



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

La “sovrabbondanza” nel Barocco

a cura di

Valeria Viola
Rino La Delfa
Cosimo Scordato

EUNOEDIZIONI

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

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

I edizione, novembre 2019

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

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

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

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

La “sovrabbondanza” nel Barocco

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

a cura di

Valeria Viola, Rino La Delfa, Cosimo Scordato

scritti di

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



FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

EUNOEDIZIONI

INDICE

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

Sezione II – Articolazioni espressive nel Barocco

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





FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

Saluto del Preside

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

...

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

...

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

...

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

...

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

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

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

Francesco Lomanto

Introduzione

Il contesto del simposio

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

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

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

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

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

La prospettiva del Simposio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ma i contributi del Simposio aiutano a riequilibrare tutto questo!

I Curatori

Note sugli autori

Erminia Ardissino

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

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

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

Francesco Benigno

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

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

Alessandra Buccheri

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

Gilles Drouin

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

Helen Hills

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

Rino La Delfa

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

Francesca Paola Massara

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

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

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

Pierfrancesco Palazzotto

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

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

Cosimo Scordato

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

Pietro Sorci

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

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

Cordula van Wyhe

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

Valeria Viola

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

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

SEZIONE II

Articolazioni espressive nel Barocco



FIGURA 1 Simone de Wobreck, *Palermo liberata dalla peste*, dettaglio, 1575-77 circa. Museo Diocesano di Palermo.

La committenza confraternale. Giacomo Serpotta e il fasto degli oratori palermitani tra XVII e XVIII secolo

Pierfrancesco Palazzotto

Il presente intervento intende porre l'accento sulla specifica presenza storica, fisica ed artistica delle associazioni laicali nella capitale vicereale tra il XVII e il XVIII secolo, e su quale ruolo da protagoniste esse possano aver giocato rispetto ad un'indubbia massiva vivacità decorativa all'interno dei propri spazi di culto, in particolar modo con il contributo di Giacomo Serpotta. Se il clero secolare e gli ordini religiosi perseguirono canali di comunicazione peculiari dei propri obiettivi catechetici e pastorali, in cui gli apparati iconografici e architettonici erano una parte sostanziale, egualmente i laici devoti delle confraternite (pur nella loro diversificazione organizzativa e gerarchica) non furono da meno. Anzi, proprio in quest'ultimo ambito si assiste ad una sovrabbondanza semantica che nell'eccesso delle forme e dei segni, consentito da un'ermeneutica elitaria, trova felicissimi esiti nell'arte di Giacomo Serpotta (1656-1732) e della sua scuola.¹

1. Confraternite, congregazioni e compagnie

Già Filippo Meli nel 1934, tramite la più corposa ricerca documentaria sul maestro palermitano, aveva rilevato che "...Governatori di Compagnie e Superiori di Confraternite avevano facilmente intuito il valore eccezionale dell'arte di lui e ne richiedevano incessantemente l'opera".² Tuttavia, per addentrarsi in quello che considero il cuore nevralgico della questione bisogna, a mio parere, partire dall'esatta delineazione della committenza presa in esame, fondamentale per inquadrare correttamente i fenomeni artistici che passeremo in rassegna. Dunque, innanzitutto analizziamo la non univoca natura delle associazioni confraternali, per comprendere bene quanto possa avere influito sull'organizzazione degli apparati iconografici e decorativi nei rispettivi luoghi di culto.

1 Su Giacomo Serpotta, vedi principalmente Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo 1656-1790* (Palermo: Flaccovio, 2006), con bibliografia precedente.

2 Filippo Meli, *Giacomo Serpotta. Vita ed opere* (Palermo: s.n., 1934), 27.

Ho già affrontato la prima questione, prendendo in esame fonti a stampa, manoscritte e documentarie dalle quali derivò una differenza tra diversi tipi di associazionismo: le unioni, le confraternite, le congregazioni e le compagnie. Fondamentale risultò uno dei noti manoscritti di Antonino Mongitore conservato alla Biblioteca Comunale di Palermo che entrava nel merito delle differenti definizioni, secondo cui le Unioni erano il livello più basso di aggregazioni e le confraternite il più antico.³ Queste ultime, già presenti a Palermo in epoca tardomedievale, come quelle di S. Nicolò lo Reale, o dell'Annunziata di cui rimangono, per esempio, al Museo Diocesano di Palermo, rispettivamente, il *Ruolo dei confrati defunti* di Antonio Veneziano e la *Madonna metterza* di Gera da Pisa, entrambi del 1388, a partire dalla fine del Quattrocento, divennero l'espressione devozionale delle corporazioni di arti e mestieri.⁴ Per cui, ad esempio, alla fondazione della Maestranza dei falegnami nel 1499 seguì subito dopo la istituzione della confraternita intitolata al Santo protettore, San Giuseppe, come a quella dei Carbonai la confraternita di S. Alessandro, agli orafi e argentieri S. Eligio e così via.⁵

