



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA, ARTI E PIANIFICAZIONE

Indirizzo: Storia dell'Arte e dell'Architettura

Dipartimento di Architettura

Settore Scientifico Disciplinare L-ART | 04

IL CIELO BAROCCO DI PALERMO

Volte e Cupole Affrescate

IL DOTTORE
Chiara Bonanno

IL COORDINATORE
Ch.mo Prof. Rosario Nobile

IL TUTOR
Ch.ma Prof.ssa Maria Concetta Di Natale

- XXX CICLO -

2018

Il linguaggio non è soltanto l'abito del pensiero, esso non prende forma solo in base ai contenuti ideali da esprimere, ma si ripercuote contemporaneamente su questi contenuti o piuttosto li modella prima ancora che essi siano veramente concepiti.

Arnold Hauser

INDICE

1.	Novità di una ricerca	6
1.1.	<i>Lettura inedita di volte e cupole</i>	6
1.2.	<i>La teologia dei frescanti</i>	15
2.	Epifania del Barocco	22
2.1.	<i>Barocco come teatro</i>	22
2.2.	<i>Ragioni della ricerca</i>	25
2.3.	<i>Decorazione a fresco</i>	28
2.4.	<i>Rivalutazione del linguaggio</i>	33
2.5.	<i>Lettura della complessità</i>	37
2.6.	<i>Un ermeneutica per l'affresco</i>	38
3.	Roma e Palermo	43
3.1.	<i>Capitale di trionfi</i>	43
3.2.	<i>Affresco visionario</i>	45
3.3.	<i>Capoluogo di glorie</i>	47
3.4.	<i>Scenografia urbana</i>	50
3.5.	<i>Arte della Controriforma</i>	53
3.6.	<i>Frescanti a Palermo</i>	57
4.	Pietro Novelli 1603 - 1647	62
4.1.	<i>Artista dell'ecllettismo</i>	62
4.2.	<i>Encomio degli storiografi</i>	66
4.3.	<i>Giudizio dei critici</i>	69
5.	Affreschi giovanili	74
5.1.	<i>Affreschi staccati</i>	74
5.2.	<i>Incoronazione della Vergine nell'Oratorio del Rosario</i>	76
5.3.	<i>Daniele a S. Martino e Natività Gallinari</i>	80
5.4.	<i>Missione dei gesuiti</i>	84
6.	Santa Maria in Monte Oliveto	88
6.1.	<i>La Badia nuova</i>	88
6.2.	<i>Le clarisse e l'asceta</i>	91
6.3.	<i>Forma dell'Ascensione</i>	94
6.4.	<i>Teologia dell'Ascensione</i>	96
6.5.	<i>Profeti e Re</i>	101
6.6.	<i>Il Precursore, la Madre, i Santi</i>	105
7.	Frammenti della maturità	110
7.1.	<i>La Madonna degli Eletti</i>	110
7.2.	<i>Antonio da Padova e l'Evangelista</i>	113
7.3.	<i>La cappella di S. Anna a Casa Professa</i>	115

8.	Antonino Grano 1660-1718	122
8.1.	<i>La gloria benedettina della Martorana</i>	125
8.2.	<i>S. Chiara, Valverde, Gancia, S. Francesco di Paola, Casa Professa</i>	128
8.3.	<i>S. Maria della Pietà alla kalsa</i>	138
8.4.	<i>Il trionfo dei domenicani</i>	145
8.5.	<i>Monastero delle vergini e oratorio delle dame</i>	159
9.	Filippo Tancredi 1655-1722	164
9.1.	<i>La volta di S. Giuseppe dei Teatini</i>	165
9.2.	<i>Assunzione nell'Oratorio dei sacerdoti</i>	175
9.3.	<i>L'affresco ecclesiologico</i>	179
9.4.	<i>Sottocoro e Cappella della Badia Nuova</i>	190
9.5.	<i>S. Anna alla Misericordia e S. Maria degli Angeli</i>	196
9.6.	<i>Teresa d'Avila nell'Assunta delle Carmelitani</i>	200
9.7.	<i>Apparizione della Croce in S. Elena e Costantino</i>	207
9.8.	<i>Il cupolino del SS. Salvatore</i>	209
10.	Guglielmo Borremans 1672-1744	212
10.1.	<i>Un fiammingo a Palermo</i>	212
10.2.	<i>La Martorana delle benedettine</i>	214
10.3.	<i>S. Antonio e Montevergini</i>	223
10.4.	<i>Sottocoro domenicano della Pietà</i>	230
10.5.	<i>Iconografia mondana</i>	238
10.6.	<i>La cupola dei teatini</i>	242
10.7.	<i>Quaranta martiri alla Guilla</i>	247
10.8.	<i>Cappella cardinalizia</i>	251
10.9.	<i>Sant'Elena e Costantino</i>	254
10.10.	<i>Oratorio di S. Pietro</i>	260
11.	Olivio Sozzi 1690-1765	271
11.1.	<i>Affreschi femminili alla Concezione</i>	273
11.2.	<i>Vari interventi a fresco</i>	279
11.3.	<i>Sottocoro della Martorana e di Valverde</i>	280
12.	Antonio e Paolo Filocamo 1699 - 1743 * 1701c - 1743	288
12.1.	<i>L'Anima androgina in S. Caterina</i>	289
13.	Filippo Randazzo 1692 – 1744	297
13.1.	<i>Sacrestia di S. Matteo</i>	297
13.2.	<i>La gloria di Gesù e dei gesuiti</i>	304
13.3.	<i>Il cielo rosa di S. Caterina</i>	311

14. Gaspare Serenario 1707 – 1759	321
14.1. <i>Scenari del tempio gesuitico</i>	323
14.2. <i>Riquadri della Pietà e di S. Orsola</i>	331
15. Vito D’Anna 1719 – 1769	340
15.1. <i>Iter dell’apprendista pittore</i>	340
15.2. <i>Homme de génie</i>	346
15.3. <i>Cupola di gloria in S. Caterina</i>	349
15.4. <i>Affreschi minori</i>	365
15.5. <i>Purgatorio e Paradiso in S. Matteo</i>	369
15.6. <i>Il cielo mistico del S. Salvatore</i>	386
Bibliografia	397
Elenco delle immagini	417

