

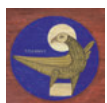
GIACOMO SERPOTTA



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
------	----

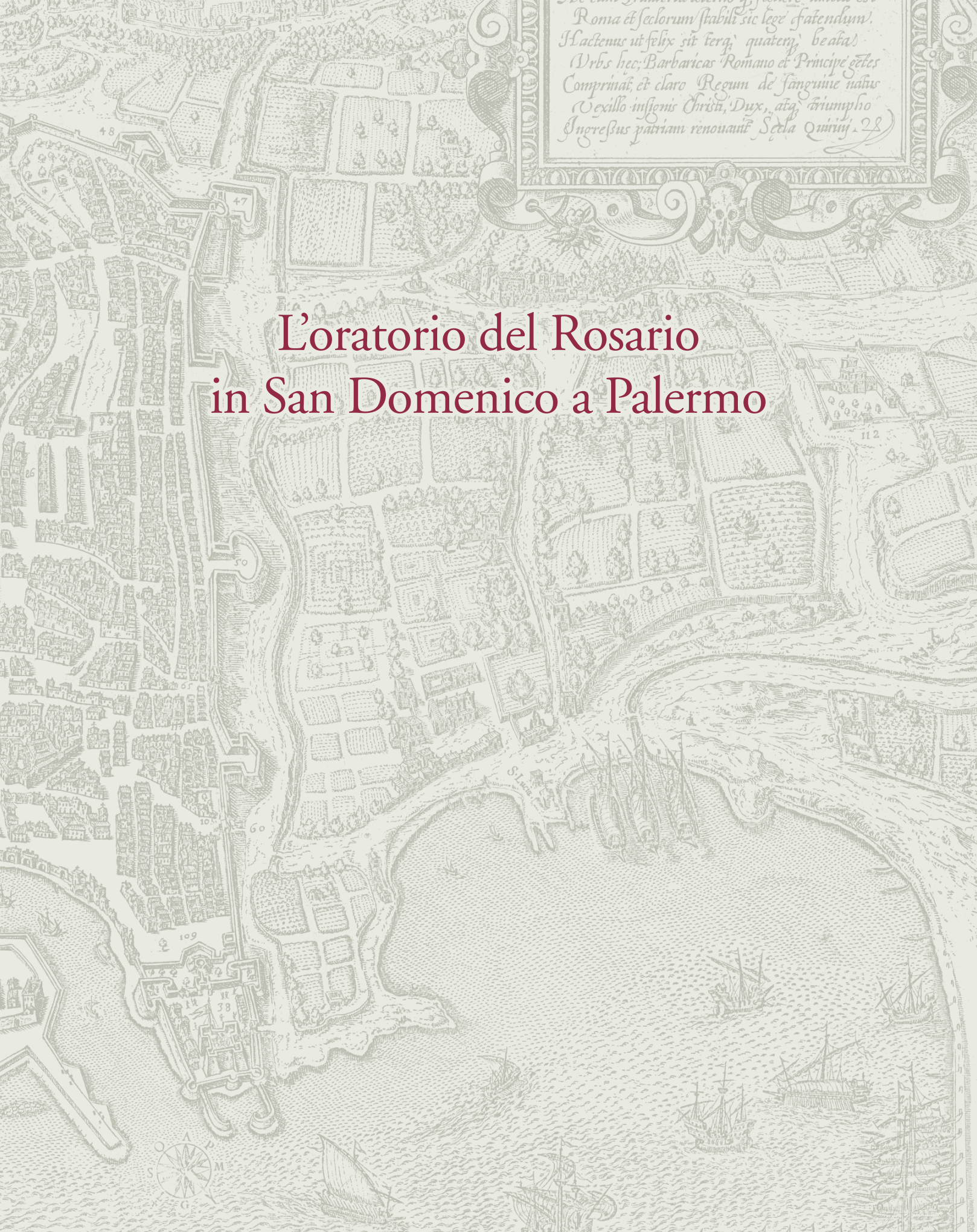
Bibliografia	93
--------------	----

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

L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo



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 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 perche questa si addimanda Regina de' fiori, fiore dei fiori, e la beata Vergine è Regina di tutte le Vergini, e Vergine delle Verginj 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, ò 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 candide, delle incarnate, ò 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 appariscenza 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



delle mani; sono due piani e due espressioni completamente diversi: al disorientamento dei dottori si oppone la compostezza di Gesù nella trasparenza della verità, che promana dallo splendore della sua persona.

b. L'allegoria della *Sapientia* da un lato, si collega direttamente con la persona di Gesù, la cui sapienza divina supera la sapienza degli uomini (e dei dottori della legge); il libro che tiene in mano è la Scrittura, della quale soltanto lui possiede il senso e la verità; dall'altro lato, evoca la Sapienza divina (cf Prov 3,19), che presiede alla creazione del mondo (il globo terrestre) e che si è incarnata nella persona di Gesù; le tre palle che tiene in mano fanno inclinare la mano come a far sentire il loro peso. L'insieme probabilmente allude alla famosa espressione del libro della Sapienza: *omnia numero mensura et pondere disposuisti* (Sap 11, 21), cioè "tutto hai disposto con numero, misura e peso", con riferimento al numero tre, cioè al numero, alla misura, e al peso dell'attrazione terrestre su cui si regge l'armonia del globo terrestre ai piedi della sapienza.

