



Ambito genovese, *Assunzione della Vergine*, secondo quarto del sec. XVII.

presenza del pittore Robert Fagan (1745-1816), console britannico in Sicilia, citato da Agostino Gallo tra gli amici ed estimatori di Giuseppe Velasques (che restaurò la pala di Van Dyck) e ricordato anche per aver realizzato «copies of Old Master paintings»⁷⁷.

Anche in questo caso con il rimando alla scuola del Van Dyck, come in precedenza si è detto per il Novelli, probabilmente si intendeva una tela con stringenti richiami ad originali del pittore. Nello specifico questo quadro sembra iconograficamente esemplato in gran parte sulla *Crocifissione* del Van Dyck già della collezione Sartorio ed oggi al Museo Nazionale di Capodimonte, ma anche sulla *Crocifissione*, storicamente data al Van Dyck, conservata presso il palazzo Alliata di Villafranca di Palermo, o sulla base di altre note opere del pittore dello stesso soggetto in cui le mani del Cristo sono strette a pugno, come in questo oratorio e nella collezione Villafranca, e il perizoma è meno virtuoso; quantunque qui risalti la sospetta estrema linearità del tessuto rispetto agli eventuali prototipi.⁷⁸

La *Crocifissione* Villafranca è di piccolo formato, come quella Sartorio, dunque destinata a devozione privata; si tratterebbe così di una commissione fatta al pittore di Anversa mentre si trovava a Palermo tra il 1624 e il 1625, ovvero una delle due registrate da un documento di recente rinvenuto e pagate il 7 maggio 1625⁷⁹. Il committente a titolo di pura ipotesi potrebbe essere Francesco Alliata e Paruta, «di alto intelletto, [...] nell'Accademia degli Accesi, amante e protettore dei Virtuosi», che segnò l'ascesa sociale della famiglia tramite i servizi prestati alla Corona, divenendo per questo I principe di Villafranca (1610) e I duca di Salaparuta (1615)⁸⁰.

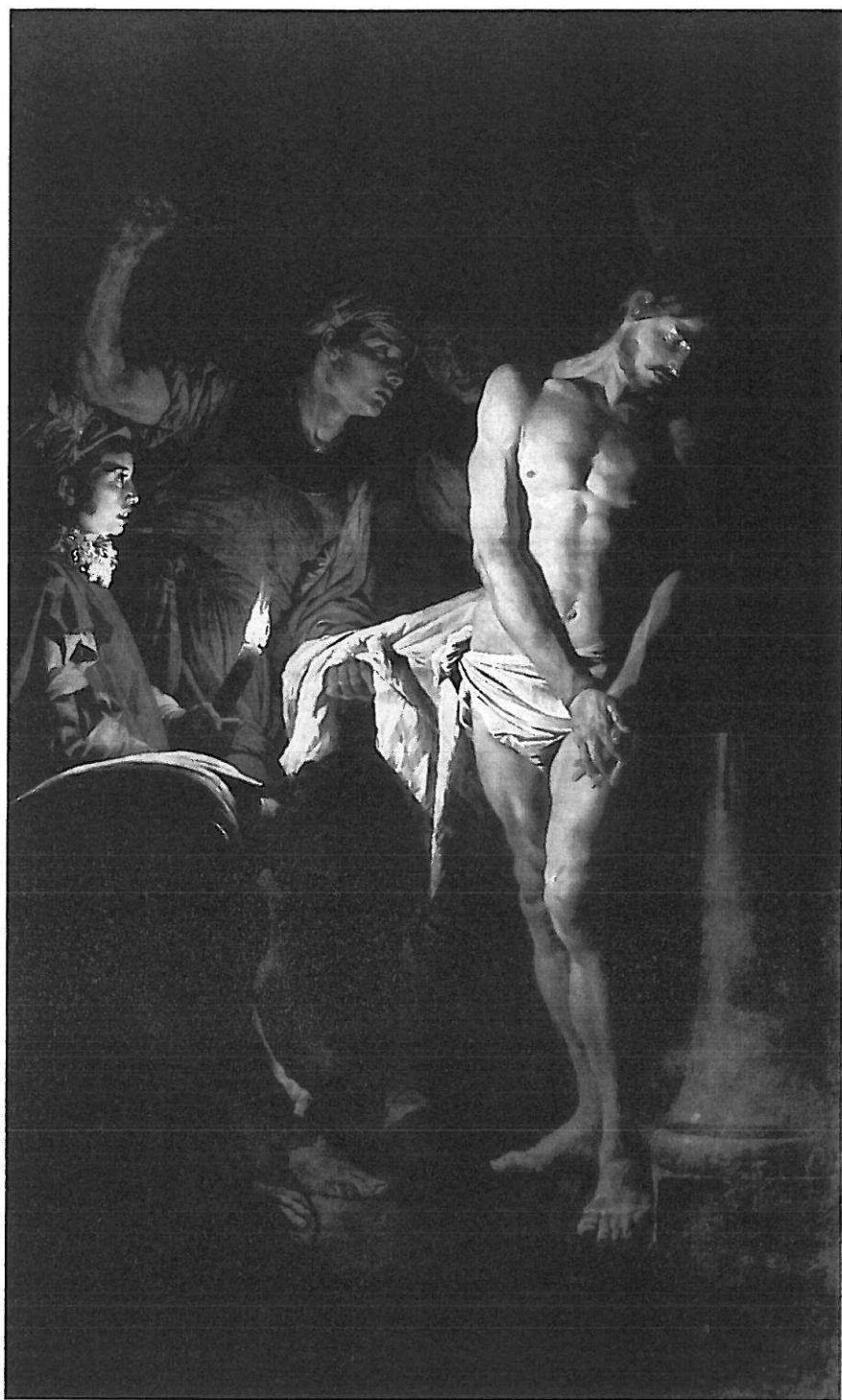


Anton Van Dyck (?), *Crocifissione*, 1625?, Palazzo Alliata di Villafranca.

Chiude la rassegna delle pitture di estrazione nordica della prima metà del XVII secolo, contenute nell'aula oratoriale, la calda tela di Matthias Stom (1600?-post 1650) con la *Flagellazione*.

Lo Stom (o Stomer, come poi volgarmente chiamato) nato, probabilmente, nei primi anni del Seicento, giunge a Palermo verso il 1639, dopo essersi fermato a Roma e a Napoli, e risulta subito in stretti rapporti con il Gerardi. Questi infatti compare come padrino di battesimo del figlio dello Stom il 10 gennaio del 1640⁸¹ ed è probabile che intorno a questa data, tra il 1638 e il 1639 per la Zalapi⁸², il pittore realizzasse la *Flagellazione*. Ancora una volta quindi il nome del Gerardi è legato a pittori le cui opere si trovano in questo oratorio.

