

GIACOMO SERPOTTA



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

L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo

fotografie di R. SANGUEDOLCE



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

© 2015 Euno Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Dalmazia, 5 tel. e fax 0935.905877
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it
I edizione, dicembre 2015

ISBN 978-88-6859-080-2

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

Arcidiocesi di Palermo - Ufficio Diocesano per i Beni Culturali, Manuela Amoroso,
Associazione Amici dei Musei siciliani, Gioacchino Barbera, P. Giuseppe Bucaro,
Maria Castellino, Evelina De Castro, Roberta Gelli, Valeria Gervasi,
Franco La Barbera, Maria Mattina, P. Giuseppe Messina, Giuseppe Pagano, Giuseppe Puccio,
Mons. Giuseppe Randazzo, Salvina Sanò, Gaetano Scaduti

Fotografie originali dell'oratorio (riprese del 2012-2015): Rosario Sanguedolce

Referenze fotografiche:

testo di S. Grasso: Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", fig. 7;
Roma, Istituto Nazionale della Grafica, figg. 8, 14, 16, 18, 20, 23, 25;
Soprintendenza S.P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Roma, fig. 30;
note e bibliografia: G. Cordaro, Galleria Regionale interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, fig. p. 89.

in copertina: *La Pace* (part.), foto di Rosario Sanguedolce

Progetto grafico e impaginazione: Pietro Lupo, Palermo
Stampa: Litotipografia Priulla s.r.l., Palermo, 2015

GIACOMO SERPOTTA

L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo

scritti di

Santina Grasso, Giovanni Mendola, Cosimo Scordato, Valeria Viola

fotografie di Rosario Sanguedolce



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

Il progetto *Gli oratori di Giacomo Serpotta a Palermo* è un contributo all'approfondimento della figura e dell'opera del grande scultore palermitano (1656-1732); esso presenta una duplice connotazione. La prima è relativa alla scelta degli oratori palermitani nei quali risulta ben documentato e decisivo l'intervento di Giacomo Serpotta, pur con le possibili collaborazioni del fratello Giuseppe o del figlio Procopio. La seconda connotazione è relativa al metodo di lavoro; si è preferito un approccio interdisciplinare, facendo tesoro degli apporti di varie discipline: urbanistica, architettura, storia dell'arte, teologia. Ciò che viene presentato è, pertanto, il frutto del lavoro di un'équipe di persone che, oltre al rapporto di amicizia, hanno potuto affinare la reciproca collaborazione.

Valeria Viola propone una duplice analisi; la prima ricostruisce il contesto urbano nel quale si inscrivono i diversi oratori, di fatto dislocati in tutti i quartieri della città; la seconda chiarisce in che modo l'intervento del Serpotta interagisce col dato architettonico di ogni oratorio.

Giovanni Mendola fa il punto della situazione sui dati documentari, dai quali è possibile individuare le committenze e gli impegni assunti dal Serpotta; il tutto lasciando intravedere lo sfondo nel quale si colloca la realizzazione dell'opera (maestranze, materiali, costi, consegne).

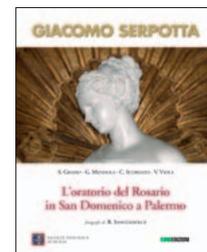
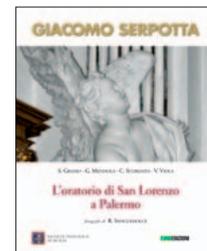
Santina Grasso si impegna a ricostruire il contesto storico-artistico nel quale va collocata la figura del Serpotta: ciò avviene non solo per riscontrare eventuali sue ispirazioni alla produzione coeva, ma ancor più per rilevare le novità e gli esiti originali che la *poiesis* del Serpotta consegue.

Cosimo Scordato sottolinea l'intreccio indissolubile tra il come e il che cosa dell'opera del Serpotta; la libertà con la quale egli fa commentare i temi religiosi ai puttini e alle allegorie gli consente quella leggerezza mista a pathos, che resta la sua inconfondibile cifra artistica e spirituale.

Rosario Sanguedolce con le sue foto si inserisce nel lavoro dell'équipe; egli ha accettato la sfida degli stucchi superandone le insidie; le immagini si sono sviluppate in sincronia con i testi in un rapporto di reciproco rimando; alla fine, immagini e testo sono diventati un tutt'uno.

Il progetto comprende quattro volumi monografici:

- I L'oratorio di San Lorenzo
- II Gli oratori di San Mercurio e del Carminello
- III L'oratorio del Rosario in Santa Cita
- IV L'oratorio del Rosario in San Domenico



INDICE

Valeria Viola

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

Giovanni Mendola

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

Santina Grasso

Lo spettacolo globale	41
Giacomo Serpotta interprete del "bel composto" berniniano	41
L'aula dell'oratorio e la parete di ingresso	44
I medaglioni a rilievo	48
Le figure allegoriche femminili	51
L'arco trionfale e il presbiterio	54

Cosimo Scordato

L'oratorio del Rosario a Palermo	61
1. Il programma iconografico	61
2. Guardare e comprendere	62
I MISTERI GAUDIOSI (<i>lato sinistro</i>)	66
L'Annunciazione; La Visita di Maria a santa Elisabetta;	
La nascita di Gesù; La Presentazione di Gesù al tempio; Gesù fra i dottori.	
I MISTERI DOLOROSI (<i>lato destro</i>)	72
L'orazione di Gesù nell'orto; La Flagellazione di Gesù alla colonna;	
L'Incoronazione di spine; Gesù cade sotto la croce; La crocifissione.	
I MISTERI GLORIOSI (<i>di fronte l'altare</i>)	77
La Risurrezione; L'Ascensione di Gesù al cielo; La Pentecoste;	
L'Assunzione di Maria Vergine; L'Incoronazione di Maria (volta); L'altare.	
3. Per una interpretazione	81

Note	86
------	----

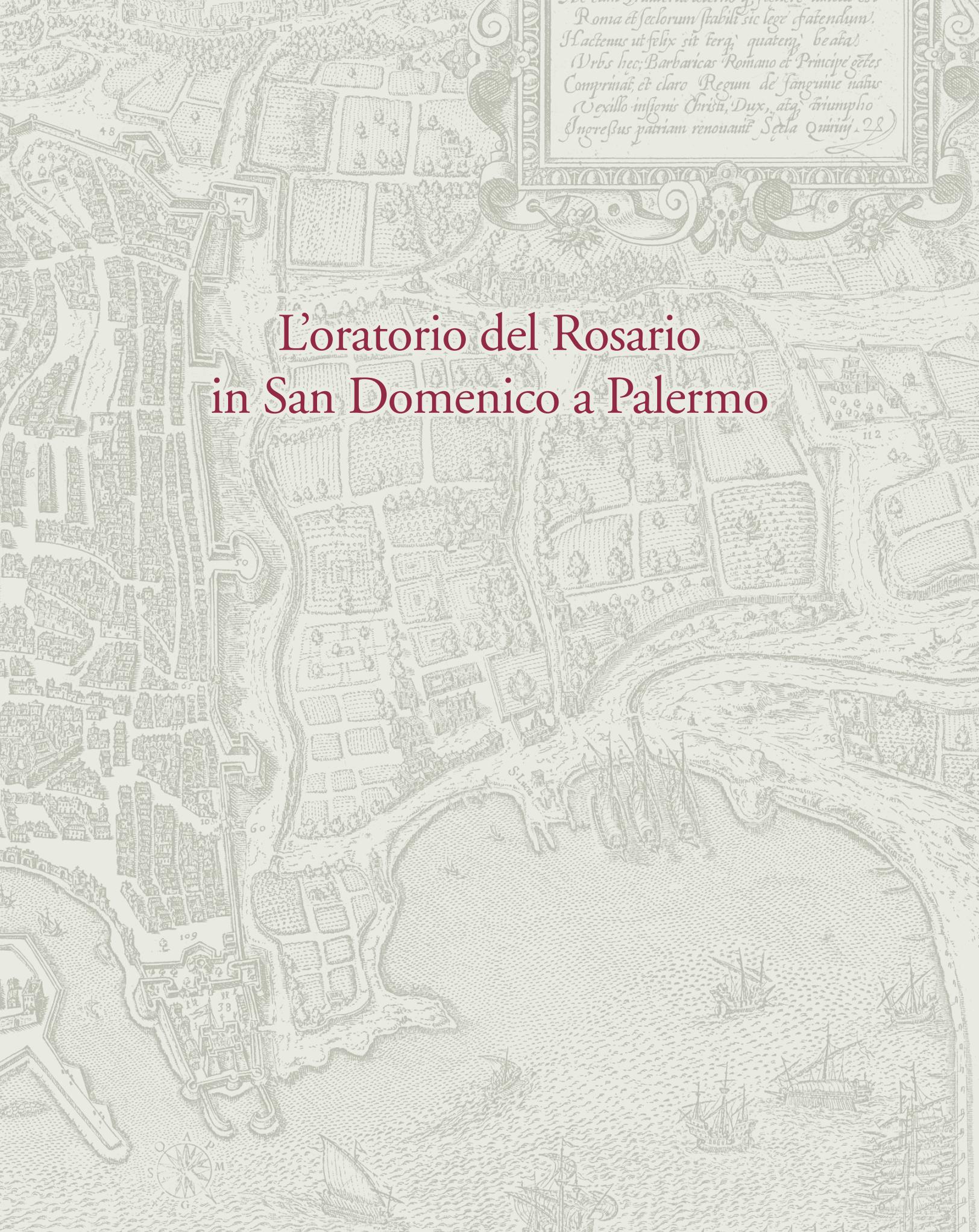
Bibliografia	93
--------------	----

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



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

L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo



L'area
di San Domenico.



Valeria Viola

L'oratorio e l'area di San Domenico

Molte delle cose che abbiamo scritto altrove¹ per il contesto dell'oratorio del Rosario in Santa Cita, compresi i suoi confini ed il suo sviluppo, valgono ovviamente anche per questo secondo oratorio dedicato al Rosario che dista dal primo solo poche centinaia di metri e condivide con esso la collocazione nel Mandamento Castellammare, quarto settentrionale del Centro Storico di Palermo.

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

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

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

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

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

Sviluppo dell'area

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



1. Scorcio di via Babinai.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il piano ottocentesco determinò, tra il 1895 ed il

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

Articolazione degli spazi urbani

Fin qui i fatti.

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

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

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

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

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

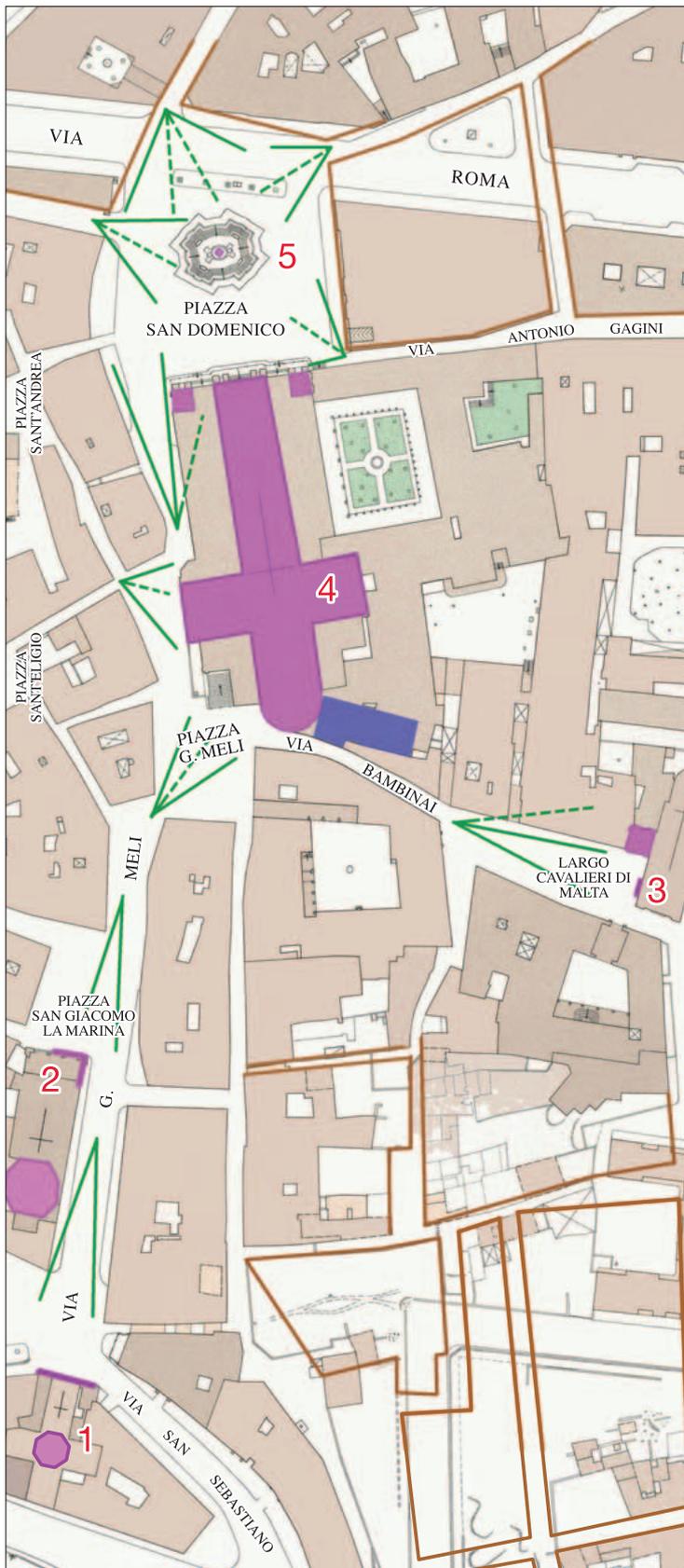


2. Pianta Villabianca, stralcio, 1777.

3. Piazza San Domenico.

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

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



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

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

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

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

8. Analisi del contesto:

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

Emergenze

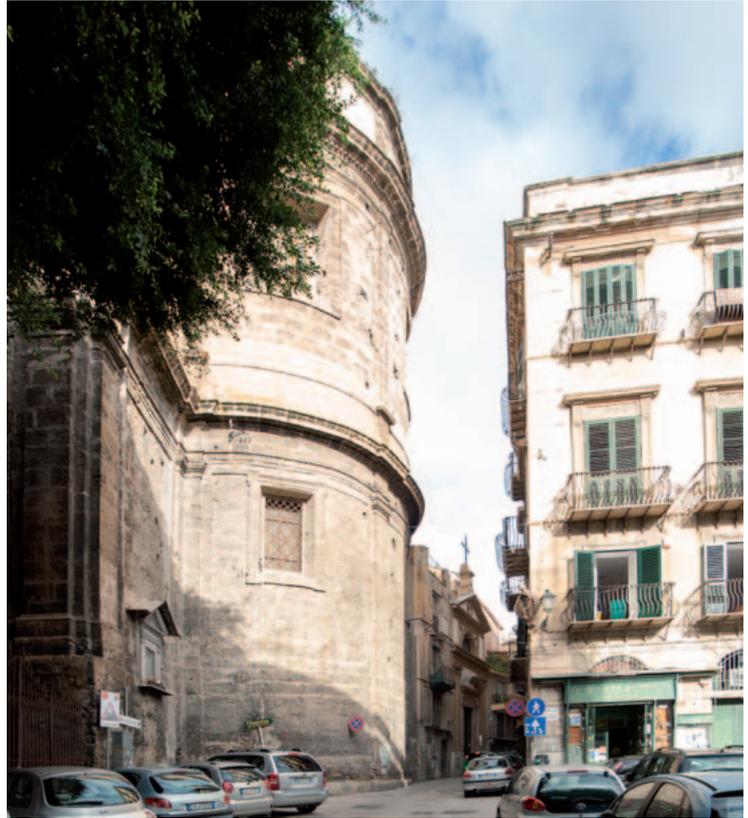
1. Chiesa di San Sebastiano (1516-1562);
2. Chiesa di Santa Maria La Nuova (1534-1585);
3. Chiesa di Santa Maria di Valverde (1633-1730);
4. Chiesa di San Domenico (1640-1726);
5. Monumento all'Immacolata Concezione (1724).



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

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

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



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

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

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

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

6. a
Piazza
San Giacomo
la Marina.



6. b
Piazza
Sant'Eligio.



6. c
Piazza Meli.



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

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

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

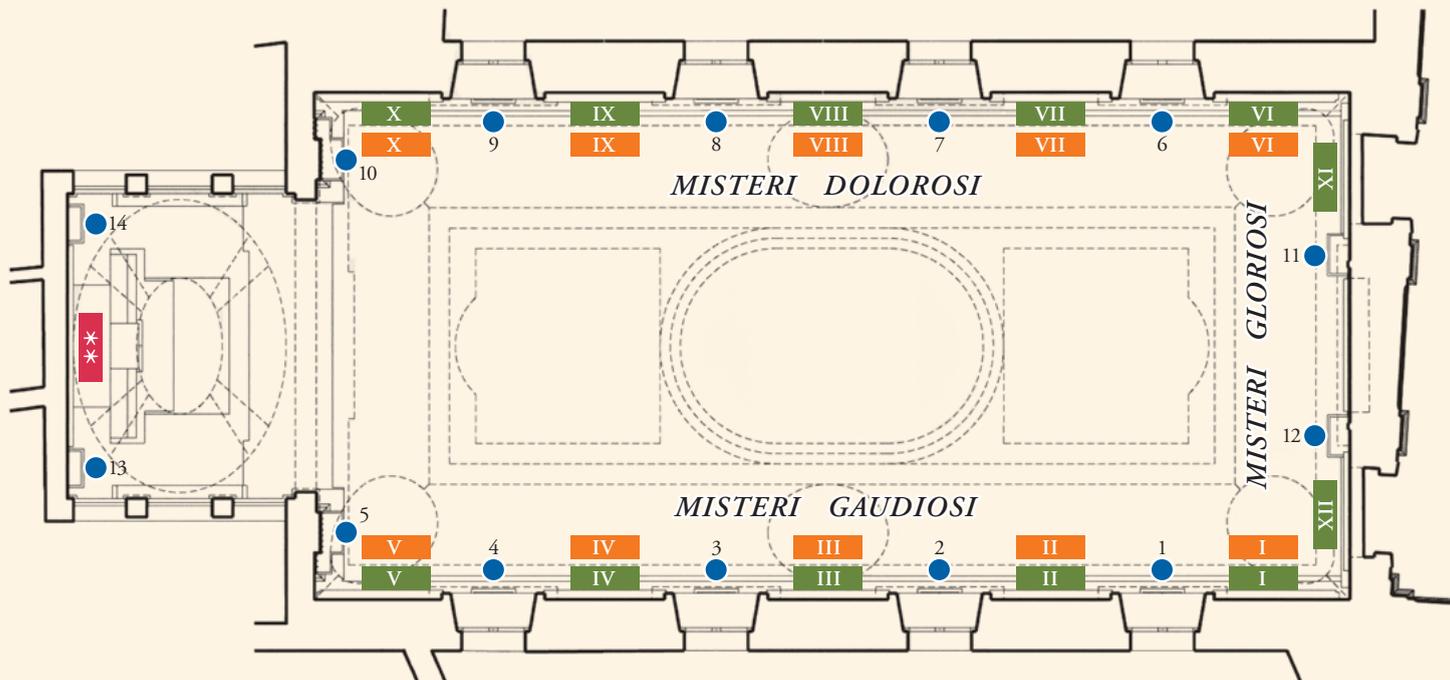
Questa predilezione per la simmetria ben si sposa, d'altro canto, con la definizione architettonica tardo-settecentesca dell'intero ambiente,

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

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

L'oratorio

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



8. Pianta dell'oratorio.

MISTERI GAUDIOSI

Parete di sinistra

Medaglioni

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

Dipinti

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

Altre raffigurazioni

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

MISTERI DOLOROSI

Parete di destra

Medaglioni

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

Dipinti

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

MISTERI GLORIOSI

Parete d'ingresso

Medaglioni

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

Dipinti

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

Statue

Figure allegoriche

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





10. Prospetto laterale sinistro dell'aula.

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

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

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

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

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

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

Per capire i risultati di questa soluzione nei con-



fronti dell'architettura, ci soffermiamo nuovamente⁹ a confrontare l'oratorio del Rosario con quello di San Lorenzo. Rispetto alla parete interna di quest'ultimo, in cui il telaio architettonico aveva la funzione chiarificatrice di partire le superfici ed evidenziare la griglia, qui l'architettura, nella sua forma e significato tradizionali, non ha più motivo di essere, *in primis* perché non ha lo spazio a lei necessario, *in secundis* perché è stata di fatto sostituita.

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

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

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

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

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

9. Prospetto laterale destro dell'aula.

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

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

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

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

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

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

Osservazioni

Verso la fine degli anni '80 del secolo scorso, Valentina Vadalà individuava 78 edifici legati ad Unioni, Confraternite, Congregazioni e Compagnie;¹⁰ tra questi edifici Giuseppe Bellafiore contava almeno 26 oratori ancora esistenti all'epoca¹¹ e, all'interno di questo gruppo, su almeno 13 veniva rintracciato¹² un significativo apporto della bottega serpottiana. Queste cifre dimostrano la manifesta diffusione del tipo di architettura oratoriale all'interno della città storica, nonché la significativa presenza dei Serpotta (segnatamente di Giacomo) nella decorazione degli oratori.

Pur avendo finora limitato il nostro interesse a soli cinque degli oratori ascrivibili all'opera dei Serpotta, possiamo affermare che essi instaurarono con la città di Palermo un rapporto significativo da plurimi punti di vista¹³ che meriterebbe di essere ulteriormente analizzato in una sede più propria.¹⁴

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

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

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



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

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

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

presenza in cantiere di altri artisti nonché dei suoi familiari.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Portale
d'ingresso.



Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia del Rosario in San Domenico, detta dei Sacchi

La compagnia e l'oratorio

La compagnia della Madonna del Rosario detta dei Sacchi, viene istituita il giorno di Natale del 1568 sotto la guida del domenicano Mariano Lo Vecchio, fondatore, due anni dopo, anche dell'altra compagnia sorta sotto lo stesso titolo e annessa alla chiesa domenicana di Santa Cita.

Ospitata dapprima nell'oratorio di Sant'Orsola, che era adiacente alla quattrocentesca chiesa di San Domenico, nel 1574 la compagnia ottiene dai domenicani un magazzino vicino alla tribuna della chiesa per costruirvi il nuovo oratorio; ad esso nel 1580 si aggiunge una bottega, destinata ad ospitarne la sacrestia.¹ Ai lavori di sistemazione degli spazi, adattati ad oratorio, partecipa il capomastro e architetto Giuseppe Giacalone, che fa parte del sodalizio.²

I capitoli della compagnia vengono approvati nel 1594; vestiti di sacco bianco e mantello nero, i confrati sono tenuti per statuto a partecipare alla processione della Madonna del Rosario che i frati del convento di San Domenico festeggiano la prima domenica di ottobre.

Costituita da "gente di ceto civile", essa diviene presto "una delle più decenti compagnie" della città; ne faranno parte, tra gli altri, i pittori Melchiorre Barresi, Pietro Novelli e suo figlio Pietro Antonio, Giacomo Lo Verde, assieme ad un folto gruppo di esponenti della borghesia mercantile,

imprenditoriale e commerciale cittadina, di varia origine, lombarda, genovese, fiorentina.³

Successivi interventi di ampliamento e di riconfigurazione dell'edificio vengono attuati negli anni 1610-18 e poi ancora nel 1627-28, quando l'acquisto di due magazzini e di un piccolo lotto di terreno consente la realizzazione del nuovo oratorio e del suo presbiterio e l'intero complesso raggiunge l'ingombro mantenuto fino ad oggi. Alcuni documenti inediti ci informano in particolare su talune vicende legate alla sistemazione delle fabbriche nei primi decenni del Seicento.

Il 9 marzo 1610, il *governatore* Domenico Lanfrucco, assieme ai due *congiunti* della compagnia, Domenico Foretto e Francesco Rizonico, acquistano per 20 onze dai frati del convento di San Domenico una piccola area dietro il primitivo oratorio, che insiste in parte sul corridoio che conduce al coro della chiesa, per costruirvi un nuovo muro, "pro ampliando et de novo costruendo et erigendo d(itt)um oratorium eo modo et forma pro ut d(itt)a soc(ieta)ti et p. ea eius pred. gubernatore et coniunctis fuerit designatum et ordinatum a m(agistr)o Jo. Antonio Montone capo m(agistr)o"; nel muro che verrà innalzato a cura dei confrati sarà possibile mantenere la porta già esistente e aprire due finestre.⁴ Il 21 aprile seguente i mastri Antonio e Stefano Bracco, padre e figlio, si impegnano così per la esecuzione dei relativi lavori sotto la direzione dello stesso Montone.⁵



Interno dell'oratorio visto dall'ingresso.

Al Giacalone, dunque, e in qualità di progettista della nuova sistemazione, è subentrato il noto capomastro e architetto Antonio Montone, o Muttono.

Agli ambienti acquisiti dalla compagnia negli anni precedenti, il 15 giugno 1613 si aggiungono due magazzini fra loro adiacenti, concessi in enfiteusi dai domenicani per 26 onze all'anno di censo; i due magazzini sorgono nel piano del secondo chiostro del convento, affacciandosi su via dei Coltellieri, l'attuale via Bambinai, tra la porta dei carri del convento e la casa di mastro Anteo Di Eli, fonditore di campane. Alla compravendita, in veste di *governatore* della compagnia, interviene il sacerdote Marco Gezio, affiancato dai *congiunti* Pompeo Strata e Antonino Di Nicola.⁶ Per affrontare le spese relative al pagamento del censo annuale e alla fabbrica del nuovo più grande oratorio, vari confrati, fra i quali il pittore

Melchiorre Barresi e l'argentiere Salvatore Lancellata, si tassano, ciascuno per un'onza o per 15 tarì di rendita all'anno, a favore della compagnia; tra essi è anche don Marco Gezio, che, ritrovandosi *governatore pro tempore* della compagnia, il 16 giugno 1613 effettua una donazione di 3 onze di rendita.⁷

La realizzazione di una coltre di tela d'oro di Firenze finanziata dai confrati nell'aprile 1614 con una spesa di quasi 50 onze ha indotto a ipotizzare che a quella data la ricostruzione dell'oratorio fosse a buon punto, se non addirittura ultimata.⁸ Ma è certo che i lavori di ampliamento, anzi di ricostruzione, dell'oratorio vengono condotti negli anni successivi, fra il 1617 e il '18. Il 13 luglio 1617, infatti, avendo concesso in affitto ad Anteo Di Eli uno dei magazzini acquistati e destinati alla costruzione del nuovo oratorio, i confrati scomputano al Di Eli la somma di 7 onze e 13



Interno dell'oratorio visto dall'abside.

tari sul pagamento dell'affitto del magazzino di via Coltellieri confinante con la casa dello stesso, "attento quod fuit incepta d(itt)a fabbrica"; nonché "pro scommodis datis ditto de ayelli in fabricando novum oratorium et faciendo novam portariam et ut d(icitu)r per appoggiarsi al muro di d(itt)o de ayelli li tetti delli stantij di d(itt)a compagnia".⁹

Ce lo confermano per altro un paio di altri inediti documenti. Nel primo di essi, il 30 agosto 1617, i confrati affittano al gioielliere fiorentino Giulio Centelles una bottega con due stanze al primo piano, una posta sopra la bottega stessa e una sopra l'oratorio vecchio, mentre il nuovo oratorio è in corso di fabbrica.¹⁰

L'altro documento ci informa come il 16 marzo 1618, dopo aver fabbricato sul fronte di via Coltellieri quattro case con botteghe fra loro collaterali, confinanti da una parte con l'oratorio e

dall'altra con la "portaria" del convento, di fronte al palazzo del conte di Buscemi, i confrati prendono in prestito 60 onze per coprire il nuovo oratorio "de novo fabricatum prope oratorium vetus e in magasenis d(ict)e societatis ad emphiteusim concessis a convento s(anc)ti Domini".¹¹

L'ampliamento del 1627, che consente la realizzazione del nuovo presbiterio sfondato, si rende possibile grazie all'acquisto attuato dai confrati di due altri fabbricati limitrofi all'oratorio. Il 15 ottobre di quell'anno, infatti, si procede all'acquisto dell'antica porta dei carri del convento di San Domenico, adiacente da un lato al nuovo oratorio e dall'altro alla casa di mastro Anteo Di Eli; si palesa infatti per i domenicani il pericolo che i confrati "come che sono homini facoltosi et spendino volentieri", potrebbero acquistare la casa del Di Eli ed anche quella del pittore-deco-



Anton Van Dyck,
*Madonna
del Rosario e Santi*,
1625-1628.

ratore Antonio Aimar ad essa adiacente, per rifabbricarle “in alto che sarebbe da grandissimo danno al convento”. I domenicani concedono così alla compagnia, guidata dal *governatore* Giuseppe Arcabaxio e dai *congiunti* Bernardino Lanzetta e Francesco Barrale, la porta dei carri del convento, per altro scomoda, perché al suo posto si costruisca il nuovo cappellone dell’oratorio; i confrati a loro volta si obbligano a realizzare in altro luogo una “nuova portaria del convento con sua entrata et stabulo” per i carri, nonché a pagare 15 tarì di censo all’anno.¹²

Come paventato dai frati, venti giorni dopo, il 5 novembre, i confrati acquistano quindi dal Di Eli la sua casa *solerata*, con due botteghe sotto, confinante da una parte con l’oratorio e con l’entrata dei carri del convento e dall’altra con la casa di Antonio Aimar, mentre dalla parte retrostante

essa è adiacente al “gallinaro” del convento; il valore del fabbricato, soggetto a un pagamento di 8 onze all’anno di censo nei confronti dei domenicani, per volontà delle parti, viene valutato da due esperti mastri fabbricatori, Pietro Carnimolla, indicato dagli acquirenti, e Antonio Viterbo, scelto dal venditore.¹³

L’acquisto della casa si rende necessario per consentire la costruzione del nuovo presbiterio dell’oratorio, destinato ad accogliere la nuova pala d’altare che Anton Van Dyck sta ormai per ultimare.¹⁴

Pur con diverse mansioni, ma certamente con un importante ruolo, nelle tre fasi di costruzione, di ricostruzione e di ampliamento dell’oratorio, sono dunque intervenuti altrettanti protagonisti della storia dell’architettura palermitana di quegli anni; nell’ordine, Giuseppe Giacalone, Antonio Montone e Pietro Carnimolla.

Certamente sin dal suo nascere la compagnia si è dotata di un dipinto, o forse di una statua, della *Madonna del Rosario*, titolare del sodalizio. È probabile che l’immagine collocata sull’altare del primitivo oratorio fosse il dipinto “lignaminis antique” raffigurante la *Madonna del Rosario con i suoi misteri*, che don Marco Gezio, durante il suo governatorato della compagnia – ossia nel corso del 1612-13, e non già nel 1616 –,¹⁵ vendette al confrate pittore Melchiorre Barresi¹⁶ e che non era stato ancora pagato il 4 settembre 1616, quando il Barresi si dichiarava debitore della compagnia di 10 onze, impegnandosi a versarle con tre rate di 3 onze e 10 tarì all’anno.¹⁷ Seguendo questa ipotesi è facile supporre che nel 1613 il dipinto fosse stato sostituito da un’altra immagine, collocata al suo posto sull’altare dell’oratorio.

In effetti, il 13 febbraio 1612, Giovanni Battista Russo, *scultor* di stucco, si era impegnato con i confrati Domenico Lanfruccio, Perio Felice Rossetti, Giovanni Scorsa e Leone Rizzonico, deputati *ad hoc*, a realizzare “di bianco” e senza lo “scannello” due statue della Madonna e due altre di San Domenico “di mostura di stucco”, della stessa grandezza della statua di legno che la compagnia portava in processione, “a contentamento” degli argentieri Pietro Rizzo e Salvatore Lancella. La consegna dei due gruppi statuari era stata fissata entro due mesi ed il prezzo convenuto era di 12 onze per ciascuno di essi; all’ac-

conto di 6 onze contestualmente versato allo scultore erano seguiti due pagamenti segnati a margine del contratto, ciascuno di 2 onze, in data 21 marzo e 20 aprile 1612.¹⁸

Dei due gruppi statuari commissionati al Russo non rimane più traccia; ma è ipotizzabile che almeno uno dei due sia stato eseguito e consegnato alla compagnia; poté dunque essere questo a sostituire temporaneamente sull'altare dell'oratorio il dipinto (probabilmente una copia tardo-cinquecentesca della celebre pala di Vincenzo da Pavia ospitata nella chiesa di San Domenico) venduto al Barresi nel 1613 dal *governatore* don Marco Gezio?