NOVITA' DI UNA RICERCA

Costituisce solo un segmento, all'interno del grande capitolo della pittura barocca a Palermo, la presente ricerca riguardante gli affreschi di cupole e volte di chiese, monasteri e oratori, la cui tematica si rapporta alla Bibbia, *codice dei codici*, che suggestiona gli artisti operanti tra la prima metà del seicento e oltre metà del settecento. Ricerca articolata a partire da documenti archivistici, manoscritti di storiografi, pubblicazioni di eruditi, settecenteschi e ottocenteschi, sino all'approfondimento storico-critico dei pochi autori del novecento interessati al soggetto. A fine XX secolo alcuni cultori fanno riferimento agli affreschi dei soffitti, con succinte notazioni, in saggi incentrati sulla lettura formale, con esclusione di indagini iconologiche, religiose, simboliche, necessarie di per sé alla comprensione di soggetti commissionati da abati e abbadesse, priori e vescovi.

1.1. Lettura inedita di volte e cupole

Gli studi condotti in precedenza, di indubbio valore, risultano limitati e parcellizzati, rispondendo a intendimenti di matrice storica ed estetica, riguardanti un determinato momento o un particolare aspetto dell'artista, quasi mai la sua complessità. Né esistono ricerche, globali e unitarie, sulla compagine dei frescanti, focalizzate nella visione di volte e cupole. La frammentarietà delle investigazioni, piuttosto casuali, e l'assenza di un iter cognitivo del patrimonio pittorico-decorativo, nella sua dimensione ieratica, non consente di comprendere la pregnanza ideologica e lo sviluppo dei linguaggi correlati alle problematiche scritturistiche e alle insorgenze dottrinarie.

Parallelo con l'esame dei testi progredisce lo studio *in loco*, dentro gli spazi liturgici menzionati da storiografi e storici dell'arte, indagando i cicli affrescati o i singoli affreschi, nei quali sussistono processi teologici e politici, espressivi di molteplici ragioni e finalità. Opere di ampio respiro, spesso non considerate nella loro peculiarità, per cui il senso interiore risulta estraneo ed ostico. Ora nella consapevolezza dell'unità simbiotica di forma e contenuto e nella constatazione che solo il primo elemento viene messo in risalto, questa ricerca si incentra particolarmente sul secondo elemento, non disgiunto dalle relazioni estetiche ad esso intrinseche. Pertanto viene presentato un aspetto inedito degli affreschi, investigati nelle strutturazioni dei soffitti, nelle composizioni figurali, nei rimandi veterotestamentari, nelle narrazioni neotestamentarie, nell'iconografia e simbologia di martiri e santi, nel ruolo degli ordini e dei loro fondatori, nella presenza delle donne, nella pietà popolare.

Squaderna una *weltanschauung* l'esegesi degli affreschi, inesplorata nel contesto siciliano, pur non mancando, lungo il novecento, studiosi attenti all'esame di pale d'altare e di affreschi, iscritti su pareti, che illustrano, genericamente, contenuti fideistici e devozionali.



Fig.1. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, Chiesa Santa Maria in Monte Oliveto.

L'esame e l'interpretazione di una materia tanto complessa obbliga ad approfondimenti collaterali, di matrice storica e teologica. Avendo chiaro il soggetto in analisi, la ricerca si rapporta, di continuo, alle Sacre Scritture, il cui scandaglio necessita dell'ermeneutica delle scienze religiose, in grado di illuminare le rappresentazioni. Spesso si fa determinante, per la comprensione di alcuni argomenti affrescati, la critica teologica in riferimento all'ortodossia, ai fenomeni ereticali e agli abusi di potere. Diversamente il teatro sacro risulta vacuo, privo di significazioni, senza alcuna *liasion* con la realtà da cui si origina e gli obbiettivi che intende perseguire.

Di fronte alla stratificazione dei contenuti e alla loro interagenza su diversi piani, la ricerca non resta alla *surface* dell'iconografia, contentandosi di evidenziare valenze strutturali, narrative, stilistiche e l'inquietudine della stagione barocca in Sicilia, ma entra nel tessuto connettivo degli scenari e nella concezione che li anima, evidenziando la correlazione sussistente, in diversi episodi, tra le immagini e le epigrafi, poste ai bordi del racconto e mai lette.

L'occhio fotografico

Varie le ragioni del mancato rilievo dato a questi affreschi. In primis è da evidenziare la difficoltà pratica di osservazione *a occhio nudo* di volte e cupole, giacché si collocano a una altezza di quindici, venti, venticinque metri, avvolte da turbini di nuvole e angeli, popolate di personaggi, nei diversi piani e giri, difficilmente individuabili, talvolta perduti nella lontananza dell'empireo. Resta generica la conoscenza, spesso confusa e sfuggente, per cui non si individua il senso dei protagonisti e degli attori, né si riesce a comprendere la valenza dogmatica o ascetica dei temi.

Oggi grazie alle tecniche moderne della fotografia si è in grado di avvicinare il cielo affrescato, zoommare figure scoprendone lineamenti e fisionomie, svelare segni e simboli nascosti, stabilire nessi fra soggetti distanti e spiegarne gesti e sguardi. A questa tecnologia ottica fa ricorso la ricerca con sorprendenti risultati, prima impensabili, che consentono di osservare in maniera compiuta non solo l'insieme spettacolare, ma anche le sezioni, il movimento, l'azione, il rapporto intercorrente tra masse e volumi, luci e ombre, eroi e comparse della storia biblica e della tradizione cristiana, esplicitanti sia la sacralità sottesa della loro presenza, sia l'apologetica, che in epoca di Controriforma e Inquisizione, imbeve le dottrine inscritte nella configurazione pittorica.