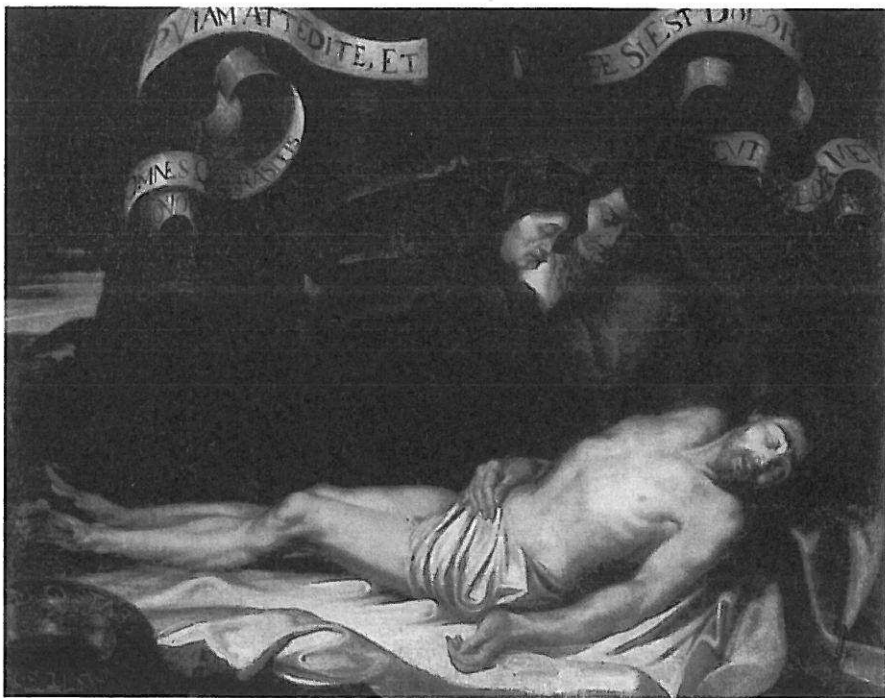
La tela rivela i tratti più salienti dello stile stomiano, sintesi degli echi caravaggeschi rielaborati sulla base dei soggiorni romani e napoletani, e della maniera di



Matthias Stom, *Flagellazione*, 1638-39 ca.

Van Honthorst, il celebre Gherardo delle Notti. La calda luce reale interna al quadro, generata da una candela, illumina fisicamente i soggetti rivelandone attentamente la fisionomia e le espressioni, e riprendendo una scena reale in cui Gesù Cristo appare come un languido San Sebastiano più che come un eroe tragico.

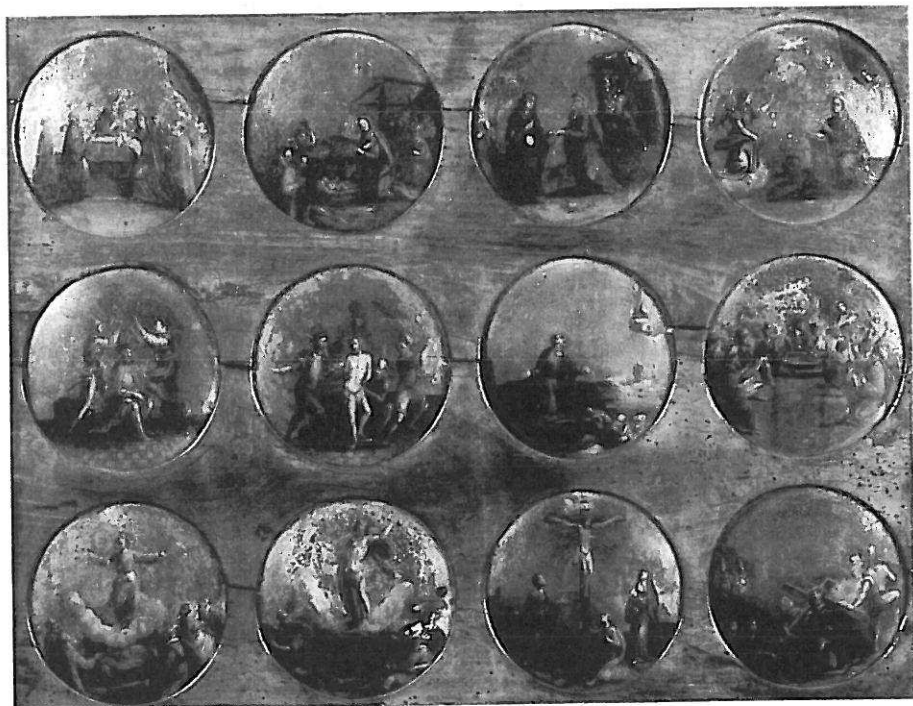
Ad ambito fiammingo, con echi tra Genova e Napoli, appartiene anche la seicentesca tela con il *Compianto di Cristo morto con la Vergine e San Giovanni* conservato in sacrestia. La pittura non dovrebbe identificarsi con quella citata nell'inventario del 1845 come «un paleotto di Altare, che rappresenta N.S. estinto in braccia dell'addolorata Vergine Madre, pennello incerto, ma copia di Annibale Carracci»⁸³. Infatti il soggetto non corrisponde alla descrizione, ed è anche strano che una tela venisse usata come paliotto. Rimane il fatto, però, che nelle prime pagine dell'Inventario sono annoverate le pitture più importanti dell'oratorio, e perfino due dipinti su marmo conservati in sagrestia che raffiguravano la *Natività* e l'*Ultima Cena*⁸⁴. È più probabile che la pittura possa invece assimilarsi a un altro quadro citato, più avanti, in sacrestia raffigurante «Maria Santissima Adolorata con Iesù crocifisso e morto»⁸⁵. Le evidenti tangenze con la *Pietà* dipinta da Jusepe de Ribera per la Certosa di San Martino nel 1637, risultano ancora più stringenti confrontando l'opera con un'acquaforte conservata presso il Gabinetto di Disegni e Stampe del Museo Nazionale di Capodimonte e di recente attribuita da Andrea Bayer al pittore con una datazione ai primi anni del XVII secolo. Qui vengono pedissequamente riprodotti i tre protagonisti eliminando la Maddalena e creando uno scenario montuoso ed altre caratteristiche verosimilmente affini a tipologie di marca genovese⁸⁶.