È noto infatti come il 19 dicembre 1621 il pittore siracusano Mario Minniti, trovandosi a Palermo, nel "loco" fuori porta di proprietà del barone – non già del convento – di Santa Venera, ossia di Giuseppe Colnago,¹⁹ in presenza quale testimone del pittore e confrate Melchiorre Barresi, dichiara di avere ricevuto ben 244 onze da don Marco Gezio, che ha ormai assunto la carica di maestro cappellano della cattedrale di Palermo. Di esse, 180 onze si riferiscono al pagamento di sette quadri commissionatigli dallo stesso Gezio, raffiguranti, il primo, la *Madonna del Rosario* con santi (alto 12 palmi e mezzo, ossia tre metri e oltre, dunque una pala d'altare) valutato 100 onze, tre di altrettanti Misteri del Rosario – *Natività*, *Orazione nell'orto*, *Coronazione di spine* – del valore di 20 onze ciascuno, oltre a un *San Carlo* e due quadretti raffiguranti *due Vergini* per ciascuno. Nello stesso tempo il pittore si impegna a realizzare entro quattro mesi altri quadri simili a quelli eseguiti, per un valore di 64 onze, fino a raggiungere la somma complessiva di 244 onze.²⁰

I nuovi quadri vengono almeno in parte realizzati, se il 14 febbraio successivo il Gezio dichiara di avere avuto dal pittore altri quadri, i cui soggetti non vengono specificati, per un valore di 29 onze e mezza, rimanendo creditore delle rimanenti 34 onze e mezza.²¹

Sebbene non si conoscano gli ulteriori sviluppi della vicenda, è stato plausibilmente supposto che i primi quattro dipinti fossero destinati al nostro oratorio, tanto più che in qualità di testimone del contratto si ritrova quel Melchiorre Barresi, pittore, acquirente, come si è visto, nel 1613 della tavola raffigurante la *Madonna del Rosario*, confrate (egli è testimoniato tale a partire



almeno dal 7 luglio 1613) della compagnia²² e certamente in rapporti col collega siracusano Mario Minniti.

Due di questi dipinti sono stati riconosciuti²³ fra le tante tele della ricchissima collezione di don Marco Gezio, enumerate nel suo inventario ereditario stilato *post mortem* nel 1658; si tratta della "Beata Vergine del Rosario con Santi Padroni della città di Palermo" di 12 palmi per 8 circa e della "Natività di Christo ad'oglio", di 8 palmi per 6 e mezzo, entrambe assegnate al Minniti.²⁴ Considerata però la irreperibilità di questi due dipinti già appartenuti alla collezione Gezio, oggi non si può che sospendere il giudizio.

Pietro Novelli,
*Incoronazione
della Vergine*,
1628 ca.



Circa gli altri due dipinti consegnati al Gezio, la *Coronazione di spine* è stata dubitativamente individuata nella tela oggi, attribuita al pittore siracusano,²⁵ custodita a Palazzo Abatellis ma proveniente dalla pinacoteca dell'abbazia di San Martino delle Scale, delle dimensioni di cm 198 per 150, equivalenti a circa 8 palmi per 6, mentre per l'*Orazione nell'orto*, seppure con molta cautela, è stata proposta una identificazione con quella ancora esistente nel nostro oratorio.²⁶

Al conoscitore e collezionista don Marco Gezio, dunque, si dovrebbe nel 1621 la scelta del Minniti per la realizzazione della nuova pala d'altare dell'oratorio, con la *Madonna del Rosario* accompagnata dalle sante patronne di Palermo, esclusa Santa Rosalia, al tempo non ancora riscoperta. Alla luce di queste suggestive ipotesi si è anche pensato di poter riferire al Gezio, e – aggiungerei – con la consulenza di Melchiorre Barresi, l'idea della realizzazione di un ciclo pittorico raffigurante i quindici *Misteri del Rosario* rappresentati in altrettante singole tele, di cui dovevano far parte i tre dipinti pagati al pittore siracusano nel 1621.

Era stato forse lo spirito di emulazione sorto fra le principali compagnie palermitane a condurre i nostri confrati verso il pittore caravaggesco Ma-

rio Minniti per la commissione della loro nuova pala d'altare, in risposta alla *Natività coi Santi Francesco e Lorenzo* che il maestro lombardo aveva eseguito una ventina d'anni prima per l'oratorio di San Francesco in San Lorenzo.

Ma nel volgere di pochissimi anni, la dirompente presenza in città del giovane fiammingo Anton Van Dyck con le sue proposte anticipatrici della nuova stagione barocca, assieme alla necessità di inserire la figura di Santa Rosalia, da poco rivalutata ed elevata a patrona principale della città, fra le Sante protettrici di Palermo, induce i confrati a rivolgersi al pittore fiammingo per la realizzazione della nuova e definitiva pala d'altare dell'oratorio.

È il 22 agosto 1625, quando, dopo una permanenza in città durata oltre sedici mesi,²⁷ poco prima di allontanarsi definitivamente da Palermo, Van Dyck riceve l'incarico di dipingere una nuova pala per l'altare del nostro oratorio raffigurante la *Madonna del Rosario* con i Santi Domenico, Vincenzo, Caterina da Siena, Rosalia, Cristina, Ninfa, Oliva e Agata.²⁸ La commissione gli viene affidata dal *governatore* e gioielliere Francesco Barrale insieme con i *congiunti* Pietro Martinelli e Giovanni Giacomo Calderaro, cui si affianca il confrate di origine genovese Antonio



I *Misteri Gaudiosi*
(parete sinistra):

- a. *Annunciazione;*
- b. *Visitazione;*
- c. *Natività;*
- d. *Presentazione al tempio;*
- e. *Disputa fra i dottori.*

Della Torre, che tanta parte avrà nella riconfigurazione interna dell'oratorio negli anni successivi, insieme col pittore e confrate Pietro Novelli.

Il dipinto vandyckiano giunge a Palermo da Genova entro i primi di aprile del '28, probabilmente in concomitanza con la fine dei lavori di fabbrica del nuovo presbiterio; le spese anticipate dal confrate Antonio Della Torre per conto della compagnia del Rosario per la realizzazione della pala d'altare ammontano a ben 119 onze e 19 tari;²⁹ in particolare, 104 onze, come da contratto, sono state saldate al pittore, accompagnate da una mezza botte di vino di Carini (valutata 4 onze e mezza), e 24 tari sono stati pagati a "Geronimo fiammingo", oggi concordemente identificato col pittore fiammingo residente a Palermo Geronimo Gerardi, per un quadro che Van Dyck aveva richiesto da Genova ai confrati. Piuttosto che dello stesso quadro della *Madonna del Rosario* lasciato a Palermo allo stato di abbozzo dal Van Dyck in occasione della sua partenza dalla città,³⁰ o anche di qualcuno dei dipinti che Geronimo Gerardi si era impegnato a recuperare per conto del suo amico e collega in procinto di partire da Palermo nel settembre 1625,³¹ potrebbe verisimilmente trattarsi della restituzione del bozzetto della stessa pala d'altare

inviato a Palermo da Anton dopo la sua partenza e rimessogli, probabilmente a Genova, una volta effettuata la scelta e ottenuta l'approvazione da parte dei confrati.

Il 22 agosto 1625, all'atto della commissione del dipinto, infatti, il pittore aveva ricevuto dai confrati la tela destinata alla stesura del dipinto, che probabilmente portò via con sé, impegnandosi a inviare a Palermo tre bozzetti dell'opera per consentire ai confrati di scegliere fra tre proposte.

Che i lavori dell'oratorio a quella data fossero a buon punto è indirettamente testimoniato dalla commissione affidata dai superiori Domenico Lanfrucco, Giulio Amelio e Bernardo Biagino il 25 novembre 1625 all'argentiere Francesco Castagnetta per l'esecuzione di sei candelieri, due grandi, due medi e due piccoli, assieme ad una croce d'altare, che vennero consegnati il 3 agosto 1626.³²

La nuova stagione pittorica inaugurata dall'arrivo della pala d'altare viene proseguita negli anni immediatamente successivi con l'esecuzione dell'affresco raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 2) da parte del giovane Pietro Novelli, che il 30 maggio 1630 è accolto tra i confrati del sodalizio;³³ d'altra parte, assieme al collega fiam-

I *Misteri Dolorosi*
(parete destra):

- a. *Crocifissione;*
- b. *Gesù cade sotto la croce;*
- c. *Coronazione di spine;*
- d. *Flagellazione;*
- e. *Orazione nell'orto.*



mingo Geronimo Gerardi, Novelli appare in questi anni il più vandyckiano fra i pittori attivi a Palermo.

Se l'autografia dell'affresco non è mai stata posta in discussione, dubbia ne rimane la cronologia, prevalentemente riferita al 1630, ma anticipata di un paio d'anni (1628) dalla Viscuso, in considerazione delle "più mature e complesse ascendenze culturali" presenti nell'affresco raffigurante *Daniele nella fossa dei leoni* nella volta del refettorio del monastero di San Martino delle Scale, di mano dello stesso Novelli e concordemente datato al 1629. Seppure per l'affresco di San Martino è stata successivamente proposta una datazione più avanzata, nell'inverno del 1630-31,³⁴ la dipendenza già riscontrata della nostra *Incoronazione della Vergine* da modelli rubensiani,³⁵ conosciuti, forse, tramite la presenza a Palermo nel 1624-25 di Anton Van Dyck, più che dalla pala della *Madonna del Rosario* giunta nell'oratorio entro i primi di aprile 1628, avvalorano l'ipotesi di una datazione più precoce dell'affresco.

Gli anni seguenti vedono il confrate Novelli protagonista e responsabile in prima persona della configurazione seicentesca dell'oratorio e del suo apparato decorativo, chiamato in qualità di pittore (gli vengono concordemente attribuiti al-

meno due dei quattordici *Misteri del Rosario* appesi alle pareti, ossia la *Pentecoste* e la *Disputa di Gesù al tempio*), di consulente, di esperto, di ideatore della decorazione plastica che va sorgendo alla fine degli anni Trenta intorno ai dipinti. Questi, probabilmente entro la fine del quarto decennio del secolo o poco oltre, completano l'assetto pittorico delle pareti, qualcuno giunto dall'*estero*, altri eseguiti a Palermo, ad opera, si è visto, dello stesso Novelli, del suo collega fiammingo naturalizzato palermitano Geronimo Gerardi, di Matteo Stom³⁶ e forse, come si è visto, di Mario Minniti, ma anche, probabilmente, di Melchiorre Barresi³⁷ e di altri pittori "esteri" residenti a Palermo.

Nel corso del quarto e del quinto decennio del Seicento, accanto all'arredo pittorico dell'aula, si pone mano alla sua primitiva decorazione plastica, realizzata a stucco, secondo una consuetudine assai diffusa nelle chiese confraternali dell'epoca, iniziando dal presbiterio e dall'arco trionfale per proseguire poi lungo le pareti laterali e concludersi nella parete di ingresso dell'oratorio, la cosiddetta "facciata dei superiori".

La commissione degli stucchi "in lo dammuso lo guarnimento del quatro et li fianchi", ossia sulla volta, nella parete absidale e nelle pareti la-



terali del “cappellonetto”, su progetto del Novelli, per un compenso di 60 onze, viene affidata il 18 aprile 1637 dallo stesso Novelli, da Antonio Della Torre e da Francesco Barrale, in qualità di procuratori della compagnia, agli stuccatori Giovanni Battista e Nicola Russo, padre e figlio, in presenza, quale testimone, del pittore Pietro Dimitri. Il termine per la consegna dei lavori, per la volta del presbiterio viene fissata entro il mese di maggio, per il “guarnimento del quatro” che comprende “l’affacciata insino alla cornici del quatro” e i lati della pala entro giugno e per “li fianchi”, ossia le pareti laterali, entro luglio.³⁸

Il 5 luglio seguente, per la realizzazione del cornicione nelle tre pareti dell’aula oratoriale gli stessi procuratori incaricano di nuovo Giovanni Battista Russo, questa volta insieme col collega Leonardo Arangio, a condizione che il lavoro sia definito entro il 1 agosto, al prezzo di un’onza e 8 tari per ciascuna canna lineare (circa due metri).³⁹

La decorazione della “affacciata dello cappellone”, cioè dell’arco trionfale, con architrave, fregio e cornice simili a quelli previsti per la pareti laterali dell’aula – i cui lavori erano ancora in corso –, comprendente anche due pilastri corinzi “con li doi terzi scanellati et nello terzo d’abaxio

pieno di grottischi” ed anche la “giorlanda dell’arco et sue menzole che fa chiave dell’arco”, secondo il disegno del Novelli, è affidata lo stesso 5 luglio 1637 ai due Russo, per un compenso di 16 onze e consegna fissata entro il seguente 15 agosto.⁴⁰

Per affrontare le spese, i superiori Bernardo Giusino, Francesco Rinforzo e Giovanni Battista Della Torre sono costretti a chiedere dei prestiti per 70 onze subito consegnate ad Antonio Della Torre per pagare i lavori nell’oratorio.⁴¹

Il 19 agosto seguente i mastri Vincenzo Pellegrino, Onofrio Ruggeri e Pietro Cali, “intagliatores lignaminum”, si obbligano quindi col Della Torre a realizzare entro il 2 settembre e per un compenso di 17 onze, le “ingrachiati delli letterini”, cioè le balconate dei due coretti sulle pareti del presbiterio, con legno di tiglio, secondo il disegno loro consegnato, con sopra delle “gelosie” e “moscaloro”, “a talento” del committente.⁴²

A distanza di quasi due anni i lavori riprendono nelle pareti laterali dell’oratorio. Il 3 luglio 1639, ancora su disegno del Novelli, i “plastiarij sive stucchiatores” Giovanni Battista Russo e Gaspare Guercio, per un compenso di 80 onze, si impegnano infatti con i superiori Bartolomeo Rossetti, Vincenzo D’Elia e Francesco Giusino a de-

Panche
dei confrati.

corare con stucchi entro il successivo 10 settembre le pareti laterali dell'oratorio con "ornamenti di finestre, e di quadri, medaglioni, pottini, con altri abbellimenti nel disegno sudetto esistenti" ed "a contentamento" dei confrati Novelli e Della Torre; a questi ultimi, per altro, viene lasciata facoltà di "mutare, levare et aggiungere a loro arbitrio e volontà tutto quello e quanto li piacerà senza alterare però la sostanza del fatto".⁴³

Il 20 luglio seguente i legnaioli Francesco Rizzo e Geronimo de Attardi si obbligano quindi a realizzare con legno di castagno, entro il 10 agosto, lo "intelarato" per le grate di ferro e le vetrate nelle otto finestre dell'aula "ad contentamentum" del confrate Novelli, per una spesa di 7 onze.⁴⁴

Il 2 gennaio del '40 i due Russo, assieme al collega Carlo D'Amico, si impegnano infine coi superiori Bartolomeo Eschero, Girolamo Spiticchi e Carlo Biundo per gli stucchi degli "ornamenti di porte quadri medaglioni pottini et altri abbellimenti", nella "facciata dove sta la seggia del Governatore e Congiunti", cioè nella parete di ingresso, ancora una volta secondo il progetto del Novelli, entro il 15 febbraio successivo, per un compenso di 24 onze.⁴⁵

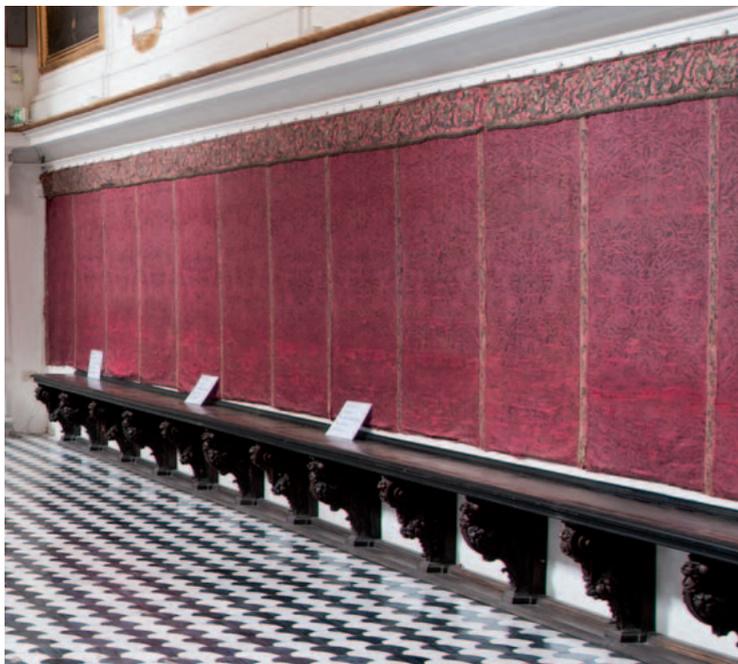
È curioso come, diversamente dalle varie committenze per gli stucchi, oggi tutte documentate

fra il 1637 e i primi mesi del '40, non sia emersa alcuna testimonianza a riguardo dell'arredo pittorico delle tre pareti dell'oratorio, ossia delle quattordici tele raffiguranti i *Misteri del Rosario*, che, alla luce dei documenti sopra indicati possiamo plausibilmente ipotizzare siano state dipinte, tutte o in massima parte, entro la fine del 1639 e dietro approvazione del confrate pittore Pietro Novelli, al quale dovette probabilmente affiancarsi il confrate commerciante e "merciaio" Antonio Della Torre, originario di Rapallo,⁴⁶ forse esperto d'arte e certamente competente a riguardo del commercio e del trasporto di merci e oggetti che giungevano a Palermo da altre città fuori regno.

Nel 1643 l'oratorio si arricchisce di un bel *Crocifisso* "vivo" commissionato il 6 settembre 1643 dal *congiunto* Giovanni Vincenzo Bazano⁴⁷ allo scultore Giancola Viviano, amico e compare di Novelli, per un compenso di 20 onze, da sottoporsi all'approvazione dello stesso Novelli e di un fiammingo di nome Giovanni,⁴⁸ da realizzarsi entro l'8 dicembre seguente.⁴⁹ L'opera è da riconoscersi con quella a grandezza naturale oggi custodita sull'altare dell'antioratorio.

Il 20 marzo 1647, infine, Gaspare Guercio, "scultor", si obbliga col *governatore* Antonio Agnetto e coi *congiunti* Carlo Orlandi e Francesco Mangione a scolpire nella facciata del cappellone, ossia sopra l'arco trionfale, due angeli con al centro un tabellone e una coppia di "mezzoli" su ciascuno dei lati, secondo un disegno già predisposto e in maniera "che detta opera sij di stucco senza isso e habbia da piacere a Pietro Novelli"; la consegna del lavoro è fissata entro un mese, per un compenso di 14 onze; testimoni al contratto sono gli scultori Matteo Ferrera e Marco La Porta,⁵⁰ che possiamo agevolmente ipotizzare collaboratori del Guercio nella realizzazione dell'opera.

Non conosciamo le motivazioni che condussero al rifacimento della decorazione a stucco dell'arco trionfale che lo stesso Novelli aveva progettato appena dieci anni prima, ma varie ipotesi possono avanzarsi; tra esse un possibile danneggiamento degli stucchi, o anche un mutamento di gusto volto a soluzioni più barocche rispetto a una idea progettuale che le poche notizie ricavabili dalle fonti fanno immaginare ancora legata ad una impostazione tardo-manierista (come



sembrerebbero suggerire le grottesche previste nella parte inferiore dei pilastri corinzi), o forse, ancora, la volontà di inserire due figure di angeli a sostegno di una tabella sopra l'arco, in sostituzione della "giorlanda" degli anni '30.

Con questi lavori, che fanno da contrappunto alle quattordici tele raffiguranti i *Misteri del Rosario* (il quindicesimo mistero con la *Incoronazione della Vergine* è quello affrescato dal Novelli nella volta dell'aula) l'oratorio ha raggiunto il suo assetto decorativo protobarocco che si manterrà pressoché inalterato per tutto il secolo ed oltre, con l'aggiunta, nel corso della seconda metà del Seicento, delle panche dei confrati lungo le pareti laterali e di un nuovo pavimento in ceramica bianca e nera, che rimangono fra i pochi elementi seicenteschi sopravvissuti ai rifacimenti del secolo successivo.

È il 19 maggio 1692, quando il ceramista Giovanni Albuni si impegna infatti con i superiori Vincenzo Battaglia, Nicola Castelli e Giovanni Francesco Sartorio per la realizzazione dei mattoni "stagnati di color bianchi e negri" simili ad altri già sistemati, per ammattonare l'oratorio e l'antioratorio, al prezzo di 24 tarì al centinaio.⁵¹ Spetterà però a Giacomo Serpotta, poco dopo l'aprirsi del nuovo secolo, fissarne la sua definitiva riconfigurazione, quale si è mantenuta fino ad oggi.

L'intervento di Giacomo Serpotta

Agli inizi del Settecento la fama di Giacomo Serpotta ha ormai raggiunto il massimo della notorietà: solo o assieme al fratello Giuseppe e ad altri collaboratori, ha al suo attivo la decorazione, in tutto o in parte, dei principali oratori cittadini: San Mercurio, della Carità in San Bartolomeo, del Rosario in Santa Cita, della Pace, del Sacramento in San Nicolò alla Kalsa, di San Sebastiano alla Marina, di Sant'Onofrio, del Carmine, di Sant'Orsola, dei Santi Pietro e Paolo nell'ospedale dei sacerdoti, di San Francesco in San Lorenzo, del Sacramento alla Cattedrale. Fra le compagnie più prestigiose manca soltanto quella del Rosario in San Domenico, che, pur vantando un apparato decorativo di tutto rispetto e non troppo antico, finalmente, sulla scia delle altre, si rivolge al più abile maestro dello stucco mai vissuto in città.



Parete destra del presbiterio.

L'intervento del Serpotta per la realizzazione della nuova decorazione plastica dell'intero oratorio è testimoniato da un solo documento, datato 14 novembre 1714; si tratta di una "apoca" di pagamento con la quale Giacomo dichiara di avere ricevuto da Carlo Maria Restano, Giacomo Ottaviano e Giacomo Pareti, *governatore e congiunti* della compagnia, la somma di 73 onze, 23 tarì e 5 grani, a saldo degli stucchi eseguiti fino a quel giorno.⁵²

Il documento non specifica però se il pagamento fosse a saldo di tutti gli stucchi dell'oratorio o solo di una parte di essi. È noto infatti come le commissioni per lavori di così grande portata venivano registrate per singoli lotti, iniziando generalmente dal presbiterio per proseguire poi nelle altre zone dell'edificio.

Il 4 dicembre 1717, quando il doratore Michele Rosciano dichiara di essere stato pagato 8 onze e

12 tari per aver dorato parte degli stucchi e per altri lavori da lui fatti,⁵³ può considerarsi un termine *ante quem* per la realizzazione degli stucchi stessi, o almeno di buona parte di essi. In base a questa notizia il Meli⁵⁴ ha supposto che la decorazione plastica sia stata completata dal Serpotta poco prima di questa data e che sia stata iniziata intorno al 1710 o poco oltre. La durata dei lavori dunque, secondo lo studioso, sarebbe stata di circa sette anni, tanti quanti lo scultore ne aveva impiegato per la decorazione dell'oratorio di San Lorenzo (che egli data agli anni 1699-1706),⁵⁵ anche perché – osservava egli stesso – in quello stesso torno di tempo Giacomo aveva dato inizio ai lavori dell'oratorio di Santa Maria del Ponticello, eseguiti, a suo dire, tra il 1714 e il 1718.⁵⁶ Sembra certo comunque che nel 1719, quando il canonico Antonino Mongitore dà alle stampe il suo *Palermo divoto di Maria*, i lavori risultano ormai completati. D'altra parte, il 5 agosto 1724 ritroviamo lo stesso Giacomo intento a restaurare un puttino danneggiato dall'umidità, senza chiedere alcun compenso per il lavoro fatto.⁵⁷ La datazione 1710-17 proposta dal Meli è stata accolta da Garstang,⁵⁸ che considera la decorazione dell'oratorio come la più importante opera, almeno fra quelle sopravvissute, eseguita dal Serpotta nel secondo decennio del Settecento, attribuendo l'intera ideazione dell'apparato decorativo all'architetto Gaetano Lazzara. Se la datazione ipotizzata non è più stata posta in discussione, la Giuffrè⁵⁹ ha invece ricondotto al Serpotta, sottraendola perciò al Lazzara, anche l'ideazione dell'intero complesso decorativo. Un inedito documento segnala comunque il coinvolgimento di Giacomo nei lavori condotti a quel tempo dalla compagnia. Il 22 ottobre 1714,⁶⁰ infatti, l'argentiere Diego Russo si impegna con Francesco Pizzurno a realizzare un piedistallo d'argento destinato alla compagnia “di grandezza e del modo, et forma secondo il disegno fatto da Giacomo Serpotta, e come gli dirà il medesimo di Serpotta”, per un compenso complessivo di 31 onze e 20 tari (9 onze per il “magisterio”, 22 onze e 20 tari per l'argento). Il piedistallo, decorato “cum quatuor cornocopiis”, viene consegnato ai confrati il 2 febbraio 1715,⁶¹ quando il Pizzurno dichiara che la somma destinata al pagamento dell'opera deriva in parte (onze 14.26.7) dal ricavato della vendita di alcuni

beni lasciati alla compagnia dal medico Antonio Pizzurno, già confrate della stessa, e in parte (onze 31.3.13) è stata approntata dallo stesso Francesco, che vi ha speso in tutto 46 onze, anziché le 31.20 previste.

Scomparso il piedistallo d'argento ornato di quattro cornucopie,⁶² il documento da una parte dà conferma dei rapporti di fiducia tra il nostro Giacomo e i confrati del Rosario nel corso del 1714, dall'altra testimonia la sua attività di progettista anche di oggetti di arte decorativa.

Fortunatamente l'oratorio è giunto a noi pressoché come ai tempi del Serpotta. I lavori realizzati successivamente coinvolgeranno infatti l'antioratorio, altri ambienti annessi e la facciata, che si apre sulla via Bambinai.

Poco oltre la metà del Settecento è databile la decorazione a stucchi delle pareti dell'anti-oratorio e qualche anno più tardi la realizzazione del reliquiario nell'altare del Crocifisso, posto di fronte all'ingresso, nonché di un piccolo altare sormontato da una nicchia per la statua della *Madonna del Rosario*, in uno dei locali adiacenti alla sacrestia. Il 30 settembre 1753, infatti, lo stuccatore Stefano Manzella riceve da don Giovanni Francesco Viglianzone, procuratore della compagnia, 2 onze, per complessive 52, per aver decorato con stucchi l'antioratorio, per alcuni “acconci” eseguiti nell'aula e per la “giorlanda” del cappellone, secondo la stima fatta dal capomastro della città Domenico Maniscalco.⁶³ I lavori riguardano quasi certamente la decorazione delle pareti dell'antioratorio, che comprende le lesene e i quattro rilievi raffiguranti dei *Putti con i simboli della Passione*.

Il 17 gennaio 1761 Gaetano Vivaldi, architetto e capomastro della Deputazione del Regno, firma una relazione su altri lavori eseguiti in un locale attiguo al presbiterio ed alla sacrestia, confinante con la sacrestia della chiesa di San Domenico, per realizzare una nuova piccola cappella, o piuttosto un altare sormontato da una nicchia destinata ad ospitare la statua lignea della *Madonna del Rosario*. Fra le altre spese è annotato un pagamento al pittore Rosario Interguglielmi per la “incarnatura” dello stesso gruppo statuario; le spese affrontate ammontano in totale a onze 45.29.18.⁶⁴

Il 16 marzo 1761 il doratore Carlo Diecidue riceve dal sacerdote Vincenzo Verani, procuratore e te-



I *Misteri Gloriosi*
(parete di ingresso):

- a. *Assunzione della Vergine;*
- b. *Resurrezione;*
- c. *Discesa dello Spirito Santo;*
- d. *Ascensione.*



soriere della compagnia, 20 onze e 7 tari per i lavori realizzati nella macchina lignea, tinta “di bianchetto”, per aver dorato gli intagli lignei del reliquiario e per averne dipinto il fondo “di pietra verde antico” nell’altare del Crocifisso posto nell’antioratorio. Nel pagamento sono compresi altri lavori, quali la doratura del “brachittone” intorno alla nicchia della statua della *Madonna del Rosario*, sistemata nella nuova cappella realizzata nei locali attigui alla sacrestia.⁶⁵

A una fase più tarda sembrerebbe appartenere la neoclassica decorazione a lacunari della volta dell’antioratorio, probabilmente rifatta in concomitanza con i lavori di rifacimento della facciata, il cui progetto è stato attribuito all’architetto Vincenzo Fiorelli.

In effetti, il 25 febbraio 1786, il Fiorelli dichiara di essere stato pagato dai confrati 5 onze, in conto di 10, per aver fatto tutti i disegni della nuova “macchinetta” e della facciata dell’antio-

Parete destra
dell'antioratorio,
particolare.



rioratorio e per avere assistito agli stessi lavori fino a quel momento.⁶⁶

I lavori progettati dal Fiorelli vengono condotti dallo stuccatore Emanuele Ruiz. Questi, infatti, il 27 febbraio dello stesso anno 1786⁶⁷ si impegna con Sebastiano Saporito e con Francesco Maria Chianelli, *governatore e congiunto* della compagnia, a realizzare nella parete d'ingresso dell'antioratorio, entro l'8 aprile successivo, una "macchinetta" intorno al portale e a rimodularne la facciata, all'esterno, secondo il progetto e le indicazioni forniti dall'architetto Vincenzo Fiorelli, per un compenso complessivo di 40 onze, ricevendo un acconto di 13 onze e 10 tari.

L'intervento del Ruiz comprende l'ingrandimento e la risistemazione del portale di ingresso, la realizzazione di una "macchinetta" con due colonne che dovranno rivestirsi di marmo, i pilastri "a libro", cioè quelli angolari, il rivestimento, nelle parti interessate dai nuovi lavori, "di stucco di San Martino macerato nelle botti polvere di marmo gesso e tutt'altro che sarà necessario ... bene allustrato senza pustole ... con farci tutti quelli adorni a tenore del disegno con sua carta nel centro con tre teste di serafini ... i

capitelli della macchinetta di ordine dorico intagliato uniforme a quelli fatti di marmo nelle colonne del portone del marchese Geraci nel Casaro".

L'impegno del Ruiz prevede anche la sistemazione della facciata esterna dell'edificio, con la realizzazione del cosiddetto "ordine bastardo" e del "frontispicio", il rifacimento in marmo dei due gradini di ingresso, l'ornato della porta con pilastri, basi e capitelli di ordine composito, il fregio, la cornice, una "giorlanda nel vano di lume, corona di fiori col nome di Maria SS. marosoni nelle riquadrature", due vasi e una base per sistemarvi la croce di ferro sulla sommità della facciata.

Come si presenta oggi al visitatore, la facciata dell'edificio mantiene pressoché inalterato l'assetto ideato dall'architetto Fiorelli e realizzato dallo stuccatore Emanuele Ruiz nel 1786.

La realizzazione delle parti in marmo per l'interno dell'antioratorio, in quella stessa occasione, viene affidata dai confrati il 1 marzo 1786⁶⁸ al marmorario Pietro Gallina, al muratore Paolo Calisti e al "marmorario di pietra forte" Andrea Marchese, i quali avevano offerto 5 onze in meno rispetto al marmorario Salvatore Durante (autore del capitolato d'appalto), nella gara organizzata per l'assegnazione di quei lavori.

Si trattava di costruire con pietra di Aspra e rivestire gli "zoccoli" della nuova macchinetta all'entrata dell'antioratorio, foderandoli con marmo di Seravezza, e con riquadrature di marmo bianco e cornicette di Giallo di Siena; di eseguire due basi di marmo bianco per le colonne; di rivestire le due colonne con marmo di Seravezza; di scolpire i capitelli di marmo bianco di ordine dorico, come quelli del portale di palazzo Geraci al Casaro; di realizzare cinque scalini di pietra rossa della "nuova perriera vicina all'Ogliastro", o di marmo di Castellammare, secondo i modelli forniti dall'architetto; di rivestire le riquadrature laterali agli scalini con fondo di Seravezza "impellicciata" con riquadri di marmo bianco, fondi di "Brizza di Francia" e cornicette di Giallo di Siena; di realizzare il "brachittone" della porta con pietra di Castellammare o dell'Ogliastro.