La *confraternitas*, così come indicato nei documenti d'archivio, era gestita da quattro Rettori secondo precise regole presenti negli Statuti e si riuniva per le celebrazioni liturgiche o le istanze devozionali presso cappelle all'interno di chiese o in apposite chiese di personale proprietà.⁶ L'istituto della compagnia, *Societas* negli atti ufficiali, prese le mosse a Palermo a partire dal 1541 con quella del SS. Crocifisso dei Bianchi, così chiamata per il colore dell'abito di cui i confrati si ammantavano durante le cerimonie pubbliche (Figura 1), vestimento utile a rendere evidente l'identificazione del sodalizio, anche rispetto alla collocazione gerarchica durante le processioni, e soprattutto a celare l'orgoglio e la superbia del ceto o del censo con un umile segno egualitario. Il singolo aderente, aristocratico o alto prelato che fosse e non più appartenente ad una specifica corporazione, abdicava alla sua identità per

3 Antonino Mongitore, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterij, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le compagnie*, ms. della prima metà del XVIII secolo conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE8. Vedi Pierfrancesco Palazzotto, *Gli oratori di Palermo* (Palermo: Rotary Club Palermo, 1999), 14-17.

4 Sulle opere citate vedi Maria Concetta Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo* (Palermo: Flaccovio, 2010), 38-40.

5 Pierfrancesco Palazzotto, "Per uno studio sulla Maestranza dei Falegnami di Palermo", in *Splendori di Sicilia. Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) ed. Maria Concetta Di Natale, (Milano: Charta edizioni, 2001), 678-679.

6 Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, 14-15. Un importante contributo per la storia dei sodalizi confraternali in generale e della loro produzione artistica è Maria Concetta Di Natale ed., *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte* (Palermo: Edi Oftes, 1993).

donarla alla compagnia e alle sue finalità caritatevoli e devozionali. La gestione era concentrata nell'unico Governatore affiancato da due congiunti, dunque si trattava di una struttura piramidale, piuttosto che orizzontale come nelle confraternite, a dimostrazione della consueta gerarchizzazione della Chiesa menzionata da Rino La Delfa.⁷ Simili alle compagnie erano, infine, le congregazioni prevalentemente composte da chierici e per lo più allocate all'interno delle case dei religiosi della cui direzione spirituale usufruivano in maniera determinante.⁸

Tra tutti i sodalizi furono le compagnie e le congregazioni a richiedere la creazione di alcuni spazi specifici per riunirsi e svolgere le liturgie eucaristiche, gli oratori. Questi, sulla scorta delle esperienze romane, napoletane e probabilmente genovesi, innovarono radicalmente il concetto di luogo sacro, fino ad allora definito in assoluto dalle chiese, proponendosi, all'opposto di quest'ultime, come ambiente poco evidente nel contesto urbano (tranne inevitabili eccezioni), ma soprattutto riservato e non di pubblico accesso. Ciò dovette riflettersi in maniera decisiva nella concezione, progettazione e definizione degli apparati decorativi interni. Basti pensare a due questioni: l'articolazione dello spazio liturgico, inclusa la sua interazione con l'architettura del contenitore, e il programma iconografico. Nel primo caso, a differenza delle chiese, gli oratori si presentavano come uno spazio rettangolare, composto spesso da un antioratorio, diaframma tra il mondo esterno e quello degli adepti, e l'aula, nucleo dell'organismo ove solo i congregati potevano avere accesso, che si concludeva spesso con un piccolo presbiterio.⁹

Ancora in antitesi alle chiese, la semplicità dello spazio liturgico e di riunione degli oratori non poneva condizioni stringenti alla libera interpretazione della committenza nella stesura degli apparati decorativi, anche considerando che non erano previsti altari laterali e gli unici limiti erano definiti in basso dal cornicione posto sulla spalliera dei sedili dei confrati, e in alto dalle finestre (Figura 2). In sostanza era la decorazione che si faceva architettura e costruiva le vere e proprie membra dello spazio.

Molto importante è tenere presente che, secondo il mio parere, la parete iconograficamente più significativa non era quella absidale, cosa di per sé naturale, ma la controfacciata, in quanto sotto di essa risiedevano il Governatore e i congiunti, verso i quali convergevano gli sguardi dei confrati seduti sui sedili laterali durante le riunioni.¹⁰ Appare inoltre chiaro che, a causa

7 Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, 17-20. Vedi Rino La Delfa, *infra*.

8 Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, 15.

9 *Ibid.*, 28-41.

10 *Ibid.*, 42.