c. La scena apocalittica allude alla *Città santa*: "l'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino" (21, 10-11). La visione di Giovanni comprende anche il linguaggio delle pietre con particolare attenzione al diaspro; l'Antico Testamento, per dare il senso della stabilità sulla quale può riposare la fede del credente, aveva paragonato Dio alla roccia (cf Dt 32, 4); Giovanni riprende questa linea metaforica e così Dio è simboleggiato dal diaspro prezioso (Ap. 4, 3) e altrettanto la città santa, immagine della Chiesa e della Madre del Signore, è evocata dallo splendore del diaspro cristallino; l'aspetto della cristallinità, inoltre, si presta a riprendere il tema della Sapienza, la quale traspare dalla persona di Gesù e sostiene dall'interno l'armonia del creato e la bellezza della Chiesa.

d. I tre puttini sostengono il cartiglio nel quale risulta chiara la prima parte (*Quam dulcia eloquia tua, Domine*), la seconda anche se com-

prende il termine *rosis* non è di facile traduzione; a sinistra un puttino indica l'altro puttino in estasi (lo stupore dei dottori o la contemplazione dei vegliardi nella scena apocalittica) mentre quello di destra porta sulla spalla il drappeggio come a chiusura di scena (la contemplazione conclusiva della città santa).



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 annunzia 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.

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

La flagellazione di Gesù alla colonna.



*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 fiele) 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

tela, la sua espressione artistica, non senza lasciarci perplessi per il rischio del prevalere della giustizia sullo stesso amore, che invece annunzia, semmai, non un regolamento di conti ma una misericordia più grande.

c. “Tu sei degno di prendere il libro e di aprire i sigilli perché sei stato immolato e hai riscattato per Dio con il tuo sangue genti di ogni tribù, lingua, popolo e nazione” (Ap. 5, 9; cf anche Ap. 21, 22-27). Nella scena il Padre accoglie l’offerta dell’agnello, il quale finalmente può aprire il libro misterioso dei sette sigilli. *La scena apocalittica dell’Agnello immolato ed il libro dei 7 sigilli* ricapitola il percorso della passione, riconducendolo alla sovranità dell’agnello che porta il riscatto dei peccati degli uomini e così può svelare anche l’ultimo sigillo che è l’amore misericordioso di Dio, capace di includere in sé anche il rifiuto dell’uomo.

d. I puttini, quasi in continuità col movimento degli angeli della corte celeste della scena apocalittica, guardano insieme verso il volto di Gesù nell’atto supremo della sua crocifissione come a portargli la consolazione del Padre e mostrano il cartiglio: *Iesus Nazarenus crucifixus circumdatus rosis, idest guttis*; “Gesù Nazareno crocifisso circondato da rose, cioè gocce di sangue” (Tommaso d’Aquino).

I MISTERI GLORIOSI *(di fronte all’altare)*

La Risurrezione

a. La *Risurrezione* (Giovanni Andrea de Ferrari, attr.) presenta Gesù nell’atto di uscire da una grotta, con la bandiera bianca del trionfo della vittoria, con lo sguardo rivolto verso l’alto, mentre i soldati, messi in guardia del sepolcro, restano impotenti dinanzi all’avvenimento: chi si sveglia repentinamente dal sonno, chi tenta una reazione, chi si gira sorpreso verso l’alto. Anche se le narrazioni evangeliche sono povere di particolari, come a volere salvaguardare la trascendenza dell’avvenimento, l’artista presenta la risurrezione nell’atto del suo compiersi, tentando di ricostruire una scena che, per quanto lonta-

namente verosimile, ha solo il compito di mostrare la superiore trascendenza dell’evento salvifico che obbedisce soltanto alla volontà liberante del Padre, e l’incapacità degli uomini a resistere al suo compiersi; il tutto si consuma in un istante e resta scolpito nelle diverse espressioni degli sguardi.

b. L’allegoria della *Victoria* dà ulteriore rilevanza all’avvenimento della risurrezione; il movimento e la posizione della statua fa riferimento alla leggerezza di chi ormai non è più esposto ai condi-

Iustitia.

La Risurrezione.





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.