Di queste decorazioni in marmo, se furono realizzate per intero, sopravvivono soltanto gli scalini di marmo rosso dell'ingresso, mentre il por-

tale interno, posto nella controfacciata, con le sue due monumentali colonne, si presenta oggi interamente rivestito di stucco.

Dal portale inserito nella facciata neoclassica ideata dal Fiorelli nel 1786 si accede all'ampio antioratorio, arricchito da una coeva decorazione a stucco, costituita da quattro rilievi raffiguranti dei *Putti con i simboli della Passione*, che contrappuntano il Crocifisso seicentesco appoggiato su un ricco dossale-reliquiario, sull'altare situato nella parete opposta all'ingresso.

L'altare è inserito all'interno di una edicola costituita da due possenti colonne corinzie scanalate, reggenti un timpano triangolare sul quale sono dei putti a tutto tondo con i simboli della Passione. Completano l'arredo dell'antioratorio la neoclassica decorazione della volta a lacunari esagonali, uno stemma in stucco della compagnia del Rosario, una seicentesca tela col *Compianto su Cristo morto* riferita ad ambito fiammingo-napoletano ed una manierista acquasantiera marmorea con conca baccellata ospitante quattro testine e uno scudo raffigurante una santa martire che solleva una palma, probabilmente Santa Caterina d'Alessandria. Il culto di questa santa è infatti attestato nella parete di ingresso dell'oratorio attraverso un dipinto seicentesco riferito ad ambito genovese, sotto il quale era collocato il seggio dei superiori della compagnia.

Dalle due porte che si aprono sulla parete a destra dell'antioratorio si accede alla magnifica aula, dove, addossato alla parete di ingresso, scomparsi i seggi dei tre superiori, rimane solo un neoclassico tavolo ligneo. Sopravvivono invece lungo le pareti laterali dell'aula le panche dei confrati poggianti su ricche mensole seicentesche di legno intagliato, sui quali, per tutta la lunghezza delle pareti, sono appesi due drappi rossi di lampasso laminato databile fra la fine del Cinque e i primi del Seicento.

Il pavimento in maiolica bianca e nera segue la moda sei-settecentesca del cosiddetto motivo ad onda.

La volta dell'aula è decorata con affreschi e stucchi in parte dorati; al centro campeggia l'*Incoronazione della Vergine*, che completa la serie dei Misteri del Rosario dipinti nelle tele poste sulle tre pareti dell'oratorio. Assieme ai quattro tondi

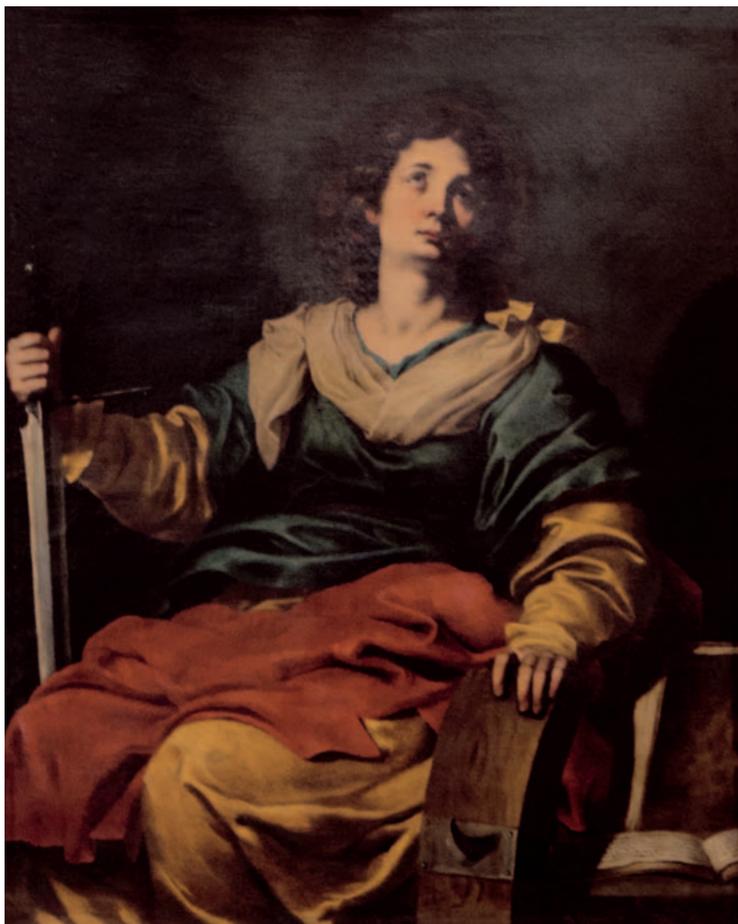


Pittore fiammingo-
napoletano,
*Compianto
su Cristo morto*,
sec. XVII.

Acquasantiera,
sec. XVI.

angolari con *Angeli* che lo circondano, l'affresco è unanimemente attribuito al pittore Pietro Novelli, mentre i due tondi, anch'essi con *Angeli*, affrescati ai lati, frutto forse di un rifacimento o di una aggiunta settecentesca, vengono assegnati al pittore fiammingo Guglielmo Borremans, che li dipinse forse in concomitanza con l'intervento del Serpotta negli stucchi dell'aula.

Le pareti laterali dell'aula si sviluppano su tre registri; il più basso comprende i sedili dei confrati retti da mensole lignee intagliate; quello mediano ospita cinque dipinti ai quali si alternano



Pittore di ambito genovese, *Santa Caterina d'Alessandria*, sec. XVII.

Tavolo dei superiori, sec. XIX.

Stemma della Compagnia del Rosario.

quattro statue allegoriche entro nicchie: *Charitas*, *Humilitas*, *Pax* e *Puritas*, a sinistra; *Oboedientia*, *Fortitudo* (nella colonna alla quale si appoggia la figura compare la “sirpuzza” che allude al cognome di Giacomo), *Patientia* e *Mansuetudo*, a destra; il terzo registro contiene cinque grandi

medaglioni ovali a stucco con scene bibliche, alternati alle finestre.

La facciata di ingresso, anch'essa spartita in tre registri, vede in basso le due porte di accesso e al centro lo spazio per il seggio dei superiori sormontato da una tela raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria*; nel registro mediano sono tre dipinti raffiguranti altrettanti Misteri Gloriosi (quello al centro, la *Pentecoste*, è stato decurtato per adeguarlo allo spazio lasciato libero dalla decorazione serpottiana) alternati a due statue allegoriche su mensole raffiguranti *Victoria* a sinistra e *Liberalitas* a destra; il registro più alto ospita una *Assunzione della Vergine* su tela, affiancata da due ovali a stucco con soggetti vetero-testamentari.

Ai piedritti dell'arco trionfale si appoggiano due statue allegoriche raffiguranti *Sapientia* (a sinistra) e *Iustitia* (a destra).

Nell'aula gli stucchi serpottiani intessono un felicissimo e serrato dialogo con la policromia dei dipinti, quasi tutti databili tra terzo e quarto decennio del Seicento, disposti lungo le tre pareti dell'oratorio.

Nella parete a sinistra di chi entra sono infatti disposte cinque tele con i Misteri Gaudiosi: l'*Anunciazione*, assegnata ad “area culturale fiammingo-siciliana” o anche ad “ambito di Pietro Novelli”,⁶⁹ ma da restituire forse al pennello del fiammingo Geronimo Gerardi; la *Visitazione*, attribuita al fiammingo Guglielmo Borremans con una datazione alla fine del secondo decennio del Settecento e che assai probabilmente andò a sostituire un precedente dipinto dello stesso soggetto forse rovinato; la *Natività coi pastori* attri-





buita al Gerardi, ma probabile opera di un maestro siciliano; la *Presentazione al tempio*, di ambito fiammingo; *La disputa al tempio* riferita al Novelli.

Nella parete destra sono altrettanti dipinti con i Misteri Dolorosi: l'*Orazione nell'orto*, assegnata ad ambito napoletano o forse da identificarsi con uno dei dipinti eseguiti da Mario Minniti per conto di don Marco Gezio;⁷⁰ la *Flagellazione*, concordemente riferita a Matthias Stom; la *Coronazione di spine*, di ambito fiammingo con inflessioni genovesi, attribuita da Abbate al cosiddetto "Maestro di San Giovanni alla Guilla"; la *Salita al Calvario*, assegnata ad ambito fiammingo-siciliano; la *Crocifissione*, ritenuta copia antica, forse seicentesca, da Anton Van Dyck.

Nella parete di ingresso trovano posto altre quattro tele con i Misteri Gloriosi (il quinto di essi, l'*Incoronazione della Vergine*, come già ricordato, è rappresentato nel grande ovale affrescato dal Novelli nella volta dell'aula): la *Resurrezione*, attribuita al genovese Giovanni Andrea de Ferrari o anche al "Maestro di San Giovanni alla Guilla"; la *Pentecoste* di Pietro Novelli, dal profilo variamente sagomato per adattarsi alla decorazione plastica; l'*Ascensione*, copia da Pietro Novelli; l'*Assunzione* di ambito genovese, nel registro superiore.

Alle dodici statue di figure allegoriche che si alternano ai dipinti e, nel registro superiore, agli altrettanti rilievi ovati con scene dell'Apocalisse

e del Vecchio Testamento, si frappongono nelle pose più svariate i putti serpottiani, a tutto tondo o a rilievo, commentando ed illustrando attraverso i loro gesti l'intero programma iconografico espresso nei rilievi, nelle figure allegoriche, nei dipinti.

Il tema del teatro, quale sacra rappresentazione, come è già stato osservato,⁷¹ trova sviluppo nell'arco trionfale (i putti che aprono un velario-sipario nei piedritti dell'arco, il telo disteso sulla chiave dell'arco dove un angelo sembra scrivere il titolo dello "spettacolo" che ha come protagonista la Madonna del Rosario) e nel cupolino del presbiterio, dalla cui cornice si affacciano alcuni spettatori che, agghindati alla moda del tempo, sembrano assistere da un palco teatrale alla sacra rappresentazione, accompagnata dai putti musicisti e cantori delle pareti laterali.

Al centro del cupolino ovale su pennacchi è la colomba raggiata dello Spirito Santo con intorno dei putti entro riquadri mistilinei.

Il presbiterio, con altare in marmo, ospita la pala del Van Dyck affiancata da due statue allegoriche del Serpotta raffiguranti la *Divina Providentia* (a sinistra) e la *Gratia divina* (a destra) e sormontata da putti e angeli.

Gli stucchi intorno alla pala d'altare sembrano creare suggestioni berniniane.⁷² Sulle pareti laterali si affacciano le due cantorie lignee dorate sovrastanti altrettante porte che conducono alla sacrestia e ad altri locali di servizio.

Oboedientia,
particolare.



Santina Grasso

Lo spettacolo globale

Giacomo Serpotta interprete del “bel composto” berniniano

La nuova configurazione ornamentale dell'oratorio del Rosario in San Domenico, allorché intorno al 1710 Giacomo Serpotta venne chiamato a realizzarla, non poteva che prendere le mosse dalla rilevante quadreria, singolare compendio dei principali indirizzi pittorici locali della prima metà del Seicento.¹ Le calde tonalità delle opere fiamminghe, dall'intima *Annunciazione* del Gerardi² al suggestivo luminismo della *Flagellazione* dello Stom, compenetrata al sobrio vigore delle tele novellesche e rischiarate dalla perlacea pala d'altare vandyckiana, rappresentavano infatti la base cui accostare una decorazione plastica che, senza complessi di inferiorità e senza prevalere, contribuisse a comporre un apparato figurativamente, cromaticamente e strutturalmente armonico. Serpotta aveva la sensibilità, il gusto e la cultura per riuscirci, ma fu suo il progetto o dell'architetto Gaetano Lazzara,³ come di volta in volta è stato ipotizzato dalla critica? Le carte d'archivio tacciono al riguardo, rendendo finora vano ogni tentativo di documentare con certezza l'autore della straordinaria e inedita soluzione che scaturì da quella esigenza primaria.

La volontà di riassorbire i diversi elementi plastici in un'unica veduta globale, attitudine ben nota e consueta in ogni allestimento scultoreo

dell'artista, viene quindi accresciuta in questo oratorio dall'introduzione di una ulteriore componente figurativa, quella pittorica, che rientra a pieno titolo nell'immaginario gioco delle parti, in relazione sia alle sculture vere e proprie che ai medaglioni a rilievo.⁴ A partire da Meli, la critica non ha mancato di sottolineare lo stretto rapporto di natura teologica e simbolica che lega dipinti e sculture, ma le connessioni di ordine compositivo, che implicano azioni e moti talvolta contrapposti, talaltra simmetrici, sono altrettanto significative, e certamente volute.

Le correlazioni e le risposdenze che si possono cogliere osservando in una visione unica dipinti e medaglioni di stucco dimostrano infatti che scopo dell'artista era quello di permeare entrambi in un organico sistema figurativo, uniformando le figure in stucco alle immagini dei quadri, non solo con finalità estetiche, ma proprio per rafforzarne i legami simbolici, siano essi di accordo o di contrasto.⁵ In generale, le figurazioni nei medaglioni, poste al di sopra dei dipinti dei misteri sia in senso spaziale che narrativo, sembrano ispirarsi ad essi per realizzare un meta-commento, sul piano celeste e metafisico, alle vicende, al tempo stesso umane e divine, della vita di Gesù. I due livelli, dunque, si sviluppano in modo parallelo, contrapponendo le vicende storiche dell'uomo Gesù agli eventi celesti che ad esse sono connessi e che ne rivelano il valore trascendente, e la creazione scultorea si integra per-

1. Giacomo Serpotta,
L'angelo porge il libro
a San Giovanni.
 Pittore di ambito
 napoletano,
Orazione nell'orto,
 sec. XVII.



fettamente con la precedente invenzione pittorica, citandone forme e movimenti e inglobandone e reinventandone i significati.

Consideriamo, solo per fare qualche esempio, la scena dell'angelo che offre il calice al Cristo nel dipinto con *l'Orazione nell'orto* e quella dell'angelo che porge il libro dell'Apocalisse a San Giovanni nel corrispondente medaglione a rilievo, per osservare come entrambe siano costruite in diagonale, mentre la figura distesa di San Giovanni riecheggia le figure degli apostoli dormienti. In entrambe le scene, un oggetto simbolico (il calice, il libro) viene offerto e accettato, e il sacrificio consapevole di Gesù diviene la premessa e la spiegazione della rivelazione soprannaturale concessa al suo discepolo (fig. 1).

Una consonanza contenutistica dei soggetti, esaltata dalla concordanza iconica, collega anche il dipinto raffigurante *Gesù cade sotto la croce* al rilievo scultoreo con gli *Angeli che segnano la fronte delle donne*. Se al manigoldo visto di spalle nel dipinto si contrappone nel rilievo una figura analoga, con il braccio teso in direzione opposta, è soprattutto la posizione della Veronica che deterge il volto del Cristo nella tela ad evocare, nel medaglione scultoreo, la figura della donna segnata dall'angelo, in un bellissimo richiamo in cui la pietà umana, non a caso incarnata da una figura femminile, diviene fondazione per una salvezza e gloria trascendente (fig. 2).

O ancora, il rilievo che sovrasta il quadro con *l'Incoronazione di spine* riproduce in uno dei seniori la postura del Cristo seduto con le gambe accavallate. In questa stessa sequenza, le due figure in primo piano, nel dipinto e nel rilievo, sono collegate in diagonale, sebbene in controparte (fig. 3). Anche qui, la somiglianza formale si traduce in una mirabile specularità contenutistica, ma ciò che nelle serie precedenti era sintonia, si trasforma ora in contrapposizione: ciò che nel dipinto è derisione e sofferenza, la corona di spine, si trasforma nel rilievo in stucco in glorificazione, con la figura del seniore che riceve dal Redentore una corona metafisica.

Anche nella distribuzione delle masse, dei vuoti e dei pieni è facile, una volta scoperto il gioco dei rimandi, riconoscere le similitudini nascoste. Così, sia nel quadro con *l'Ascensione* che nella *Scala di Giacobbe* in stucco, dalle figure addensate sul margine inferiore della cornice scaturisce

un moto, ancora una volta simbolico e compositivo al tempo stesso, che le risucchia verso l'alto. E anche qui, un ritmo in senso inverso contrappone la figura dell'apostolo disteso sul lato sinistro del dipinto e quella dell'angelo sulla destra del medaglione (vedi fig. p. 78).

Allo stesso modo, anche le Allegorie e i putti entrano in gioco, adeguandosi nelle movenze e nella gestualità alle figurazioni contenute nei quadri adiacenti, come si può osservare nel Cristo della *Flagellazione* e nella scultura della *Fortitudo*, che si appoggiano entrambi, sia pure con un movimento divergente, a una simbolica colonna (fig. 4).

L'assimilazione di tecniche pittoriche nel modellato dei medaglioni – lo sfumato, la prospettiva, le dinamiche compositive – e la suggestiva coerenza visiva che amalgama tele e sculture dimostrano pertanto senza alcun dubbio che l'artista volle perseguire una sintesi delle arti, attraverso una loro "integrazione, consonanza, armonia col tutto",⁶ che contribuisse a connettere il contenuto teologico delle singole figurazioni. Ancora più compiutamente che nelle altre sue opere, dunque, Serpotta pare fornire in questo oratorio, non sappiamo quanto consapevolmente, una sua personale versione del "bel composto" berniniano, dove le diverse arti superano "i propri limiti, trascendendo l'una nell'altra".⁷ Architettura, scultura e pittura si fondono qui con tale naturale spontaneità che "sembra che tutto: pittura e scultura sia stato concepito da una medesima fantasia ed in un medesimo tempo",⁸ cosa che in realtà non fu, come sappiamo. Come nella cappella Cornaro della chiesa di Santa Maria della Vittoria o nell'altare maggiore di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini, dunque, quando le regole che governano ciascuna delle arti interessate vengono infrante, queste si combinano in una nuova relazione, "slittando da un sistema di rappresentazione a un altro e da un registro espressivo a un altro".⁹

Il passaggio forse più emblematico in tal senso è l'artificio tipicamente berniniano (si pensi in particolare alla cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina) di estendere la figurazione della pala d'altare, oltre il diaframma della cornice, alle sculture che vi stanno attorno, ricreando una precisa corrispondenza tra la spazialità del quadro e quella della decorazione in stucco.¹⁰



2. Giacomo Serpotta, *Angeli che segnano la fronte delle donne*. Pittore di ambito fiammingo-siciliano, *Gesù cade sotto la croce*, sec. XVII.

3. Giacomo Serpotta,
*Seniori che adorano
 il Redentore.*
 Pittore
 fiammingo,
*L'incoronazione
 di spine.*
 sec XVII.



All'interno di un finto abside che riproduce l'arco raffigurato nel quadro di Van Dyck, i putti in stucco replicano infatti la distribuzione e le posture di quelli del registro superiore del dipinto, mentre le due nobili Allegorie ai lati della pala riecheggiano volti e atteggiamenti delle altre sante vandyckiane (fig. 5). E come nella cappella Cornaro berniniana,¹¹ dove i membri della famiglia committente, assiepati in piccoli palchi o coretti, commentano l'estasi di Santa Teresa come testimoni dell'evento, quasi assistessero a uno spettacolo teatrale, dal cupolino del nostro oratorio, celati alla vista degli astanti, dame, gentiluomini e bimbi in stucco presenziano al sacro spettacolo, sbirciando l'altare sottostante e cantando inni sacri. Mentre risuona il loro canto, gli angeli e i putti di stucco che sormontano la pala d'altare spargono incenso, partecipando attivamente alla glorificazione del rosario che si svolge nel dipinto.

L'artista si era cimentato in un artificio simile anche nell'oratorio di San Lorenzo (1700-1710), dove aveva affiancato alla *Natività* di Caravaggio due angeli che, rendendo omaggio ai santi Lorenzo e Francesco raffigurati nel dipinto, offrono loro la palma e il giglio.

L'aula dell'oratorio e la parete di ingresso

Se per un istante immaginiamo l'oratorio privo della decorazione a stucco, possiamo capire come già da sé lo spazio architettonico lasciato disponibile dai dipinti preesistenti e dalle finestre aveva la potenzialità di suggerire le soluzioni che vennero adottate. Per essere ben visibili, le tele dovevano essere destinate infatti al registro inferiore delle pareti lunghe, mentre la fascia superiore era scandita dai grandi finestroni, quindi era giocoforza attribuire alla parete "una sorta di dissimulata orditura a scacchiera..."¹² distribuendo tele, finestre e sculture con un ritmo alternato. Tra le finestre furono collocati pertanto medaglioni a stucco ovali che fanno risaltare la prominenza del paramento murario con il loro forte rilievo, mentre nel registro inferiore, per riproporre la strombatura delle finestre sovrastanti, vennero scavate nicchie poco profonde contenenti figure allegoriche femminili. Tali Allegorie,

che fungono da cesura tra i quadri, emergono appena dalle nicchie perché possano “allinearsi, senza sopraffarlo, al piano dei dipinti”,¹³ laddove invece negli altri oratori serpottiani si erano proiettate prepotentemente nello spazio.

Si determina in tal modo un’alternanza di “campi figurativi” (medaglione-dipinto) sulla superficie della parete muraria e di “campi architettonico-scoltorei” (finestra-nicchia) che arretrano nella profondità del suo spessore.¹⁴

Alla base di tale palinsesto, che non presuppone la prevalenza di alcuna delle sue componenti e ricopre le pareti dell’aula senza soluzione di continuità, c’è sostanzialmente l’abbandono di quel principio compositivo che finora aveva costituito l’asse portante della decorazione degli oratori, il preminente rilievo accordato alle finestre, attorno alle quali si dispiegava l’intera ornamentazione. L’elemento finestra, privo del sottostante teatrino con cui faceva corpo unico, ora sostituito

dalla nicchia, viene pertanto relegato a divenire una delle tante parti che compongono con la medesima emergenza il tracciato ornamentale. Tale modulo ha però anche un secondo fine, quello di dare vita a una quadreria insieme reale e fittizia, nella quale i medaglioni scolpiti altro non sono che finti quadri appesi alla parete al di sopra di quelli veri, tra i quali, con l’intento di raccordare realtà e finzione, si muovono i soliti putti giocosi. Essi esplicano la consueta attitudine al commento delle scene sacre e alla partecipazione emotiva che avevano già manifestato nell’oratorio di Santa Cita, dove però la loro attitudine era improntata ad una certa seriosità, adeguata all’importanza dei temi evangelici, mentre qui la loro principale occupazione sembra quella di giocare e divertirsi. I fanciulli giocano a nascondino, con le bolle di sapone, a cavalluccio, tirano scherzi ai personaggi principali, come il puttino dispettoso che brucia con la fiac-

4. Giacomo Serpotta,
Fortitudo.
Matthias Stom,
Flagellazione,
1638-1639 ca.





5. Presbiterio, particolare.

cola il piede che Lucifero, nella sua caduta, pretende incautamente al di fuori della cornice del medaglione (fig. 6). Più sciolti nei movimenti, liberi di esprimere tutta la loro infantile allegria, questi putti sono tra le realizzazioni più verosimili e spontanee che Giacomo abbia mai prodotto. La loro vivacità non è tuttavia fine a se stessa, ma serve ad aggregare ancora di più le varie componenti dell'apparato in un inscindibile contesto.

Allo schema decorativo generale si uniforma la parete di ingresso, che si configura come il naturale fondale delle pareti, un'altra novità significativa rispetto agli altri oratori, dove era stata interpretata, in quanto punto focale e sede dei Superiori, come un organismo architettonico e ornamentale a se stante, in un certo senso slegato

dalle pareti e valorizzato da composizioni di pregnante rilevanza figurativa e simbolica.

L'aula diviene in tal modo nella sua interezza e circolarità uno scrigno racchiuso in un uniforme telaio geometrico di cornici, lesene, capitelli, "ascrivibile alla maturazione di una fisionomia artistica di orientamento classicista",¹⁵ che segna la definitiva emancipazione della strutturazione oratoriale dal genere decorativo del retablo di tradizione gagesca.¹⁶

Non è un caso pertanto che si possa cogliere qualche affinità compositiva, per l'uso della parete come rigorosa griglia architettonico-ornamentale, con il progetto di Francesco Borromini (1599-1667) per il restauro degli spazi interni di un monumento classico, la basilica di San Giovanni in Laterano (1646-49).

Ulteriori somiglianze con motivi decorativi borrominiani sono state rilevate da Garstang nei timpani delle finestre, che egli accosta alla facciata dell'oratorio dei Filippini a Roma.¹⁷ Repertori figurativi, questi, che erano ben noti a Palermo, grazie alle riproduzioni contenute nei testi di architettura che come è noto circolavano tra architetti e maestranze ed erano disponibili

presso le biblioteche degli Ordini religiosi. Quella della Congregazione di Padri dell'Oratorio di San Filippo Neri, che era aperta alla pubblica consultazione, ad esempio, conservava una copia del volume *Insignium Romae templorum prospectus...* di G. G. De Rossi, edito a Roma nel 1683, che riproduce alla tavola 11 l'interno della basilica lateranense (fig. 7).¹⁸

6. *Lucifero incatenato*, particolare.



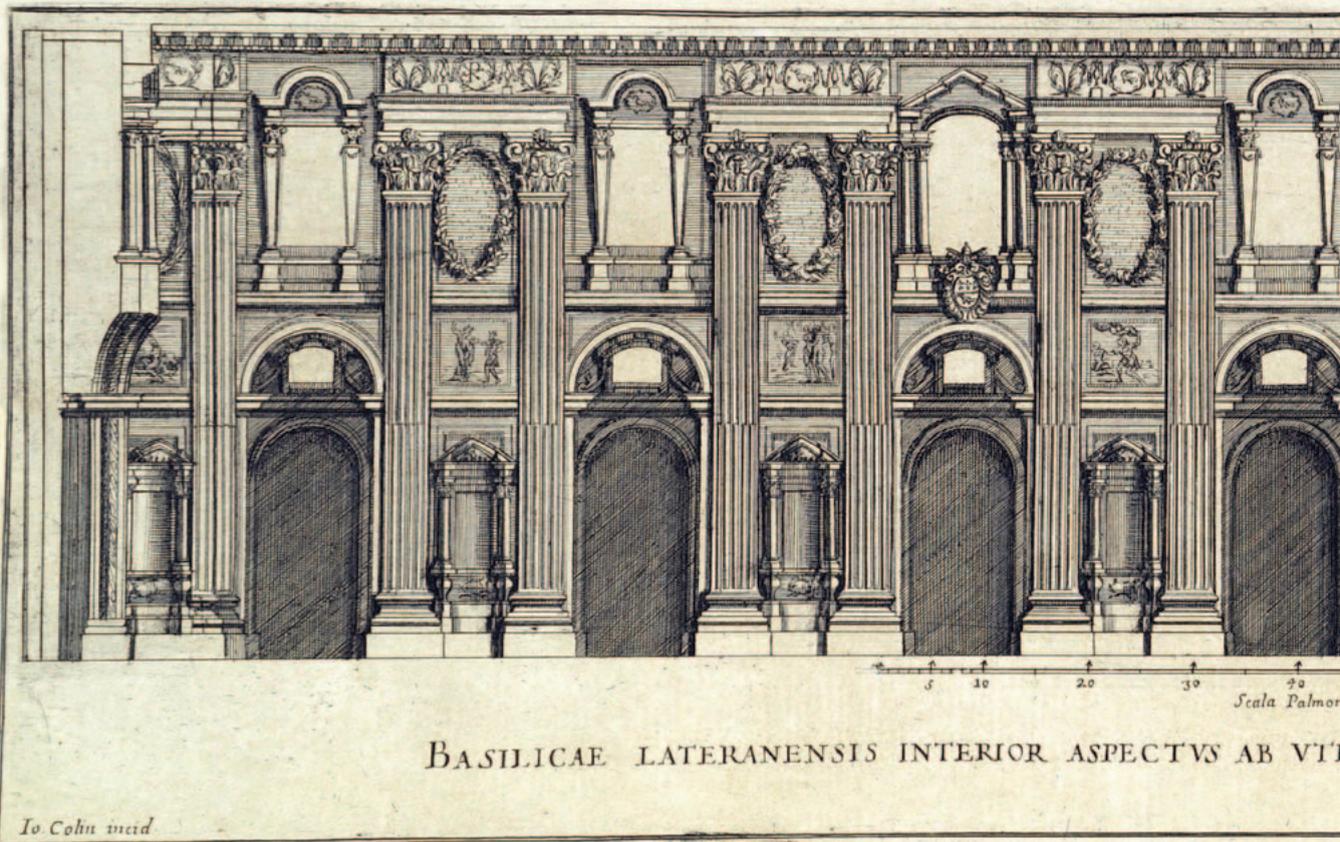
Sono episodi che si iscrivono del resto nel generale “revival borrominiano-guariniano” in atto a Palermo nel primo Settecento,¹⁹ cui non fu estraneo l’architetto Giacomo Amato, grazie alle esperienze maturate durante il soggiorno romano di cui si giovò nell’ambito della sua successiva attività nei cantieri palermitani.

I medaglioni a rilievo

La cornice ovale dei medaglioni, se da un lato può scaturire da una citazione dell’affresco di Novelli sulla volta,²⁰ dall’altro vuole forse evocare quelle raffigurazioni della Madonna del Rosario in cui i misteri sono racchiusi entro medaglioni circolari o ovali, ad esempio l’iconografia di origine nord-europea dell’albero del rosario. Ancora di più si avvicina ai nostri medaglioni il modello

iconografico affermatosi in ambito pittorico tardo-manieristico fiorentino, presente anche nel territorio isolano, in cui i quadretti circolari con i misteri sono sostenuti da ghirlande e festoni.²¹ Ai misteri allude anche la raffinata sintesi cromatica che risulta dall’accordo degli stucchi bianchi e dorati con l’originario parato cinque-seicentesco in lampasso laminato rosso che costituisce il dossale degli scranni dei confrati.²² È nota infatti la corrispondenza dei colori bianco, rosso e oro con i misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi, sancita fin dal XVI secolo dalle fonti letterarie rosariane.²³

I medaglioni in stucco del nostro oratorio, racchiusi entro cornici di foglie di quercia, divengono dunque veri e propri cammei, appesi con nastri annodati in fiocchi tutto intorno al cornicione, a formare una simbolica ghirlanda.²⁴ In essi si svolgono scene ben più macchinose, e, co-



munque, assai diverse dal punto di vista concettuale da quelle che l'artista aveva fin qui trattato nei teatrini. Nonostante la critica sia talvolta incorsa nell'equivoco di identificarli, i medaglioni dell'oratorio del Rosario sono infatti proprio l'opposto dei teatrini: mentre questi sfondano la parete come scatole prospettiche entro cui l'illusionismo della percezione visiva è ottenuto mediante il digradare di sculture e rilievi verso il fondo, nei medaglioni la prospettiva risulta dal vigoroso altorilievo in primo piano, aggettante dal piano della parete, che sfuma in dissolvenza verso lo sfondo con spessori sempre più lievi. Diversa è dunque l'interpretazione della parete quale diaframma. Le vicende narrate nei medaglioni si svolgono infatti in superficie, protendendosi verso gli astanti, e avvengono al nostro cospetto, entro il nostro tempo e «alla soglia del «nostro» spazio».²⁵ Come spiega Wittkower, in-

fatti, «un rilievo è una specie a mezza via, per così dire, fra l'illusione pittorica e la realtà, perché i corpi hanno un vero volume, c'è una vera profondità e c'è una graduale transizione fra lo spazio dello spettatore e quello del rilievo».²⁶

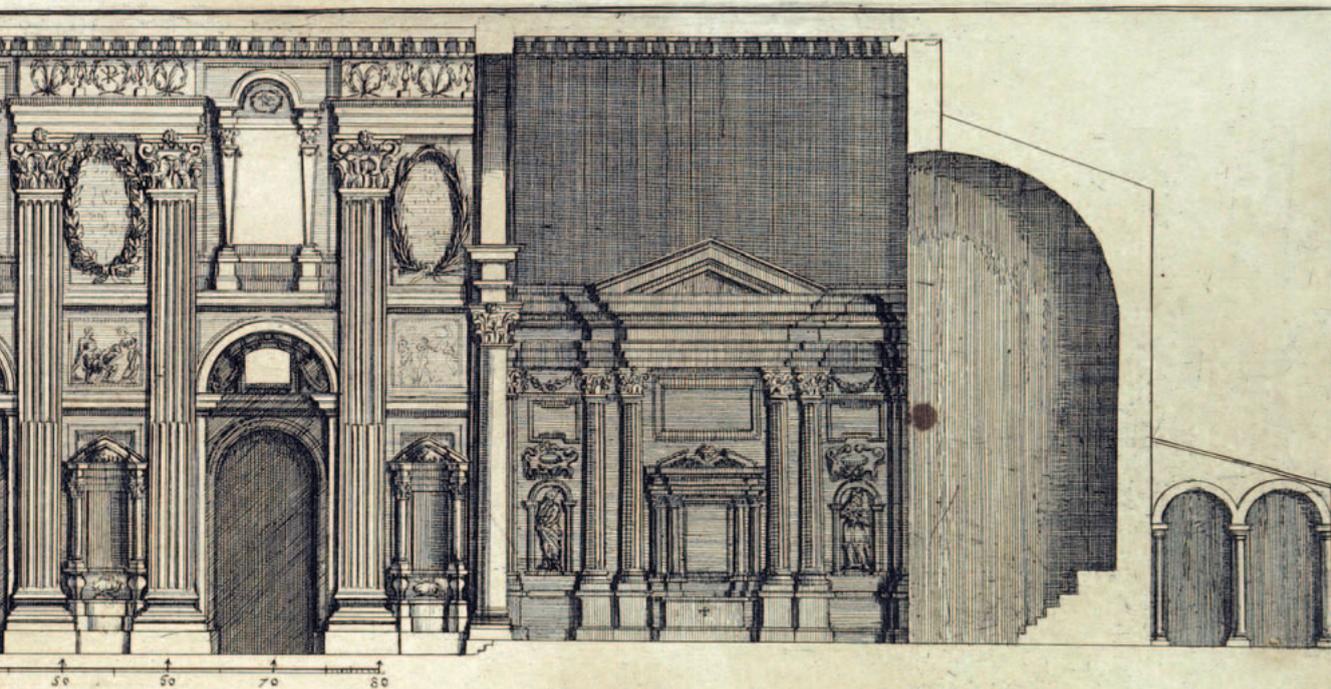
In questi *quadroni di stucco istoriati con sue figure di tre parti di rilievo, mezzo rilievo e basso rilievo*²⁷ lo scultore sperimenta dunque per la prima volta, in modo completo e integrale, una tecnica fortemente innovativa rispetto alla propria esperienza figurativa, una tecnica che si rivelerà di grande impatto per la cultura locale e che verrà utilizzata ampiamente lungo tutto il Settecento, quando i suoi epigoni saranno sempre più attratti dall'uso del rilievo a scapito delle figure a tutto tondo.