FIGURA 2 Giacomo Serpotta, *Controfacciata oratorio del SS. Rosario in San Domenico*, secondo decennio del XVIII secolo, Palermo.

della segretezza ed esclusività del luogo, si ribaltava l'assunto principale delle prescrizioni della Controriforma: la dovuta chiarezza, indispensabile in una chiesa aperta a tutti ad evitare travisamenti, non era necessaria, considerata la fase preparatoria e di formazione dei laici devoti che ricevevano le chiavi per la corretta lettura semantica dello spazio. Ciò indubbiamente consentiva una libertà ideativa mai sperimentata altrove.¹¹

Inoltre, proprio la natura laica dei sodalizi era un valore aggiunto perché

¹¹ Pierfrancesco Palazzotto, "Una cronistoria rivisitata: i preziosi stucchi sacri di Giacomo Serpotta a Palermo e il ruolo della committenza laica devota tra Sei e Settecento", in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, ed. Maria Concetta Di Natale (Ginevra - Milano: Skira, 2016), 200.

apriva potenzialmente le compagnie e gli oratori ad una varietà di istanze alquanto ampie e forse più incisive delle suggestioni che pure influenzavano contestualmente gli spazi sacri degli ordini religiosi e secolari. Difatti, per quanto le compagnie si appoggiassero spesso fisicamente agli ordini religiosi, chiedendo iniziale ospitalità all'interno dei conventi o in locali annessi, e fruendo della direzione spirituale di alti esponenti degli stessi, come evidente per altro dalle specifiche principali devozioni esercitate, è pure manifesto un processo di emancipazione attuato nel corso del tempo, che dipendeva anche dalla personalità delle componenti laiche.

In tal senso gli studi hanno dimostrato quale fondamentale ruolo avessero, per esempio, i singoli confrati di alcune compagnie in riferimento ai propri gusti collezionistici e alle disponibilità economiche al fine di rinnovare periodicamente la configurazione delle aule o degli altri spazi di servizio. Basti pensare al fatto che i tre più importanti dipinti della prima metà del Seicento a Palermo furono commissionati proprio da compagnie: la perduta *Adorazione dei Pastori* di Caravaggio,¹² la *Madonna del Rosario* di Van Dyck¹³ e la *Madonna del Rosario* di Maratti,¹⁴ per quanto certamente gli ordini religiosi di riferimento, rispettivamente Francescani conventuali e Domenicani, in tutti e tre i casi ebbero una funzione probabilmente determinante, quantomeno per la definizione dell'iconografia, nel primo caso per i rimandi al presepe e negli altri due per le contese relative alla immagine di S. Rosalia.¹⁵

12 Sulle ultime ipotesi relative alla cronologia del Caravaggio, trafugato nel 1969, vedi Giovanni Mendola, *Il Caravaggio di Palermo e l'oratorio di San Lorenzo* (Palermo: Kalós, 2012); Michele Cuppone, "La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?" in *Valori tattili*, no. 9 (gennaio - giugno 2017): 61-84.

13 Vedi Pierfrancesco Palazzotto, "I 'ricchi arredi' e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi", in Pierfrancesco Palazzotto e Cosimo Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico* (Palermo: Centro San Mamiliano, 2002), 15-18, con bibliografia precedente; Xavier F. Salomon, *Van Dyck in Sicily. 1624-1625 Painting and plague*, catalogo della mostra (Dulwich Picture Gallery, 15 febbraio - 27 maggio 2012) (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2012).

14 Pierfrancesco Palazzotto, "L'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita. Storia e Arte", in *Oratorio del Rosario in S. Cita*, ed. Giuseppe Pecoraro, Pierfrancesco Palazzotto e Cosimo Scordato (Palermo: Centro San Mamiliano, 1999), 32, 45 nota 51; Pierfrancesco Palazzotto, *Sante e Patrone. Iconografia delle Sante Agata, Ninfa, Cristina e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo della mostra (Palermo 1 luglio - 4 settembre 2005) (Palermo: Amici dei Musei Siciliani, 2005), 50.

15 Pierfrancesco Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica*, presentazione di D. Garstang (Palermo: edizioni Kalós, 2016), 199; Pierfrancesco Palazzotto, "La Patrona contesa. L'iconografia di Santa Rosalia e le dispute della committenza religiosa a Palermo da Van Dyck a De Matteis", in *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Reale, 3 settembre 2018 - 5 maggio 2019), ed. Vincenzo Abbate, Gaetano Bongiovanni e Maddalena De Luca (Palermo: Fondazione Federico II editore, 2018), 61-71.



FIGURA 3 Giacomo Serpotta,
Oratorio di San Lorenzo, 1700-1705, Palermo.