Ambito fiammingo, *Compianto del Cristo morto con la Vergine e san Giovanni*, metà del sec. XVII.

Un'altra piccola opera devozionale, che si doveva trovare in sagrestia, è oggi ricoverata al Museo Diocesano: si tratta di un pannello ligneo in cui sono inserite dodici placche tonde in rame dipinte ad olio con i Misteri del Rosario. Alla iconografia tradizionale mancano tre Misteri Gloriosi: *Pentecoste*, *Assunzione della Vergine*, *Incoronazione della Vergine*, che dovettero essere dispersi all'atto dello smembramento del paliotto cui facevano capo. Nell'inventario del 1845 risulta infatti la presenza di un «palii [sic] di lama riccamato a rose con numero quindici misterii del SS.mo Rosario di pittura sopra piance di rame dorato vecchio» da cui evidentemente provengono i piccoli tondi che infatti sui bordi hanno ancora i buchi per le antiche cuciture. Il paliotto, con i rami dorati e dipinti che propongono attardati motivi tratti da repertori della fine del '500 e dei primi anni del '600, potrebbe essere stato composto sulla scorta di un altro dedicato alla Pentecoste e conservato presso la Cattedrale di Palermo di cui ornava l'altare maggiore in occasioni particolari⁸⁷.

L'ultima opera pervenuta ai confrati del Rosario è la *Visitazione* di Guglielmo Borremans (1672-1744) databile verso la fine del secondo decennio del '700. Il pittore fiammingo nativo di Anversa ricevette questa commissione quando il nuovo apparato a stucco serpottiano era già del tutto completato. È probabile quindi che il gusto dei confrati influenzato dalla ricchezza ed eleganza delle Allegorie di Giacomo Serpotta sfociasse naturalmente nella direzione di un suo *alter ego* pittorico, verso l'equivalente preziosa e raffinata pittura del fiammingo, già autore a Palermo di numerose ed importanti opere per qualificati committenti religiosi⁸⁸. In questo caso però l'opera appare fortemente ispirata,



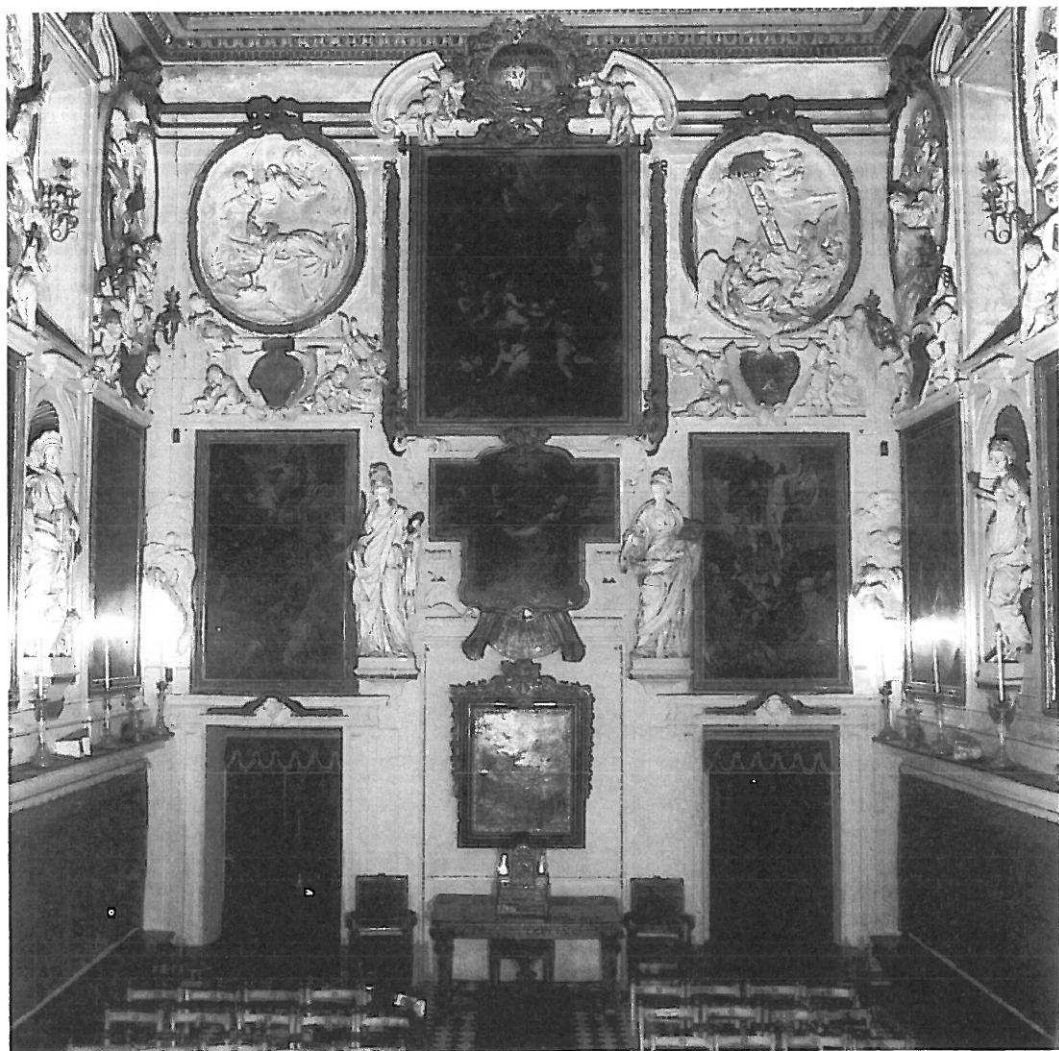
Ambito siciliano, *Misteri del Rosario*, prima metà del sec. XVII.



Guglielmo Borremans (attr.), *Visitazione*, fine del secondo decennio del sec. XVIII.

se non in gran parte ricalcata, dall'analoga iconografia cui attinge il genovese Gio. Bernardo Carbone (1614-1683), allievo di Gio. Andrea De Ferrari, per la chiesa parrocchiale di Lerici nel 1647.⁸⁹ Nell'ambito delle pure ipotesi non si può escludere che il quadro avesse rimpiazzato un originale di provenienza ligure, forse dello stesso Carbone.