Il genere, forse prescelto anche in considerazione della particolare conformazione decorativa dell'oratorio, è quello della pala d'altare marmorea

7. G. G. De Rossi, *Insignium Romae templorum prospectus...*, Roma 1683, Francesco

Borromini, parete laterale della basilica di San Giovanni in Laterano, tav. 11, Palermo, Biblioteca centrale della Regione Siciliana «Alberto Bombace».

Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento beni Culturali e dell'Identità Siciliana.



ROQUE LATERE . Eq. Francisco Borromino Architecto .



8. Gioacchino Vitagliano, *Cristo alla colonna*, post. 1696, Palermo, chiesa di Santa Cita.

o a stucco, che in misura ancor maggiore della pittura illusionista “soddisfaceva il desiderio barocco di cancellare la linea di confine fra vita e arte, spettatore e figura”,²⁸ un genere ampiamente praticato a Roma nella seconda metà del Seicento da scultori classicisti e barocchi, principalmente da Alessandro Algardi (1595-1654).²⁹ È possibile che l’introduzione di questo genere artistico nell’ambiente locale sia stata favorita dalla mediazione di Giacomo Amato, che lo adottò nella *Crocifissione* in stucco progettata nel 1702 per la chiesa di Santa Teresa alla Kalsa e realizzata da Procopio e Giuseppe Serpotta.³⁰ Tuttavia gli esiti figurativi di questi esperimenti autoctoni, che includono le opere precedenti dello stesso Serpotta - ad esempio il *Martirio di San Lorenzo* nell’oratorio omonimo (1703) e i *Misteri Gaudiosi e Dolorosi* della chiesa di Santa Cita (1696) da lui progettati ed eseguiti da Gioacchino Vita-

gliano (1669-1739)³¹ - conservano ancora sguinci laterali o profondi sfondi architettonici che determinano l’impressione visiva di un imbuto prospettico, simile a quello del teatrino (fig. 8). È dunque nel nostro oratorio che il pieno adeguamento alle correnti artistiche della capitale conduce realmente all’abbandono del rilievo tipico dei teatrini, che non a caso è stato definito da Wittkower “assolutamente non romano”, mentre Ricci aggiunge a proposito di Bernini, Ferrata e Raggi: “nessuno dei tre avrebbe... fatto di tutto tondo le figurine delle storiette di San Lorenzo e la Battaglia di Lepanto... i tre grandi scultori... avrebbero fatto là, come in casi simili hanno fatto a Roma, le storie in bassorilievo, lasciando l’energia degli sbattimenti alle statue decorative e, saremmo per dire, architettoniche”.³² Ma, se il genere proviene da Roma, la tecnica serpottiana, attraverso la locale mediazione gaginesca, affonda le proprie radici nella tradizione del Rinascimento toscano e dello “stiacciato” di Donatello.³³ La sensibilità dell’artista sembra nutrirsi infatti più delle sottili, quasi impalpabili modulazioni plastiche di Antonello Gagini (fig. 9) che del contrastato pittoricismo delle pale marmoree romane, caratterizzate da un prominente altorilievo e da un bassorilievo quasi mai “sfumato” come nei rilievi serpottiani.³⁴

Alla luce di queste considerazioni, appare chiaro come il sottile gioco tra pittura e scultura, così comune nella cultura artistica settecentesca nella forma dei “finti stucchi” ad affresco, nei nostri medaglioni si esprima, al contrario, con l’imitazione da parte della scultura delle modulazioni cromatiche e delle trame della tecnica pittorica.³⁵ Tuttavia, il protendersi delle figure scolpite oltre il bordo della cornice e la prospettiva fortemente scorciata da cui possono essere osservate, più che la pittura da cavalletto, evocano la visione prospettica “di sotto in su” degli affreschi barocchi, in cui le figure si dispongono in una scala che va dal primo piano incombente al “lontanissimo” dello sfondo (fig. 10). Il traboccare delle figure da un angolo della cornice dei rilievi serpottiani assomiglia per esempio a un espediente illusionistico di sapore tardo-cortonesco che solo da poco aveva fatto la sua comparsa a Palermo, nell’*Assunzione della Vergine*³⁶ affrescata da Filippo Tancredi (1655-1722) nella chiesa di San-

t'Anna la Misericordia tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo (figg. 11-12).

La posizione di Serpotta ci appare dunque in questo momento storico particolarmente all'avanguardia, dato che la cornice dell'affresco, tranne la "sola timida eccezione" della citata opera di Tancredi, continuava a rappresentare "un limite invalicabile, senza le ostentate interpretazioni di spazio di qua e di là dal piano".³⁷ Nel nostro oratorio, invece, perfino la partitura architettonica viene riassorbita nel contesto ornamentale, attraverso l'artificio delle nuvole di stucco che scivolano mollemente sui plinti architettonici e delle figure che, sbucando fuori dalla cornice, vi si appoggiano (fig. 13).

Oltre alle suggestioni compositive, l'artista trasse probabilmente da svariati cicli di affreschi, a conferma della sua vocazione di "gazza ladra",³⁸ citazioni più o meno letterali, dalla figura barbata distesa nel rilievo con i *Seniori che adorano il Redentore*, ripresa dagli affreschi di Pietro Novelli alla Badia Nuova; al volo in picchiata dell'angelo che sorregge Abacuc, analogo a quello dipinto dallo stesso Novelli nel convento di San Martino delle Scale; dall'immagine del San Giovanni disteso su una nuvola che riecheggia le figure dei Santi Pietro e Paolo affrescate da Filippo Tancredi nell'oratorio omonimo; alla sconfitta di Lucifero, che ricorda la rovinosa caduta degli infedeli affrescata da Antonino Grano nella volta della chiesa della Pietà.³⁹

Le figure allegoriche femminili

Nel nostro oratorio convivono, apparentemente in maniera inconciliabile, due categorie di sculture allegoriche femminili che potremmo definire "classiche" e "moderne",⁴⁰ le une statiche e ponderate, a capo scoperto, sovente scalze, abbigliate con semplici e disadorne vesti ispirate all'antichità,⁴¹ le altre sciolte in disinvolti atteggiamenti quasi provocanti, gli abiti intonati alla moda del momento, il capo adorno di piume e complicate acconciature, i piedi calzati in diafane scarpine. La stessa ambiguità caratterizza a prima vista anche il loro rapporto con i misteri, in quanto le prime sono connesse a quelli gaudiosi e gloriosi e le seconde a quelli dolorosi.⁴²

La ricerca di fonti e modelli iconografici di que-



ste immagini è una strada che può aiutarci a comprenderne le recondite origini e che ha conseguito validi risultati soprattutto in rapporto alle figure "classiche", che sono state comparate alla scultura romana antica. E in senso più ampio è questa forse la chiave di lettura dell'intera sequenza delle statue "antiche", abbinata alle scene che documentano la venuta del Cristo per amplificarne la valenza salvifica, recuperando oltre a quelli estetici anche i valori etici della figuratività pagana.

In particolare, si deve a Donald Garstang l'identificazione della fonte della figura della *Charitas* serpottiana in un'incisione del volume di D. Montelatici *Villa Borghese fuori di Porta Pin-*

9. Antonello Gagini, *San Giorgio e il drago*, particolare, 1520-1526, Palermo, chiesa di San Francesco d'Assisi.



ciana, edito a Roma nel 1700 che riproduce la *Venus e balneo*, una scultura conservata a Roma presso Villa Borghese,⁴³ mentre nel putto cui la figura si appoggia sarebbe riprodotta una tavola della *Topographia urbis Romae...* di J. J. Boissard, edita a Francoforte nel 1681.⁴⁴

Il riferimento alla statuaria antica è tuttavia, nell'opera dell'artista, ancora più vasto di quanto finora si sia pensato e può essere chiamato in causa per diverse altre Allegorie, che discendono in modo integrale o parziale (o, in alcuni casi, da copie in controparte) dalle tavole di un atlante di statuaria romana antica,⁴⁵ il volume di François Perrier *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem invidium evasere...*, edito a Roma nel 1638, che, rispetto ai repertori identificati da Garstang, annovera un maggior numero di tavole riprodotte dall'artista. In questo volume si possono individuare infatti sei illustrazioni di sculture femminili utilizzate da Serpotta per le sue Allegorie, sia nel nostro oratorio che in altri edifici.

Oltre alla citata *Venere* Borghese, illustrata alla tavola 66 (figg. 14-15),⁴⁶ troviamo infatti alla tavola 75 una *Sabina*, in origine conservata presso gli Orti Ludovisi, da cui deriva nel nostro oratorio la figura dell'*Humilitas* (figg. 16-17),⁴⁷ con l'acconciatura spartita al centro, il braccio destro piegato all'altezza del petto e la mano sinistra visibile sotto l'*himation* mentre lo raccoglie in

morbide pieghe.⁴⁸ La scelta presuppone una riflessione non solo stilistica, ma anche consapevole del significato simbolico originario della statua romana. In essa la copertura del braccio alludeva infatti a “valori di ordine, posatezza, misura e perfezione morale”, mentre il mantello acomodato e raccolto in ordinate pieghe con entrambe le mani stava a esemplificare una “condotta improntata ad una rigorosa probità”.⁴⁹ Serpotta usa lo stesso modello anche per la scultura della *Pietà* nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie al Ponticello.

Ancora, alla *Flora* Farnese raffigurata alla tavola 62 dell'atlante di scultura sembra rifarsi, nella parete sinistra, l'abito della *Pax*, asimmetricamente scollato sulla spalla sinistra e stretto ai fianchi da una cintura, la cosiddetta *zona* del costume romano destinato alle giovani donne, che era simbolo di verginità (figg. 18-19).

La statua della *Victoria* della controfacciata è invece copia, con la sostituzione del diadema con un cimiero piumato, dell'*Agrippina* illustrata alla tavola 79, una scultura originariamente conservata negli Orti Medicei (figg. 20-21).

Sia la *Flora* che l'*Agrippina* raffigurate nel volume del Perrier vengono usate dall'artista per altre Allegorie: la prima ispira l'abito dell'*Innocenza* nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie al Ponticello, mentre la seconda è la fonte d'ispirazione della *Religione* nello stesso oratorio e della

Verginità nella chiesa delle Stimate (fig. 22).⁵⁰ Inoltre, altre due illustrazioni del volume in esame, non utilizzate per le sculture del nostro oratorio, la *Cerere* della tavola 77 e la *Musa* della tavola 63, sono la fonte, l'una dell' *Elemosina* nell'oratorio di San Lorenzo (figg. 23-24), l'altra sia dell' *Hospitalitas* nello stesso oratorio che della *Fortezza* nella chiesa delle Stimate (figg. 25, 26, 27).

Sembra dunque assai verosimile che tra il 1700 e il 1717, mentre era impegnato nell'oratorio di San Lorenzo (1700-05), nella chiesa delle Stimate (1703-04), nel nostro oratorio (1710-17) e in quello di Santa Maria delle Grazie al Ponticello (1713-17), Serpotta si sia servito per elaborare le sculture di ispirazione classica della stessa fonte libraria. Nella scelta delle illustrazioni da riprodurre egli fu probabilmente coadiuvato da qualche colto erudito, edotto sulle componenti simboliche delle sculture romane che motivarono la selezione dei soggetti in relazione al loro particolare significato, come abbiamo notato per la scultura dell' *Humilitas*.

Meno attendibile ci appare, anche se non possiamo escluderla, la possibilità che l'artista abbia preso direttamente visione a Roma di tutte queste sculture, sparse in diverse collezioni per lo più private.

Più difficile è invece decifrare l'apparente contraddizione dell'accostamento di soggetti sacri di alto contenuto drammatico, come la Passione di Cristo, alle Allegorie "moderne", che comprendono anche le due figure femminili ai lati della pala d'altare. In esse, alla schiva moderazione e al rigore morale delle Virtù ispirate all'antico si contrappone invero il gusto del teatro e dell'effimero, il piacere di comparire e di essere osservate, la frivola ostentazione di orpelli e artifici. Si tratta di una scelta stilistica e contenutistica che riesce ardua da comprendere all'uomo di oggi, non più avvezzo alle concettose elucubrazioni e ai giochi di fantasia della letteratura e dell'arte barocca. La critica ha tentato di spiegarla in vari modi, facendo riferimento alla destinazione privata, riservata agli adepti, dell'oratorio che ne giustificasse l'audacia,⁵¹ oppure a una motivazione di ordine devozionale, che interpreta le figure mondane come contrasto alla Passione del Cristo,⁵² o ancora interpretandone

il nobile aspetto come il riflesso delle virtù che incarnano.⁵³

Gli abiti delle "dame" serpottiane si ispirano alla moda francese, che proprio in questi anni inizia a soppiantare nell'ambiente locale le rigide e severe fogge spagnole diffuse per tutto il secolo precedente. Esse sfoggiano dunque smilze pettorine, camicie con maniche corte all'altezza del gomito orlate dalle cosiddette *cascade* o *engageantes* di pizzo e merletto a motivi floreali (fig. 28), mentre le acconciature si ispirano al cosiddetto *fontange* di riccioli e merletto pieghettato, un modello che fu in auge in Francia dagli anni Ottanta del Seicento fino al primo decennio del Settecento.⁵⁴ In particolare, le allegorie della *Fortitudo*, della *Mansuetudo* e della *Divina Providentia*, così come le figurine sulla cupola, ne riproducono una variante, il *fontange à la sultane*, nel quale un leggero velo scende dal capo per annodarsi sul petto.

Come Garstang, ci chiediamo se le pose di queste allegorie possano derivare, oltre che dall'osservazione dei costumi della nobiltà locale, anche dalle stampe di moda francesi,⁵⁵ molto diffuse alla fine del Seicento ad opera di incisori specializzati come Nicolas Bonnart o Nicolas Arnoult, che rappresentavano un efficace veicolo di propagazione di fogge vestimentarie e, in senso lato, di cultura di vita. Esse raffigurano dame e gentiluomini in abiti adatti a tutte le occasioni della vita mondana, dalla *toilette* mattutina alla tenuta da caccia a quella per il ballo, dal gioco di carte alla mise estiva, offrendoci l'opportunità di documentare non solo gli abiti ma, soprattutto, le acconciature del tempo, che per la loro natura effimera non si sono conservate fino a noi.

Anche i ritratti sono presi in considerazione dallo studioso come fonte di ispirazione per il nostro artista,⁵⁶ la cui modernità è però tale che le sue sculture, più che ai pomposi ritratti barocchi, assomigliano alle civettuole signore, già sfiorate dal soffio del nascente rococò, ritratte dai pittori francesi operanti tra fine Seicento e inizio Settecento, ad esempio Nicolas de Largillière (1656-1746) e Hyacinthe Rigaud (1659-1743), sovente riprodotte in stampe di traduzione.

Infatti, poiché come afferma Argan "ogni ricerca sulla genesi formale della plastica del Serpotta è destinata a smarrirsi nell'intrico delle sue innumerevoli fonti d'immaginazione",⁵⁷ se da un lato



11. *La Città santa*, particolare.

12. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, particolare, fine del sec. XVII - inizio del sec. XVIII, Palermo, chiesa di Sant'Anna la Misericordia.

l'attitudine all'asimmetria, all'instabile e al mutevole di queste Allegorie può rammentare le figure serpentinate manieristiche,⁵⁸ dall'altro precorre il gusto rococò (fig. 29).⁵⁹ Figura atipica nel panorama della scultura italiana per quel misto di "insularità" e internazionalità che rende unico il suo linguaggio, Serpotta trova, in questa premonizione del dinamismo *rocaille*, un singolare punto di contatto con un analogo episodio protorococò, le civettuole *Virtù cardinali* (1685-86) plasmate in stucco dallo scultore milanese Camillo Rusconi (1658-1728), su disegno di Antonio Raggi, nella chiesa romana di Sant'Ignazio (fig. 30).⁶⁰

Ma, al tempo stesso, altri elementi, come l'abbondanza di trecce, le cascate di riccioli e i diademi semilunati che cingono la fronte di queste figure "moderne", ricordano invece le statue femminili del periodo classico comunemente illustrate negli atlanti di scultura, come il menzionato volume del Perrier.⁶¹ Un raffinato gioco di contaminazione, dunque, che, sebbene audace, non viene turbato da alcuna nota stonata, in cui la cultura figurativa dell'antichità si fonde in una inedita sintesi con il più aggiornato gusto settecentesco.



L'arco trionfale e il presbiterio

Introdotti da coppie di putti che si affannano ad aprire un sipario arrampicandosi gli uni sugli altri, varchiamo l'arco di trionfo, sormontato da un drappo dorato sospeso da angeli e putti volanti, sorpresi nell'atto di accomodarlo sul cornicione e scrivervi sopra il motto mariano (vedi fig. p. 20). Sembra quasi un allestimento in corso d'opera, con le figure angeliche, interrotte dal nostro arrivo, che ancora non hanno portato a termine il proprio lavoro. Diversamente da quanto avviene nell'oratorio di Santa Cita, il drappeggio non asseconda il profilo dell'arco, ma piuttosto lo inverte, disegnando una virgola ad esso contrapposta. Se il movimento del drappo è dissimile, analoghe sono invece le pose ardite e manierate dei serafini. Una medesima ispirazione sembra essere infatti alla base dei gruppi scultorei, costituiti in gran parte da angeli putti e cartigli, che l'artista riserva alla decorazione degli archi, siano essi di trionfo o di altra natura, ad esempio quello che sovrasta la porta maggiore della chiesa di Sant'Agostino (1711), dove troviamo serafini analoghi ai nostri, che Garstang pone a confronto con quelli berniniani della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale.⁶²



Accompagnati dalle figure allegoriche della *Sapientia* e della *Iustitia* ai lati dell'arco, siamo infine ammessi al presbiterio, sormontato da un cupolino la cui ripartizione spaziale, come è stato più volte rilevato,⁶³ è molto simile alla cupola della cappella di Santa Cecilia (1696-1700) di Antonio Gherardi (1638-1702) nella chiesa romana di San Carlo ai Catinari, contornata da angeli in stucco che si protendono nel vuoto. In maniera analoga, nel nostro oratorio, figurine in stucco di personaggi mondani – cavalieri elegantemente vestiti e nobildonne agghindate come le Allegorie “moderne” – si affacciano alla balaustra della cupola. La loro caratterizzazione fisionomica ben differenziata sembra alludere a personaggi reali, nei quali la tradizione ha voluto vedere lo stesso Giacomo Serpotta e i suoi familiari, tra cui il figlio Procopio (vedi fig. p. 39).⁶⁴ Come i putti che li sovrastano, immersi in un cielo punteggiato da nuvole, queste figure si distribuiscono liberamente in uno spazio aperto, contornato da alberi e fronde, in analogia all'ambientazione *en plein*

13. *L'angelo porge il libro a San Giovanni*, particolare.



14. *Venere*,
da F. Perrier,
tav. 66.



15. *Charitas*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



16. *Sabina*,
da F. Perrier,
tav. 75.

17. *Umilias*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



18. *Flora*,
da F. Perrier,
tav. 62.

19. *Pax*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.



Le figure da F. Perrier
sono tratte da
Segmenta nobilium..., 1638,
Roma, Istituto Centrale
per la Grafica e sono riprodotte
per gentile concessione
del Ministero dei Beni
e delle Attività Culturali
e del Turismo.



20. *Agrippina*,
da F. Perrier,
tav. 79.

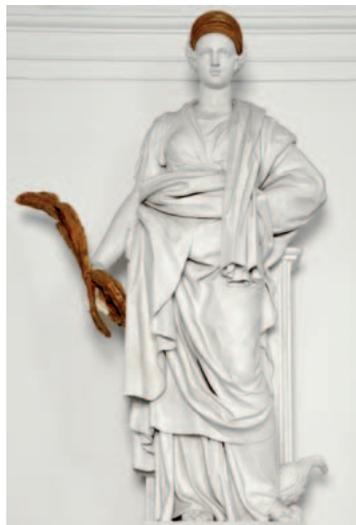
21. *Victoria*,
Palermo, oratorio
del Rosario
in San Domenico.

22. *Verginità*,
Palermo, oratorio
dei Bianchi,
già nella chiesa
delle Stimmate.



23. *Cerere*,
da F. Perrier,
tav. 77.

24. *Elemosina*,
Palermo, oratorio
di San Lorenzo.



25. *Musa*,
da F. Perrier,
tav. 63.

26. *Hospitalitas*,
Palermo, oratorio
di San Lorenzo.

27. *Fortezza*,
Palermo, oratorio
dei Bianchi,
già nella chiesa
delle Stimmate.

28. *Oboedientia*,
particolare.

air assunta comunemente in pittura da questo tipo di raffigurazione a *trompe l'oeil*, che è stata interpretata da pittori del calibro di Mantegna e Veronese.⁶⁵

Al di sopra di queste figure e dei putti si apre un oculo con la raffigurazione dello Spirito Santo, sorretto da quattro paraste che suddividono la cupola in altrettanti anditi, formando una quinta che inquadra le scene figurate, una soluzione che ricorda le volte traforate che proprio in questi anni cominciano a divenire molto comuni negli affreschi illusionistici. La compiuta padronanza del modello prospettico e dei volumi spaziali lascia intuire dunque la mano di un architetto presumibilmente votato all'esperienza scenografica teatrale e alla pittura di quadratura, quale potrebbe essere secondo la Gutilla l'architetto Gae-

tano Lazzara, cui rimandano le similitudini con la volta del coro della chiesa della Martorana, affrescata nel 1717 sotto la sua guida dal pittore Guglielmo Borremans e dal quadraturista Mario Cordova.⁶⁶ Anche Garstang, d'altro canto, attribuisce a questo architetto la progettazione del nostro oratorio, basandosi però su analogie con un'opera che sarà da questi realizzata solo qualche anno più tardi, la cupola dell'oratorio dell'Immacolatella (1726).⁶⁷





29. *Fortitudo*.



30. Camillo Rusconi, *Prudenza*, 1685-1686, Roma, chiesa di Sant' Ignazio. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.

*Madonna
del Rosario.*



L'oratorio del Rosario a Palermo

È sorprendente che in un piccolo oratorio si incontrino tanti artisti e tante aspirazioni, capaci di offrire lo spaccato di un'epoca con le sue speranze, ma anche con le sue contraddizioni; infatti, da un lato la presenza di autori così diversi, invitati a rappresentare i misteri del rosario, dall'altro lato, l'ulteriore intervento di G. Serpotta che, pur con la sua delicata circospezione, propone la sua presenza, in senso orizzontale, con le allegorie delle virtù che scandiscono le illustrazioni dei misteri, ed in senso verticale, con le rappresentazioni apocalittiche che sviluppano in alto i temi dei diversi misteri; dall'altro lato ancora, i motivi religiosi e culturali della committenza 'domenicana' la quale, intorno alla promozione della pratica del rosario, ritrova la possibilità di reinterpretare la propria missione storica a servizio della Chiesa, pur in quel difficile intrigo di motivazioni socio-religiose e scelte politiche ideologiche. Tutto, comunque, riesce a stare insieme in un equilibrio che salvaguarda non soltanto la diversità di linguaggi (dall'architettura alla pittura, dalla scultura plastica all'organizzazione dei diversi elementi compositivi), ma anche la molteplicità di presenze artistiche, come se ogni autore avesse avuto la capacità di inserirsi accanto agli altri senza prevaricazione, facendo sì che la sua opera si accordasse con l'insieme; certamente, un'illuminata committenza, nel corso dei decenni, ha saputo gestire con oculatezza e gusto la regia complessiva della realiz-

zazione dell'opera; ma è intorno ai misteri del rosario che si riuscì, in qualche modo, a far coagulare in superiore unità quella diversità di linguaggi, stili ed interessi che poteva compromettere l'armonia dell'opera.

1. Il programma iconografico

In verità, ci troviamo dinanzi ad un'opera che, come amiamo dire oggi, è stata realizzata *in progress*; è nostro compito tentare di individuare la logica che tiene uniti i diversi elementi della composizione.¹

a. Il primo intervento è consistito nella costruzione della chiesa secondo la tipologia più diffusa dell'oratorio: aula della celebrazione orientata verso l'altare, sormontato da una cupoletta, tetto a volta, otto finestre con funzione di illuminazione naturale, realizzazione di posti a sedere (frontali) sulle pareti laterali.²

b. Il secondo intervento prevedeva la realizzazione dei quindici misteri del rosario, secondo il titolo della chiesa; i confrati erano riusciti a coinvolgere le persone più rappresentative dell'ambiente palermitano, non senza puntare anche a qualche illustre presenza dall'esterno; così, accanto a P. Novelli e al suo ampio ambito di influenza, troviamo pittori abbastanza affermati come come Van Dyck e M. Stom.

Furono realizzate cinque tele per i misteri gaudiosi (a partire dal lato sinistro in direzione dell'altare); cinque tele per i misteri dolorosi (a partire dal lato destro dell'ingresso in direzione dell'altare); e, infine, quattro tele per i misteri gloriosi (nella facciata opposta all'altare), in un movimento ascensionale che si risolve, nella volta, nel grande affresco dell'*Incoronazione di Maria*.

c. Il successivo compito di G. Serpotta non era facile, dato che prendeva posto all'interno di una struttura già configurata architettonicamente ed iconograficamente; infatti, da un lato, le pareti erano occupate dalle tele dei grandi artisti sopra citati; dall'altro lato, le otto finestre lasciavano uno spazio limitato all'iniziativa dell'artista; in questa situazione, Serpotta non solo continua a dare prova della sua creatività in senso plastico-scultoreo, ma riesce a dare ulteriore movimento alla composizione, pur con un prevedibile rischio di un certo appesantimento.

Il primo intervento – in senso orizzontale sulle pareti laterali – consiste nella realizzazione di *statue allegoriche* che, inserite in nicchie, accompagnano lo svolgimento dei misteri; la scelta di dette allegorie fa riferimento al contenuto di ogni mistero. Ne risulta il seguente svolgimento; al lato sinistro (per chi entra) i misteri gaudiosi: Annunciazione-*Charitas*; Visitazione-*Humilitas*; Natività-*Pax*; Presentazione al Tempio-*Puritas*; Disputa con i dottori-*Sapientia*. Al lato destro (per chi entra) i misteri dolorosi: Agonia di Gesù nell'orto-*Oboedientia*; Flagellazione alla colonna-*Fortitudo*; Incoronazione di spine-*Patientia*; Gesù sotto la croce-*Mansuetudo*; Crocifissione-*Iustitia*; e, in senso verticale nella controfacciata, i misteri gloriosi: ai due lati, Risurrezione-*Victoria*; Ascensione-*Liberalitas*; al centro *Pentecoste* e, sopra, *Assunzione di Maria*; in parallelo con l'*Assunzione* troviamo due scene dell'Antico Testamento: *Habacuc portato dall'angelo* e la *Scala di Giacobbe*, che come prefigurazioni cristologiche si vengono a trovare sopra la *Risurrezione* e l'*Ascensione* di Gesù; inoltre, ai lati del quadro dell'altare principale, Serpotta dispone le due allegorie della *Gratia* e della *Providentia*.

In corrispondenza col movimento verticale-ascensionale realizzato nei misteri gloriosi, il Ser-

potta realizza anche *otto scene apocalittiche* che, disposte nel piano superiore delle pareti laterali, riprendono il senso dei misteri, assecondando il movimento ascensionale verso la volta dove, a mo' di cielo aperto, si può contemplare la gloria di Dio con Maria tra gli angeli ed i santi.

Ulteriore intervento è quello dei puttini; Serpotta, tra il quadro del mistero e la scena apocalittica dispone tre *angeli-puttini* (due da un lato ed un terzo dall'altro); essi, al fine di alleggerire il percorso iconografico, hanno il compito di congiungere le due scene (quella del mistero e quella apocalittica), o illustrandole ulteriormente o esplicitandone qualche aspetto.

In avanti ed in alto! - Un duplice movimento orizzontale e verticale orienta lo sguardo del visitatore nell'in avanti e nell'in alto, che tiene insieme i diversi elementi della composizione; infatti, se il primo movimento è in direzione dell'altare e verso di esso trova la sua ricapitolazione, il secondo movimento è in direzione della volta celeste; ma l'uno e l'altro vanno ricondotti ad un solo movimento, che trova la sua unità ideale nell'unica navata come spazio celebrativo, luogo nel quale vengono rivissuti i misteri della vita del Signore (e della Madonna) e viene anticipata la contemplazione del cielo.

2. Guardare e comprendere

Una volta collocati all'interno dell'opera, cerchiamo di coglierne la logica interna; la Compagnia del Rosario ha saputo coordinare i diversi interventi che, pur realizzati a distanza di decenni, organizzano uno svolgimento dove gli elementi che si succedono, per quanto eterogenei, hanno trovato il loro posto in un progetto unitario.³

La lettura del 'testo' che risulta dalla progressiva trasformazione dell'oratorio non è facile, se non altro perché comporta la necessità di gestire un doppio registro di osservazione. Infatti, da un lato, ciascun elemento compositivo merita di essere osservato nella sua singolarità e come tale va compreso all'interno della storia che lo ha preceduto e di cui a sua volta è testimonianza; in altre parole, la nostra attenzione va rivolta inizialmente alle singole opere per coglierne il linguaggio ed i contenuti; in questo senso, ciascuna tela

o ciascun affresco merita di essere analizzato nella sua identità storico-artistica.

Dall'altro lato, ogni elemento va osservato nel 'con-testo' della sua collocazione; infatti, se ogni singola tela ha valore nel suo specifico contenuto, a sua volta, in quanto si inserisce in una sequenzialità verticale ed orizzontale, contribuisce alla realizzazione di una semantica complessiva; in questo intreccio spesso risultano illuminanti i cartigli (dorati) che fanno da iniziale orientamento al contenuto del mistero ed al suo rapporto con l'insieme.