Per comprendere come tutto questo si traduca tramite la straordinaria maestria e inventiva di Giacomo Serpotta e del suo *entourage* basti confrontare gli oratori di sua mano con le tracce residue degli apparati a lui precedenti di epoca tardomanierista o barocca. Per esempio, l'oratorio di S. Lorenzo originariamente, oltre ai rilievi a stucco, era dipinto con semplici grottesche e presentava, a corredo della prestigiosa e francescana *Adorazione dei Pastori* di Caravaggio, piccoli dipinti con la vita dei santi Lorenzo e Francesco, probabilmente nel medesimo luogo dove oggi sono i teatrini serpottiani, con analoghe dimensioni e non sappiamo se di identica iconografia (Figura 3).¹⁶

In generale, gli stucchi dei primi decenni del Seicento, di cui rimangono brevi lacerti nelle volte del distrutto oratorio dei Falegnami o nell'oratorio

del SS. Rosario in S. Domenico, apparivano sostanzialmente posti a cornice delle campiture affrescate, quindi a servizio di queste, con metodologia probabilmente analoga a quella adottata per le cappelle laterali di molte chiese palermitane, come al Gesù.¹⁷ Viceversa, nell'oratorio del Carminello (Figura 4), modellato tra il 1659 e il 1665 da Vito Surfarello, uno dei principali maestri della generazione precedente a Serpotta, vediamo che lo stucco assume funzione esclusiva e scultorea, e al suo interno inizia a prendere corpo una certa vivacità creativa, che si sostanzia con l'espansione del modellato dalle pareti, il quale si integra all'esile modanatura architettonica delle finestre.¹⁸

L'esito, però, non si discosta dalla consueta illustrazione della grandezza dell'Ordine lì acclamato, tramite l'epifania dei santi carmelitani da invocare per impetrare la grazia e per ammirare ciò che di bello Dio ha compiuto in loro.¹⁹ Essi sono mostrati ai confrati come se fossero stati appena scoperti, tirando via una cortina di stoffa secondo modelli anche rubensiani. Si tratta di una celebrazione senza tempo, presente, ad esempio, anche nel grandioso apparato in stucco della Theatinerkirche di Monaco di Baviera, dove è una precisa corrispondenza per la valva della conchiglia nella nicchia delle statue (stucco progettato dall'architetto Agostino Barelli, però, solo dal 1667 ed eseguito negli anni '70 da Giovanni Nicolò Perti, che, dunque, attinge al medesimo repertorio cui guarda Surfarello), che verrà compresa, reiterata ed amplificata anche da Serpotta (Figura 5). Si coglie, quindi, una certa timidezza nel proporre soluzioni innovative, che non trovano un'adeguata resa formale e che si risolvono con un effetto statico e di generale pesantezza anche nella ridondanza dei decori.

2. La sovrabbondanza serpottiana

La sovrabbondanza trova invece nuovi e felicissimi esiti con Giacomo Serpotta, capace di cogliere le istanze romane di scuola berniniana fondendole con l'antica tradizione locale, tramite una tecnica sempre più solida e una

16 Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, 193-194 nota 14; Giovanni Mendola, "L'oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo", in *L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, ed. Santina Grasso et al. (Leonforte (Enna): Euno edizioni, 2013), 32-34.

17 Una sintesi sulla tipologia di apparati decorativi negli oratori è in Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, 41-60.

18 Sulla storia del cantiere vedi Giovanni Mendola, "L'oratorio della Madonna del Carmine, detto il Carminello", in *Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo* ed. Santina Grasso et al. (Leonforte (Enna): Euno edizioni, 2014), 69-81.

19 Vedi Cosimo Scordato, *infra*.



FIGURA 4 Vito Sulfarello,
Oratorio del Carminello, 1659-1665, Palermo.

qualità esecutiva ineguagliabile.²⁰ Mi soffermerò su alcuni episodi, a partire dall'oratorio di S. Mercurio, da lui eseguito dal 1678 al 1682 (Figura 6), per passare cronologicamente al Rosario in S. Cita, a S. Lorenzo e concludere con il Rosario in S. Domenico.²¹

Pur essendo trascorsi tredici anni dal Carminello, l'impostazione non è poi così dissimile e si concentra sulle borrominesche finestre che si estroflettono nell'aula creando un movimento sinusoidale sulle rigide pareti lun-

²⁰ Proprio sulla qualità si sofferma Francesco Abbate, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro* (Roma: Donzelli, 2002), 213. Sulla questione vedi Pierfrancesco Palazzotto, "Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)", in *Arredare il Sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, ed. Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella (Milano: Skira editore, 2015), 81-108.



FIGURA 5 Giovanni Nicolò Perti,
Theatinerkirche, dettaglio, 1675 e seguenti, Monaco di Baviera.

ghe, affollate da una pletera di putti che reggono simboli e insegne del Titolare.

Il risultato, più leggiadro e meno canonico del Carminello, offre una visione dinamica in cui forse per la prima volta i putti diventano i protagonisti della scena.

Non aveva torto Antony Blunt a vedervi la superficie esterna di un edificio barocco siciliano ribaltata però verso l'interno, solo che l'accostamento con

21 Sull'oratorio, vedi Pierfrancesco Palazzotto, *Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di Donald Garstang (Palermo: edizioni Kalós, 2004), 114-119; Giovanni Mendola, "L'oratorio della compagnia di Santa Maria della Consolazione, del titolo di Santa Maria del deserto e San Mercurio", in *Gli oratori di San Mercurio e del Carminello a Palermo*, ed. Santina Grasso et al. (Leonforte (Enna), Euno edizioni, 2014), 23-35.