Al fiammingo sono attribuiti anche i due tondi con *Angeli* dipinti al centro dei lati lunghi sulla volta dell'aula, mentre gli altri quattro sono dati ancora al Novelli. Agostino Gallo, l'unico che nella prima metà del XIX secolo ascrive la *Visitazione* a Guglielmo Borremans (e non al non meglio noto Francesco Borremans citato dalle altre fonti),⁹⁰ ritiene il pittore autore anche di una *Santa Rosalia* per questo oratorio, tela non presente però nell'Inventario del 1845.⁹¹



Oratorio del Rosario in S. Domenico, interno verso la controfacciata (1990 ca.).

Tutte le pitture, prima dell'attuale configurazione a stucco, erano inserite all'interno di un più antico apparato elaborato dal Novelli ed eseguito fra il 1637 e il 1640. Nel 1637 fu realizzata la decorazione del presbiterio e di parte delle pareti dell'aula, inizialmente dagli stuccatori Giovan Battista e Nicola Russo, padre e figlio, che si impegnarono con il Novelli e ancora una volta con Antonio Della Torre e Francesco Barrale, già commitenti del Van Dyck. Subentrarono quindi il solo Giovan Battista Russo e Leonardo Arangio, ed infine nuovamente entrambi i Russo per il prospetto absidale secondo i disegni del Novelli⁹². Il Monrealese redasse anche i disegni per gli ornamenti plastici delle pareti e della controfacciata dell'aula «di finestre e di quadri, madaglioni e pottini» messi in opera tra il 1639 e il 1640 rispettivamente da Giovan Battista Russo con Gaspare Guercio (giusta approvazione del Novelli e del Della Torre), e dai due Russo con Carlo de Amico⁹³.

Tra il primo e il secondo decennio del XVIII secolo si apre la terza fase decorativa. La compagnia dovette infatti sentire l'esigenza di rinnovare ed arricchire l'aula. Le decorazioni plastiche esistenti dovevano apparire obsolete e non sufficientemente raffinate



Oratorio del Rosario in S. Domenico, interno verso il presbiterio.

rispetto ai nuovi approdi cui era giunto il Serpotta nei magnifici apparati che adornavano alcuni tra i più importanti oratori palermitani, incluso quello del Rosario in S. Cita. Il nuovo prestigioso incarico avrebbe rappresentato il coronamento nella prospettiva di possedere, come avrebbe scritto il Di Marzo, uno «de' più ragguardevoli obbietti, che sien da ammirare in Palermo», che chiaramente avrebbe evocato insieme alla ricca collezione di dipinti lo spessore socio-culturale dei committenti.

L'apparato fu concepito infatti come il complemento della quadreria, nell'ottica di valorizzarla e connetterla ad un nuovo e più complesso discorso teologico di matrice domenicana. Filippo Meli⁹⁴ fu il primo a constatare e ad affrontare la problematica semantica dell'aula che consiste in un continuo rimando e collegamento fra le tele e le statue allegoriche che immediatamente le seguono (connessione orizzontale), e ancora fra le tele e gli ovati a rilievo posti in asse con quelle (connessione verticale). Mariny Guttilla⁹⁵ ha successivamente precisato ed approfondito l'argomento indicando anche la principale fonte teologica nel predicatore domenicano Giacomo Bruno, autore del *Sacro Teatro dell'Eccellenza. Prerogative e privilegi et frutti miracolosi del SS. Rosario di Maria sempre Vergine e sua confraternita*, edito a Napoli nel 1698 quindi pochi anni prima della riconfigurazione serpottiana.



Angelo che porge il libro dell'Apocalisse a San Giovanni, part.

Il testo, in estrema sintesi, correla gli episodi dell'Apocalisse giovannea e alcuni veterotestamentari ai Misteri del Rosario e questi alle Allegorie di virtù: «le profezie apocalittiche preannunciano i Sacri Misteri che compongono le “contemplazioni” e sono intese quindi come prefigurazioni dell'atto devozionale e momento massimo di celebrazione mariana che è la recita del Rosario»⁹⁶. L'obiettivo del programma iconografico e iconologico dei confrati era quello di celebrare la gloria della Vergine e della regola liturgica del Rosario, e di collegare saldamente quest'ultima alle radici della fede cristiana e all'ottenimento della salvezza, raggiungibile con la recita del Rosario e con l'esercizio delle virtù.

Le statue allegoriche dell'aula rappresentano, muovendosi dalla parete destra in senso antiorario: l'Obbedienza, la Fortezza, la Pazienza, la Mansuetudine e, davanti all'arco di trionfo, la Giustizia. Sulla parete sinistra, procedendo sempre verso il presbiterio sono la Carità, l'Umiltà, la Pace, la Purezza e, davanti all'arco trionfale, la Sapienza. Sulla controfacciata stanno a sinistra la Vittoria, a destra la Liberalità e, all'interno del presbiterio, infine, sono le statue della Divina Provvidenza a sinistra, e della Grazia Divina a destra.

Gli ovati a rilievo raffigurano, partendo dalla parete destra in senso antiorario: *l'Angelo porge il libro dell'Apocalisse a San Giovanni, l'Angelo con le chiavi dell'Inferno che incatena Lucifero, Anziani che adorano il Redentore, Donna sigillata dall'Angelo, l'Onnipotente con Agnello e il Libro dei sette sigilli*, e continuando nello stesso senso sulla parete sinistra, *la Città Santa, Visione del Redentore a cavallo con la tiara, Visione della Donna che sconfiggerà la bestia, Agnello adorato dagli Anziani e dagli Eletti, l'Onnipotente e l'Angelo e*, conclude il percorso sulla controfacciata, *la Scala di Giacobbe e Abacuc trasportato dall'Angelo*⁹⁷.

Tutti questi soggetti sacri offrono più chiavi di lettura: i quadri possono semplicemente servire come raffigurazione dei Misteri per stimolare ed accompagnare la preghiera, le Virtù possono proporsi solo come *exempla* da seguire, gli ovati si possono scorrere come illustrazione biblica; ma il nesso arcano lega tutti questi e anche i putti giocosi, come nel Rosario in S. Cita, nell'ambito del percorso celebrativo, cui si è accennato, che è volto ad elevare verso il cielo la chiesa militante rappresentata dai confratelli del Rosario e a sovrapporla a quella celeste. Difatti l'itinerare dei rilievi



Obbedienza, part.

prende l'avvio dalla scena con l'*Angelo che porge il libro dell'Apocalisse a San Giovanni* (translitterazione del dono del Rosario da parte della Vergine a San Domenico e della conseguente scrittura della Regola)⁹⁸, e si conclude sulla controfacciata (che, come si è detto, è in genere la parete di maggiore espressività) con *la Scala di Giacobbe* (che indica l'ascesa tramite tappe, i pioli della scala, le stazioni del Rosario, verso il paradiso) e *Abacuc trasportato dall'Angelo* che, come ricorda la Guttilla, allude all'annuncio del profeta sulla vittoria della Gerusalemme nei cieli, intesa in seguito dai domenicani con l'assimilazione di Gerusalemme alle confraternite del Rosario⁹⁹.