La suddetta diversità di autori, di interventi e di tempi di realizzazione poteva compromettere il buon risultato dell'opera; ciononostante, a noi sembra che, pur con la diversa valenza estetica dei singoli 'frammenti', il giudizio complessivo va a favore di una coraltà ben riuscita.⁴

Diverse dinamiche si incontrano nella realizzazione delle opere.

a. La prima è di carattere squisitamente teologico e riguarda il contenuto cristologico e mariologico.

Il contenuto *cristologico* è relativo alla vita di Gesù secondo la scansione dei misteri (*gaudiosi*: dall'annuncio dell'angelo all'infanzia di Gesù; *dolorosi*: dalla preghiera nell'orto alla crocifissione; *gloriosi*: dalla risurrezione alla incoronazione di Maria). Il contenuto *mariologico* accompagna gli avvenimenti della vita di Gesù dall'infanzia alla glorificazione in cielo, omettendo, però, quasi tutta la vita pubblica di Gesù.

La teologia del rosario - Per quanto riguarda la riflessione sul rosario non è facile sintetizzare tutto quello che i vari teologi e predicatori sono riusciti a esprimere nella pubblicistica dei secoli XVI e XVII e che approda ai primi decenni del Settecento. Rinviamo ad alcune opere monografiche.⁵ Va ricordato, almeno, che la devozione del rosario è tanto più comprensibile quanto più rendiamo conto che la sua pratica viene a supplire sia alla limitata partecipazione della gente alla celebrazione della messa (per difficoltà di lingua e per il processo di clericalizzazione che sembrava riserVARla soprattutto ai preti e ai religiosi); sia al mancato accesso alla Scrittura, sconsigliata per le sue difficoltà oggettive oltre che per i limiti formativi in ambiente cattolico. La cosa più inte-

ressante è che, al di là delle circostanze storiche che ne favorirono lo sviluppo, la devozione al rosario si prestava a detta duplice supplenza, venendo incontro con la sua forma popolare e semplice alle esigenze di tutti i credenti.

Infatti, la recita del rosario veniva pensata – attraverso i misteri – come una specie di sintesi della vita di Gesù (e della vita della Madonna),⁶ culminante nel mistero pasquale; e quindi poteva essere considerata in continuità ideale con la celebrazione della messa, che è attualizzazione rituale del mistero pasquale; per altro verso, la recita del rosario poteva esimere dalla lettura personale della Scrittura perché i misteri scanditi nel rosario fanno riferimento agli avvenimenti principali narrati dal vangelo (dall'infanzia alla passione alla glorificazione).⁷

Inoltre, il significato etimologico del *rosario* consente di giocare sul valore simbolico della *rosa*,⁸ si tratta di una riflessione che attingeva alla classicità, ma che era stata ripresa anche in ambito cristiano; in particolare, il fatto che nella rosa troviamo insieme sia la bellezza del colore e del profumo sia l'aspetto pungente delle spine si prestava a evocare l'intreccio tra risurrezione e passione in quel legame che la corona del rosario cuciva tra misteri gaudiosi-dolorosi e gloriosi. Non a caso, tutte le iscrizioni che troveremo nei cartigli del nostro oratorio includeranno la parola rosa. Ci limitiamo a citare da uno degli autori più famosi dell'epoca: Paolo Aresi.⁹

L'esordio è col tema classico della "bocca di rose", per indicare l'eloquenza (con citazioni di Virgilio e Ovidio); ma la rosa è anche simbolo del silenzio (del suo profumo); ma come conciliare eloquenza e silenzio?

"Ma come s'accordano questi due significati di eloquenza, e di silenzio? Benissimo, dico io, perché non sarà mai perfettamente eloquente, chi non saprà anche osservare il silenzio, & all'istessa virtù appartenendo il saper favellare, & il saper tacere, non è meraviglia, se abbiano ancora l'istessa cosa per simbolo".¹⁰

Maria fin dall'antichità è stata cantata come rosa e come rosa mistica, a commento del testo *Quasi plantatio rosae in Jerico* (Eccl. 24); ma ci si chiede perché è stato preferito il fiore della rosa.

"E certo, ch'ella sia bellissimo fiore per la sua Virginità, non può negarsi, ma perché piuttosto rosa, che altri? Tutti i nomi di fiori veramente si potrebbero a questa gran Si-

gnora per essere ella stata eminentissima in tutte le virtù, attribuire; Viola potrebbe per l'umiltà chiamarsi, Narciso per la cognizione di se stessa, Giacinto per la mortificazione, Giglio per esser vaso pieno di grazia, Girasole per la contemplatione, Amaranto per la perseveranza, e così degli altri può dirsi, che però viene ella meritatamente chiamata giardino di delitie... Ma benissimo sopra tutti parmi, che le convenga il nome di Rosa. Primieramente perché questa si addimanda Regina de' fiori, fiore dei fiori, e la beata Vergine è Regina di tutte le Vergini, e Vergine delle Vergini come la canta la Chiesa. Appresso, dalla spine nasce la Rosa, ma in sé non ha alcuna spina, anzi è tutta delicata, e molle; e la B. Vergine nacque da peccatori ma fu senza peccato, e niente è in lei di aspro, o di austero, ma è tutta soave, e pietosa".¹¹

E venendo ai diversi colori della rosa

"Ma quanto a' colori, de' quali sarà ella? delle candidie, delle incarnate, o delle vermiglie? Niun colore di questi negar se le deve. Non la candidezza, perché fu Vergine. Non l'incarnato, perché in lei prese carne humana l'eterno Verbo. Non il vermiglio, perché più che veruno altro fu partecipe de' dolori, e del sangue sparso del suo benedetto Figlio. Fu ella delle prime, o dell'ultime? di quelle che appariscono nel principio di Primavera, o di quelle, che si fanno vedere nella fredda stagione dell' Inverno? Qualunque nome, che le dij, non farai errore, perché fu ella dell'ultime, se la consideri in ordine all'antica legge, e fu primaticcia nella bella Primavera dell'evangelio".¹²

Su questo sfondo, caratterizzato dalla diffusissima e capillare devozione al rosario (festa liturgica della Madonna del rosario; processione per la festa; pratica quotidiana del rosario nelle comunità religiose, nelle congregazioni e nelle famiglie; chiese e oratori consacrati alla Madonna del rosario...) si inserisce la rilettura di alcune scene apocalittiche alla luce di Maria.

b. La seconda dinamica riguarda la rilettura che viene proposta del tema dell'Apocalisse nel contesto dei misteri del rosario. In verità, l'interpretazione dell'Apocalisse nel corso della storia si è prestata a diverse soluzioni;¹³ dovendo comprendere chi fosse il dragone che attenta alla vita della Chiesa, inizialmente era chiaro che si trattava dell'impero romano, che perseguitava i cristiani; successivamente l'attenzione si è spostata verso gli altri nemici storici, individuati ora nei musulmani (al tempo delle loro incursioni o invasioni), ora negli eretici, ora nella riforma protestante e così via. Al tempo della costruzione del nostro oratorio l'attenzione era concentrata soprattutto sugli eretici (protestanti) e sui musulmani (battaglia di Lepanto).

Così, la scelta delle scene dell'Apocalisse si pre-

stava a esprimere, con le risorse di un linguaggio fortemente immaginifico, il molteplice intendimento della costruzione religiosa; infatti, nell'Apocalisse ritroviamo la duplice accentuazione cristologica e mariologica che interessava alla confraternita; da un lato, la vittoria di Cristo, culminante nella sua risurrezione e ascensione al cielo, viene ripresentata nella ricca simbologia del linguaggio apocalittico (l'agnello, il cavaliere mitrato, lo scontro della fine dei tempi...); dall'altro lato, Maria è la gestante apocalittica che mette in salvo il figlio, figura della Chiesa che sopravvive alle prove della persecuzione.

La donna dell'Apocalisse – La donna ritorna più volte nel testo dell'Apocalisse; nel cap. 12, 1-6 è la donna incinta, che, dopo avere partorito, mette a riparo il figlio; nel cap. 21, 9ss è la Sposa dell'Agnello che viene mostrata nel contesto della Gerusalemme celeste; e nel cap. 22, 17-20 è la Sposa che con lo Spirito invoca la venuta dello Sposo.

Se inizialmente la donna viene identificata nella Chiesa, che sta affrontando le persecuzioni, a poco a poco, la donna apocalittica viene identificata con la figura di Maria, che rappresenta la vera realizzazione della Chiesa; progressivamente vengono esplicitate le molteplici funzioni di Maria nei confronti della Chiesa.

La prima è quella di proteggerla; come ha custodito il figlio di Dio generato da lei, così ha il compito di salvaguardare la comunità che da lui trae origine; su questa linea comprendiamo la rappresentazione della donna apocalittica che resiste agli attacchi del drago e, con l'aiuto degli angeli, lo sconfigge.

Parimenti, Maria ha la funzione di esempio nei confronti della Chiesa; dato che nell'incarnazione la Parola di Dio si è fatta carne in lei, guardando lei la Chiesa impara a seguire Gesù Cristo.

Dato lo stretto rapporto di Maria con la parola di Dio, ella stessa viene considerata come un libro, nel quale la Parola di Dio si è fatta carne.

Il libro offerto nell'Apocalisse – A partire da quanto affermato precedentemente, comprendiamo perché ci si può spingere a pensare che il libro offerto nella visione apocalittica a Giovanni sia proprio Maria o lo stesso rosario, il cui con-



tenuto sono gli avvenimenti principali della vita di Maria, congiunta a quella di Cristo, nella pienezza di grazia e di verità. In verità l'Apocalisse in due *loci* parla del libro: Ap. 5, 1-5; e 10, 8-11; ma essi spesso dai commentatori vengono letti in maniera unificata; così, venendo a uno degli autori più citati, commentando la prima visione del libro con i sette sigilli si chiede:

“Qual fosse questo Libro, tralasciando quel che dicono altri Dottori, dirò a gloria d'Iddio, della B. Vergine e del P. San Domenico, fosse il Santissimo Rosario, scritto dentro e fuori, e segnato con sette sigilli. Era quel Libro scritto dentro e fuori. Così il Rosario è Libro scritto dentro per l'infiniti secreti, e misteri, che contiene; scritto di fuori per li misteri particolari, e principali della nostra salute, che in esso si contengono. Scritto di dentro per l'interno modo di contemplare i molti e grandi favori fatti all'huomo, scritto di fuori, per l'oratione vocale, che si fa recitando il Rosario. [...] Scritto dentro e di fuori, aperto e manifesto a tutti, acciocche vedendolo si spaventino i nemici della nostra salute, e leggendolo s'infiammino di carità i suoi seguaci”.¹⁴

Parimenti, a proposito della visione del cap. 10, nella quale Giovanni, invitato a divorare il libro, sperimenta che all'inizio è dolce come il miele, una volta inghiottito gli amareggia le viscere, lo stesso autore aggiunge:

“Il Libro dunque dato a Giovanni per divorarlo, fu il Libro de' misteri del Rosario, che li fu dolce nella bocca dell'intelletto, quando l'assaggiò, contemplando i suoi divini misteri, e poi molto amaro nel ventre della memoria, mentre ruminando si ricordò dell'amarezze, e passioni, che per noi altri sostenne l'Agnello Christo”.¹⁵

Per concludere con l'invocazione conclusiva

“O Maria, o Rosario, o gran Tavola, o nuovo Libro, ove figurato, o stampato si vede il Verbo di Dio fatto huomo, morto, e dalla morte risorto a beneficio degli huomini. Libro ma aperto, e che per accreditarlo per tale, mentre lo predicava al popolo il mio Patriarca Domenico, fu veduta Maria assidersi sul Pergamo, con un Libro aperto, in cui leggeva & insieme spiegava agli ascoltanti le mirabili prerogative dell'Angelico Salterio”.¹⁶

Così, accanto agli intendimenti devozionali della committenza interessata a promuovere la devozione del rosario, ritroviamo il desiderio della Chiesa a riaffermare la sua stabilità e la sua dimensione vittoriosa in un tempo in cui traballavano le sue precedenti sicurezze storiche. La nostra visione dell'oratorio, pertanto, mentre continua a lasciarci stupiti per la bellezza della sua realizzazione, col distacco dello sguardo sto-

rico, ci consente di comprendere anche la complessità che simile bellezza si porta appresso; ma ogni opera d'arte, al di là delle vicende evocate, ha il compito di far guardare oltre la storia del passato, portandoci alla contemplazione di una bellezza che aspetta di essere liberata dalla polvere del suo tempo.

Venendo alle singole sequenze, proponiamo, la lettura orizzontale-diacronica (secondo lo svolgimento lineare dei misteri) e la lettura verticale-sincronica (con l'inserimento delle scene apocalittiche).

I MISTERI GAUDIOSI (lato sinistro)

L'Annunciazione

a. L'Annunciazione (G. Gerardi, attr.) si muove nel modulo già più volte sperimentato da P. Novelli, sia in riferimento al dato compositivo che all'utilizzazione dei colori (in tutte le tele della sequenza Maria indossa l'abito rosso dell'umanità ed è rivestita dal mantello blu della divinità del Figlio); nel piano inferiore, Maria accanto ad un inginocchiatoio-leggio sul quale sta aperto il libro (della Scrittura) con le sue mani (dal libro del cuore) esprime il compiersi della parola promessa nella Parola che in lei si fa carne; di fronte a lei l'angelo annunziante indica verso l'alto l'iniziativa divina; nel piano superiore sta il Padre benedicente e la corte gioiosa di angeli-puttini in festa, mentre in mezzo al quadro la colomba dello Spirito Santo congiunge i due piani; il tema dell'incarnazione viene evocato dalla linea che dal Padre attraverso lo Spirito raggiunge Maria nell'intimità del suo sguardo interiore.

b. L'allegoria della *Charitas* tiene la fiaccola accesa (dell'amore di Dio) e lo scudo della fede ai piedi (Ef 6, 16), mentre il puttino aspetta di essere preso in braccio; anziché la più diffusa scena dell'allattamento (già *topos* della virtù della *charitas* nel Medio Evo e nella stessa produzione del Serpotta), il puttino potrebbe alludere a Gesù-bambino che viene accolto nel seno della madre; l'elegante movenza della figura femminile e l'allargamento del mantello, oltre che lo sguardo che congiunge la donna ed il puttino alludono al sì dell'accoglienza di Maria e alla gioia del

bambino; il tutto nel contesto del mistero dell'incarnazione.

c. Nella scena apocalittica dei *Seniori in adorazione dell'Onnipotente* viene contemplato il piano eterno di Dio che finalmente si compie nel tempo;¹⁷ nel cuore di questo piano l'incarnazione del Figlio di Dio, nella quale viene coinvolta Maria che proferisce il suo sì.

Si tratta della visione conclusiva del cielo nuovo e della terra nuova (21, 1-22, 5); in particolare il momento nel quale colui che siede nel trono proclama: "ecco io faccio nuove tutte le cose... A colui che ha sete darò gratuitamente acqua della fonte della vita" (21, 5.7; cf anche 22, 1-2); la scena dell'angelo che versa l'acqua allude, ad un tempo, all'incarnazione del Figlio di Dio ("chi ha sete venga a me e beva") e al tema battesimale, che realizza nella Chiesa la promessa di Dio; sullo sfondo resta la 'fontalità' inesauribile di Dio, creatore del mondo e Padre eterno.

d. I tre puttini si limitano a riprendere il movimento circolare degli altri angeli-puttini della tela, giocando sul duplice movimento ascendente e discendente degli angeli della corte celeste, come ad accompagnare visivamente la continuità tra l'angelo annunziante e l'angelo che versa l'acqua della vita.

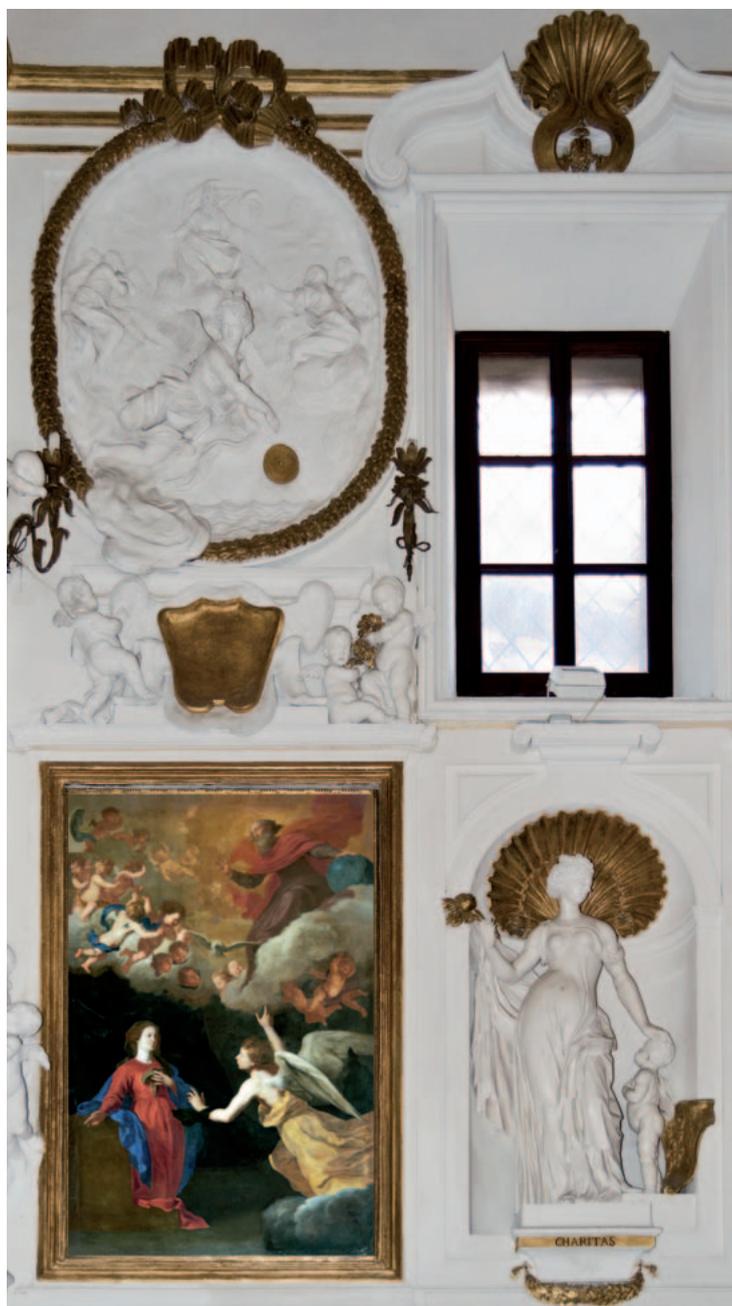
La Visita di Maria a santa Elisabetta

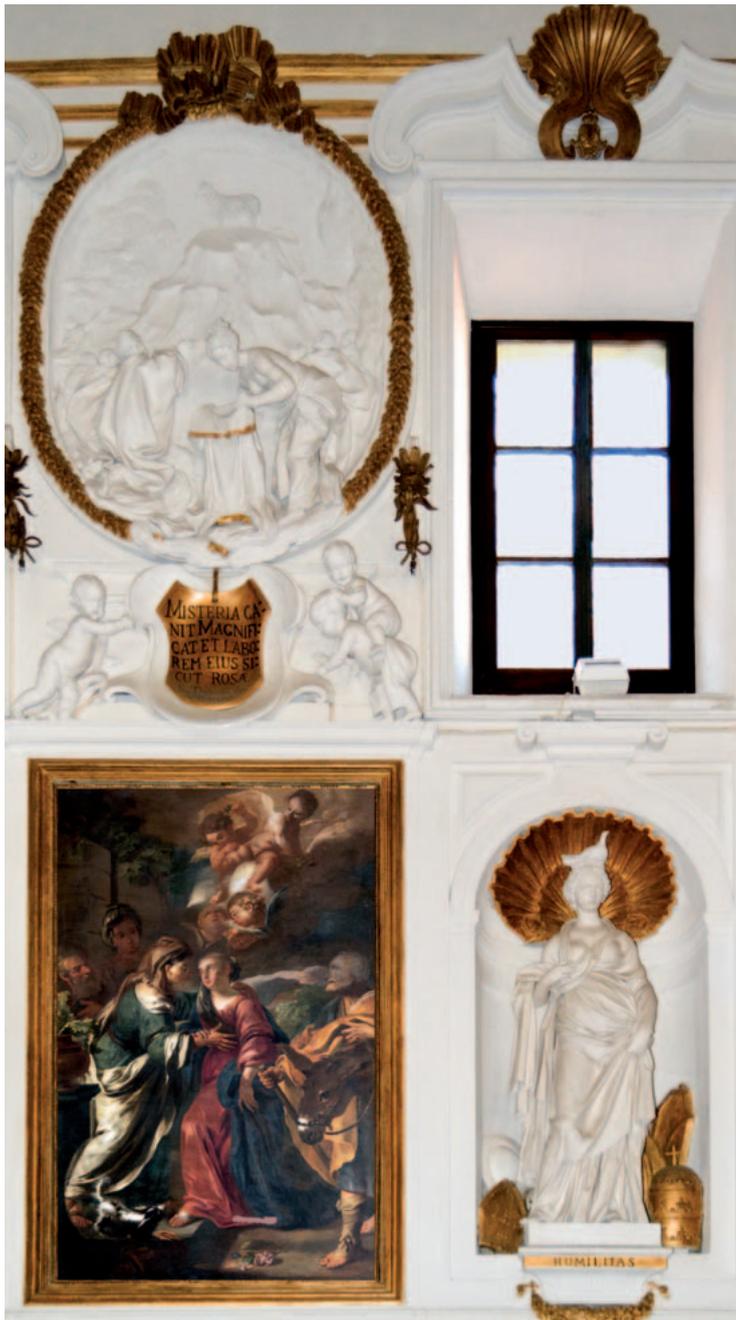
a. La *Visitazione* (G. Borremans) presenta al centro le due figure di Maria ed Elisabetta nell'atto di incontrarsi ed abbracciarsi; accanto a Maria, Giuseppe e l'asinello del viaggio; alle spalle di Elisabetta, Zaccaria ed una familiare; in alto, angeli in festa che osservano la scena; in basso, rose sul percorso di Maria ed un cagnolino (allusione al cane della iconografia domenicana, segno di fedeltà?); la scena è molto dinamica e sembra cogliere il momento in cui Elisabetta va incontro a Maria la quale, anch'essa incinta, incede con determinazione sotto lo sguardo stupito di tutti.

b. L'allegoria è quella della *Humilitas* ispirata al commento di Elisabetta: "a che debbo che la Madre del mio Signore venga a me?" (Lc 1,43). Secondo la tradizione l'umiltà viene rappresentata con sguardo dimesso e con una colomba

sulla testa, in segno di sottomissione; riprendendo detta tipologia, Serpotta ha plasmato una figura slanciata ma non appariscente; in segno di ulteriore caratterizzazione, egli ha voluto aggiungere, ai lati della figura, i segni del prestigio religioso (tiara, mitra e cappello cardinalizio), deposti a terra come a ridimensionarne la loro pretesa importanza; in contrasto, la leggera figura incede con garbo, intenta a controllare con eleganza i movimenti dell'abito in segno di modestia.

L'Annunciazione.





La visita di Maria a Sant'Elisabetta.

c. La scena apocalittica rappresenta l'Adorazione dell'agnello pronto per le nozze con la sposa (19, 6-8): "ralleghiamoci ed esultiamo, rendiamo a lui gloria, perché sono giunte le nozze dell'agnello, la sua sposa è pronta, le hanno dato una veste di lino puro splendente. La veste di lino sono le opere giuste dei santi" (19, 7-8). Il parallelismo tra la Chiesa e Maria è evidente; mentre Elisabetta si congratula con la madre del Signore, i

Seniori dell'Apocalisse esultano per l'Agnello divino e la sua sposa (la Chiesa e Maria): in alto primeggia l'agnello, al centro la sposa è già pronta ad indossare la veste nuziale di lino, che è ad un tempo la santità della chiesa e la bellezza di Maria; il tutto sostenuto dal canto della magnificenza di Dio; al *Magnificat* di Maria fa eco il rendimento di grazie dei Seniori e all'abito rosso rivestito dal mantello blu corrisponde l'abito bianco delle nozze eterne.

d. I puttini, riprendono il movimento degli angeli della tela e giocano nel tentativo di ascesa verso il cielo; il puttino di sinistra guida lo sguardo del visitatore verso l'alto, mentre i due puttini di destra giocano, salendo l'uno sull'altro (un gioco tipico dei bambini), ma qui reinterpretato in direzione dell'umiltà del puttino che sa stare sotto l'altro.

Il cartiglio recita: *Mysteria canit Magnificat et laborem eius sicut rosae* (possibile citazione di Tommaso d'Aquino): "Il Magnificat canta i misteri e il suo lavoro, come le rose".

La nascita di Gesù

a. *La Natività* (Maestro siciliano) riprende la scena della visita dei pastori; la composizione è classica: al centro, Gesù bambino presentato dentro fasce bianche; intorno, in una composta danza di presenze protese verso il Figlio di Dio, Maria Giuseppe l'asinello il bue ed i pastori che recano doni; in alto, un piccolo e gioioso coro di angeli che mostra un cartiglio in lingua ebraica (il canto degli angeli); sullo sfondo, ma come parte integrante della scena, le rovine di templi pagani, che lasciano il posto al Messia, nuovo tempio di Dio.

b. L'allegoria è quella della *Pax*, che riprende l'annuncio natalizio degli angeli: "pace in terra agli uomini che Dio ama (di buona volontà)" (Lc 2, 14); da un lato, la Pace con la mano destra tiene stretta una statuetta, con la mano sinistra un ramoscello di ulivo; dietro c'è una colonna; il tutto secondo le indicazioni del Ripa: "donna vestita d'incarnato tenendo una statuetta nella destra mano, & la sinistra sia posata su un piedistallo, ove sia un Calice, e con detta mano sostenga un ramo d'ulivo".¹⁸

c. La scena apocalittica è perfettamente intonata: “una Donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e una corona di dodici stelle sul suo capo, era incinta e gridava in preda alle doglie e al travaglio del parto. E un altro segno apparve nel cielo; ecco: un grosso dragone, rosso-vivo, con sette teste e dieci corna. Sulle teste vi erano sette diademi [...] Si pose dinanzi alla donna che era sul punto di partorire, per divorare il bimbo non appena fosse nato. Essa quindi diede alla luce un figlio, un maschio [...] Michele con i suoi angeli ingaggiò battaglia con il dragone [...] fu scacciato il grande dragone...” (Ap. 12, 1-9 *passim*). La paurosa imponenza e l'apparente vitalità della bestia restano sotto il segno della vittoria di Dio. Evidente il parallelismo tra la donna incinta e la scena della Natività.

d. Scena sorprendente quella dei tre puttini i quali si divertono soffiando bolle di sapone; da un lato, i due puttini giocano a gonfiarle e lanciarle; dall'altro, il terzo puttino tenta di raccoglierele; probabilmente Serpotta, riprendendo il resto della composizione, ha inteso demitizzare l'imponenza del dragone e quindi del male, riducendolo a 'bolla di sapone', cioè ad apparenza puramente esteriore!

Il cartiglio cita il momento conclusivo della sconfitta del dragone: *Vidi angelum descendentem de caelo* (Ap. 20, 1); che, per correttezza, andrebbe completato col versetto successivo: “vidi un angelo discendere dal cielo con in mano la chiave dell'Abisso e una grossa catena. Afferrò il dragone, il serpente antico [...] e l'incatenò per mille anni” (Ap. 20, 1-2).

La Presentazione di Gesù al tempio

a. La *Presentazione* (Anonimo fiammingo) si caratterizza più che per l'atto della circoncisione (tributo di obbedienza alla legge ebraica) per la centralità di Gesù nelle mani del sacerdote; con grande intensità egli ostende Gesù bambino facendo convergere lo sguardo di tutti sulla sua luminosità: “luce delle genti” (Lc 2, 32) lo proclama! Il suo gesto ieratico, il raccoglimento di tutti gli astanti, oltre che i motivi celebrativi (candela, angeli con turibolo e ostensorio) danno solennità liturgica alla scena, lasciando intravedere la sostituzione ideale del tempio con la per-



La Natività.

sona di Gesù, ma altrettanto il suo sacrificio (“segno di contraddizione”) nell'allusione anticipatrice in quella sorta di deposizione del corpo di Gesù sulle braccia del vegliardo.

b. L'allegoria della *Puritas* si congiunge al tema della purificazione prevista in occasione della circoncisione dei primogeniti; la donna è rivolta verso il fiore (giglio?) che tiene in mano; in basso,

*Presentazione
di Gesù al tempio.*

un puttino giocosamente tenta di portare sulle spalle l'agnellino; allude a Gesù bambino sul quale, da parte del vecchio Simeone, risuona l'annuncio della passione, vera purificazione dei peccati del popolo, che supera e rende vano ormai ogni sacrificio ed ogni altro gesto di purificazione (inclusa la circoncisione); a sua volta il

tema dell'agnello puro, senza macchia "condotto al macello" sarà ripreso nell'allegoria della *Manusuetudo* (nel corrispondente mistero doloroso di fronte).

c. La scena apocalittica è quella del *Cavaliere mitrato*: "poi vidi il cielo aperto, ed ecco un cavallo bianco e chi vi era assiso sopra si chiama Fedele e verace... Gli eserciti del cielo lo seguono su cavalli bianchi, vestiti di lino bianco e puro. Dalla bocca gli esce una spada affilata per colpire con essa le genti" (19, 11-16, *passim*). La scena del redentore, cavaliere *mitrato*, ripreso nello slancio della sua cavalcatura, si presta a riprendere i motivi sacerdotali che, attraverso la mitra del sommo sacerdote dell'Antico Testamento e la mitra del vescovo, sviluppano il senso cristologico della presentazione al tempio: Gesù è il vero sacerdote ed è altrettanto il vero tempio. Ma anche il giudice celeste che porta la vittoria di Dio sul male del mondo; la sua spada, appunto, è la parola del vangelo con la quale sarà giudicata in maniera definitiva la storia degli uomini.

d. I tre puttini, probabilmente, commentano la scena della circoncisione di Gesù; infatti, da un lato, due puttini riprendono presumibilmente il momento successivo alla circoncisione (uno, appunto, è dolorante e l'altro lo sostiene), dall'altro lato, il terzo puttino sta a guardare, con atteggiamento di compresa partecipazione alla sofferenza.

Il testo del cartiglio è: *Maria Rosa candida affectu purificando*; l'espressione attribuita a S. Bernardo si potrebbe tradurre: "Maria Rosa candida per affetto da purificare".

Gesù fra i dottori

a. *Gesù fra i dottori* (P. Novelli) ripropone in maniera dinamica la disputa di Gesù al tempio (cf Lc 2, 41-47); la rilevanza di Gesù viene resa non soltanto attraverso la posizione centrale nel quadro, ma soprattutto attraverso la sua posizione in cattedra: egli è il vero maestro; il movimento concitato dei dottori, l'utilizzazione materiale dei libri sacri vengono accompagnati da uno stupore di fronte allo sguardo di Gesù luminoso e trasparente; egli attinge altrove la sua sapienza, che si rende evidente attraverso la solennità del gesto



Orazione
di Gesù nell'orto.