FIGURA 6 Giacomo e Giuseppe Serpotta,
Oratorio di San Mercurio, 1678-1682, Palermo.

le architetture catanesi, per quanto pertinenti dal punto di vista formale non lo era da quello cronologico, essendo quelle successive al terremoto del 1693.²² Entrambe però affondano le radici in una tradizione manierista rivisitata alla luce del barocco di stampo romano, mantenendo caratteristiche proprie, già presenti nell'anteriore e coeva produzione della tarsia marmorea della Sicilia occidentale.

Mi riferisco alla tecnica del commesso marmoreo, nella quale aveva dato buone prove a Palermo anche Gaspare Serpotta, padre di Giacomo, negli anni 1664-1668, insieme allo scultore Gaspare Guercio.²³ Si tratta della medesima cultura che informa la plastica dello stucco e quella del marmo e trasforma profondamente le origini del commesso di scuola fiorentina, romana e, infine, napoletana. La bidimensionalità del decoro viene superata mirando ad una superficie vibratile tempestata di forme e figure, con un acceso naturalismo che talora tocca vette di puro virtuosismo.²⁴ D'altronde, la natura è considerata dimostrazione della grandezza di Dio.²⁵

22 Antony Blunt, *Sicilian Baroque* (New York: Company, 1968), 34.

23 Stefano Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento* (Palermo: Flaccovio editore, 2007), 38-39.

24 Palazzotto, "Tradizione", 90-94. Sulla tecnica del commesso marmoreo in Sicilia vedi Helen Hills, *Marmi mischi siciliani. Invenzione e identità* (Messina: Società Storia Patria, 1999); Piazza, *I colori del Barocco*.

25 Vedi Cosimo Scordato, *infra*.

La linea comune tra gli apparati marmorei delle chiese palermitane e quelli a stucco di Serpotta si legge, a differenza dei precedenti commessi anche napoletani, nella sontuosa abbondanza di immagini da cui trascendono però profondi significati teologici. Predomina in entrambi il putto gioioso, che trova con Serpotta una misura ineguagliabile, tale da divenire modello nell'esecuzione del più prezioso marmo, come nella tribuna marmorea del Gesù di Palermo nei primi anni del XVIII secolo.²⁶

Dunque, sin da S. Mercurio si definisce la cifra stilistica di Serpotta che sarà alla base del suo successo per oltre cinquant'anni e che vede innanzitutto nella committenza delle associazioni laicali l'essenza stessa e lo straordinario esito del suo percorso.

Accompagnando la carriera di Serpotta ho già avuto modo di mettere in evidenza, infatti, come la strada fosse stata agevolata in prima istanza dalle compagnie, congregazioni e confraternite, cioè da un coltissimo e ricco mondo di laici devoti di solida teologia.²⁷ Gli ordini religiosi lo coinvolsero massicciamente solo in un secondo momento all'interno delle loro chiese, a partire dai Gesuiti e dai Francescani. D'altronde, le maggiori e più eclatanti distese di marmi tramischi a Palermo si dovevano proprio alla Compagnia di Gesù, che credo ne avesse fatto un proprio marchio di fabbrica identificativo, mentre nelle chiese parrocchiali del clero secolare, forse anche per la minore disponibilità economica, si osservava un generale rigore che lasciava meno spazio all'esuberanza dei colori e delle saturanti masse del tramischio.

In realtà, l'abbagliante disordine delle composizioni è solo apparente, e la semantica delle stesse è sempre dotta, legando ogni parte di esse verso un unico discorso coerente e limpido.²⁸

Ecco che, così, la floridezza e il brio della plastica serpottiana, auspice probabilmente l'architetto crocifero don Paolo Amato, innervarono felicemente le nude pareti del nuovo oratorio della compagnia del Rosario in S. Cita tra il 1686 e il 1689.²⁹ Le eleganti forme dei putti, allegorie e teatrini, crearono una massa apparentemente confusa che, invece, è in perfetto equilibrio ed era di una cristallina esemplarità per i confrati, inneggiando alla Vergine del Rosario, con i suoi misteri, alle virtù da esercitare sotto forma di allegorie e

26 Garstang, "Marmi mischi", 156.

27 Palazzotto, "Una cronistoria", 197-221.

28 Vedi il contributo di Francesca Massara, *infra*.

29 Palazzotto, "L'Oratorio del SS. Rosario", 11-46; *L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, ed. Santina Grasso et al. (Leonforte (Enna): Euno edizioni, 2015).