I legami più immediati si riconoscono tra l'ovato con gli *Anziani e gli Eletti che adorano l'Onnipotente*, il quadro sottostante con l'*Annunciazione*, e l'allegoria della Carità; quindi a seguire le altre triadi:

Agnello adorato dagli Anziani e dagli Eletti-Visitazione-Umiltà

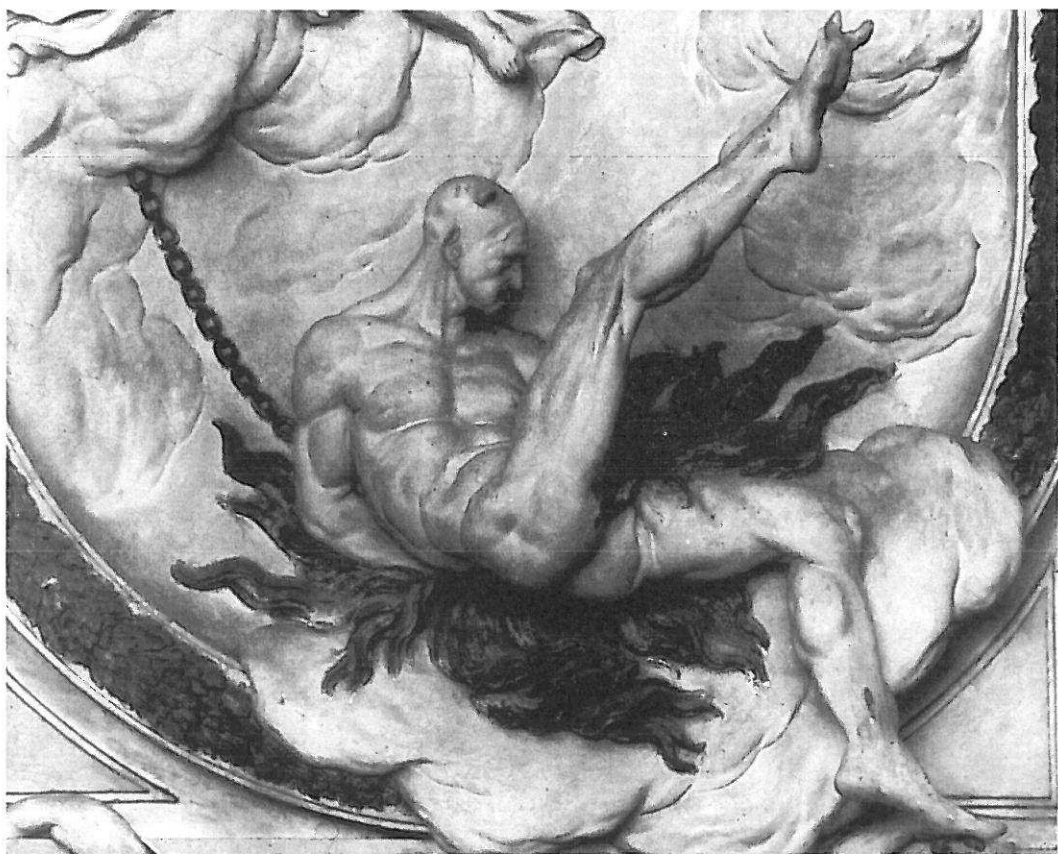
Visione della Donna che sconfiggerà la bestia-Natività-Pace

Visione del Redentore a cavallo con la tiara-Presentazione al Tempio-Purezza

La Città Santa-Disputa di Gesù al Tempio-Sapienza

Angelo porge il libro dell'Apocalisse a San Giovanni-Orazione nell'orto-Obbedienza

Angelo con le chiavi dell'Inferno che incatena Lucifero-Flagellazione-Fortezza



Angelo con le chiavi dell'Inferno che incatena Lucifero, part.

Anziani che adorano il Redentore-Coronazione di Spine-Pazienza
Donna sigillata dall'Angelo-Salita al Calvario-Mansuetudine
L'Onnipotente con Agnello e il Libro dei sette sigilli-Crocifissione-Giustizia
Abacuc trasportato dall'Angelo-Resurrezione-Vittoria
La Scala di Giacobbe-Ascensione
Pentecoste-Liberalità
Assunzione della Vergine
Incoronazione della Vergine.

L'attenzione posta nell'evitare travisamenti interpretativi e nell'esporre un quadro chiaro dell'ideologia elaborata, è dimostrata dalle didascalie poste sui quadri, nei cartigli retti dai putti e sulla base delle statue, queste ultime atte ad evitare il soffermarsi del fedele sul riconoscimento delle Allegorie in base ai consueti simboli che le accompagnano (diversamente dall'oratorio del Rosario in Santa Cita), al fine di condurlo subito su piani interpretativi più elevati; tanto più che molte di queste Allegorie sono del tutto reinterpretazioni dello scultore rispetto alla tradizione consolidata, o comunque derivazioni da più fonti iconografiche.

Il messaggio generale non era in ogni caso rivolto a tutti i fedeli ma solo agli aderenti del sodalizio, perché gli oratori per propria natura erano luoghi esclusivi e privati, chiusi al pubblico comune tranne che in rare occasioni. La segretezza era uno degli elementi fondanti delle compagnie laicali. Ciò era esplicitamente espresso nei capitoli XXIV e XXXIII della compagnia del Rosario, inoltre era chiaramente proibito far entrare nell'oratorio o nei locali adiacenti addirittura né «donne, ne figlioli, ne altra sorte di persona alcuna» eccetto la notte del Giovedì Santo, la mattina del Venerdì Santo, «dal vespro alla vigilia della festività della Visitazione della Gloriosa Vergine per insino all'altro vespro della festa di detto giorno», ma anche in quei casi era consentito l'ingresso solo nell'aula e mai nei locali annessi (cap. XXVIII)¹⁰⁰.

Giacomo Serpotta (1656-1732) è considerato uno dei più grandi scultori europei del Settecento (Argan). Non si può dire che le sue opere abbiano vissuto periodi di sfortuna critica, se si eccettua nell'Ottocento la distruzione di alcune che però in parte vennero salvate da suoi illuminati



Fortezza, part.