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

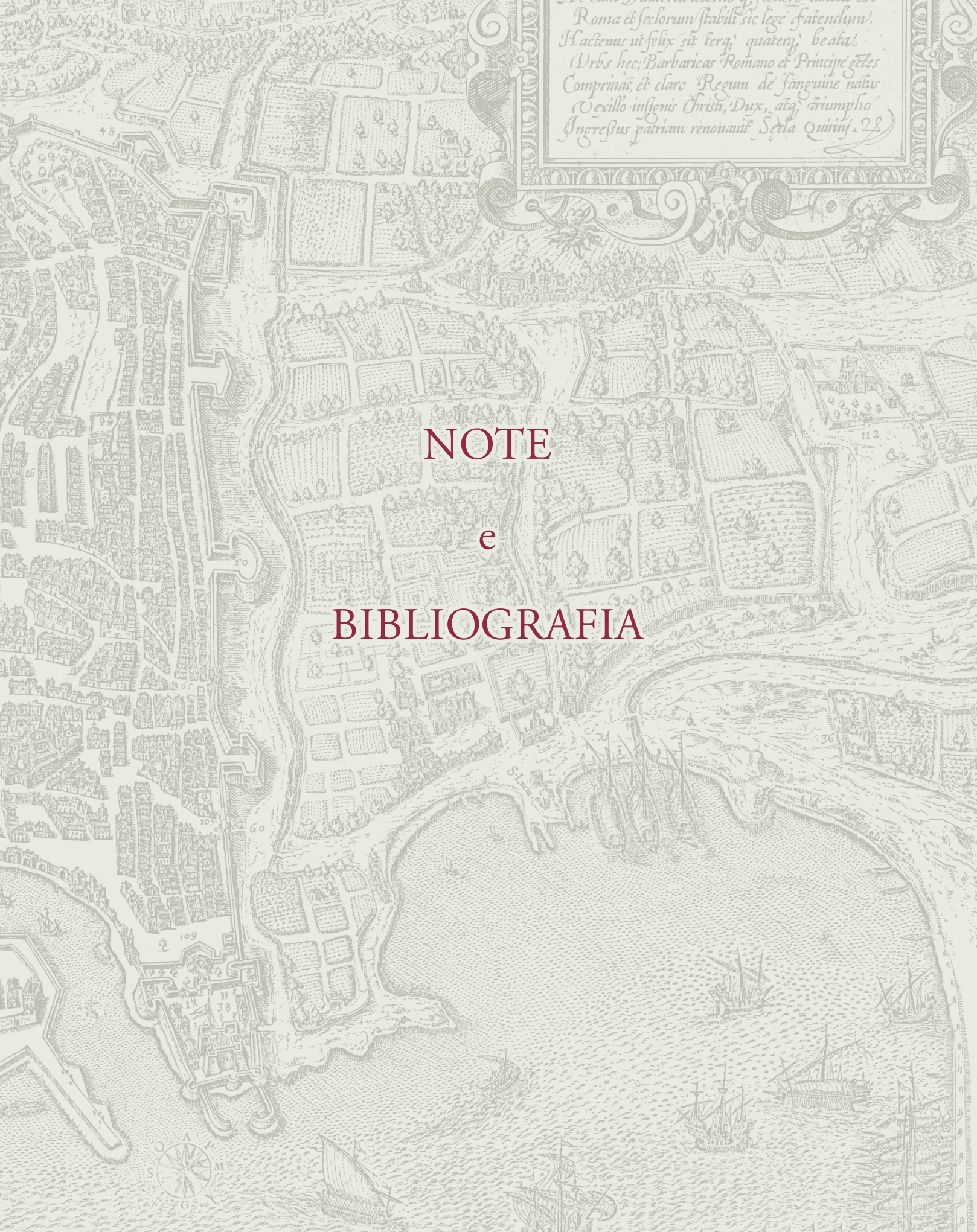


*Roma et seclorum stabili sic lege attendum,
Hactenus ut felix sit terq; quaterq; beata
Urbs hec; Barbaricas Romano et Principe gentes
Comprimat, et claro Regum de sanguine natus
Vexillo insignis Christi, Dux, atq; triumpho
Ingressus patriam renouavit Sæcla Quinti. 28*

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. Castellammare.
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 Serenaro,
*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 serpo-tiane, 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 serpo-tiana 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 Communion. 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 mendicizia 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 pigrizia 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 recuperano 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. Pizka 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 Fede 1995

M. S. Di Fede, *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*, Gütersloh 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.
- Zalapi 1999**
A. Zalapi, *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.
- Zalapi 2007**
A. Zalapi, *I cantieri decorativi e l'apparato pittorico*, in *Oratorio delle Dame al Giardinello*, a cura di R. Riva Sanseverino - A. Zalapi, Palermo 2007, pp. 51-87.

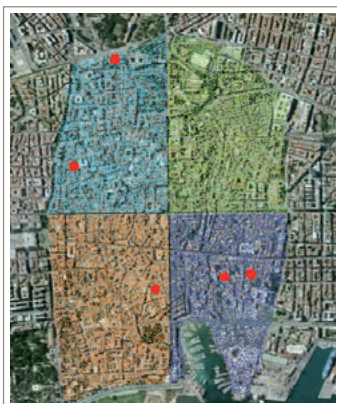
Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
presso lo stabilimento litotipografico Priulla s. r. l.
di Palermo.

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.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

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