FIGURA 7 Giacomo Serpotta,
Controfacciata dell'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita, 1688, Palermo.

alle narrazioni evangeliche ridotte a scene teatrali, come notato da Argan.³⁰

Anche in questo caso fa gioco un altro genere di tradizionale consuetudine, quella delle parature effimere, come si vede accostando i funerali per Filippo IV di Spagna nella Cattedrale di Palermo nel 1666 e la controfacciata di Santa Cita (Figura 7).³¹

30 Giulio Carlo Argan, "Il teatro plastico di Giacomo Serpotta", *Il Veltro. Rassegna di vita italiana* a. 1, no. 7 (ottobre 1957), 29-33; Pierfrancesco Palazzotto, "Argan e Giacomo Serpotta", in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani 1955-1959*, atti del convegno nazionale di studi (Palermo, Palazzo Chiaromonte-Steri, 28 gennaio 2011), ed. Maria Concetta Di Natale e Mariny Guttilla, supplemento al n. 7 di *OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* (Bagheria (Palermo): Plumelia edizioni, 2013), 128-136.

Dunque, secondo la mia recente interpretazione, al Rosario in S. Cita Serpotta avrebbe messo in opera una vera e propria istallazione festiva, a cui partecipano attivamente i putti creatori delle scenografie, nelle quali domina sì in controfacciata la *Battaglia di Lepanto*, ma che intende anche richiamare e celebrare la clamorosa vittoria di Vienna dell'alleanza cristiana nel 1683, che fermò definitivamente l'avanzata degli eserciti turchi in Europa. Fu un episodio epocale che echeggiò in molte occasioni, una per tutte la chiesa di S. Maria della Vittoria a Roma, dove si trova *l'Estasi di S. Teresa* del Bernini, ma più da vicino nelle raffigurazioni per il Festino di S. Rosalia del 1684.³²

Dunque, a S. Cita si svelerebbe il profondo legame fra le vittorie dell'armata navale nel 1571 e di quella terrestre un secolo dopo, che consentì definitivamente di riporre gli strumenti della guerra a mo' di trofei. A ciò si aggiungeva una larghezza di messaggi cifrati oggi per noi difficili da sciogliere, ma all'epoca illuminanti per indicare un *iter salutis*.

Undici anni dopo fu la compagnia di S. Francesco a commettere al Serpotta il rifacimento del suo antico oratorio di S. Lorenzo, le cui ornamentazioni risultavano desuete e non all'altezza del quadro di Caravaggio.³³ Qui avviene una leggera scrematura di immagini ma ancora non incisiva come lo sarà al Rosario in S. Domenico, probabilmente anche per l'apporto di un altro architetto Crocifero, don Giacomo Amato, e si esalta il valore empatico delle creazioni serpottiane dolci, delicate e di un forte naturalismo senza accenti drammatici.

Quel che appare un segno tangibile della poetica serpottiana (Figura 8) e, forse, della sua professione di fede e del relativo magistero, per quanto certo mediato da un teologo di area francescana, è la sostituzione della cruda *Crocifissione* in controfacciata con l'altrettanto spietato *Martirio di S. Lorenzo*, ove il santo si mostra con le braccia aperte. Dunque, egli accoglie il supplizio come forma di abbandono e in piena partecipazione delle sofferenze di Cristo che gli appare in gloria con la Croce, ed entra in perfetta sintonia con il Figlio di Dio, per citare Roberto Bellarmino.³⁴ Il nesso nascita e morte di Cristo tra i due dipinti seicenteschi nei lati corti dell'oratorio venne sostituito da ciò a cui mirava la morte del figlio di Dio, cioè la gloria contro il peccato,

31 Pierfrancesco Palazzotto, "Technique and Inspiration in the work of Giacomo Serpotta Master of Ornament", in *Les Cahiers de l'Ornement*, 1, ed. Pierre Caye e Francesco Solinas (Roma: De Luca editore, 2016), 183.

32 Palazzotto, "Tradizione", 99-104.

33 Mendola, "L'oratorio della compagnia", 25-31.

34 Vedi Cosimo Scordato, *infra*. La *Crocifissione* è stata attribuita allo Zoppo di Gangi (allora erroneamente identificato con Giuseppe Salerno) da M. R. Chiarello, *Lo Zoppo di Gangi* (Palermo: Renzo Mazzone Editore, 1975), 107.