Supportato dall'innovativo processo fotografico, lo studio mette in rilievo che si è dinanzi a una decorazione che mostra, idealmente o illusionisticamente, l'universo cattolico radicato nella coscienza del tempo, talvolta in fuga verso l'alterità, gravida di turbamenti, nonostante lo sfolgorio dei colori negli interni chiesastici. Universo che si tenta di ricomprendere nel *pleroma* includendo iconologia, significazione, realtà, trascendenza, secondo quanto già avvenuto in alcuni saggi di studiosi, italiani e stranieri, per i cicli romani e fiamminghi, a cui in parte rimandano gli affreschi palermitani. Con tale strumentazione e metodologia si giunge a ridare a ciascun dipinto a fresco la sua anima, nel superamento dell'assunto formalistico e nel raccordo allo spirito del luogo e alla sua funzione, secondo il pensiero della committenza, teso a significare la fede nella gloria e il governo ecclesiastico nel potere.

Procedimento diacronico

Diacronico è il procedimento dell'indagine e si focalizza sui maestri frescanti, partecipi dell'immaginazione barocca e *rocaille* e delle rispettive semantiche. Gli autori della decorazione rivelano, negli sviluppi ideativi e creativi, radicamenti localistici, indirizzi accademici, romani e napoletani, influenze straniere, contaminazioni nella stagione della maturità.

In genere i pittori operanti in Sicilia si lasciano affascinare dal Barocco italiano, così che rientra nel *cursus studiorum* un soggiorno nella *città eterna*, per un periodo di formazione, entrando a far parte della cerchia in voga. Di ritorno a Palermo essi riaffermano, pur tramite un sentire personale e un adattamento ai gusti della provincia, la maniera acquisita che, in certo modo, sembra acquiescenza al verbo esterofilo, che intriga aristocrazia e clero, l'una e l'altro votati, oltre all'immobilismo socio-politico, al conservatorismo culturale e artistico.

Dieci sono i frescanti che, in maniera diversa, concorrono a dare ai templi palermitani un decoro di magnificenza: Pietro Novelli, Antonino Grano, Filippo Tancredi, Guglielmo Borremans, Olivio Sozzi, Antonio e Paolo Filocamo, Filippo Randazzo, Gaspare Serenario, Vito D'Anna. A loro si aggiungono parecchi minori che intervengono nella stesura di campiture secondarie. Tre dei maestri affermano un primato: Novelli che *esporta* a Napoli e Roma il modulo vandyckiano; Borremans che introduce in Sicilia la finezza fiamminga; D'Anna che schiude a Palermo l'eleganza europea.

Metodologia dell'indagine

Con riferimento alla metodologia applicata, la ricerca persegue la sequenza temporale dei frescanti, ciascuno dei quali costituisce un capitolo, a cui si rapportano, in ordine cronologico, gli affreschi realizzati scenograficamente dentro i siti liturgici. Quindi è attorno a ogni singolo artista che si sviluppa l'indagine critica, con riferimento a monasteri, oratori, chiese, nella individuazione dei soggetti, secondo storiografia e saggistica, e nell'esame formale e tematico, suffragato da una ermeneutica che lo collega al pensiero teologico.

La scansione del capitolo ha il seguente schema. Dopo una sintetica collocazione del personaggio nel tempo e nello spazio al fine di enucleare formazione e maturità, la ricerca si inoltra verso le radici della storia. Il suo incipit è all'interno degli archivi, come Archivio di Stato, Archivio Comunale, Archivio della Curia, per l'analisi di atti notarili e di documenti riguardanti la committenza e l'esecuzione dei lavori decorativi. Quindi il prosieguo è all'interno delle biblioteche, come Biblioteca Regionale, Biblioteca Comunale, Biblioteca Universitaria, per lo studio prima dei manoscritti e dei saggi firmati da storiografi ed eruditi, quali Antonio Mongitore, il Marchese di Villabianca, Agostino Gallo, Giacchino Di Marzo, poi dei volumi di storici quali Filippo Meli, Paolo Sgadari di Lo Monaco, Guido Di Stefano, Citti Siracusano.

Al rilievo degli studiosi del XVIII e XIX secolo subentra, a inizio novecento, l'opera analitica degli storici dell'arte e, dalla seconda metà del secolo, la valutazione di esegeti e scrittori. Lo studio, perseguito da questi con acribia, penetra la struttura formale e linguistica degli affreschi in rapporto alle ascendenze e contaminazioni localistiche, al Barocco, romano, partenopeo, fiammingo, ai fermenti settecenteschi e ai primi albori neoclassici. Il loro criterio di valutazione risulta basilare perché spiega l'adeguamento alle maniere o la novità semantica dei frescanti nelle diverse opere.



Fig. 2. Filippo Tancredi, *Paradiso, Vele e cupola*, Chiesa San Giuseppe dei Teatini.

Grazie all'insieme di notizie documentarie e giudizi critici viene determinata l'attribuzione e la paternità permettendo di comprendere il valore della composizione pittorica. Con questo procedimento si ha, complessivamente, un quadro d'ordine generale.

Ora da questa fondazione storico-critica prende avvio l'indagine nuova, riguardante l'impianto iconografico di volte e cupole, il raggruppamento figurale, l'individuazione dei soggetti, la correlazione interna ad essi, la rappresentazione sacra e i sensi spirituali e sociali voluti dalla committenza. Operazione esegetica, culturalmente stratificata, che rimanda alla storia ecclesiastica e politica, alle ragioni teologiche e all'esperienza mistica. Lo studio entra nel vivo quando affronta, dia cronicamente, ogni singolo luogo, dove l'artista crea le sue opere, che divengono soggetti di disamina e interpretazione. Si riparte, pertanto, dalla testimonianza, per ciascun affresco, dei manoscritti e dei testi antichi che documentano esistenza, autografia, data di esecuzione. Di rado, però, le carte archivistiche o le pubblicazioni coeve danno notizia dei committenti con relativi nomi, non favorendo, purtroppo, la comprensione di determinati incarichi e delle stesse raffigurazioni eseguite.