Carità, part.

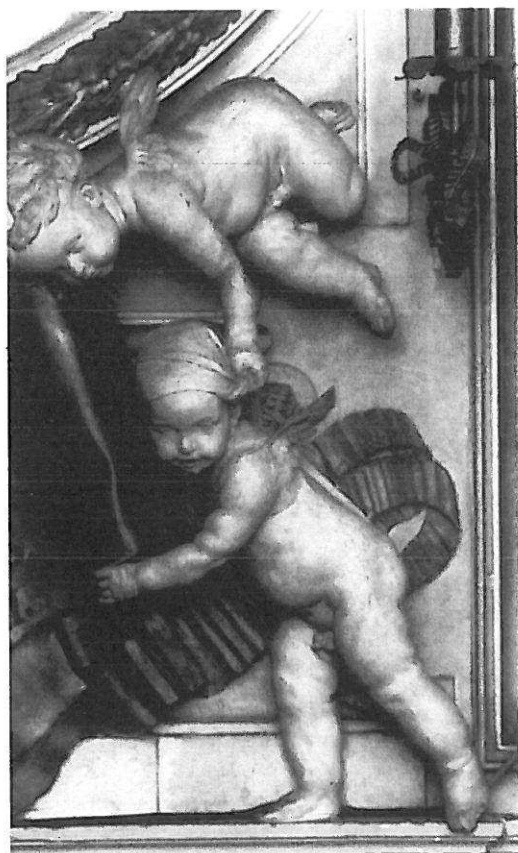


Pace, part.

estimatori¹⁰¹. La fama acquisita in vita gli consentirono infatti di essere apprezzato largamente anche dai suoi contemporanei. Come scrive Antonino Mongitore, «s'avanzò a tanta perfezione che si tirò dietro applausi non che lodi. Nella fabbrica di statue se fu ammirabile per lo disegno, ammirabilissimo fu ne' lavori di piccola mole, ne' quali si stupisce alla veduta dilicatezza. Visse in così alta reputazione che non solo in Palermo ma anche in varie parti del Regno fu anziosamente chiamato a faticare: e riuscendo sempre uguale a se stesso da per tutto divenne famoso»¹⁰².

L'artista approda alla decorazione dell'oratorio del Rosario in San Domenico all'apice della sua carriera di stuccatore. Dopo le prime modeste prove nella chiesa della Madonna dell'Itria a Monreale (1677) e, forse, nell'oratorio di San Mercurio di Palermo (1678), segue quella plausibilmente più significativa, quantomeno per la qualità della committenza, nel distrutto oratorio della compagnia della Carità (1679), sempre a Palermo. L'incarico ricevuto l'anno seguente per l'ideazione della statua equestre del re Carlo II, realizzata in bronzo a Messina da Andrea e Gaspare Romano (1684), dovette segnare un'*escalation* di interesse nei confronti di questo oscuro artigiano, figlio di uno scultore-lapidario.

I particolari rilievi che realizza per le colonne tortili degli altari nel transetto della



Putti, part.

chiesa palermitana del Carmine Maggiore (1683-1684), insieme al fratello Giuseppe, anch'egli stuccatore, e le soluzioni che riesce ad elaborare sulla base della locale cultura di matrice gaginesca immettendovi anche citazioni continentali come la testa della statua di *San Dionisio*, tratta da quella di Seneca di Guido Reni¹⁰³, mostrano subito l'atipicità del maestro rispetto al panorama locale. L'arte del Serpotta si incammina così su un doppio binario, espressioni artistiche locali ed esempi colti romani e napoletani, certamente tratti dalle innumerevoli fonti a stampa di cui dovette venire in possesso nel corso del tempo e che lasciò al figlio naturale Procopio, suo erede ed epigono¹⁰⁴.

Nelle pareti dell'aula oratoriale del Rosario in San Cita (1685-88) appare incredibilmente trasformato rispetto alle prime esperienze di cui abbiamo fatto menzione. Dimostra una capacità inventiva eccezionale nella razionalizzazione dello spazio, allora del tutto libero come una scatola vuota, riuscendo a creare un apparato plastico di straordinaria efficacia espressiva e profondità semantica, distaccandosi del tutto linguisticamente dai suoi pur valenti colleghi stuccatori.

Gli studiosi si sono sempre chiesti cosa possa avere mai trasformato un artefice dello stucco in uno scultore a tutto tondo, capace di padroneggiare la materia, i grandi spazi e le decorazioni minute, riuscendo a trasfondere nelle statue e nei più piccoli altorilievi



Putti, part.

prospettici, senso drammatico, varietà comunicativa, sottile percezione psicologica, dominando la forma e la sostanza delle cose. Da lì emerge una nuova figura di artista: dalle sacre rappresentazioni dei Misteri del Rosario nei cosiddetti "teatrini", di grande forza espressiva, dalla apparente univocità delle statue allegoriche dolcemente adagiate sui cornicioni delle finestre, dalla incredibile e fantasiosa molteplicità di putti, paffuti, giocosi, scherzosi, dormienti, tristemente assorti, i tipici putti serpottiani, da quell'enorme velario che scende sulla parete di controfacciata, dall'estrema finezza nella resa del gesso ammorbidito da abili mani e impreziosito con la polvere di marmo per acquistarne in lucentezza e valori plastici, e dalla immutata capacità di attrarre lo sguardo del visitatore e del fedele.

Dopo questo capolavoro il Serpotta, come nota il Garstang, mostra un sempre maggiore distacco dai modelli vernacolari, ovvero una migliore capacità di sintesi tra diverse derivazioni. Non è facile definirlo chiaramente, risente certo di influssi dalle opere di Francesco Duquesnoy e di Gian Lorenzo Bernini, ma questi ultimi sono molto tardi, derivati come si è detto dalle numerose stampe che circolavano all'epoca e probabilmente mediati dagli artisti con cui entrò in contatto, tra i quali in particolar modo l'architetto Paolo Amato, il pittore Antonino Grano e l'architetto crocifero Giacomo



Pazienza, part.

Amato. Questi, definito dal Garstang, un adattatore «del solenne e monumentale linguaggio architettonico romano agli specifici bisogni e alle pratiche costruttive locali»,¹⁰⁵ conosce il Serpotta forse subito dopo il suo ritorno da Roma, intorno al 1685-1688, come sarebbe testimoniato da un suo progetto per i vani di sacrestia dell'oratorio di Santa Cita¹⁰⁶, quindi potrebbe avere suggerito alcune soluzioni anche in quel luogo. La collaborazione è documentata in maniera significativa con l'oratorio di San Lorenzo (1699-1707) in cui appaiono a Palermo per la prima volta stilemi architettonici romani da lui importati, e dove incomincia a intravedersi un'ulteriore evoluzione in senso da un lato classicista, dall'altro "prerococò", caratteri estrinsecati del tutto nell'oratorio del Rosario in San Domenico.