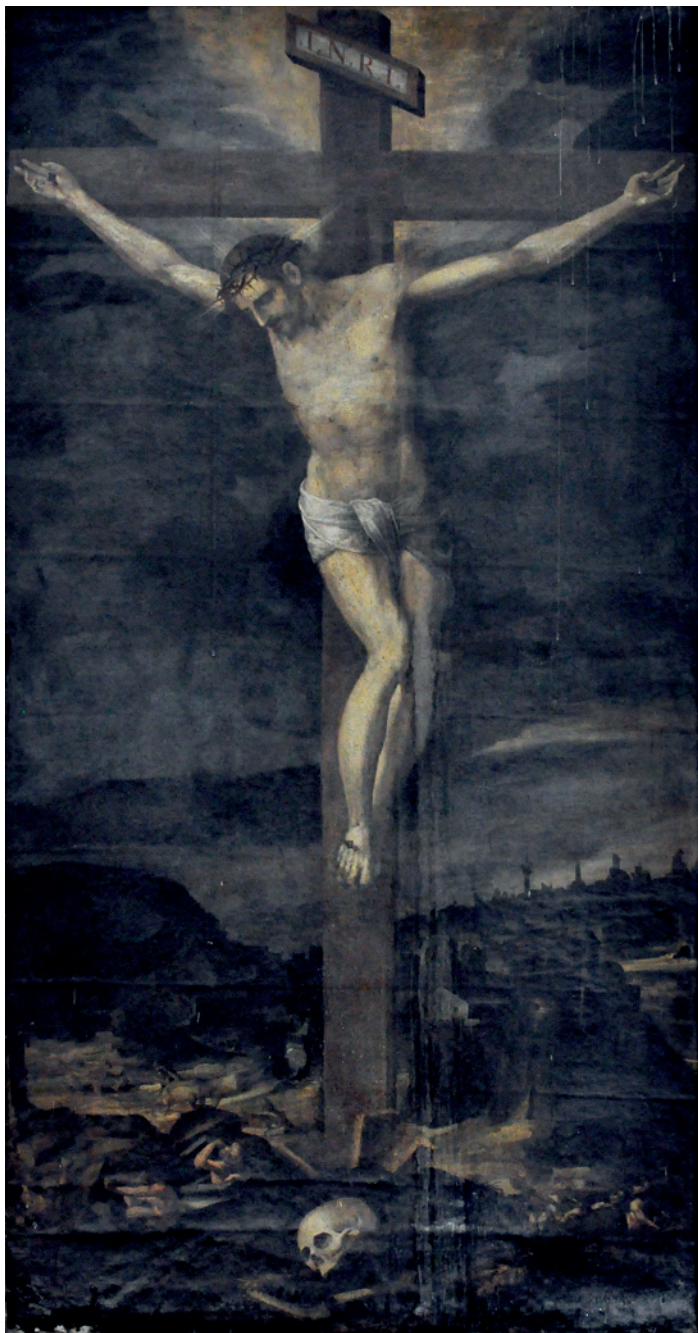


FIGURA 8 Ambito dello Zoppo di Gangi, *Crocifissione*, inizi del XVII secolo. Biblioteca Franciscana, Palermo (per cortese disponibilità di fra Gesualdo Ventura, Guardiano del convento OFMC di Palermo e Rettore della Basilica di S. Francesco).

che corrisponde all'immagine di S. Francesco tra i serafini posta sull'arco di trionfo, gloria che attese il diacono Lorenzo dopo la sua rinascita nel novero dei santi ad opera della grazia, plasticamente rappresentata dai putti che entrano in scena con la palma e la corona.³⁵ Il precedente dipinto della *Crocifissione* dei primi anni del XVII secolo mostrava, invece, l'iconografia tratta dai Vangeli di Matteo (27, 51-52): «Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono».

Proprio San Lorenzo propone in maniera chiara il percorso rovesciato presente spesso negli oratorii rispetto alle chiese, ovvero dal presbiterio verso la controfacciata. Le storie esemplari con le vite dei santi Francesco e Lorenzo procedono in tale direzione (in assoluta dipendenza dal Merisi, disponendosi sui lati ove i santi compaiono nella tela) e culminano nel citato Martirio, a cui è accostato il *Miracolo delle Stigmate di S. Francesco*, alla sua destra. La *Natività* è quindi non solo simbolicamente l'origine del percorso di salvezza dell'uomo, ma fisicamente il nucleo da cui si dipana la via verso la santità e che deve innescare nei confrati il desiderio del medesimo cammino di salvezza che parte dall'incarnazione di Cristo.³⁶ Il martirio quale atto di massima fede e di resa all'abbraccio di Cristo, anche in omaggio al titolare dell'oratorio in quanto modello di santità, si traduceva sulla volta dell'oratorio con un affresco dipinto da Giacinto Calandrucci intorno al 1707, e poi distrutto con il terremoto del 1823, nel quale era la *Gloria di S. Lorenzo con i santi Bernardino da Siena e Antonio da Padova*.³⁷

Un'altra decina di anni dopo, Serpotta, nel Rosario in S. Domenico (Figura 9), si cimentò con un'impresa ancora più complessa, questa volta certamente affiancato da un teologo domenicano, molto probabilmente anche tramite la lettura del testo del predicatore Giacomo Bruno, autore del *Sacro Teatro dell'Eccellenza. Prerogative e privilegi et frutti miracolosi del SS. Rosario di Maria sempre Vergine e sua confraternita*, edito a Napoli nel 1698.³⁸ Il tema è proprio quello della grazia già implicitamente raffigurata dal dipinto di Antoon van Dyck, celandola nel rosario offerto dalla Vergine a S. Domenico e trasmessa alla mano della giovane patrona di Palermo che salverà la città

35 Palazzotto, *Guida agli oratori*, 192-193.

36 Vedi Cosimo Scordato, *infra*.

37 Simonetta Proserpi Valenti Rodinò, "scheda n. 88", in *Serpotta e il suo tempo*, ed. Vincenzo Abate, (Cinisello Balsamo: 2017), 292.