I MISTERI DOLOROSI (lato destro)

L'orazione di Gesù nell'orto

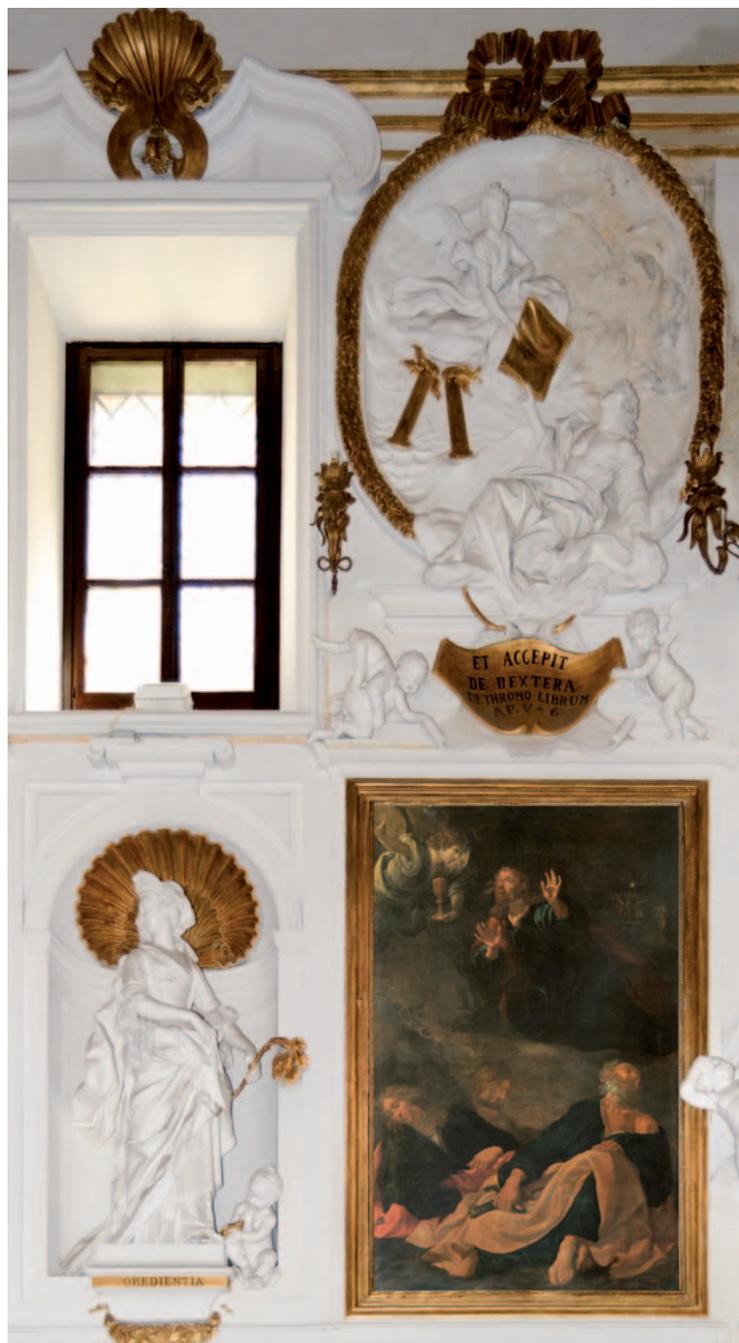
a. L'orazione di Gesù nell'orto (Ambito napoletano) si svolge su due piani; nel primo ritroviamo i tre apostoli che dormono profondamente, nel secondo Gesù prostrato in preghiera chiede al

Padre di allontanare, se possibile, il calice, mentre l'angelo gli viene incontro a consolarlo; accanto a Gesù, su uno sfondo appena illuminato, si intravede la folla che viene a prendere Gesù; è evidente il profondo contrasto tra le espressioni di sonno profondo (Pietro tiene a fianco la spada con cui taglierà l'orecchio a Malco) e l'espressione interrogante di Gesù che, però, con le sue mani aperte simboleggia la sua disponibilità obbediente alla volontà del Padre.

b. L'allegoria dell'*Oboedientia* riprende il tema centrale della preghiera di Gesù ("Padre non come voglio io ma come vuoi tu"; Mt 26, 39s); l'espressione è di chi vorrebbe distogliere lo sguardo, ma si dispone a che avvenga quello che viene richiesto; la pianta che tiene in mano evoca la solitudine e l'amarrezza; ai piedi della statua un puttino tiene in mano un pettirosso; il suo colore evoca il sudore di sangue che accompagnò la preghiera di Gesù nell'orto.

c. Anche se il cartiglio riporta la citazione di Ap. 5, 7 il contenuto della rappresentazione integra anche la citazione di 10, 1-3: "Vidi poi un altro angelo, possente, discendente dal cielo, avvolto in una nube, la fronte cinta di un arcobaleno: aveva la faccia come il sole e le gambe come colonne di fuoco. Nella mano teneva un libro aperto. Avendo posto il piede destro sul mare e il sinistro sulla terra, gridò a gran voce come leone che ruggisce...". C'è un certo parallelismo con la scena del mistero rappresentato; infatti, al dolore di Gesù corrisponde il dolore e il senso di smarrimento dell'evangelista, il quale piange profondamente; altrettanto, all'angelo consolatore corrisponde l'angelo che dona il libro, il quale, tenendo i piedi sulla terra e sul mare, cioè su tutta la creazione, consegna il libro della salvezza, con tutte le allusioni che abbiamo spiegato precedentemente.

d. I due puttini di sinistra riprendono la scena di Gesù, il quale rischia di soccombere sotto il peso della sofferenza; così, un puttino fa peso sull'altro per farlo cadere; il terzo puttino sostiene il cartiglio (*Et accepit de dextera in throno librum*; Ap. 5, 7); ma, più probabilmente, intende sostenere il puttino cadente, come a rappresentare l'angelo consolatore.



La Flagellazione di Gesù alla colonna

a. La *Flagellazione* (M. Stom) è di grande efficacia non tanto per la veemenza del flagello (che suole essere caratteristica di detta rappresentazione), quanto piuttosto per il contrasto tra il movimento dei due che colpiscono (ed il terzo che, chinato, prepara il suo fastello) e la persona di Gesù che, pur colpito, non mostra di soccombere alla sofferenza; tanto più che la luce che riempie la parte centrale del quadro che sembrerebbe promanare dalla candela accesa tenuta dal ragazzino, in verità promana dal corpo di Gesù, illuminando il drappeggio bianco, come a ridimensionare tutto quello che sta avvenendo; in tal modo viene celebrata la fortezza di Gesù; d'altra parte, si può flagellare la luce?

b. La virtù della *Fortitudo* riprende il tema del mistero presentando la figura di una donna che fa un tutt'uno con la colonna cui si appoggia. Rispetto alla colonna spezzata del quadro (allusione, nonostante la fortezza di Gesù, alla sua reale sofferenza) qui la colonna è intera per simboleggiare quella stabilità e consistenza che, tipiche della virtù della fortezza, proiettano la sofferenza di Gesù oltre la pura esecuzione di una punizione, verso l'accettazione coraggiosa della passione; l'espressione del corpo della donna è sinuosa come a manifestare l'esperienza barcollante del dolore, che però trova il suo stabile appoggio nella virtù della fortezza. Sulla colonna è rappresentata la *serpe*, firma del Serpotta.

c. "Vidi poi un angelo che scendeva dal cielo con la chiave dell'abisso e una gran catena in mano. Afferrò il drago, il serpente antico – cioè il diavolo, Satana – e lo incatenò per mille anni; lo gettò nell'abisso, ve lo rinchiuso e ne sigillò la porta sopra di lui..." (20, 1-2). La scena apocalittica di *Lucifero incatenato* completa la scena della donna vestita di sole (terzo mistero gaudioso) e fa da contrappasso, per così dire, alla Flagellazione; in Gesù incatenato alla colonna, in verità, viene incatenato e vinto il male, simboleggiato dal diavolo; l'apparente e momentanea sconfitta di Gesù annuncia la definitiva sconfitta del peccato; l'angelo tiene in mano quella chiave che rinchiederà per sempre, facendolo sprofondare nel nulla del fuoco, il padre dell'ini-

quità; in alto, sullo sfondo, un altro angelo guida gli uomini salvati, restituiti alla loro pura nudità, verso il cielo.

La flagellazione di Gesù alla colonna.

d. I due puttini di sinistra riprendono la scena della flagellazione: uno sembra sostenere l'altro che sta per cadere (quasi ripresa della colonna); mentre il terzo puttino continua la scena superiore: con una piccola fiamma contribuisce ad



*L'Omnipotente
e i sette sigilli.*

*L'incoronazione
di spine.*

attizzare il fuoco a un piede di Lucifero. Il cartiglio ha la scritta: *Rubicatio rosae invenit in crucis flagellis roseis Iesu*, "l'arrossamento della rosa (si) trova nei flagelli purpurei della croce di Gesù" (attribuito a san Bernardo).

L'Incoronazione di spine

a. L'*Incoronazione* (Anonimo siciliano) presenta al centro la figura luminosa di Gesù, seppure con una espressione di intima sofferenza e, intorno a lui, quattro personaggi si prendono gioco di lui: uno sistema la corona sulla testa, un altro gli mostra la canna-scettro e gli altri due deridono la sua pretesa regalità; la scena risulta molto dinamica per il movimento dello sguardo provocatore dei quattro verso Gesù e dello sguardo di



Gesù rivolto altrove, verso lo stesso spettatore, come a mostrare il gioco fatuo di quei personaggi: se loro "non sanno quello che fanno" lui è trascendente, al di là dei loro gesti.

b. L'allegoria della *Patientia* riprende la scena della flagellazione: la donna con le braccia aperte manifesta la sua disponibilità verso ciò che sta avvenendo; col piede incatenato allude alle mani legate di Gesù, ormai in balia degli altri, mentre sta per essere colpita da una freccia, lanciata dal puttino, ad evocare il dolore delle spine conficcate nel capo di Gesù.

c. La scena apocalittica è quella dei *Seniori che adorano il Redentore*, come recita il cartiglio *Dignus es Domine!* "Attorno al trono, poi, c'erano ventiquattro seggi e sui seggi stavano seduti ventiquattro anziani avvolti in candide vesti con co-

rone d'oro sul capo... I ventiquattro anziani si prostravano davanti a colui che siede sul trono e adoravano colui che vive nei secoli e gettavano le loro corone davanti al trono, dicendo: Tu sei degno, o Signore e nostro Dio, di ricevere la gloria, l'onore e il potere, perché tu hai creato tutte le cose e per la tua volontà furono create e sussistono” (4, 4. 10-11). Il redentore è incoronato e viene riconosciuto dai 24 seniores come l'unico degno di aprire il libro misterioso della vita, rompendo il settimo sigillo. La corona che porta in testa, e che egli a sua volta consegna a coloro che si sono mantenuti fedeli, simboleggia la glorificazione di Gesù: regalità di amore che si dà fino alla fine; intorno, l'esultanza degli angeli e dei beati per il compiersi della promessa di Dio.

d. I puttini fanno da collegamento alle due scene del mistero e dell'Apocalisse, seppure più interessati alla scena superiore; infatti, a destra il primo dei due puttini viene aiutato dall'altro ad entrare nella scena della incoronazione, mentre quello di sinistra sembra aspettare il suo turno; al centro il cartiglio: *Dignus es Domine Deus noster accipere gloriam et honorem* (“Tu sei degno, o Signore e nostro Dio, di ricevere la gloria, l'onore...”).

Gesù cade sotto la croce

a. In *Gesù sotto la croce* (Anonimo siciliano) vengono messi insieme i diversi motivi della Veronica (tema apocrifo), del Cireneo e di Maria che segue la croce; nella scena convulsa l'attenzione si concentra sullo sguardo di Gesù che incontra lo sguardo della Veronica; allo sforzo di coloro che, come cirenei, trascinano la croce di Gesù, anche qui si oppone la sovrana serenità di Gesù che, pur caduto sotto il peso della croce, si lascia asciugare la fronte; poco avanti, un soldato romano a cavallo dà ordini perchè tutto si compia secondo programma.

b. La virtù della *Mansuetudo* si caratterizza per lo sguardo rivolto a sinistra (come a non guardare) e per la consegna di una colomba ad un puttino-monachello; l'espressione luminosa, anche se sofferta, dello sguardo della donna e la sua elegante movenza nel dare la colomba (considerata incapace di reazioni violente perchè ritenuta



Gesù cade sotto la croce.

priva di fielle) alludono alla sofferenza di Gesù il quale, con la sua immensa capacità di sopportazione, mantiene il suo splendore anche sotto la croce.

c. “Vidi un altro angelo che saliva dall'oriente e aveva il sigillo del Dio vivente. E gridò a gran voce ai quattro angeli ai quali era stato concesso il potere di devastare la terra e il mare: 'non devastate né la terra, né il mare, né le piante, finché non abbiamo impresso il sigillo del nostro Dio sulla fronte dei suoi servi'” (7, 2-3). La scena apocalittica degli *Angeli che segnano la fronte delle donne*, riprendendo il motivo della Veronica che si porta impresso sul sudario il volto di Gesù, presenta l'angelo che segna la fronte delle donne, a conferma definitiva della loro salvezza; nello sconvolgimento dei venti che soffiano sulla terra, Gesù porta la croce di tutti verso il Padre; e come



un tempo l'angelo dell'Esodo, segnando le case degli Israeliti, le risparmiò dalla rovina (cf Es 12, 7), così adesso, nel compimento dei tempi, l'angelo del Signore segna la fronte dei salvati col segno di Cristo.

d. I puttini riprendono la scena della caduta di Gesù e l'incontro con la Veronica; infatti, a destra, i primi due rappresentano rispettivamente Gesù che cade e un puttino che, come il Cireneo della tela, vorrebbe aiutarlo a rialzarsi; a sinistra, il puttino che guarda attraverso il lenzuolo strappato, potrebbe evocare il riprodursi sorprendente del volto di Gesù sul sudario della Veronica; facendo da cucitura tra il volto impresso nel sudario ed il sigillo impresso sulla fronte del salvati. Il cartiglio recita: *Rosa caro Christi exercitio passionis viridis*, "la carne rosea di Cristo resa verde/vigorosa con l'esercizio della passione" (card. Fol.).

La crocifissione

a. *La crocifissione* (Anonimo siciliano) sospende Gesù tra cielo e terra; il suo sguardo è rivolto verso l'alto, ai suoi piedi il teschio del vecchio Adamo che cede il posto al nuovo Adamo, principio dell'umanità salvata; la luce attraversa perpendicolarmente l'immagine, su uno sfondo dai toni cupi e minacciosi, nel tentativo di congiungere cielo e terra nel corpo luminoso del Crocifisso; l'espressione di Gesù è di abbandono nel duplice senso del suo faticoso soccombere ("Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato") e del suo affidamento al Padre ("Nelle tue mani affido il mio Spirito", "tutto è compiuto!"); ormai tutto è sospeso in questo sguardo di attesa di risurrezione.

b. La virtù della *Iustitia* interpreta la scena della crocifissione secondo quel filone che, soprattutto a partire da S. Anselmo, aveva inteso la morte di Gesù come un debito da pagare alla giustizia divina: solo il Figlio di Dio, infatti, poteva riparare il danno infinito arrecato dall'uomo; solo Gesù, pertanto, con la sua morte poteva redimere l'uomo; l'ineluttabilità della sua morte è proprio in quella spada ed in quella bilancia che intendono rappresentare un equilibrio ritrovato. La cristologia della riparazione trova qui, come nella



zionamenti del tempo e dello spazio e, soprattutto, alla esperienza del peccato e della morte; la statua porta in mano la *palma* e la *corona*, espressioni ulteriori rispettivamente del martirio di Gesù, affrontato e superato, e la glorificazione donata dal Padre.

c. La *Scena di Habacuc* (cf Dn 14, 31-42) che, sollevato dall'angelo, porta il pane a Daniele nella fossa dei leoni, viene presentata come allusione alla risurrezione di Gesù, strappato al potere della morte e pronto a portare il pane dell'eucaristia all'uomo, bisognoso di difendersi dalle fauci del male e di sostenersi nel cammino verso Dio. La lettura cristologica della Scrittura favoriva la ricomprensione di avvenimenti dell'Antico Testamento come prefigurazioni di avvenimenti del Nuovo Testamento.

d. I due puttini all'angolo sinistro e quello a destra sembrano dormire, come a simulare l'atteggiamento dei soldati preposti alla custodia del sepolcro di Gesù.

L'Ascensione di Gesù al cielo

a. L'*Ascensione* (scuola di P. Novelli) riprende lo schema ormai tradizionale dei due piani della narrazione; nel piano superiore l'incontro tra il Padre ed il Figlio, accompagnati da angeli gioiosi; più che il movimento ascensionale dalla terra verso il cielo, è prevalente il reciproco ritrovarsi del Padre accogliente verso il Figlio e del Figlio che, con le sue braccia aperte e con la leggerezza del suo drappeggio, esprime l'esultanza del pieno compiersi della volontà del Padre. Nel piano inferiore, Maria, la Maddalena e gli apostoli partecipano all'avvenimento con le diverse espressioni della interiore gioia, della contemplazione, della sorpresa e della preghiera.

b. L'allegoria della *Liberalitas* va compresa come esplicazione della Pentecoste in quanto momento della pienezza dei doni dello Spirito Santo ai credenti.

c. La *Scala di Giacobbe* (cf Gen 28, 12ss) riprende un motivo della tradizione biblica, interpretandolo come una prefigurazione dell'ascensione del Signore; la stanchezza di Giacobbe viene vinta

dalla visione degli angeli che scendono e salgono dal cielo, avvicinando il mondo di Dio al mondo dell'uomo: la scala diventa una cifra dell'Ascensione di Gesù: "nessuno può salire a Dio se non chi è disceso dal cielo, il figlio dell'uomo" (Gv 3, 13); e allora l'ascensione, come ulteriore risvolto della risurrezione, compie il sogno della piena congiunzione tra Dio e il mondo nella persona di Gesù.

d. I due puttini sono impegnati in un gioco di salita e di discesa, mentre uno di loro sistema il cartiglio: *Ascensione Domini tota civitas coelestis coronata est rosas*; "con l'ascensione del Signore tutta la città celeste è stata coronata di rose".

La Pentecoste

a. La *Pentecoste* (P. Novelli), al centro degli altri due misteri, è costruita su quell'intenso sguardo di Maria e degli apostoli che, proteso, illuminato e riscaldato dalla presenza della colomba dello Spirito, fa intravedere la nascita della Chiesa proprio attraverso la vicinanza, fino alla compenetrazione, delle fiamme di fuoco, simbolo dello

Spirito di Cristo; se la risurrezione e l'ascensione sembrano sottolineare, rispettivamente, la differenza e, in un certo senso, la lontananza fisica di Gesù, la pentecoste annunzia il divenire intimo di Dio all'uomo col dono del suo Spirito: lo Spirito si fa intimo alla Chiesa, che professa la fede nel Risorto; il comune ritrovarsi insieme dei discepoli del Signore supera quel senso di distinzione che pure la geometrica disposizione della figura riusciva ad esprimere attraverso la presenza delle colonne (del tempio).

b. L'allegoria della *Liberalitas*, che per simmetria complementare con la *Victoria* Serpotta dispone convergente verso il centro, fa riferimento alla generosità dei doni dello Spirito; prima che alludere alla generosità umana, essa evoca la liberalità e la generosità di Dio che ricolma l'uomo del dono della sua vita e degli infiniti doni dello Spirito; il gesto del distribuire e la ricchezza dei doni, oltre che la piena compiacenza nell'atto dell'elargire, seppure alludono alla virtù cristiana e al compito della comunità, alludono all'azione di Dio che ha ricolmato l'uomo di ogni bene e di se stesso.

L'Ascensione di Gesù al cielo.

La Pentecoste.



Gratia divina.

*Divina
Providentia.*

L'Assunzione di Maria Vergine

a. *L'Assunzione* (Ambito genovese) coglie la gioia di Maria più nel suo sguardo proteso verso l'alto, incontro a Dio che l'attira verso di sé con la pioggia di luce che la inonda, che non nella ricchezza di colori, di abiti, di corona e di tripudio, che pure la rivestono; le braccia aperte e protese aspettano che si compia ancora la volontà di Dio, questa volta nel raggiungimento della meta desiderata; angeli e puttini fanno da giocosa danza a tutto questo.

L'Incoronazione di Maria (volta)

a. *L'Incoronazione di Maria* (P. Novelli) fa da epilogo ed in qualche modo da ricapitolazione di tutto il movimento dei misteri gloriosi; l'affresco che riempie la volta della chiesa dà il senso di una apertura del cielo, come un attraversamento e superamento dello spazio, vissuto nella contemplazione della preghiera; la composizione dell'opera presenta al centro Maria incoronata, verso di lei

l'azione trasfigurante della Santissima Trinità (il Padre eterno, lo Spirito che dà luce ed il Figlio che partecipa la sua corona) ed intorno la danza, il suono, il canto degli angeli e dei puttini in festa; Maria in quanto incoronata è al centro, ma la sua incoronazione è segno della regalità di Dio che in lei accoglie la Chiesa in cammino ed anticipa quella vittoria che è stata promessa alla chiesa: "le porte degli inferi non prevarranno" (Mt 16, 18); parimenti, il tripudio per l'avvenimento nasce dall'esultanza per le meraviglie che Dio compie a beneficio dell'uomo. La scena, pertanto, non solo è improntata alla speranza-cerchezza che scaturisce dalla verità della parola di Dio, ma annunzia alla Chiesa, nelle difficoltà del cammino e delle sue battaglie, l'incrollabile assistenza di Dio e l'anticipazione del compiersi della sua promessa nella persona di Maria.

Il cartiglio è esplicativo della scena dell'Incoronazione: *Te Matrem si iusta dicent diademata natos imperii teneat spes modo certa tui*, che potrebbe tradursi: "Se i giusti diademi ti annunciano come Madre, la speranza in qualche modo certa sostenga i nati del tuo impero (protezione)".



L'altare

I movimenti che si sviluppano nelle diverse pareti della chiesa trovano la loro convergenza verso l'altare della chiesa, che ne rappresenta il punto di raccordo; il passaggio dall'aula al presbiterio viene curato con grande attenzione con un imponente arco trionfale, con un bel cartiglio dorato, con la presenza di angeli e puttini che hanno il compito di accompagnare lo sguardo del fruitore in direzione di esso; parimenti, la ricchezza e la sontuosità sottolineano la sua funzione principale di luogo di culto.

In esso, il Serpotta, in qualche modo, può ricondurre ad unità, tutto il percorso; così, di fronte troviamo le due allegorie della *Providentia* e della *Gratia divina*; attraverso di esse viene portato a compimento il rapporto salvifico tra Dio ed il mondo della natura e della grazia; infatti, la Provvidenza evoca il prendersi cura da parte di Dio delle sue creature, mentre la Grazia evoca l'atteggiamento della gratuita benevolenza divina, che supera la situazione umana del peccato. Inoltre, nella cupoletta soprastante l'altare, in una simpatica scenografia che indulge anche a motivi di teatralità, troviamo puttini che suonano e nobildonne che, sporgono dalla balconata, guardando verso l'altare stesso.

L'insieme risulta di grande leggerezza, ed è orientato al momento della celebrazione, quando la comunità ritrova se stessa ed il senso di tutto lo svolgimento iconografico attraverso l'eucaristia; nella messa l'unica Chiesa (terreste e celeste) nell'unico *mistero* della vita del Signore (e di Maria con lui), attualizza il contenuto salvifico dei misteri del Rosario.

Sull'altare uno splendido ciborio, con al centro la colomba, simbolo dello Spirito Santo; la celebrazione vive dell'epiclesi-invocazione dello Spirito e nello Spirito l'insieme della costruzione ritrova la sua *i-spirazione* unificante; intorno alla colomba si dispiega circolarmente il *Concerto divino*: un insieme di voci evocano il coro celeste, la musica che discende dal cielo e avvolge ogni cosa con la sua armonia. Nella liturgia, che è ad un tempo celeste e terrestre, viene alla luce che la Chiesa è una sola, quella gloriosa e quella ancora nella fatica del cammino.

3. Per una interpretazione

Non pretendiamo offrire una lettura esaustiva dell'oratorio, piuttosto dare alcune indicazioni che possano farlo comprendere all'interno della cultura cristiana, dentro quell'orizzonte di pensiero, di immaginazione e di avvenimenti storici che ne costituivano le condizioni di possibilità, ma dentro il quale, a sua volta, esso non è risolvibile; infatti, se per capire un'opera d'arte abbiamo bisogno di tutti gli elementi che l'hanno determinata, essa non si risolve nella loro semplice composizione, piuttosto offre qualcosa che, attraverso il linguaggio del tempo, dialoga oltre il tempo.

Rinviamo al saggio su santa Cita per la contestualizzazione storico-teologica della tematica relativa al rosario, evidenziamo alcuni aspetti peculiari del nostro oratorio.

Per quale femminile? - Richiamiamo l'attenzione sulla figura del femminile proposta nelle allegorie del Serpotta, convinti come siamo che l'arte del Serpotta ha trovato nel puttino e nel femminile la sua migliore espressione. In verità non mancano altre espressioni figurative (come quelle realizzate, per esempio, nelle colonne tortili del Carmine), o decisivi interventi ornamentali (festoni, drappaggi, decorazioni...), nei quali emerge la sua impareggiabile perizia; dove il Serpotta interviene il suo tratto è inconfondibile, la sua presenza dà un tono nuovo ai luoghi, alle cappelle; è innegabile però che se vogliamo cogliere la cifra della sua arte ci viene di pensare al doppio percorso del puttino e dell'allegoria femminile, che scandiscono tutta la sua produzione artistica e nei quali egli ha impresso il suo inconfondibile magistero.

Anche nel nostro oratorio la presenza dei puttini riveste un posto di rilievo sul piano illustrativo e sul piano dell'alleggerimento visivo; ma ancor più sul piano estetico per quel movimento che essi imprimono a tutta l'aula della celebrazione, ora a commento giocoso dei misteri; ora nell'accompagnare il visitatore alla partecipazione dolorosa e gioiosa della sacra raffigurazione dei misteri; ora nel sospendere in un'aura di grazia tutto l'apparato scenico.

Sul puttino serpottiano e sulla sua valenza antropologica e cristologica ci siamo già espressi



rivendicando la risoluzione tutta serpottiana della figura.¹⁹

Il nostro interesse questa volta è maggiormente rivolto alle figure femminili, alle quali lo stesso Serpotta riserva la sua particolare attenzione; non è facile risolvere il problema della loro interpretazione;²⁰ non va negato che nelle rappresentazioni proposte vi è una allusione alle scene di vita galante, nelle quali viene dato sfoggio di eleganza con qualche punta di civetteria; parimenti non si può negare l'interesse ad una certa stilizzazione del femminile che risponde non solo all'immaginario di un'epoca ma probabilmente all'immaginario del nostro autore; ma tutte queste considerazioni pur illuminanti non sono sufficienti; infatti, da un lato la produzione del Serpotta si inserisce sulla linea di quella rappresentazione simbolica che, soprattutto a partire dal Medio Evo, aveva legato il tema delle virtù alla grazia femminile e quindi la sua proposta va compresa – diacronicamente – in continuità con questo percorso; dall'altro lato, va riconosciuta l'originalità con cui il Serpotta eredita la tradizione, ripesandola sia a livello di linguaggio che a livello di contenuto estetico e quindi la sua proposta va compresa – sincronicamente – anche in discontinuità con detta tradizione.

Rinviando ad altre opere per un migliore approfondimento,²¹ vogliamo ricordare che la presenza femminile aveva occupato sempre più lo spazio della raffigurazione delle virtù; in verità non era facile questa trascrizione al femminile, tenuto conto che proprio la parola latina *virtus* fa riferimento al *vir*, cioè all'uomo-maschio in quanto titolare, per così dire, della *vir*-tù e questo in continuità con quanto la tradizione filosofica, di interesse morale, aveva elaborato nell'antichità greca e latina. Ebbene, rispetto a questi precedenti dovette risultare difficile acconsentire a che si riconoscesse al simbolico femminile la capacità di rappresentare la virtù, come espressione morale più alta dell'umano.

Ciò fu possibile assecondando la tradizione biblica delle "donne forti" dell'Antico Testamento; oltre a quanto si è pensato su un certo antifemminismo biblico, c'è un forte filone, che a partire dalla rilevanza di alcune figure femminili della Scrittura (Miriam la sorella di Mosé, Rut, Giuditta, Ester...), ha avuto una positiva ricaduta

nell'immaginario della tradizione biblica, fino a fare assurgere la donna a modello di vita religiosa. A mò di esempio citiamo un testo dai Proverbi. "Una donna perfetta chi potrà trovarla? Ben superiore alle perle è il suo valore. In lei confida il cuore del marito [...] Si cinge con energia i fianchi e spiega la *forza* delle sue braccia. È soddisfatta perché il suo traffico va bene e neppure di notte si spegne la sua lucerna [...] Forza e decoro sono il suo vestito e se la ride dell'avvenire. Apre la bocca con saggezza e sulla sua lingua c'è dottrina di bontà" (Prov 31, 10-11; 17-18; 25-26). Solo la forza delle tante attestazioni bibliche ha consentito il superamento di quelle punte di antifemminismo che erano presenti nel mondo ebraico, ma anche nelle tradizioni greca e latina. Così il femminile cominciò ad occupare, fin dai primi secoli della chiesa, uno spazio sempre più visibile nella iconografia cristiana, tanto più che il precedente filone biblico si congiungeva, da un lato con la figura di Maria, la madre del Signore, delineata in tutta la sua forza nella preghiera prorompente del *Magnificat*; e dall'altro si portava appresso la connotazione femminile della *ruah* divina, il soffio divino, lo Spirito Santo per intenderci; è a questa duplice leggerezza del riferimento mariologico e ancor più del contenuto pneumatologico che va ricondotto quell'afflato su cui si regge la rappresentazione femminile delle virtù, tanto più che, in contesto cristiano, esse non vengono più considerate come frutto dello sforzo umano (come nell'etica pagana), quanto piuttosto come dono imprevedibile e gratuito dello Spirito, il quale dall'intimo del cuore trasforma e vivifica la persona umana, introducendola al cammino di divinizzazione.

La grazia che è soffusa sui volti e sulle movenze del corpo femminile proposto dal Serpotta attinge a queste profondità della spiritualità cristiana; una spiritualità, ben inteso, che è scolpita nello spessore del corpo umano; nella sinuosità e nella danza del corpo femminile si presta ad evocare il movimento di trasfigurazione che, affiorando dall'interno, prende consistenza in quella forma; corpo trasfigurato, allora, il femminile del Serpotta, esso non è riconducibile a nessuna figura femminile in particolare, anche se ha dovuto prendere a modello qualche immagine della folla quotidiana; la sua impareggiabile

arte è proprio in questo dare volto e corpo all'unico spirito-Spirito da cui quelle figure prendono vita, dall'interno della loro anima. Se i volti tendono a somigliarsi senza scadere in una stereotipia (come a riconoscere l'unità del principio spirituale), il movimento del corpo, il gesto delle mani, l'espressione tutta della composizione hanno il compito di evocare le differenze delle diverse virtù, al fine di dare visibilità e concretezza a qualcosa che, rappresentato nella scansione dei singoli misteri, va ripreso e commentato nel gesto simbolico dell'espressione *virtuosa*. Un'altra considerazione va fatta, partendo dal rilievo di S. Grasso sulla diversa rappresentazione che il Serpotta propone dell'abito femminile: nelle allegorie dei misteri gaudiosi prevale il modo 'classico' con ispirazione al modello greco-romano e con una forma più austera; mentre nelle allegorie dei misteri gloriosi prevale la moda contemporanea, per lo più spagnola e francese, con una forma più elegante, se non proprio ampollosa. Probabilmente, quanto più impegnativa diventa la scena del mistero, tanto più la virtù deve venire alla luce del suo splendore.

Le donne che sfilano allo sguardo del visitatore, allora, non sono una galleria della vanità umana, né sono lo specchio nel quale deve compiacersi la nobiltà o la borghesia palermitana; sono piuttosto variazioni di quell'unica *visione* che ha bisogno del molteplice sfaccettamento della figura femminile per cogliere tutti gli aspetti drammatici e gioiosi della rappresentazione dei misteri; allora, le virtù sono i volti dell'unico Spirito che rende capaci di accompagnare (visivamente ed interiormente) gli avvenimenti della salvezza ivi narrati, come a salvaguardare il racconto da altri atteggiamenti incompatibili con esso.