Verso la fine del secondo decennio del '700 Giacomo Serpotta inizia a lavorare nell'oratorio di San Domenico, e vi si applica fino al 1717 circa, data in cui Michele Rosciano indora gli attribuiti delle

allegorie; ma sembra certo che, in base ad un certificato di pagamento, nel 1714 gran parte degli stucchi dovessero essere definiti¹⁰⁷, non è detto infatti che la doratura venisse effettuata immediatamente dopo il completamento degli stucchi. In S. Cita, per esempio, Serpotta terminò le opere nel 1688 e il Rosciano effettuò l'indoratura nel 1707¹⁰⁸.

Ciò che il Serpotta si appresta a realizzare è profondamente diverso da quanto aveva già ideato per Santa Cita, ora si trova di fronte ad un vano in cui i suoi stucchi devono semplicemente amalgamarsi alle splendide pitture esistenti, fondersi con esse visivamente e semanticamente. Non può più esibirsi in maniera libera, deve gestire la sua inventiva in funzione dell'esistente, un po' come aveva probabilmente fatto a San Lorenzo se, come si è supposto, in un primo tempo furono mantenuti in sito i quadri con le storie dei Santi Lorenzo e Francesco, successivamente sostituiti dai "teatrini" che oggi si ammirano¹⁰⁹.

Ad ogni modo, la priorità data alle pitture dell'«elegante galleria» è brillantemente risolta introducendo le statue allegoriche entro nicchie, in modo da non spezzare la linea continua delle pareti, come succede invece, ad esempio, sia in S. Cita che in S. Lorenzo¹¹⁰. Nelle cavità viene inserita una conchiglia a doppia valva indorata (tratta da esempi romani)¹¹¹ che consente alle figure di spiccare maggiormente sul fondo, e il tono generale è volutamente più posato, il ritmo è più solenne ed elegante del passato, vi è un profondo equilibrio fra le parti. Le statue, ad esempio, sono rivolte tutte verso il centro delle rispettive pareti laterali, a coppie, e ancora, alla Sapienza, che invece è poggiata a sinistra su un piedistallo davanti all'imposta dell'arco absidale, è conferita una torsione tale da vedersi quasi di fianco per chi procede verso l'altare così da consentirle di amalgamarsi al gruppo dei Dottori del quadro di Novelli, per chi vi si trova di fronte. In questo modo la vera sapienza di origine divina si sovrappone e sovrasta la falsa sapienza dei sacerdoti.

Agostino Gallo ascriveva sostanzialmente al Serpotta l'ideazione generale dell'oratorio, compreso il telaio architettonico: «tutta la distribuzione [...] gli ornati delle pareti, le quadrature che riuscirono meravigliose per la fecondità d'invenzione, per la bravura di esecuzione, e per le statue e i bassorilievi»¹¹². Non è noto su quali basi avesse espresso questa considerazione che si aggiunge alle altre nel problematico dibattito sull'autonomia progettuale dello



Liberalità, part.



Obbedienza, part.

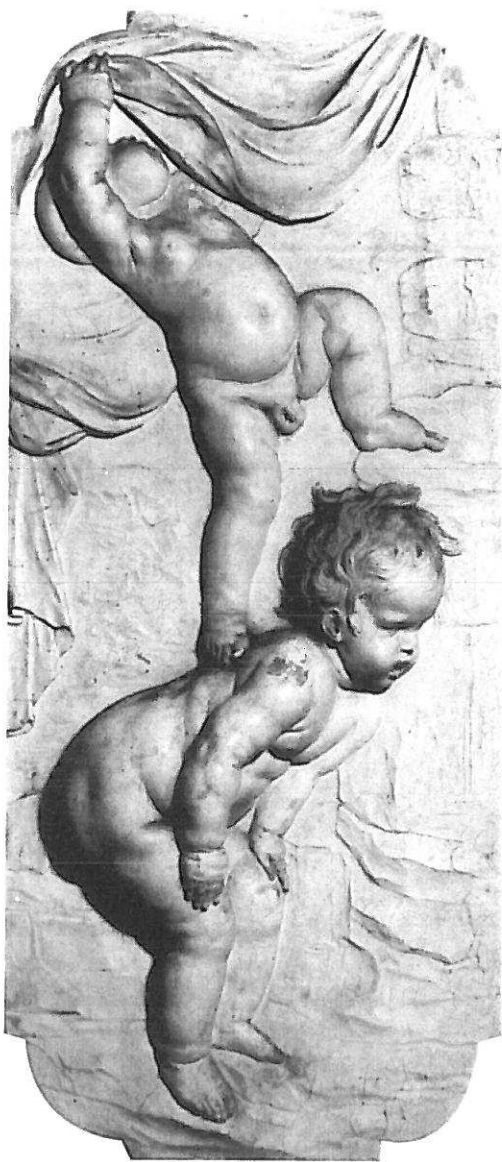
scultore. Il Garstang¹¹³ attribuisce il progetto dell'apparato a Gaetano Lazzara che lavorò con gli Amato, Paolo e Giacomo; senza documenti, però, non può trovarsi una soluzione definitiva alla *querelle*, perché l'artista realizzò opere decorative sulla base di propri disegni, come nel presbiterio di Santa Cita, ma anche su progetti altrui (Giacomo Amato in S. Lorenzo). Ed è probabile che per alcune personali citazioni architettoniche di modelli romani potesse avere tratto spunti personalmente dalle numerose stampe di cui era in possesso o fornite da questi illustri artisti le cui biblioteche erano ricche di fonti preziose¹¹⁴. Come nota Maria Giuffrè, all'interno dei cantieri barocchi il lavoro di *équipe* era in genere coordinato da un architetto, ma in questo caso, dati anche la fama e il prestigio ormai consolidati, è probabile che il Serpotta avesse svolto il ruolo preminente¹¹⁵.