38 Vedi Mariny Guttilla, "Apologetica mariana e stucchi del Serpotta nell'Oratorio del Rosario di San Domenico a Palermo", *Storia dell'Arte*, 59 (1987): 71-80.

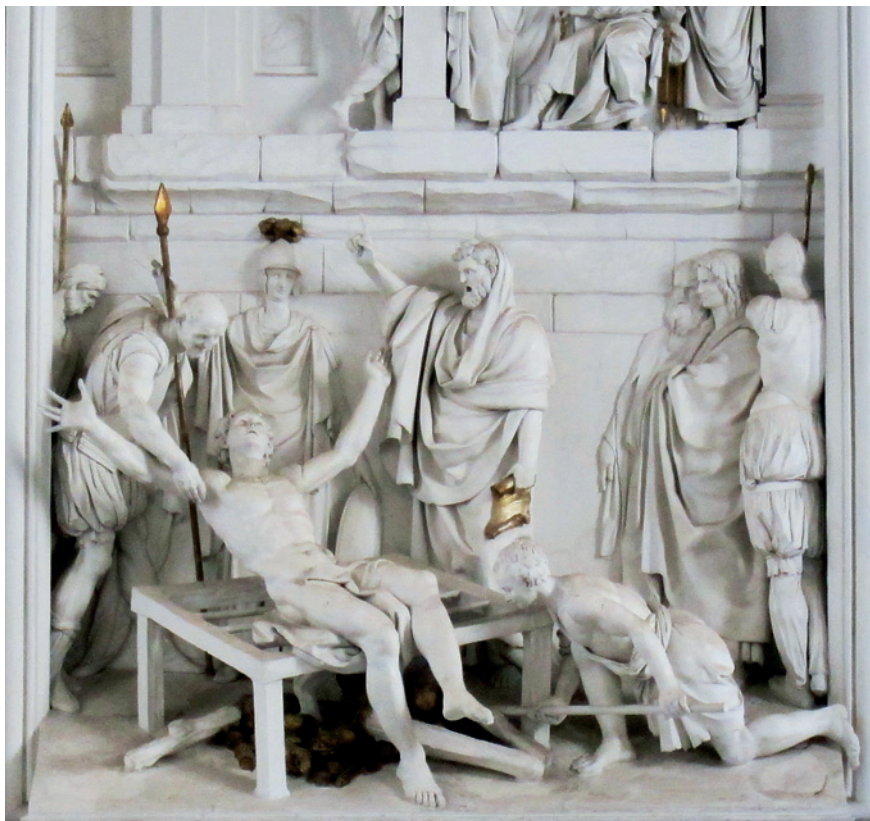


FIGURA 9 Giacomo Serpotta, *Il martirio di San Lorenzo*, 1703.
Oratorio di San Lorenzo, Palermo.

dalla peste, dunque, non da sola, ma per intercessione della Madonna del Rosario verso il Gesù Cristo Salvatore seduto sulle sue ginocchia.³⁹

Le allegorie della Grazia Divina e della Divina Provvidenza affiancano la tela e si specchiano nelle statue della Liberalità e Vittoria in controfacciata, nonché nei miracolosi episodi della Genesi con la *Scala di Giacobbe* e *Abacuc trascinato dall'Angelo*, anch'essi momenti salvifici e di elevazione. La misericordia divina che vi traspare, si inverte con la promessa dello Spirito Santo, presente simbolicamente sia al centro del cupolino presbiteriale che nell'emblematica *Pentecoste* incassata proprio al centro della parete di contro-

39 Palazzotto, "I ricchi arredi", 9-70.



FIGURA 10 Giacomo Serpotta, *Oratorio del SS. Rosario in San Domenico*, secondo decennio del XVIII secolo, Palermo.

facciata, a testimoniare il dono di Dio che illumina la mente degli uomini nella strada operosa verso la santità.

3. Conclusioni

La sovrabbondanza, come si è visto, nelle grandi macchine serpottiane è solo apparente e funzionale alla definizione di una raffinata teologia ispirata dai laici devoti delle associazioni confraternali e dai loro assistenti spirituali. La decorazione non appare mai fine a se stessa, per pure finalità estetiche, ma riflette altro di ben più profondo, la grandezza del creato e l'ampiezza della grazia divina nella via della salvezza.

SICILIAE MIRABILIA

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

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



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

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



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

Arciconfraternita S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma



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

euro 25,00

SICILIAE MIRABILIA 8

Quicksicily.com

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