Esegesi innovativa

All'immane lavoro di documentazione e interpretazione si aggiunge una esegesi inedita, volta a evidenziare il rapporto intrinseco tra forma decorativa e soggetto religioso, unitamente alle motivazioni storiche e spirituali, nella convinzione che un'opera d'arte è svelamento, oltre l'estetica, di contenuti che la permeano di valenze immanenti e trascendenti, di emozioni e pensieri, di realtà che sono della storia e della natura. L'essere *equivoco* dell'arte spinge a ulteriori scavi nel desiderio di una maggiore comprensione. Ciò appare evidente dalla costante investigazione su maestri e su dipinti da parte non solo di storici, ma anche di filosofi, psicologi, teologi, sociologi, cui non sfugge che nulla è più misterioso di quello che si pensa di conoscere.

Nella lettura dell'artista e dei singoli dipinti viene in soccorso anche la storia civile ed ecclesiastica, la teologia biblica e dogmatica, la patrologia e l'ascetica con interventi, diretti o indiretti, di specialisti di queste discipline solo di recente attenzionate da ricercatori, consapevoli dell'urgenza di approfondimenti correlati che rivelino il senso *non rivelato* degli affreschi.

Questa metodologia interdisciplinare, richiesta dalla complessità del soggetto in esame, viene applicata sistematicamente agli affreschi di volte e cupole evidenziando come dentro l'opera coesistano, indissolubili, linguaggio, estetica, ragione. Linguaggio come tratto della individualità del frescante; estetica come forma del tempo; ragione come verità intrinseca all'argomento raffigurato. Una simultaneità che fonde i diversi elementi di un'unica realtà, percepiti nella struttura interna, che mostra l'essere del dipinto a fresco come *aenigma* dell'autore e proiezione storica e metastorica dell'icona rappresentata.

Evoluzione dei linguaggi

Benché rinchiuso nello schema classicista ed eclettico, Pietro Novelli è il primo dei frescanti che avvia a Palermo l'idea barocca, che fatica a raggiungere libertà di segno e di espressione. Il suo Barocco, riecheggiante l'aura di Van Dyck, è significato dal dinamismo dialettico di ombra e luce quasi caravaggesche e dal naturalismo meridionale,

mostrando una sua unitarietà. Confuse sono la logica e la forma del tardo Barocco, nel secondo seicento siciliano, che con monotonia rielabora stilemi di maniera, misti a cadenze vernacolari, assestandosi nella rivisitazione realista-classicista. Con l'avvento del XVIII secolo sa di primavera, all'inizio, la decorazione a fresco, per presto ripiegarsi nel rimasticamento di formule e iconografie. A metà settecento fiorisce il Barocco dell'ultimo cantore, la cui lievità incanta persino i viaggiatori d'Oltralpe, giunti in Sicilia. Si abbina a questa linea di matrice estetica e, talvolta, la determina lo sviluppo della religiosità e delle sue contraddizioni, interpretate dai frescantì, sin dagli anni trenta del XVII secolo per concludersi negli anni sessanta del secolo dei lumi, con un linguaggio di decori ideologici, privo di autentiche emozioni. Solo quando religiosità e linguaggio si fondono la pittura a fresco diviene poesia dell'anima come in diversi momenti in Novelli e D'Anna.

Nel processo, evolutivo e involutivo del linguaggio, è dato comprendere il camminamento biblico e spirituale, controriformista, epico, celebrativo, che manifesta densità di pensiero e labilità, dramma di fede e indifferenza. Testimonia l'epoca di una Chiesa, inizialmente incorporata nel *Logos*, che perde significato con regresso di spirito e costumi, sino ad assumere le connotazioni fatue di una nobiltà, ammantata di retorica ed ebba di sé.

Sacralità e mondanità

Negli affreschi, visionati secondo ritmi cronologici, viene *filmata* la dimensione di una trascendenza che si secolarizza in fiaba, nell'immaginario di una arcadia, dove la rivelazione cristologica altro non è che mitologia, memore dell'Olimpo greco. Del mutamento non ha contezza la chiesa di Palermo come pure quella di Roma, immerse nella vanagloria. Solo in alcuni ambienti riaffiora l'inquietudine del mistero, ritratto da qualche frescante. Nell'insieme, dopo l'avvio del Monrealese, che traduce nella volta la *kenosis* e il *resurrexit*, la cognizione teologica scivola sul pendio della esteriorità, in sintonia con le *esigenze* di monaci e preti, provenienti dall'aristocrazia, che emulano in mondanità conti e contesse. Senza verità risulta, pertanto, il tema religioso, significato da forme vacue.

L'involuzione del sistema ecclesiastico nella Palermo vicereale è lapalissiana. I potenti esercitano, con il silenzio connivente del clero, lo sfruttamento delle classi meno abbienti, lo *ius primae noctis* e il potere di vita e di morte. Sono consustanziali le due caste dominatrici, che governano la fame e l'angoscia, mostrando al popolo la magniloquenza delle famiglie con l'erezione di sontuosi edifici e la creazione di capolavori firmati dagli artisti. I quali, di converso, documentano una grandezza che ha nell'appariscenza il germe dell'agonia.

Strategia della committenza

La ricerca si pone come svelamento, all'interno di cupole e volte, della dimensione ecclesiale, evocativa della fede e del trionfalismo. La ricostruzione storico-critica riguarda la forma degli affreschi, il tema iconografico, il sentimento religioso, connessi ai linguaggi pittorici, permettendo di sceverare il messaggio biblico e la sua attuazione non astrattamente, ma secondo le modalità dei committenti, il cui vedere e sentire viene impresso, senza schermi, nei cieli dipinti.

Non esiste un'unica regia nella concezione decorativa. di là dai *comandamenti* controriformisti di fine cinquecento. Ciascun ordine monastico è autonomo. La comunità è regista di se stessa, della sua ecclesiologia. L'autorità vescovile ha poca rilevanza nei confronti di abati e priori per cui si assiste, a Palermo, alla creazione di dipinti e affreschi che non riflettono una dottrina unitaria, una pastorale comune, una catechesi cristologica. Le diverse regie rispondono a criteri di appartenenza e di interessi, calibrati in base a canoni ideologici.