L'artista è infatti più maturo e i committenti riescono ad ottenere ciò a cui aspirano: una mirabile fusione di sacro (in profondità) e mondano (in superficie), ciò che di più profondamente religioso si potesse esprimere insieme a quanto di più sfrenato come lusso ed eleganza si immaginasse a quel tempo. La vanità dei confrati è mascherata da devozione sincera nei confronti di un'immagine sacra che si ricopre di sfavillanti *ex voto*, ed infatti ciò avviene soprattutto per le opulente statue accostate ai Misteri Dolorosi¹¹⁶. Cosa altro meglio poteva esprimere la tipica attitudine al lusso e allo sfarzo dell'aristo-



Putti, part.

crazia, delle chiese e dei palazzi siciliani? Ma qui Serpotta è più libero di sfogare la propria fantasia e giocosità perché lo spazio è sacro e profano insieme, non è una chiesa, è un luogo di preghiera ma nello stesso tempo è un'aula assembleare. D'altro canto, come scriveva il padre Lanza di Trabia, le statue «pure offrono il pregio della gentilezza nelle fisionomie, della ricchezza nel vestito quale si addice a nobile donna, che esprime una virtù e regna in esse una nobiltà propria delle virtù che vi si trovano effigiate»¹¹⁷. Così le Allegorie tratte dai consueti repertori divengono, per la prima volta a Palermo, delle gran dame, e tra le dame palermitane sono le più *à la page*, abbigliate alla moda secondo il



Putti "aprisipario".

gusto corrente di derivazione francese. Sfoggiano pizzi e merletti, *silhouettes* invidiabili correate da accessori pretenziosi, copricapi piumati e acconciature fissate da diademi, spille, e movenze da smalziate “modelle” d'altri tempi¹¹⁸. Sono in posa, bloccate come in un'istantanea o da un deciso comando di un abile regista che dirige uno spettacolo, un vero e proprio “sacro teatro” barocco.

Si guardi alla Fortezza, come si appoggia mollemente sulla colonna dove compare la “sirpuzza” che richiama il nome dell'autore, e l'elegante gesto della Sapienza con il quale scosta l'abbondante veste per meglio mostrare il piedino sul globo, e ancora l'altera Mansuetudine che porge la colomba al bambino in abiti francescani: un'altra splendida invenzione serpottiana. E lo sguardo accondiscendente della Pazienza, remissiva ed eloquentemente alla mercé del bambino che la assilla, e il cui velo delle vesti damascate è agganciato con una spilla a pendente memore di motivi seicenteschi e di quelli a fiocco che si stanno diffondendo¹¹⁹.

Accenni di questi virtuosissimi tecnici e compositivi erano già presenti in San Lorenzo, ad esempio nella posa dell'Ospitalità o della Fede, nel copricapo piumato di uno dei mascheroni dell'arco trionfale e, soprattutto, nella piccola personificazione della *Tentazione di San Francesco*, purtroppo trafugata; ma qui raggiungono livelli mai più toccati dallo scultore. E ci si domanda a questo punto quanto possa avere influenzato il maestro anche la visione delle monumentali e leggiadre sante e dei puttini svolazzanti del dipinto di Van Dyck.

Nella Carità e nell'Umiltà il maestro invece mostra la personale vena classicheggiante. La prima era già stata classificata da Filippo Meli come derivazione greca, il Garstang ha invece individuato un'incisione di una Venere proveniente da Villa Borghese, dalla quale più facilmente può essere stata tratta la nostra, le cui linee rilevano anche, come scorge infine la Paolini, una fisionomia manierista vicina alle opere del Parmigianino¹²⁰. L'Umiltà appare invece come una dea pagana, solenne e regale, con ai piedi le insegne vescovili e pontificie ad indicare che il disprezzo della vanità e dell'ambizione sia *exemplum* innanzitutto nella Chiesa. Anche la Vittoria rientra in questo vago contesto classicheggiante e fonde alcuni degli attributi delle numerose varianti proposte dal Ripa, mirando in particolare a quella che dall'erudito è proposta come tratta dalla Medaglia di Ottavio¹²¹. La scelta gli consente di conferire minore vivacità alla figura muliebre, tranne che nel lezioso elmo piumato, e soprattutto di immettervi una piccola serpe ai piedi, “geroglifico” compreso in quella descrizione e plausibile ulteriore allusione a se stesso.

Concludono in alto la prospettiva dell'aula gli stupendi ovati ad altorilievo che, memori dell'esperienza di quell'altro straordinario quadro a stucco che è il *Martirio di San Lorenzo* nell'oratorio eponimo, esprimono arditi scorci con i quali le figure sfondano i limiti delle cornici, mostrando ancora l'alto livello di una tecnica ormai consolidata che nessuno dei suoi allievi ed epigoni sarà capace di riproporre.

Sì, come si è detto, emerge in maniera chiara la teatralità delle figure e che tutto concorre alla definizione di una sacra rappresentazione, il palcoscenico di questo teatro non può che essere il presbiterio. Ed ecco che alla base dei pilastri dell'arco trionfale coppie di puttini tirano via un velario; contemporaneamente in alto, sulla chiave dell'arco, viene disteso un telo, come un sipario in cui un angelo scrive il titolo dello “spettacolo” che è

un inno alla Madonna del Rosario, la protagonista per eccellenza. Il quadro del Van Dyck, con gli attori prescelti, colma la scena, e la decorazione del presbiterio vi si conforma come una scenografia. Gli stucchi infatti si raccordano ai motivi architettonici presenti nella tela e li estendono oltre i confini della cornice creando una illusionistica abside dorata. Al contempo in alto un gruppo di angeli e putti con un turibolo sparge l'incenso che si diffonde nella pittura e ve ne esce ai lati con altri cherubini immersi entro nubi. Sotto le cantorie altri puttini suonano fiati e cantano la gloria della Vergine, mentre dalla cupoletta si affacciano gruppi di dame e cavalieri (tradizionalmente Serpotta e i suoi familiari) che osservano la scena dominati al colmo della volta dalla colomba dello Spirito Santo che si effonde in corrispondenza delle due statue della Grazia e della Provvidenza.

La suggestione ed evidente immediata rinomanza del nuovo apparato serpottiano furono tali da suggerire alla compagnia del Rosario in S. Cita, ancora in concorrenza, l'arricchimento della decorazione a stucco del proprio oratorio con il completamento del presbiterio plausibilmente più scarno di ornati rispetto all'aula. Il 15 ottobre del 1717, quindi poco dopo la fine dei lavori a San Domenico, il Serpotta si obbligò con Francesco Antonio Grosso e Lorenzo Costa, Governatore e Congiunto del sodalizio in Santa Cita, per il nuovo apparato che risparmiava solo «uno dell'angeli a lato di detti letterini [...]



Arco di trionfo, part.