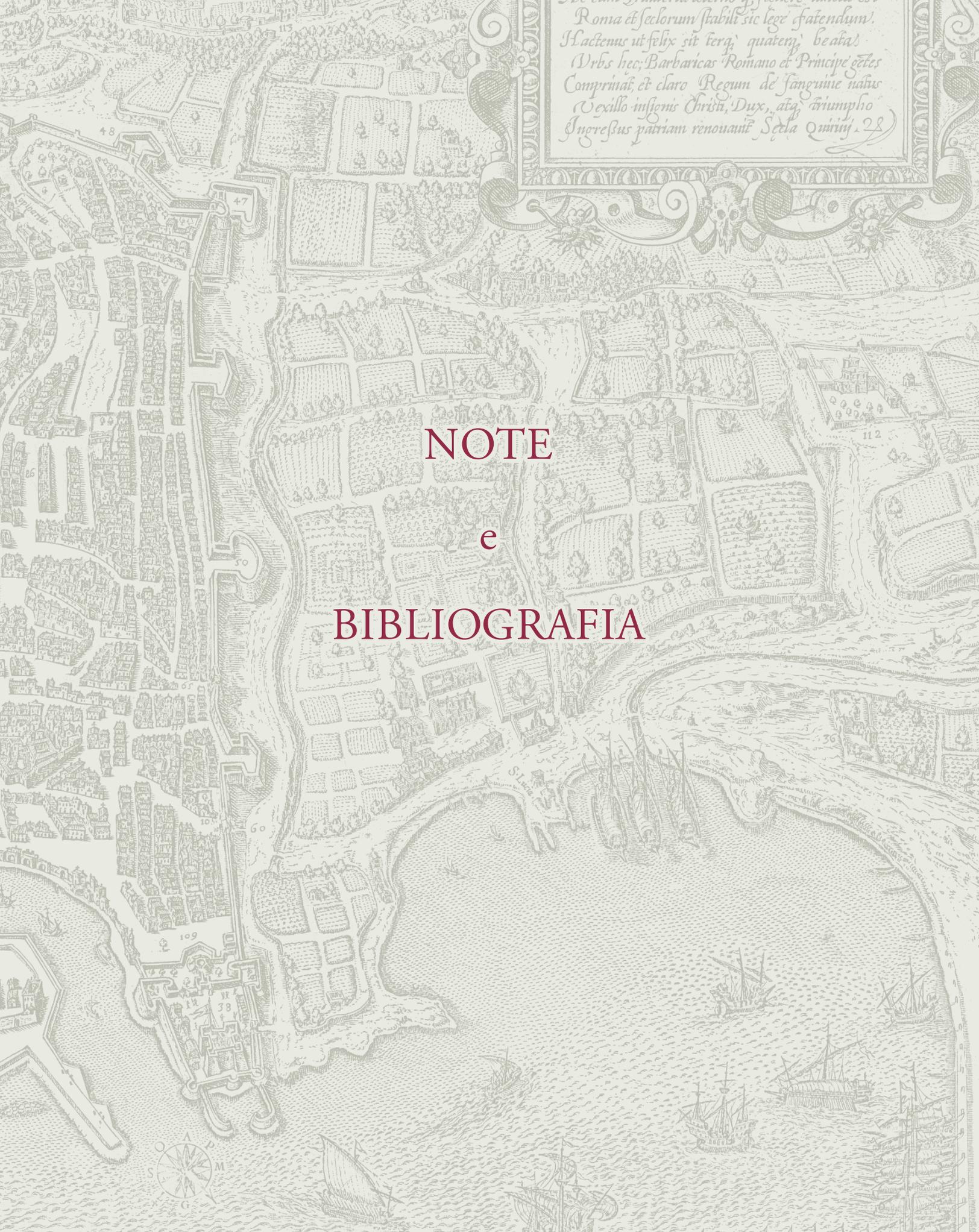
Le precedenti osservazioni non escludono il fatto che in quelle statue talvolta si fa strada anche una certa civetteria dell'epoca; ciononostante, la loro bellezza, sostenuta dall'intimo afflato di una ispirazione umana e religiosa, resta lì nella sua immediatezza, pronta a sorprendere con la disarmante semplicità della loro forma, sospesa in quegli sguardi che conducono altrove.

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

NOTE

e

BIBLIOGRAFIA



Valeria Viola

L'oratorio e l'area di San Domenico

1. Viola 2015, pp. 9-15.
2. Piola 1870, p. 83.
3. È celebre la definizione della lavorazione dello stucco fatta da Leon Battista Alberti nel trattato *De Statua* del 1436.
4. Nel Seicento qui erano prima le botteghe dei coltellieri e poi quelle dei crocifissari, o fabbricanti di crocifissi in osso. Per maggiori informazioni sull'argomento: Maggiore Perni 1892; Oddo 1991, citati in Grasso - Gulisano 2011.
5. "Edifici di modeste dimensioni, posti in fila, l'uno accanto all'altro (ad elenco), qualificati da segni architettonici (...). La loro disposizione elencata, in serrata cadenza, lungo gli alvei stradali, di cui rimarcano fedelmente l'andamento geometrico (lineare o sinuoso), genera un senso complessivo di straordinaria solidarietà tra edificio ed edificio, tra edificio e intero sistema spaziale" (Di Benedetto 2014, pp. 98-100).
6. Già a proposito dell'oratorio del Rosario in Santa Cita abbiamo visto che, sulla via Valverde, l'andamento non rettilineo del complesso religioso aveva dato la possibilità di aprire un portaletto d'ingresso all'oratorio e di posizionare i primi gradini dell'ampia scala che colma la differenza di livello tra interno ed esterno. È il caso solo di notare che stessa cosa non si verifica laddove c'è un inserimento moderno: secondo le carte storiche, il monastero delle Carmelitane seguiva il limite della chiesa di Valverde posizionandosi a filo anche col prospetto di Santa Cita; il plesso scolastico che ha sostituito nel dopoguerra la fabbrica carmelitana è retrocesso rispetto a questo filo permettendo di ampliare la vista su Santa Cita ed anche sull'edificio moderno costruito al posto di una sua navata laterale. Quest'ultimo, però, non è per nulla valorizzato né crea occasione d'invito verso l'ingresso dell'oratorio sulla strada ortogonale.
7. Un interessante punto di vista su questo argomento è di Giuseppe Bellafiore: l'autore si esprimeva in merito alla differenza tra gli "ascetici luoghi di culto" legati agli ordini religiosi e le chiese che aventi un rapporto più quotidiano con "la collettività di spirito laico" espresso anche dalla presenza di logge aperte sui fronti (Bellafiore 1984, p. 66).
8. Sessa 2009, p. 68.
9. Si rimanda a quanto scritto in Viola 2013, p. 19.
10. Vadala 1987. L'autrice includeva nell'elenco, oltre agli oratori, anche cappelle, chiese ed altari, e si riferiva alle associazioni di fedeli riportate dal canonico Antonino Mongitore e dal Marchese di Villabianca nella seconda metà del XVIII secolo; è da osservare, comunque, che l'elenco completo degli oratori esistenti alla fine del Settecento varia nei testi. Per capire, ad ogni modo, l'ampiezza di diffusione che ebbe questa tipologia, basta considerare che Palazzotto, ampliando il numero delle fonti, riporta che ben 95 oratori rimangono "non individuati, trasformati o non più esistenti" (Palazzotto 1999, pp. 263-267).
11. Bellafiore 1980.
12. Donato 2009.
13. Ricordiamo che gli oratori si collocano in tre dei quattro Mandamenti in cui è divisa la città murata dall'apertura della via Maqueda in poi: S. Mercurio ed il Carminello nel Mandamento Palazzo Reale, San Lorenzo nel M. Tribunali, i due oratori dedicati al SS. Rosario nel M. Castellamare.
14. In questa direzione si sono mossi, comunque, alcuni studi di indirizzo più precipuamente architettonico-urbanistico; tra questi ricordiamo l'intervento di Maurizio Carta che, sulla base di una copiosa bibliografia, sottolineava la stretta relazione tra l'architettura oratoriale e la natura comunicativa della città (Ruggeri Tricoli-Badami-Carta 1995).
15. Sul tema si vedano i numerosi e valenti contributi riassunti con chiarezza da Ettore Sessa (Sessa 2009, pp. 60-61).
16. Palazzotto 1999, pp. 28-36.
17. Si pensi all'intervento di Francesco Borromini sulla preesistente San Giovanni in Laterano a Roma: la navata centrale viene "concepita come uno spazio unitario, con angoli smussati ed una continuità orizzontale e verticale pronunciata" (Norberg-Schulz 1979, p. 125).
18. Giuffrè 1996, p. 28.
19. Sessa 2009, pp. 56-57. L'autore riprende il commento espresso da Argan 1957, p. 30.

Giovanni Mendola

L'oratorio della compagnia del Rosario in San Domenico, detta dei Sacchi

1. Viscuso 1990 b, p. 170.
2. Meli 1958, p. 197.
3. Abbate 2001, p. 82.
4. Il documento è stato segnalato da Viscuso 1990 b, p. 170. Archivio di Stato di Palermo, da ora in poi ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17012, c. 503.
5. Di Fede 1995, pp. 72, 79, 135. Abbate 2001, p. 82, p. 94, nota 34. Palazzotto 2002, p. 66, nota 42.
6. ASP, not. Lorenzo Isgrò, st. 1, vol. 9798, c. 1079.
7. ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17015, c. 1474.
8. Abbate 2001, pp. 82, 94, nota 35.
9. Il conteggio è segnato a margine del rinnovo del contratto di affitto del magazzino, registrato il 28 luglio 1616; ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17018, c. 1752 v.
10. Ivi, vol. 17019, c. 1936 v.
11. Ivi, vol. 17020, c. 860.
12. ASP, not. Michele Greco, st. 1, vol. 17524, c. 87.
13. Ivi, c. 125 v.
14. Mendola 1999 b, p. 99, p. 106.
15. Abbate 2001, p. 95, nota 64; seguito da Palazzotto 2002, p. 14. Il documento segnalato da Abbate e in parte trascritto riguarda il riconoscimento di un debito dovuto dal Barresi nei confronti della compagnia per un quadro della *Madonna del Rosario* "quod erat d(ict)e soc(ieta)tis", venduto e consegnato "annis preteritis" al Barresi dal Gezio "tunc" *governatore* della compagnia. Il Gezio è *governatore* della compagnia fra l'ottobre 1612 e l'ottobre 1613. Nel settembre 1616 all'epoca del contratto, il *governatore* è invece Perio Felice Rossetti.
16. Melchiorre Barresi è marito di Giuseppa Aimar, figlia di Antonio, che abita di fianco alla casa del Di Eli in via dei Coltellieri.
17. ASP, not. Cesare La Motta, st. 1, vol. 17019, c. 18.
18. ASP, not. Francesco Maringo, st. 1, vol. 12575, c. 291.
19. La stesura del contratto fra Gezio e Minniti avvenuta nella tenuta fuori porta di Antonio Colnago barone di santa Venera, può implicitamente av-

- valorare la suggestiva ipotesi formulata da Abbate 2001, p. 91, di riconoscere il dipinto oggi a Enna con quello un tempo collocato nella cappella di san Carlo di proprietà dello stesso barone all'interno della chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella e successivamente pervenuto, non sappiamo attraverso quali vie, agli ennesi Grimaldi che lo collocarono nella chiesa dei Cappuccini di Enna. La sua datazione, piuttosto che agli anni 1614-18 proposta da Spagnolo 2004, p. 73, andrebbe così collocata proprio nel 1621-22, quando il pittore siracusano era forse ospitato nella villa del Colnago per eseguire il dipinto.
20. De Castro 1990, p. 527, doc. XXXVIII.
 21. *Ibidem*.
 22. Mendola 1999 c, p. 70. Se il progetto di arredare l'oratorio con dipinti raffiguranti i Misteri del Rosario risalisse ai primi anni '20, non appare improbabile che il Barresi, pittore certamente stimato, vi abbia avuto un certo ruolo, persino, forse, quale autore di qualcuna delle tele ivi ospitate, fino alla sua morte avvenuta all'inizio dell'estate del 1625.
 23. Abbate 2001, p. 87.
 24. Morreale 1990, p. 71, p. 73.
 25. Abbate 2004, p. 82.
 26. Abbate 2001, pp. 87-88. Accogliendo questa ipotesi, appare strano, però, che mentre l'*Orazione nell'orto* rimase definitivamente nell'oratorio, la *Natività* di Mario Minniti rimase, o tornò, nella disponibilità del Gezio, sostituita dalla *Natività coi pastori* ancora esistente e sicuramente di altra mano.
 27. Mendola 1999 b, pp. 93-101. Mendola 1999 a, pp. 58-63.
 28. Mendola 1999 b, p. 99. Mendola 1999 a, p. 60.
 29. Meli 1878, pp. 208-211. Salinas 1889, pp. 499-500.
 30. Meli 1878, p. 210, seguito da Viscuso 1990 a, p. 105.
 31. Mendola 1999 b, p. 89. Sulla questione vedi Palazzotto 2002, p. 67, nota 59.
 32. ASP, not. Onofrio Marotta, st. 1, vol. 972, c. 198.
 33. Meli 1934, p. 179.
 34. Mendola 1999 d, p. 11.
 35. Viscuso 1990 b, pp. 170-172.
 36. Matthias Stom risulta documentato a Palermo almeno tra il 2 maggio 1639 e il 19 agosto 1641.
 37. Melchiorre Barresi è un pittore palermitano finora noto attraverso pochi documenti che lo testimoniano attivo almeno fra il 1617 e il 1624 e un solo dipinto, la *Sacra Famiglia con i santi Anna e Gioacchino* firmata e datata 1596 della chiesa palermitana di Sant'Anna la Misericordia; Davì 1997, pp. 87-88; Mendola 1997, p. 277. Più recenti scoperte documentarie permettono di delineare meglio la sua figura di pittore di un certo prestigio e insieme di confrate della nostra compagnia del Rosario, fino alla sua morte avvenuta nel luglio 1625. Nel 1608 sposa la figlia di Antonio Aimar sarto e pittore su stoffa, cha abita di fianco all'oratorio del Rosario in san Domenico; nel 1622 è chiamato alla stima di alcuni quadri insieme con Mariano Smiriglio; nel 1624 ha bottega nella piazzetta dei Cassari nella contrada di san Domenico e nel 1625 collabora all'allestimento dell'arco trionfale eretto dal senato cittadino in occasione del primo festino di santa Rosalia. Come si è visto egli funge da testimone al contratto stipulato nel 1621 tra il collega Mario Minniti e don Marco Gezio; ma quel che più intriga è la realizzazione di un quadro della *Madonna del Rosario* documentato entro il 26 febbraio 1624 per conto di quel Bernardino Lanzetta, merciaio, che conosciamo già quale confrate (Abbate 2001, p. 95, nota 64) e che scopriamo tesoriere della nostra compagnia già nel 1623.
 38. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 310. Due pagamenti, di 12 onze ciascuno sono registrati a seguito del contratto il 18 aprile e il 20 giugno 1637; ASP, not. Francesco Maffiotta, st. 2, vol. 4631, c. 849.
 39. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 311. ASP, not. Francesco Maffiotta, st. 2, vol. 4631, c. 1122 v.
 40. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86 nota 312.
 41. ASP, not. Francesco Maffiotta, st. 2, vol. 4631, cc. 1210, 1266 v., 1267, in data 2 e il 18 agosto 1637.
 42. Ivi, c. 1272 v.
 43. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 313. Zalapì 1999, p. 148, p. 156, nota 24. ASP, not. Stefano Berlingeri, st. 2, vol. 4842, c. 276.
 44. De Castro 1990, pp. 514-515, doc. IX.
 45. Mendola 1999 c, p. 82, p. 86, nota 34. Zalapì 1999, p. 156, nota 24.
 46. Antonio Della Torre avendo appena raggiunto la maggiore età, il 12 gennaio 1619 stipula il contratto dotale con Lucrezia, figlia di Perio Felice Rossetti sua parente; è socio di Antonino Borgisi e poi del cognato Bartolomeo Rossetti.
 47. Di professione "faber aquarius", è forse da identificarsi con Vincenzo Bazano, figlio di Antonio e nipote del pittore Gaspare Bazano, detto lo Zoppo di Gangi.
 48. Il fiammingo Giovanni del quale è taciuto il cognome non può identificarsi con il pittore Giovanni Basquens, l'unico presente a Palermo a noi noto con questo nome, dal momento che il Basquens era morto a Palermo nel maggio 1639. Va osservato, tuttavia, che Giovanni Basquens fu connazionale, socio, amico e collega del più noto Geronimo Gerardi, che, per altro, ne divenne erede universale e ne sposò la vedova, Melchiorra de Arena, poco dopo la morte di Giovanni. Il fiammingo Giovanni indicato nel documento del 1643 e del quale null'altro è dato sapere, dovette godere di un certo prestigio all'interno della compagnia del Rosario e probabilmente era esperto di scultura, dal momento che fu chiamato al fianco del pittore Novelli per la valutazione del *Crocifisso* commissionato al Viviano.
 49. Mendola 2008, p. 35 e nota 42. Mendola 2012, p. 185, p. 195, nota 559. Cuccia 2012, p. 118.
 50. De Castro 1990, p. 519 doc. XIX.
 51. ASP, not. Salvatore Miraglia, st. 5.2, vol. 498, c. 1392.
 52. Meli 1934, p. 123, p. 276; lo studioso richiama quale fonte il volume 10 dei Bastardelli del notaio palermitano Gioacchino Miraglia, alla carta 362. Non è stato possibile verificare la fonte, dal momento che i volumi dei Bastardelli del notaio Miraglia sono disordinati e nella nuova numerazione non seguono l'ordine cronologico, né la numerazione fornita da Meli. Ho controllato personalmente tutti i volumi dei Bastardelli del notaio Miraglia, ma in nessuno di essi ho riscontrato il documento indicato dallo studioso.
 53. Meli 1934, p. 276.
 54. Ivi, pp. 37-38, p. 181.
 55. In realtà, i lavori nell'oratorio di san Lorenzo ebbero inizio nel 1700; Mendola 2013, p. 32.
 56. A dire il vero già nel corso del 1713 Giacomo aveva lavorato nell'oratorio del Ponticello, decorandone la parete di ingresso, e i lavori si conclusero entro la metà circa del 1717.
 57. Meli 1934, p. 179.
 58. Garstang 1990, p. 135, p. 297.
 59. Giuffrè 1996, p. 37.
 60. ASP, not. Francesco Facela, st. 6, vol. 1201, c. 233.
 61. Ivi, c. 673.

Gaspare Serenari,
*Ritratto di
Giacomo Serpotta*,
Palermo,
Galleria
Regionale
interdisciplinare
della Sicilia di
Palazzo Abatellis
(inv. 600).

62. L'opera va identificata con il "piedestallo d'argento lavorato per l'esposizione" accompagnato da "quattro corno-copi di argento per detto piedestallo per li lumi del trono" presenti in un inventario del 1845; Palazzotto 2002, p. 61.
63. ASP, not. Giuseppe Miraglia, st. 6, vol. 11747, c. 244.
64. Ivi, vol. 11769, c.n.n.
65. Ivi, vol. 11771, c. 630. La ricevuta viene registrata dal notaio in data 15 novembre 1761.
66. Ivi, vol. 11892, c. 833. Ringrazio l'amico Rosario Lentini per avermi segnalato questo documento e quelli successivi.
67. Ivi, c. 837.
68. Ivi, vol. 11893, c.n.n.
69. Palazzotto 2002, pp. 22-23.
70. Abbate 2001, p. 88.
71. Palazzotto 2004, p. 250.
72. Giuffrè 1996, p. 35.

Santina Grasso

Lo spettacolo globale

1. In merito alla quadreria, Mendola, *infra*.
2. Già attribuita a Giacomo Lo Verde e poi ad un ignoto pittore dell'orbita di Novelli (Palazzotto 2002, p. 22, con bibliografia precedente), la tela manifesta indubbe analogie con l'opera di Geronimo Gerardi, in modo particolare con l'*Immacolata Concezione* della chiesa di Sant'Anna la Misericordia di Palermo e con la *Santa Rosalia in gloria* della Chiesa Madre di Ciminna. Mendola, *infra*.
3. Come suppongono rispettivamente Giuffrè 1996, p. 35 e Garstang 1990, p. 297.
4. Guttilla 1987, pp. 71-72.
5. Sulla simbologia teologica si rimanda a Scordato, *infra*.
6. Foderà 1996, p. 40. Vedi anche Guttilla 1987, p. 71.
7. Careri 1995, pp. 11-50. La traduzione è dell'autrice. Sull'argomento si veda inoltre Lavin 1980, *passim*.
8. Meli 1934, p. 183.
9. Careri 1995, p. 4, p. 8, p. 48. La traduzione è dell'autrice.
10. Palazzotto 2002, p. 50; Palazzotto 2004, p. 250.
11. L'analogia con la cappella Cornaro è

stata evidenziata da Giuffrè 1996, p. 35.

12. Sessa 2009, p. 68.
13. Carandente 1967, p. 71.
14. Sessa 2009, p. 68.
15. *Ibidem*.
16. Davì 1992, p. 202; Sessa 2009, p. 68.
17. Garstang 1990, p. 144.
18. *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis et mensuris*. Il volume è oggi conservato presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana. Cf. Sutura 2007, pp. 100-101.
19. Giuffrè 1996, p. 15.
20. Come ipotizzato da Giuffrè 1996, pp. 34-35.
21. Ad esempio in un dipinto di Antonio Catalano l'Antico della Chiesa Madre di Acireale raffigurante la *Madonna del Rosario e Santi* (1600). Sull'iconografia della Madonna del Rosario si veda De Castro 1993, pp. 265-285.
22. Sul parato si veda Palazzotto 2002, p. 13.
23. De Castro 1993, p. 268.
24. Un apparato ornamentale simile è quello dell'oratorio delle Dame al Giardinello, dove tele ovali e ottagonali raffiguranti i *Misteri del Rosario* sono disposte in due file sovrapposte lungo le pareti laterali e nella parete d'ingresso dell'aula oratoriale. Le tele sono databili tra gli anni Novanta del Seicento e il 1705-1706. Cf. Zalapi 2007, pp. 57-59.
25. Come è stato sottolineato, a proposito delle sculture a tutto tondo, da Argan 1957, p. 32.
26. Wittkower 1972, p. 225.
27. Come la tecnica viene descritta nel contratto d'appalto degli stucchi commissionati all'artista per l'oratorio di San Francesco da Paola ai Candelai (1730-32). L'oratorio è andato distrutto, ma i rilievi erano molto simili a quelli del nostro oratorio, come si evince dalle fotografie pubblicate da Meli 1934, p. 282.
28. Wittkower 1972, p. 225.
29. A partire dalla *Stigmatizzazione di San Francesco* (1642-46) eseguita da Francesco Baratta (1590-1666) su disegno del Bernini nella chiesa di S. Pietro in Montorio – incisa peraltro da G. G. De Rossi nel suo *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma...*, un esemplare del quale si trovava presso il Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo (ora presso la Biblioteca centrale della Regione Siciliana. Cf. Sutura 2007, pp. 102-110) – e dall'*Incontro di Leone I e Attila* (1646-53) di Alessandro Algardi nella basilica di San Pietro. Il collegamento con gli scultori postberniniani è stato sottolineato da Paolini 1983, p. 40. La studiosa ritiene che i loro modi siano trasformati da Serpotta mediante una vena di classicismo arcadico ad essi ignota.
30. Sugli stucchi della chiesa di Santa Teresa cf. Davì 1978, pp. 10-12; Randazzo 2009, p. 129.
31. Su questi rilievi si veda Garstang 1990, pp. 102-103.
32. Wittkower 1972, p. 397; Ricci 1931, pp. 201-209.
33. Lo stacciato donatelliano è richiamato a proposito del rilievo tridimensionale dei teatrini da Argan 1957, p. 31.
34. Altisonanti e drammatiche appaiono infatti, al confronto con quelle serpottiane, le opere degli artisti romani, ad esempio l'*Estasi di Santa Caterina da Siena* (1667) di Melchiorre Cafà (1636-1667) nella chiesa di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli o la *Morte di Santa Cecilia* (1660-67) di Antonio Raggi (1624-1686) nella chiesa di Sant'Agnese a Roma.
35. Sull'interazione tra scultura e pittura nel Settecento, in relazione a Serpotta, si veda in particolare Argan 1957, p. 30.
36. Si noti come in questo affresco la derivazione dai modelli romani sia evidenziabile anche in alcuni particolari, come la figura di Adamo, copia di una delle figure degli infedeli nell'affresco di Andrea Pozzo della chiesa romana di Sant'Ignazio.
37. Paolini 1974, p. 6. Nonostante fosse già in corso dal finire del secolo XVII un progressivo processo di affrancamento delle stesure pittoriche dalle rigide partizioni a stucco di retaggio manieristico. In alcuni cicli pittorici, infatti, lo spazio della volta veniva già occupato per intero da un unico, grande riquadro, come nell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo affrescato tra il 1697 e il 1698 dallo stesso Filippo Tancredi.
38. Per usare la felice metafora di Donald Garstang.
39. La scena serpottiana riecheggia anche il concitato groviglio del disegno con la *Caduta degli angeli ribelli*, elaborazione grafica di Antonino Grano per un paliotto in argento. Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, disegni di Giacomo Amato, tomo VI, p. 23, cm 74,4 x 63, matita nera e acquerello grigio su carta bianca. Citato da Meli

1938-39, p. 379 e pubblicato da Fitipaldi 1977, fig. 23 p. 94.

40. Come ha notato Garstang 1990, p. 136.

41. Tranne la *Puritas*, che indossa un abito con corpetto conforme alla moda.

42. Garstang 1990, p. 136.

43. Garstang 1990, fig. 61 p. 75, pp. 137-144.

44. L'illustrazione si trova alla tavola 116. Garstang, pur identificando Boissard come fonte di questa figura, erroneamente cita un altro volume dello stesso autore, che ha un'altra data di edizione e non riporta la tavola citata.

45. Stampati con ininterrotto successo dalla metà del XVI secolo a tutto il secolo XVIII.

46. L'eco di un'altra scultura romana originariamente conservata a Villa Borghese è stata individuata nella "sirpuzza" della *Fortitudo*, che è stata accostata alla serpe che si arrampica su una colonna cui si appoggia un *Apollo sauròktonos*. Cosmo 1997, p. 49.

47. Secondo Garstang 1990, p. 144, invece, la scultura serpottiana è tratta dalla tavola 21 incisa da Pietro Aquila nel testo *Galeriae Farnesianae Iconae...* di Pietro Bellori, edito a Roma nel 1677.

48. Anche a due passi da Palermo, nel sito archeologico di Solunto, furono ritrovate statue appartenenti al medesimo modello iconografico, come la *Tanagrina* ellenistica oggi conservata presso il Museo Archeologico "A. Salinas" di Palermo, già segnalata in relazione a Serpotta da Meli 1934, fig. 47. Una qualunque relazione con l'opera dello scultore sembrerebbe però esclusa, dato che l'area iniziò ad essere scavata solo nell'Ottocento, sebbene fosse nota anche in precedenza agli eruditi. Sappiamo ad esempio che l'architetto Paolo Amato visitò il sito. Salvo Barcellona - Pecoraino 1971, p. 277.

49. Papini 2000, p. 235.

50. L'iconografia della *Sabina* Ludovisi e dell'*Agrippina* Medici venne presa a modello da Raffaello per due delle *Muse* incise da Marcantonio Raimondi. Cf. Oberhuber 1978, p. 260 e p. 264.

51. Palazzotto 2002, p. 39.

52. Garstang 1990, p. 136.

53. Lanza di Trabia, 1880, p. 10. Vedi inoltre Scordato, *infra*.

54. Come ha chiarito Garstang 1990, p. 297, che cita a raffronto il bassorilievo commemorativo dell'incoronazione



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

55. Garstang 1990, p. 297.

56. *Ibidem*.

57. Argan 1957, p. 29.

58. Come nota Paolini 1983, p. 37, che fa riferimento in particolare alle opere del Parmigianino.

59. Wittkower 1972, p. 396; Aurigemma 1989, pp. 8-11.

60. Su queste sculture, cf. Ferrari - Pappalardo 1999, p.173.

61. Si vedano in particolare le tavole 47 e 77.

62. Garstang 1990, p. 250.

63. Carandente 1967, p. 74; Giuffrè 1996, p. 35; Garstang 1990, p. 47.

64. Meli 1934, p.183.

65. Il riferimento al Veronese è stato avanzato da Giuffrè 1996, p. 35.

66. Guttilla 2008, p. 198.

67. Garstang 1990, p. 297.

Cosimo Scordato

L'oratorio del Rosario a Palermo

1. Siamo d'accordo con chi prima di noi ha ricostruito il programma iconografico, salvo a proporre ulteriori precisazioni; cf. Meli 1934, pp. 179-187; Guttilla 1987, pp. 71-80; "I riscontri iconologici effettuati nelle correlazioni figurative originano dalla individuazioni già avanzate da Filippo Meli che (sulla scorta di E. Mâle) ha indagato [...] le rispondenze tra le *Virtù* e i modelli iconografici forniti da Cesare Ripa da un canto e il rapporto tra gli ovati in stucco e i passi dell'Apocalisse dall'altro. Si è proseguito su tale vita ampliando il campo di indagine con l'analisi di brani tratti dalla pubblicistica devozionale mariana e dai testi esegetici domenicani dell'Apocalisse e approfondendo l'approccio metodologico con gli scritti giovannei"; Guttilla 1987, p. 72. Cf anche Palazzotto 1999, pp. 249-256; Garstang 2006, p. 121ss; Martorana Tusa 2009, pp. 178-183.
2. La tipologia degli oratori prevedeva un'aula principale ed un piccolo presbiterio con l'altare maggiore; se il loro uso era prevalentemente liturgico, consentiva anche attività culturali (concerti, sacre rappresentazioni...) e momenti di incontro tra i membri delle congregazioni o delle compagnie. La costruzione più che essere rivolta "all'esterno" (con facciate vistose o con piazze antistanti), era rivolta all'interno per l'uso riservato ai soci.
3. Nella storia dell'architettura era frequente il caso in cui la costruzione di una chiesa richiedeva diversi decenni e talvolta secoli, il che rendeva inevitabile anche il successivo adattamento del progetto iniziale; nel nostro caso, però, non si è trattato di realizzare 'a puntate' l'oratorio, quanto piuttosto di arricchirlo con l'intervento di nuove presenze artistiche; il che veniva giocato sulla capacità di inserimento da parte di chi interveniva successivamente.
4. Cf. Guttilla 1987, *ibidem*. Comunque, su due autori ricade soprattutto la responsabilità di detta unità; su Pietro Novelli, in quanto autore di diverse tele e degli affreschi della volta, e su Giacomo Serpotta in quanto autore dei festoni e degli ornamenti ma, ancora più, delle donne-allegorie, delle scene bibliche, degli angeli e dei puttini; in questo senso l'oratorio del Rosario costituisce non soltanto un banco di prova della loro abilità tecnica e artistica, ma anche della capa-

rità di tenere insieme l'intero progetto.

5. Per un orientamento generale cf. Barile 2011. Per una ricomprendimento della pratica del rosario a partire dall'ultimo intervento di Giovanni Paolo II, cf. Sorrentino 2011, pp. 19-38; Castellucci 2011, pp. 39-51. Per la storia del rosario, cf. Roncelli 2011, pp. 146-170; Spinelli 2011, pp. 171-183.
6. Sull'intreccio dei misteri della vita di Maria con la vita di Gesù cf. Battaglia 2011, pp. 52-76. A tal proposito va osservato che l'insieme della vita pubblica di Gesù resta sullo sfondo dei misteri perché in essa non ci sono momenti particolarmente significativi della vita di Maria; nella nuova versione dei misteri (quelli cosiddetti 'della luce') è stato tentato un recupero degli altri momenti evangelici significativi.
7. Vale la pena riprendere l'indice di Bruno 1698; si tratta di uno dei tanti volumi nel quale si evidenziano il valore e gli immensi benefici del rosario. "Libro primo Dell'Origine e Progressi del Culto del Santissimo Rosario. Capo I. Che la SS. Vergine sia stata l'Inventrice o la Fondatrice dei Ss. Rosario, qual'oggi si pratica, & il P. S. Domenico co' suoi Frati Predicatori i Promulgatori. Capo II. De' nomi ò titoli, quali ha sortito il Culto del Santissimo Rosario. Capo III. Che nel culto del Ss. Rosario Chrifto N.S. sia il Rè e la B. Vergine la Regina. Capo IV. Dell'Eccellenze e Prerogative della Confraternità del Ss. Rosario. Capo V. Che la Confraternità del Rosario sia corona e vestimento di Chrifto, e di sua Madre Maria - Capo VI. Dell'iscrizione alla Confraternità del Ss. Rosario. Capo VII. Si discorre contro coloro che impugnano la Confraternità del Rosario.

Libro secondo. Dell'Eccellenze del Ss. Rosario rispetto alle sue parti, le quali sono il Pater noster, l'Ave Maria, e la Meditatione affettuosa de' Misteri di quello. Capo I. Esposizione dell'Oratione Dominicale, cioè del Pater noster. Capo II. Esposizione brevissima dell'Angelica salutatione Ave Maria. Capo III. Che i misterij del Ss. Rosario furono pronunziati dalle Sibille e nella legge di natura. Capo IV. Che li Misteri del Rosario furono pronunziati nel Testamento antico. Capo V. Qualmente la fedele credenza de' misteri di Christo che si rappresentano nel Ss. Rosario sia necessaria per la nostra eterna salute. Capo VI. Che il Rosario è un libro grande e da leggersi, o studiarli, e meditarli da tutti, secondo la loro capacità. Capo VII. Rosario quanto alla contemplazione de' suoi misteri, esercizio della B. Vergine.