Mette in rilievo la ricerca una committenza variegata: maschile e femminile, vescovile e monastica, di confraternite laicali e congregazioni religiose. Dominano lo scenario basiliani, benedettini, carmelitani, francescani, domenicani, gesuiti, teatini. Ogni *compagnia* ha un suo precipuo status politico, una concezione della missione fideistica, una libertà d'azione, spesso mortificante la libertà di altre istituzioni ecclesiastiche con l'intento di primeggiare nel comando dei dicasteri romani, dirigere o condizionare curie e diocesi, erigere conventi e collegi, occupare cattedre universitarie, divenire consiglieri di corte, vivere in combutta con i principi di turno, soprintendere ai tribunali dell'Inquisizione.

Nella strategia di ordini e vescovadi l'arte, in forza del suo apparire, assurge a strumento di potere. Coronamento dell'idea di affermazione appare la pittura a fresco che si impossessa di volte e cupole e racconta lo splendore di un paradiso dove più che la gloria di Dio si celebra il trionfo dell'ordine. Tuttavia risulta chiaro che i frescanti non si limitano alla semplice trascrizione di trattati e biografie, ma ne illustrano il senso ponendosi in rapporto a committenti e destinatari di cui traducono le sensibilità culturali e sociali.

Identificazione dei protagonisti

Per la prima volta la ricerca registra la sequenza di protagonisti e attori del teatro celeste. Ognuno di essi è singolarmente individuato, identificato e interpretato per il ruolo assunto nel divenire della chiesa. Una riscoperta, dopo secoli di anonimata, resa possibile da indagini iconografiche, simboliche e, talvolta, fisiognomiche, grazie a rimandi a dipinti precedenti o contemporanei. Riscoperta supportata da testi biblici, scritti apologetici, narrazioni agiografiche, memorie letterarie, epigrafi. La presenza di ciascun protagonista o attore, che ha riscontro nella storia, non è mai generica e si collega sia alla tradizione e ai suoi documenti sia alla filosofia della committenza che intende evidenziare l'entità di un personaggio, in apparenza insignificante, come Cecilia Cesarini o Giovanni Liccio, dentro uno specifico contesto.

Se nella cupola di Santa Caterina d'Alessandria, che esalta Domenico di Guzman, sussistono fondatori di altri ordini o religiosi ignoti, é da capire il perché e così pure diviene basilare studiarne la disposizione nello spazio e interpretarne il ruolo con la disanima di volti e gesti, paludamenti e simboli. Operazione condotta con sistematicità che consente di indagare la personalità di uomini e donne come Agostino di Ippona, Caterina da Siena, Francesco d'Assisi, Teresa d'Avila, non solo secondo gli intendimenti strumentali di abati e presuli, ma nella loro dimensione interiore.



Fig. 3. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta della navata, Chiesa di Santa Maria della Pietà.

L'investigazione iconografica dà per risultato identikit insperati. In volte e cupole, di là dalla semplice ornamentazione, vengono ritratti con peculiarità distintive alcuni dei grandi della chiesa, in base a logiche spirituali e storiche. Personaggi di primaria importanza che testimoniano la fede e l'apoteosi dell'ordine, secondo l'idea della committenza. Al termine di investigazioni ed esegesi complesse, la ricerca, proprio per la sua dimensione esistenziale, non è esaustiva e rimane aperta a ulteriori sviluppi.

1.2. La teologia dei frescanti

Ripercorrendo l'iter diacronico dei frescanti di Palermo, lo studio evidenzia l'interazione, in una dialettica serrata, della sociologia e della teologia. Non casuale è la loro compresenza, espressiva della complessità di una creazione chiamata a narrare la Rivelazione nella capitale del vicereame e la magnificenza della Chiesa. Nel secondo novecento la critica fa spesso riferimento alla compenetrazione delle due dimensioni, preferendo, però, indagare la prima, trascurando la seconda.

La presente ricerca entra nel campo inesplorato della teologia affrescata, *lato sensu*, mai scissa dal quadro socio-politico, mettendo in luce, organicamente, le prerogative di ciascun frescante nei suoi cicli, densi di elementi dogmatici e agiografici fino a oggi omessi. Quindi individua non solo soggetti e narrazioni, ma interpreta il sentimento religioso con le sue contraddizioni e indaga, nell'evolversi interno agli affreschi, la dimensione biblica, patristica ed ecclesiologica, dipinta nei soffitti.

Novelli e l'Ascensione delle clarisse

È il primo dei frescanti della stagione barocca Pietro Novelli (1603-1647), la cui pittura classicista, aperta al barocco, trasmette il dramma della fede. Austere le campiture dominate dall'ideologia di una Controriforma che obbliga a esperire un cristianesimo greve, talvolta penitenziale. Direttamente ritrae la religiosità dei monasteri e indirettamente la società, gravata da sensi di colpa.

Complessa la sua opera che può sintetizzarsi in tre momenti. Il primo riguarda la decorazione a fresco di San Martino delle Scale. Nella volta Novelli racconta, con vitalismo giovanile, di *Daniele nella fossa dei leoni*, mettendo in luce la salvezza insperata e il dono del pane. In apparenza il soggetto sembra estraneo al refettorio; in realtà risulta pertinente. Ricorda ai benedettini l'abbandono nella Provvidenza, pur nel dramma, e il dovere di essere provvidenza nei confronti di chi bussa alla porta, secondo la Regola del fondatore. L'affresco assume, pertanto, valenza di teologia morale.

Capolavoro dell'ascetica delle clarisse è la volta di Santa Maria in Monte Oliveto, nella cui articolazione l'artista iscrive, con riferimento al titolo del monastero, l'evento dell'Ascensione di Cristo, con rimandi intrinseci all'epifania del Monte Tabor e al tema dell'Agnus Dei. La fusione di manifestazioni diverse e il loro rapporto biblico non sono di facile lettura. Solo ai mistici è consentito contemplare il *Figlio dell'Uomo* che ascende nella gloria e attendere, nel contempo, il giorno della *Parusia* per abbracciarlo come Agnello di Dio.

L'ideazione dell'affresco appartiene chiaramente alle claustrali, che vanno oltre l'episodio evangelico. Interessa loro rivivere visivamente l'attesa del Messia da parte di

profeti e re dell'Antico Testamento, palpitare della certezza di Maria, Giuseppe, Giovanni nel Nuovo Testamento, esemplarsi sui santi della Chiesa.

Non risponde a una chiarificazione concettuale, né a un prototipo cinquecentesco il dipinto della Badia Nuova, ma a una sensibilità vocazionale, di mortificazione e preghiera, fondata nell'ansia di trasfigurare l'esistenza in luce, come sul Tabor, per potere ascendere allo splendore del cielo, come nell'Ascensione, e incontrare e incontrare la *Victima paschalis*, unica ragione delle clarisse. Senza dubbio un trattato di teologia è il dipinto, carico di memorie bibliche e di transustanziazioni mistiche, in grado di coinvolgere le figlie di Chiara e Francesco nell'ascesa al Monte dell'Ascensione.

Attorno alla figura del Messia, atteso e contemplato, si snoda il terzo momento: la decorazione della piccola cupola di Sant'Anna a Casa Professa. Come alfa e omega del tempo biblico si fronteggiano Davide e Cristo. Dal re pastore discende il Messia, che porta a compimento le attese di Israele e inizia la stagione del *lieto annunzio*. Sistematica è la riflessione dei gesuiti, tradotta dal Novelli, con al centro la Trinità accompagnata sia dai genitori, nonni e familiari di Cristo, sia dai giusti come Abramo, Mosé, Betsabea, Salomone. Riveste singolare importanza la genealogia davidica, riconnettendosi alla narrazione evangelica, tesa a sottolineare la notte della speranza che si tramuta in alba di liberazione.

L'idea decorativa di Novelli è in funzione dell'idea teologica. L'artista, formatosi all'ombra del rigorismo tridentino, non ha difficoltà a interpretare, con il suo linguaggio, la volontà dei committenti, legati al dogma e alla riflessione scritturistica, vissuta nei monasteri, non ancora aperti all'immaginazione barocca. Questa sopraggiunge, in Sicilia, negli ultimi decenni del XVII secolo, quando non più il pensiero religioso plasma le coscienze, ma il piacere della vita, significato dall'estetica dei sensi.

Grano mitizza i "Domini canes"

Per oltre i trenta anni successivi al Novelli sporadici e *grossolani* sono gli affreschi nelle chiese. La ripresa della decorazione dei soffitti avviene, a inizio anni ottanta, con una iconografia che sa di mito biblico e di epopea conventuale. Al sistema mistico, di tipo claustrale, subentra una celebrazione macchinosa, che documenta la crisi tridentina all'interno delle comunità. Di questo processo è segno la pittura di Antonino Grano (1660-1718), il quale, pur essendo discepolo del Monrealese e di Carlo Maratta, non ne percepisce la misura intellettuale ed emozionale. Quando dà vita alla *Gloria dell'ordine benedettino*, nella cupola di Santa Maria dell'Ammiraglio, concepisce lo spazio trionfalisticamente, svuotato di spiritualità.

Quasi arrogante, nello splendore del rosa e nella fragranza della femminilità, si rivela la volta di Santa Maria della Pietà, in cui l'ordine dei domenicani cattedraticamente afferma la teologia della giustizia e della condanna, esaltando se stesso nella rappresentazione di santi e dannati e nella evocazione di episodi storici e pietistici, volti a confermare l'autorevolezza dei predicatori. Ritmato da un realismo baroccheggianti e da un eclettismo accademico, l'affresco si profila dottrinale con la Trinità, la Vergine, Domenico di Guzman, Tommaso d'Aquino e i maestri della Scolastica. Sembra definito dall'Inquisizione l'impianto iconografico e simbolico nell'asserzione del dogma, della filosofia tomista, della supremazia dei frati all'interno della società ecclesiastica e non solo.

Grandioso affresco che ritrae l'assolutismo dei *defesores Veritatis*, nonostante deliri e delitti, pronti a infierire, in nome della riforma romana, contro dubbiosi, disobbedienti, eretici, infedeli, destinati alla tortura e alla dannazione.

Contrasta questa teologia della maledizione la volta dell'oratorio delle dame, in cui l'artista, libero e maturo, inventa un paradiso di intimità devozionale. Lungi dalla retorica degli ordini, l'oratorio, appartenente a congregazione laicale, attesta l'affettività delle fede, ispirata alle emozioni del Cantico dei Cantici e alla visione poetica della Tota Pulchra, immersa in un cielo rosa e azzurro.

Documenta, nel complesso, Antonino Grano il cambiamento avvenuto nella mentalità religiosa dei monasteri. Non più la ragione spirituale e il sentimento mistico guidano benedettine e domenicane, ma l'idea di far parte di ordini potenti, che si impongono, sempre e comunque, sui non eletti.

L'ecclesiologia di Tancredi

Con linguaggio realista, intriso di settecentismo, Filippo Tancredi (1655-1722) mette l'estro decorativo a servizio della Chiesa postridentina. Lo connota, all'interno di San Giuseppe dei Teatinila, lievità del colore nella impaginazione, della agiografia di Gaetano da Thiène, del quale esalta il programma di riforma di clero e fedeli e l'azione di *detector* di eretici. La volta affrescata mostra un chiaro progetto che ha il suo fuoco nella Trinità con la dominante cristologica, mentre la compagine di padri e fondatori, che accompagna il santo, conferma la tesi riformatrice dei *chierici regolari*.