Libro terzo. Dell'eccellenza e valore del Ss. Rosario tra noi e Dio Benedetto. Capo I. Che il Rosario sia la Regina di tutte le Orationij e la corona molto grata a Maria Vergine. Capo II. Che il Rosario sia vita attiva e contemplativa, Oratione mentale, e vocale. Capo III. Ch' il Rosario de' terreni Oratori, sia gratissimo alla SS. Trinità, a Christo, à Maria, e a tutto l'empireo. Capo IV. Rosario Paradiso di spirituali delitie per i fedeli cultori. Capo V. Il Rosario fa divenire i Fratelli e Sorelle veri, & i più privilegiati Figli di Dio, e di M. V. e fratelli di Cristo. Capo VI. Ch'una medesima Confraternità è commune a li celesti, e terreni Oratori del Rosario. Capo VII. Rosario efficacissimo mezzo per impetrar gratia a Dio.

Libro quarto. Della virtù, e forza del Ss. Rosario verso i beni spirituali, & eterni dell'huomo. Capo I. Che per il Rosario si può conoscere se l'huomo sia predestinato, o prescito. Capo II. Che il Rosario molto conduce l'Oratori all'osservanza dei Divini precetti. Capo III. Il Rosario stimolo per amar Dio, & il prossimo. Capo IV. Ch'il Rosario molto conduce alla penitenza con lacrime. Capo V. Che per il Rosario si ritrova facilmente Chrifto e la gratia perduta. Capo VI. Della virtù del Rosario per la confessione de' peccati al Sacerdote. Capo VII. Rosario per la satisfazione de' peccatori dopo la Confessione. Capo VIII. Che per il Rosario si cuoprono i difetti dell'Orante confesso. Capo IX. Che il Ss. Rosario sia la sufficiente disposizione per ricevere la Sacramentale Communionne. Capo X. Quanto giovi il Ss. Rosario per non morir in peccato. Capo XI. Dell'efficacia del Ss. Rosario verso l'Agonizanti. Capo XII. Della forza del Ss. Rosario per la sepoltura Ecclesiastica de' suoi divoti. Capo XIII. Del valore del Ss. Rosario verso l'Anime del Purgatorio. Capo XIV. Rosario per l'acquisto e conservazione delle virtù. Capo XV. Il Rosario per andare, & entrar e nel Cielo. Capo XVI. Rosario sacrificio di lode, e rendimento di gratia a Dio, & alla B. Vergine.

Libro quinto. Dell'efficacia del Ss. Rosario contro i nimici spirituali dell'huomo, Demonio, Mondo, e Carne. Capo I. Della possanza del Ss. Rosario contro del Diavolo tentatore, & assalitore. Capo II. Della forza del Ss. Rosario contro i Negromanti e superstitiosi. Capo III. Si discorre della potente virtù del Ss. Rosario contro la concupiscenza della carne e destructione de' vitij. Capo IV. Della possanza del Ss. Rosario contro il Mondo ingannatore.

Libro sesto. Del valore del Ss. Rosario contro li pericoli e le sventure corporali dell'huomo. Capo I. Che per virtù del Rosario si toglie ogni timore dai cuori umani. Capo II. Della virtù del Rosario contro le Bestie feroci. Capo III. Che per il Rosario si tolgono i pericoli del viaggiare per terra. Capo IV. Rosario libera i suoi devoti nelle tempeste del mare, e de' fiumi. Capo V. Rosario contro le tempeste dell'aria. Capo VI. Rosario quanto vaglia contro i pericoli del fuoco Capo VII. Della potenza del Ss. Rosario contro i timori del Terremoto. Capo VII. Rosario contro la peste. Capo IX. Che per il Rosario si discacciano l'infermità corporali dell'huomo. Capo X. Che per il Rosario si toglie la sterilità della terra e la mendicITÀ dei suoi cultori.

Libro settimo. Della virtù del Ss. Rosario per la conversione dell'Infedeli, e Peccatori a Dio benedetto. Capo I. Ch'il Rosario sia molto valevole per la conversione de Gentili alla fede Christiana. Capo II. Ch'il Rosario vaglia per la conversione degli Ebrei alla Fede di Christo. Capo III, Ch'il Rosario sia molto efficace per la conversione degli Heretici. Capo IV. Ch'il Rosario santissimo sia valevole alla rinovatione e riformatione del Mondo Cattolico. Capo V. Che per il Rosario si convertono i peccatori quantunque ostinati. Capo VI. Ch'il Rosario Ss. conduce alla conversione dei lascivii. Capo VII. Che molto giova il Ss. Rosario per la conversione degl'Adulteri. Capo VIII. Ch'il Ss. Rosario giovi per la conversione degl'Avari, & Usurari. Capo IX. In qual modo il Ss. Rosario vaglia per la conversione de' Bestemmiatori.

Libro ottavo. Dell'uso del Ss. Rosario nel portarsi e recitarsi. Capo I. Si discorre della convenienza de numeri del Ss. Ros. Capo II. Ch'il Ss. Rosario deve portarsi a dosso e recitarsi. Capo III. Si discorre contro l'accidia ò pigrITÀ d'alcuni nel recitare il Rosario. Capo IV. Ch'il Rosario deve frequentarsi con divotione. Capo V. Ch'il Rosario è anche proficuo a quei che lo recitano in aridità di spirito. Capo VI. Rosario da recitarsi in comunità. Capo VII. Si discorre di quanto pregio sia l'esser servo di Dio, e di Maria V. del Ss. Rosario, e delle loro ricompense.

Libro nono. Della recita del Ss. Rosario quanto allo stato delle persone. Capo I. Che la recita del Ss. Rosario sia molto conveniente allo stato Verginale. Capo II. Recita del Rosario per lo stato de' Coniugati. Capo III. Che la Recita dei Rosario sia convenevole allo stato dei figliuoli, e de famigli.

Capo IV. Recita del Rosario per lo stato Vedovile. Capo V. Recita del Rosario per lo stato della Vecchiaia. Capo VI. Recita del Rosario per lo stato de Religiosi. Capo VII. il Rosario deve recitarsi da peccatori nello stato di peccato. Capo VIII. Rosario verso lo stato de fedeli Martirizandi. Capo IX. Misteri de'l Rosario celebrati dagli Angioli, e dagli rinomini del Paradiso.

Libro decimo. Della recita del Rosario quanto al luogo. Capo I. Che la recita del Rosario in particolare si debba fare nel deserto, o in luogo particolare. Capo II. Ch'il Rosario si deve cantare in Chiesa. Capo III. Il Rosario si. deve recitare anche nelle carceri per beneficio de' carcerati.

Libro undecimo. Della recita del Rosario quanto al tempo, e modo d'orare. Capo I. Recita del Rosario esercizio giornale. Capo II. Recita del Rosario Ss. per il tempo di notte. Capo III. Recita del Rosario perpetuo quanto all'ora assegnata. Capo IV. Rosario da recitarsi quanto al modo esteriore del corpo.

Libro duodecimo. Si discorre della Protezione di Maria del Rosario e suoi annessi. Capo I. Protezione di Maria del Rosario sopra le Città i Regni, e Monarchie. Capo II. Delle vittorie temporali ottenute per il Ss. Ros. e suoi annessi. Capo III. Che per il Rosario si ricuperano i stati perduti. Capo IV. Dell'Eccellenze, e Prerogative del P.S. Domenico, e del suo Ordine come Predicatori del Ss. Rosario. Capo V. Immagini de misteri di Christo e di Maria del Rosario profittevoli al Christianesimo. Capo VI. Delle Processioni del Ss. Rosario. Capo VII. Sommario dell'Indulgenze, e gratie del Ss. Rosario, concedute, e confermate dalla Santità di N. S. Papa Innocentio XI. Capo VII. Dichiarationi dell'Indulgenze del Ss. Rosario e modo di guadagnarle. Capo IX. Obblighi de Fratelli, e Sorelle del Ss. Rosario. Capo X. Invito al Ss. Rosario.

8. Cf. Ardisino 2011, pp. 275-297; e Rosa 2011, pp. 298-313; Festa 2011, pp. 314-345.
9. Aresi 1630.
10. Aresi 1630. Libro quinto, *Siepe di rose*, impresa 131. *Per la divotione del santissimo Rosario*, 3, p. 221.
11. *Ivi*, p. 226.
12. *Ivi*, p. 227. "Ma che diremo dell'essere Rosario? Non pare che convengano queste due cose, e che l'istessa possa dirsi Rosa e Rosario, fiore, e pianta. Ma è facile la risposta; che in questa gran Signora convengono, e s'accordano le cose, che fuori di lei hanno inimicitia insieme. Non possono le al-

tre Donne essere vergini, e madri, ma in lei la Virginità e la Maternità graziosamente si accordarono, e così si come in quanto Vergine ella è rosa, così in quanto Madre è rosario perché produsse quella bellissima rosa, che disse *Ego flos campi*". Libro quinto, Siepe di rose, impresa 131. *Per la divotione del santissimo Rosario*, 19, p. 230.

13. Per una inquadratura di carattere generale del libro dell'Apocalisse, cf. Píkaza Ibarrondo 2001, con bibl. pp. 333-343 (per l'arte, spec. pp. 338-339). Il tema della iconografia del libro dell'Apocalisse è molto ampio, per un ragguaglio (tematico ed iconografico fino al XVII secolo) non possiamo non rinviare alla monumentale monografia di Schiller 1990-1991, Band 5, 1-2; come affermazione di carattere generale può valere la seguente: nel libro dell'Apocalisse, "sotto la visione escatologica gronda una requisitoria appassionata contro i persecutori del primo secolo... Che il persecutore sanguinante sia Nerone o Domiziano importa poco: è in ogni caso un Cesare romano la bestia dell'Apocalisse e ciò che il profeta annunzia nei tratti del fuoco è la rovina di Roma e del suo impero che farà spazio, dopo le terribili catastrofe, alla *Nuova Gerusalemme*, simbolo del regno di Dio. Sebbene si presenti nel suo carattere di ispirazione divina, l'Apocalisse ha dunque avuto, fin dall'origine un carattere *temporale*, che essa ha sempre influito sullo spirito degli uomini che l'hanno applicata alla loro epoca. Le altre esegesi che si sono date nel corso dei secoli sono delle interpretazioni ispirate dagli avvenimenti, ma di carattere nettamente tendenzioso; è così che all'epoca delle Crociate la bestia dell'Apocalisse è divenuto il simbolo dell'*Islam*; al tempo della Riforma i cattolici l'interpretano come l'immagine dell'*eresia luterana e calvinista*, idra dalle teste sempre rinascenti. Dal loro canto, i Riformatori fanno di questo pamphlet antiromano un pamphlet *antipapale*..."; Réau 1957, t. II, p. 669. Solo a mò di esempio, a proposito delle corna della bestia, citiamo il seguente commento antiislamico: lo spirito di sapienza ed intelletto *simulabat se Machometus* (Maometto) *habere et loquebatur sicut draco verba deceptoris in mundo*; Minorita 1983, *ad loca* 13, 11-12, pp. 282-283.
14. Bruno 1698, pp. 71-72.
15. *Ivi*, p. 74. Considerazione già fatta da Guttilla 1987, p. 77.
16. *Ivi*, p. 75.
17. Altra interpretazione possibile è quella offerta da M. Guttilla, interpretando la scena alla luce di Ap. 11, 15-19; più

Interno dell'oratorio visto dall'ingresso.

che dell'angelo che versa l'acqua si tratterebbe del suono della settima tromba.

18. Ripa ed. 1992, p. 335. "La statuetta mostra che la pace è ministra degli artifici umani, li quali non si possono imparare se non con la spesa di molto tempo e senza pensieri di guerra, li quali furano gli animi dall'acquisto degli abiti virtuosi, e la forma esteriore dell'huomo dà occasione di molti artificj, li quali tutti sono effetti di pace"; *ibidem*.
19. Per una inquadratura della figura del Serpotta e per una interpretazione del suo puttino, ci permettiamo di rinviare a Scordato 1999, pp. 47-105.
20. Come già osservato per il puttino, anche per le allegorie serpottiane sono state date diverse interpretazioni; esse sono tutte riconducibili fondamentalmente all'esigenza di rappresentare aspetti della vita sociale; cosa che può

essere riconosciuta immediatamente osservando i molteplici riferimenti al linguaggio dell'epoca (gesti, vestiti, posture...); ciononostante, detto richiamo alla referenza storico-contestuale da cui ogni opera d'arte non può prescindere, pur necessario, non è però sufficiente perché mette tra parentesi l'ispirazione ed il contenuto che caratterizzano in maniera determinante il linguaggio, lo stile, la figura del Serpotta.

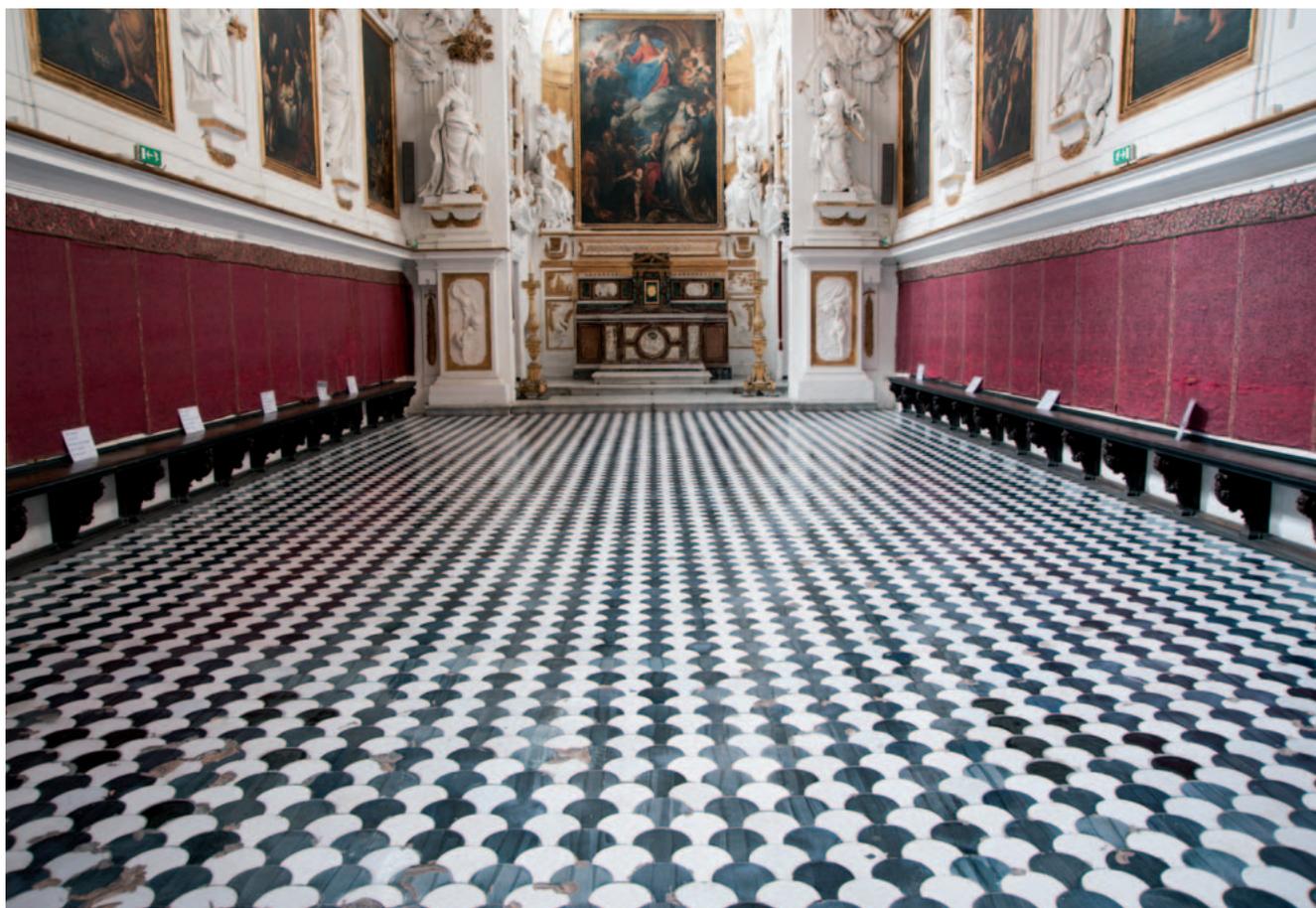
21. Una corretta ricostruzione delle fonti ispiratrici dell'arte plastica del Serpotta dovrebbe tener conto del convergere di diverse spinte di carattere storico ed estetico.

La prima è relativa a quella evoluzione dell'immagine femminile che, in parallelo con in nuovi processi di carattere storico-culturale, trova forma anche nella iconografia; sull'evoluzione dell'immagine femminile, cf., per

esempio, per il Medio Evo Frugoni 1999, pp. 424-457; per l'epoca moderna Borin 2000, pp. 223-247.

L'altra è relativa alla problematica specifica che, dal Tardo Medio Evo, si era sviluppata intorno alla identità femminile, cominciando a superare quelle precomprensioni anacronistiche che inficiavano la natura umana della donna; a livello esemplificativo, cf. Baumgaertel - Neysters 1995.

Ma soprattutto va esplorata quell'ampia bibliografia che riguarda la simbolica del femminile, in ordine a temi religiosi (personaggi biblici dell'Antico e del Nuovo Testamento), a temi morali (le allegorie delle virtù) e a temi culturali (rappresentazioni delle *artes liberales*); cf. Pernoud 1998. Dall'insieme di questi percorsi potrebbe risultare più agevole accedere alla continuità ed alla novità della produzione serpottiana.



Bibliografia

Abbate 2001

V. Abbate, *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo*, in Palermo 2001, pp. 77-97.

Abbate 2004

V. Abbate, *Scheda n. 11*, in Siracusa 2004, p. 82-83.

Anversa - Londra 1999

Antonie van Dick 1599-1641, catalogo della mostra a cura di C. Brown e H. Vlieghe, Anversa Koninklijk Museum 15 maggio - 15 agosto 1999, Londra Royal Academy of Arts 11 settembre - 1° dicembre 1999, ed. italiana Milano 1999.

Ardisino 2011

E. Ardisino, *Il rosario nella predicazione del Cinque e Seicento, in Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 275-297.

Aresi 1630

Paolo Aresi, *Delle sacre imprese con utili e dilettevoli discorsi accompagnate*, libro quinto, Tortona 1630.

Argan 1957

G. C. Argan, *Il Teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Veltro. Rassegna di vita italiana", a. I, n. 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

Aurigemma 1989

G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma 1989.

Barile 2011

R. Barile (a cura di), *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, Bologna 2011.

Battaglia 2011

V. Battaglia, *I misteri della vita di Cristo contemplati alla scuola della beata Vergine Maria*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 52-76.

Baumgaertel - Neysters 1995

B. Baumgaertel - S. Neysters, *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München - Berlin 1995.

Bellafore 1980

G. Bellafore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo 1980 (prima ed. 1956).

Bellafore 1984

G. Bellafore, *Architettura in Sicilia (1415-1535)*, Palermo 1984.

Borin 2000

F. Borin, *Immagini di donne*, in G. Duby - M. Pierrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, Bari 2000, pp. 223-247.

Bruno 1698

Giacomo Bruno, *Sacro teatro dell'Eccellenze, Prerogative, Privilegi e frutti miracoli*, Napoli 1698.

Carandente 1967

G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967.

Careri 1995

G. Careri, *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago 1995 (prima ed. 1991).

Castellucci 2011

E. Castellucci, *Il rosario, richiamo al mistero della maternità di Maria e della Chiesa*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 39-51.

Cosmo 1997

G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana*, in "Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", a. II, n. 4, gennaio - aprile 1997, p. 49.

Cuccia 2012

A. Cuccia, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti - S. Rizzo - P. Russo, Catania 2012, pp. 43-139.

Davì 1978

G. Davì, *Procopio Serpotta*, in *Quaderni sul neoclassico n. 4. Miscellanea*, Roma 1978, pp. 9-35.

Davì 1992

G. Davì, *Giacomo Serpotta, ovvero il "mestiere dello stuccatore"*, in *Grandi siciliani. Tre millenni di civiltà*, vol. I, Catania 1992, p. 199 ss.

Davì 1997

G. Davì, *Appunti sul tardo Manierismo isolano*, in Palermo 1997, pp. 84-95.

De Castro 1990

E. De Castro, *Appendice documentaria*, in Palermo 1990, pp. 511-536.

De Castro 1993

E. De Castro, *L'albero del Rosario in Sicilia*, in "Storia dell'Arte", n. 79-1993, pp. 265-285.

Di Benedetto 2014

G. Di Benedetto, *Contesti, sistemi e centralità diffusa*, in *La ricerca sui centri storici. Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, a cura di C. Ajroldi, Roma 2014, pp. 83-111.

Di Fedè 1995

M. S. Di Fedè, *Architetti e maestranze lombarde in Sicilia (1550-1700)*, in *I lombardi e la Sicilia. Ricerche su architettura e arti minori tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di R. Bossaglia, Pavia 1995.

Donato 2009

N. Donato (a cura di), *Carte topografiche. Sezioni iconografiche con indicazioni dei principali complessi allegorici e decorativi*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 271-294.

Ferrari - Papaldo 1999

O. Ferrari - S. Papaldo, *La scultura del Seicento a Roma*, Roma 1999.

Festa 2011

G. Festa, *Il Rosario di Maria Vergine di Francesco de Lemene (1634-1704): variazioni poetiche sul tema della rosa*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 314-345.

Fittipaldi 1977

T. Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, in "Napoli Nobilissima", V-VI, 1977, pp. 81-116, 125-143.

Foderà 1996

L. Foderà, *Architettura e interni*, in Parigi 1996, pp. 38-45.

Frugoni 1999

C. Frugoni, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in G. Duby - M. Pierrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Bari 1999, pp. 424-457.

Gangi 1997

Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi, catalogo della mostra Gangi chiesa del SS. Salvatore, Palazzo Bongiorno, Chiesa Madre, chiesa di San Paolo 19 aprile - 1 giugno 1997, Palermo 1997.

Garstang 1990

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990.

Garstang 2006

D. Garstang, *Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006.

- Giuffrè 1996**
M. Giuffrè, *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, in **Parigi 1996**, pp. 26-37.
- Grasso - Gulisano 2011**
S. Grasso - M. C. Gulisano, *Mondi in miniatura, le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*, fotografie di R. Sanguedolce, Palermo 2011.
- Guttilla 1987**
M. Guttilla, *Apologetica mariana e stucchi del Serpotta nell'Oratorio del Rosario di San Domenico a Palermo*, in "Storia dell'Arte", n. 59 - 1987, pp. 71-80.
- Guttilla 2008**
M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo barocco alle soglie del neoclassicismo*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Guttilla, Palermo 2008, pp. 177-206.
- Lanza di Trabia 1880**
S. Lanza di Trabia, *La scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX. Discorso letto nell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo nel giorno 20 luglio 1879*, Palermo 1880.
- Lavin 1980**
I. Lavin, *Bernini. L'unità delle arti visive*, Roma 1980.
- Maggiore Perni 1892**
F. Maggiore Perni, *La popolazione di Sicilia e di Palermo dal X al XVIII secolo. Saggio storico-statistico*, Palermo 1892.
- Martorana Tusa 2009**
Oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 178-183.
- Meli 1878**
G. Meli, *Documento relativo al quadro dell'Altare Maggiore dell'Oratorio della Compagnia del Rosario di San Domenico, dipinto dal celebre Antonio Van Dyck fiamingo*, in "Archivio storico siciliano", a. III, fasc. II, 1878, pp. 208-211.
- Meli 1934**
F. Meli, *Giacomo Serpotta. Vita ed opere. Con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo 1934.
- Meli 1938-39**
F. Meli, *Degli Architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Siciliano", IV-V, 1938-39, pp. 305-470.
- Meli 1958**
F. Meli, *Matteo Carnalivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento a Palermo*, Palermo 1958.
- Mendola 1997**
G. Mendola, *Regesto dei documenti riguardanti alcuni pittori operosi a Palermo nel primo quarto del secolo XVII*, in **Gangi 1997**, pp. 276-282.
- Mendola 1999 a**
G. Mendola, *Van Dyck in Sicilia*, in **Anversa - Londra 1999**, pp. 58-63.
- Mendola 1999 b**
G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in **Palermo 1999**, pp. 93-106.
- Mendola 1999 c**
G. Mendola, *Dallo Zoppo di Gangi a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in **Palermo 1999**, pp. 57-87.
- Mendola 1999 d**
G. Mendola, *Di Novelli giovane (1623-31) e della sua famiglia*, in "Bollettino d'arte", n. 108, aprile - giugno 1999, pp. 1-18.
- Mendola 2008**
G. Mendola, *Pietro Novelli. Un punto sulla situazione degli studi*, in **Monreale 2008**, pp. 31-41.
- Mendola 2012**
G. Mendola, *Maestri del legno a Palermo fra tardo Gotico e Barocco, in Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti - S. Rizzo - P. Russo, Catania 2012, pp. 142-195.
- Mendola 2013**
G. Mendola, *L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2013, pp. 25-35.
- Minorita 1983**
Alexander Minorita, *Expositio in Apocalypsim* (herausgegeben von A. Wachtel), Monumenta Germaniae Historica, München 1983.
- Monreale 2008**
Pompa magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese, catalogo della mostra a cura di G. Davi - G. Mendola, Monreale Palazzo Arcivescovile 26 aprile - 26 giugno 2006, Piana degli Albanesi 2008.
- Morreale 1990**
A. Morreale, *Libri, quadri e "artificiose machine". L'inventario di Don Marco Gezio Cappellano della Cattedrale di Palermo (1658)*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo", 1990, 17.
- Norberg - Schulz 1979**
C. Norberg - Schulz, *Architettura barocca*, Milano 1979.
- Oberhuber 1978**
K. Oberhuber (a cura di), *The works of Marcantonio Raimondi and his school, The Illustrated Bartsch*, vol. 26, New York 1978.
- Oddo 1991**
F. L. Oddo, *Le maestranze a Palermo. Aspetti e momenti di vita politico - sociale (secc. XII-XIX)*, Palermo 1991.
- Palazzotto 1999**
P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999.
- Palazzotto 2002**
P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le "preziose dipinture" dell'Oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto - C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 9-70.
- Palazzotto 2004**
P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Presentazione di D. Garstang, Palermo 2004.
- Palermo 1990**
Pietro Novelli e il suo ambiente, catalogo della mostra, Palermo Albergo dei Poveri 10 giugno - 30 ottobre 1990, Palermo 1990.
- Palermo 1999**
Porto di mare. 1570-1670 Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Palermo chiesa di San Giorgio dei Genovesi 30 maggio - 31 ottobre 1999. Roma Palazzo Barberini 10 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000, Napoli 1999.
- Palermo 2001**
Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati, R. Vodret, Palermo Palazzo Ziino 4 marzo 2001 - 20 maggio 2001, Venezia 2001.

- Palermo 2007**
La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI - XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, catalogo della mostra a cura di M. S. Di Fede - F. Scaduto, Palermo Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace" 8-22 novembre 2007, Palermo 2007.
- Paolini 1974**
M. G. Paolini, *Prefazione*, in M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Quaderno A.F.R.A.S. n. 3, Palermo 1974, p. 6.
- Paolini 1983**
M. G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1983.
- Papini 2000**
M. Papini, *Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, Roma 2000.
- Parigi 1996**
Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo, catalogo della mostra a cura di L. Foderà, Parigi Hôtel de Galliffet 21-25 ottobre 1996, fotografie di M. Minnella, Palermo 1996.
- Pernoud 1998**
R. Pernoud, *Frauenbilder im Mittelalter*, Würzburg 1998.
- Piola 1870**
C. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo preceduto da una corsa per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1870, rist. anast. 1994.
- Pikaza Ibarrondo 2001**
X. Pikaza Ibarrondo, *Apocalisse*, Roma 2001.
- Randazzo 2009**
I. Randazzo, *L'invenzione lucida e temeraria. Palermo Oratorio di San Lorenzo*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 141-144.
- Réau 1957**
L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, *Iconographie de la Bible. 2 Nouveau Testament*, Paris 1957.
- Ricci 1931**
C. Ricci, *Prefazione*, in *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, a cura di R. Lentini, Torino 1911, p. 4. Ripubblicato in C. Ricci, *Figure e fantasmi*, Milano 1931, pp. 201-209.
- Roncelli 2011**
A. Roncelli, *San Domenico e la nascita del rosario nell'opera di Alano della Rupe*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 146-170.
- Rosa 2011**
M. Rosa, *I trionfi del rosario nella letteratura religiosa italiana della Controriforma*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, 298-313.
- Ruggieri Tricoli - Badami - Carta 1995**
M. C. Ruggieri Tricoli - A. Badami - M. Carta, *L'architettura degli oratori: uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, con ricerche archivistiche di B. De Marco Spata, presentazione di V. Cabianca, Palermo 1995.
- Salinas 1889**
A. Salinas, *Antonio van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario di Palermo*, in "l'Arte", II, 1889, pp. 499-500.
- Salvo Barcellona - Pecoraino 1971**
G. Salvo Barcellona - M. Pecoraino, *Gli scultori del Cassaro*, con una nota di L. Sciascia, Palermo 1971.
- Schiller 1990-1991**
G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Güetersloh 1990-1991, Band 5, 1-2.
- Scordato 1999**
C. Scordato, *Il putto di Giacomo Serpotta per una lettura estetico-teologica*, in G. Pecoraro - P. Palazzotto - C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, fotografie di E. Brai, Palermo 1999, pp. 47-105.
- Sessa 2009**
E. Sessa, *Giacomo Serpotta e il "pareggiamento delle arti": la decorazione degli oratori fra manipolazione vitalistica e vocazione classicista*, in *Giacomo Serpotta e la sua scuola*, a cura di G. Favara - E. Mauro, Palermo 2009, pp. 52-72.
- Siracusa 2004**
Mario Minniti, *L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera - V. Greco, Siracusa chiesa del Collegio dei Gesuiti 30 maggio - 19 settembre 2004, Napoli 2004.
- Sorrentino 2011**
D. Sorrentino, *Motivazioni, contesto, spunti innovativi della lettera apostolica Rosarium Virginis Mariae*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 19-38.
- Spagnolo 2004**
D. Spagnolo, *Scheda n. 8*, in *Siracusa 2004*, p. 73.
- Spinelli 2011**
G. Spinelli, *Alle origini altomedievali del rosario. Devozione mariana di benedettini, cisterciensi e certosini*, in *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*, a cura di R. Barile, Bologna 2011, pp. 171-183.
- Sutera 2007**
D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca*, in *Palermo 2007*, pp. 89-113.
- Vadalà 1986**
V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987.
- Viola 2013**
V. Viola, *L'oratorio e la Fieravecchia*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2013, pp. 8-23.
- Viola 2015**
V. Viola, *L'oratorio ed il rione San Pietro*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, fotografie di R. Sanguedolce, Leonforte (Enna) 2015, pp. 8-23.
- Viscuso 1990 a**
T. Viscuso, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli - Nuove acquisizioni documentarie*, in *Palermo 1990*, pp. 101-114.
- Viscuso 1990 b**
T. Viscuso, *Scheda n. II, 4*, in *Palermo 1990*, p. 170.
- Wittkower 1993**
R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1993.
- Zalapì 1999**
A. Zalapì, *Il soggiorno siciliano di Matthias Stom tra neostoicismo e "dissenso". Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo*, in *Palermo 1999*, pp. 147-157.
- Zalapì 2007**
A. Zalapì, *I cantieri decorativi e l'apparato pittorico*, in *Oratorio delle Dame al Giardinello*, a cura di R. Riva Sanseverino - A. Zalapì, Palermo 2007, pp. 51-87.

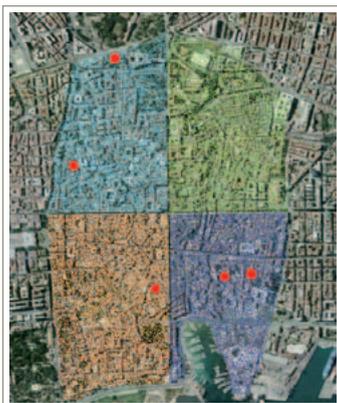
Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.
di Palermo.

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



«Centro per lo studio della storia e della cultura di Sicilia “Mons. Travia”»
della Facoltà Teologica di Sicilia

Arciconfraternita S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma



© 2015 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-080-2

euro 12,00

SICILIAE MIRABILIA 6

Quicksicily®

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it

vers 111017