Assume valenza ideale la decorazione dell'oratorio dei sacerdoti, adiacente l'episcopio. Tancredi vi dipinge l'Assunzione della Vergine, tema consueto, che si traduce, al cospetto della Trinità, in ecclesiologia. La *figlia di Sion* è vista quale icona della Chiesa, essendo incarnazione di fede, speranza, carità, virtù fondanti la comunità credente. Lungi da trionfalismi, Maria è contemplata da Pietro e Paolo, responsabili del destino e della missione della Chiesa. Lei, Maria, è l'immagine della Chiesa, trascendente e immanente; gli apostoli rappresentano la Chiesa, nel divenire storico, quale madre di santi, alcuni dei quali figurano nell'affresco. Una scuola di teologia si rivela la volta dell'oratorio, riservato ai presbiteri, chiamati a vivere l'essenza della Chiesa avendo fissa la mente nell'Agnus Dei del sacrificio, che si svela al culmine della composizione.

Come corollario di una ecclesiologia, partecipe dell'esperienza mistica, si pone il ritratto di Teresa d'Avila nella cappella carmelitana dell'Assunta, mentre l'apparizione della croce, nell'oratorio di Sant'Elena e Costantino, sta a significare la coscienza della Chiesa nella identità martiriale.

La mistica sensuale di Borremans

Indubbio il fascino della pittura di Guglielmo Borremans (1672-1744), che risponde alle attese di benedettine e domenicane. Elegante è la forma che traduce, in termini mondani, i soggetti sacri, indicati dalle monache, cui interessa meno la grazia sacramentale e più la grazia di una femminilità che esalti i sensi dell'immaginazione.



Fig. 4. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta della navata, part. Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Un cambiamento repentino si registra dentro i monasteri che si schiudono ai fermenti della piacevolezza. Nella Martorana le scene evangeliche della navata si offrono come teatrini di gentilezze, mentre nel sovracoro appare sontuoso il teatro illusionistico con la Madonna in trono, fra beate e abbadesse, nell'istante in cui Santa Scolastica viene incoronata. Spettacolo di corpi sensuali e di frivolezze, recitate da nobili e monaci.

Si acuisce ancor di più il gusto della sensualità nella frequenza dei ritratti femminili che Borremans esegue nella volta del sottocoro della Pietà. Con raffinatezza di segno e brillantezza di cromie l'artista fonde innocenza ed erotismo nel plasmare le sante domenicane, fragranti di carne. La tipologia di vergini e martiri, dal fisico longilineo, dal collo eburneo e dai biondi capelli, obbedisce all'estetica del boudoir, cioè a una bellezza secolare.

A questa visione di sensi si contrappone la volta affrescata, nell'oratorio di San Pietro, evocante il primato petrino, il ministero della carità, l'ecumenismo della Chiesa. La committenza non è monastica, ma di una compagnia di presbiteri, dediti ai poveri. Nessuna sensualità, ma la consapevolezza di una missione improntata al sostegno degli ultimi.

Due differenti realtà documenta, a Palermo, l'artista di Anversa: la vanità dei monasteri femminili e l'etica di alcune congregazioni.

La femminilità biblica di Sozzi

In linea con marattismo e classicismo Olivio Sozzi (1690-1765) affresca la volta della Concezione, sviluppando il tema della vittoria di Sion sul male, grazie all'intelligenza profetica delle donne. Le quattro scene, narranti eventi drammatici, si rapportano alla tela dell'Immacolata, che schiaccia la testa del serpente, dipinta dal Novelli. Evidente la centralità, nel contesto liturgico, della Donna e delle donne in una affermazione esplicita della femminilità nel corso della storia sacra.

Gli affreschi con eleganza di forma raccontano di Giuditta che uccide Oloferne, di Giae che colpisce a morte Sisara, della Partenos che sfida il drago, di Ester che libera gli ebrei deportati a Babilonia. Splende la figura femminile di fascino e di forza, protagonista di salvezza quando gli uomini si rassegnano alla resa.

Nella volta le claustrali, consce della subalternità al dominio maschile, contemplano la grandezza delle donne, seconda la logica di Jahwé e celebrano il coraggio e la bellezza delle eroine, cui sono chiamate a ispirarsi. La persistenza in più riquadri della femminilità, spirituale ed erotica, sottolinea una visione nuova dentro i monasteri.

I Filocamo e la filosofia dell'anima

Inusuale nell'iconografia è la rappresentazione dell'anima, che, nella volta del presbiterio di Santa Caterina d'Alessandria, dipingono i fratelli Filocamo, Antonio (1699-1743) e Paolo (1701c.-1743). Un affresco, che di là dalla fascinazione cromatica, risulta macchinoso con sillogismi filosofici e teologici. La committenza non sembra essere delle monache domenicane, ma attribuibile ai padri di San Domenico, impegnati, con la Scolastica, alla riproposizione di un argomento metafisico, non rispondente alla cultura del tempo, né alla sensibilità delle religiose. L'opera non ottiene alcun plauso risultando arida e distante dalle esigenze devozionali.

Suffragio e gloria in Randazzo

Entra in dialogo con la committenza e ne interpreta lo spirito Filippo Randazzo (1692-1744) con una pittura di intensa significazione, erede del classicismo melodrammatico. In San Matteo al Cassaro l'artista affresca il soffitto della sacrestia con un soggetto problematico, indicato dai confrati del Miseremini, consacrati all'assistenza dei poveri e al seppellimento dei morti. Il dipinto rappresenta con teatralità Giuda Maccabeo, che offre un sacrificio di espiatione per i caduti in battaglia. Tema è la preghiera di suffragio con riferimento alla tradizione biblica e patristica, medievale e moderna.

Di là dal dogma emerge la pietà popolare e il bisogno di credere in una vita altra, esplicitati dalle due parti dell'affresco. In basso dominante è la memoria veterotestamentaria; in alto si sprigiona la visione della Vergine e dell'Agnello sacrificale. Nel cuore della Palermo fastosa l'idea della morte costituisce pungolo di verità per i credenti.

Seguendo l'indicazione dei gesuiti Randazzo affresca la volta del Gesù, di cui sono comprimari la fede e la politica. Ritmata dal vorticismo barocco e dalla sensibilità conchiana, l'opera mira alla glorificazione di Ignazio di Loyola e del suo ordine, chiamato a *conquistare* la terra. Pur nell'enfasi di una accattivante decorazione, che presenta la Compagnia nell'esercizio del potere, non manca di spiritualità la volta, popolata di santi. La centralità è riservata alla contemplazione del monogramma

crisialogico, alla missionarietà della Chiesa, all'incontro con l'Agnus Dei. Un'opera emblematica della teologia gesuitica, radicata nella metastoria e nella storia.

Fa riflettere di rosa e di femminilità la volta di Santa Caterina il monocolo di Nicosia, che dipinge il trionfo della martire d'Egitto e la gloria delle vergini con una decorazione che trasuda di sensi spirituali e voluttuosi. Le domenicane suggeriscono, in consonanza con l'idea di trionfo, un affresco che evochi le sacre scritture in cui le donne, protagoniste di vittorie e seduzioni, partecipino, dinanzi alla Trinità e a Maria, allo spettacolo di incoronazione di Caterina d'Alessandria.

A questo tripudio di corpi, sete, luci, si abbina la scena affettiva della gloria delle vergini, dove figurano bellissime fanciulle, la cui grazia è voce d'eros. Per le domenicane Filippo Randazzo affresca la volta non con visione di teologia biblica, del cantico delle beatitudini, della preghiera liturgica, ma con un immaginario celebrante la mistica della carne, quale sogno proibito.

Il trionfalismo obsoleto di Serenario

Accademica la pittura di Gaspare Serenario (1707-1759), che non convince i contemporanei e suscita irrisione nella critica. Gli interventi risultano artefatti con temi ridotti a pura didascalia. Nella chiesa del Gesù la scenografia cosmologica della cupola e geometrica dei transetti, narranti del tempio di Gerusalemme, risulta elefantia e priva di suggestioni spirituali. Solo nel catino absidale freme, pur teatralmente, un'idea, quella della fedeltà dei gesuiti a Pietro e alla Chiesa.

Anche nel monastero della Pietà e nell'oratorio di Sant'Orsola opera il frescante riproponendo, con complicate composizioni, i trionfi della fede. Agonizzante appare la pittura e colpito da afasia il pensiero teologico, biascicato scolasticamente.

D'Anna e il mistero dell'ombra e della luce

Consustanziali si rivelano pittura, poesia e teologia in Vito D'Anna (1719-1769). Celebrato per genio e modestia, l'artista incarna un'idea di creazione che traduce la trascendenza dell'uomo, non disgiunta dal sentimento della carne. È il canto del cigno la sua opera. Di un barocco dischiuso all'*esprit de géométrie* e al *mystère de la grâce*.

Tre capolavori definiscono il suo iter: in Santa Caterina, in San Matteo, in San Salvatore. La decorazione, inizialmente giacquintiana, si tesse di classicismo e settecentismo, annunciando l'alba neoclassica. La forma di D'Anna laicizza l'arte religiosa, nel senso che la rende umana nella profondità dei sensi, mentre ritrae la storicità della Chiesa, penetra l'ombra dell'aldilà, si inebria di luce immortale. Assistito nell'ideazione da biblisti e asceti, decora con audacia le volte trasformando i dogmi in poesia. In Santa Caterina, oltre l'epopea di Domenico di Guzman e dell'ordine inquisitorio, affiora, dentro la cupola, una concezione intellettualistica di Dio con la figura femminile del Logos, *Sapientia et Veritas*, e l'articolazione della *communio sanctorum* con la fisionomia di alcuni padri e fondatori di congregazioni maschili e femminili. Forma plastica dell'ecclesiologia controriformista, in polemica con la riforma protestante, che attrae con vortici di luce e l'energia dei santi, la mente dei fedeli. Antitetico all'affermazione di Lutero, il soggetto del purgatorio si staglia nelle volte di navata e transetti in San Matteo al Cassaro, con una sequenza di immagini, significanti la dottrina catartica, relativa alle anime dei defunti, e la gratuità della misericordia divina. Gli affreschi, commissionati dalla comunità laicale del Misereмини, si presentano velati d'ombre e lumeggiati da

riverberi di fiamme, mostrando la mestizia e la speranza della anime in attesa del Risorto. L'intera decorazione, elegante nel disegno dei nudi animati di sensuale dolcezza, si rapporta alla scienza della grazia, secondo la lettera ai Romani, in cui Paolo assicura la cristianità che peccati e colpe saranno rimessi, non per meriti personali bensì per la *giustificazione* operata da Cristo. Meditazione paolina, incisa nei segmenti degli affreschi, che ribadisce come il perdono sia opera dell'amore redentivo, testimoniato, al centro della navata, dalla mediazione della Vergine Madre che accoglie le anime giustificate. Nell'abside D'Anna rappresenta con linguaggio classico la resurrezione di Cristo, primo dei risorgenti, mentre inventa nella cupola, con giri ascensionali, l'Assunzione di Maria con il suo corpo di donna. Celebra, in realtà, la transustanziazione della materia in luce. Unitario è il tema in San Matteo. Si tratta della teologia dei *novissimi*, cioè delle realtà ultime dell'uomo, con esclusione dell'inferno. Con pietas la teologia dipinta contempla, *post mortem*, la purificazione dei defunti, l'ascesa al cielo, la resurrezione dei corpi, preannunciata dalla Resurrezione di Cristo e dalla assunzione della Vergine. L'ultimo ciclo decorativo dell'*homme de génie* riguarda la cupola basiliana del San Salvatore, incentrato sull'epifania della Trinità. Protagonista è Basilio il grande, attorniato da patriarchi e profeti, apostoli e martiri, dottori, vergini e cenobiti. Una cupola di biancore e silenzio, mistica e metafisica, lontana dal turbine barocco. Costituisce apice di una visione teologica che svela liricamente la *lux mundi*. Nelle volte e nelle cupole i frescanti inscrivono pagine di teologia e di ecclesiologia, di mistica e di storia ecclesiastica rispondenti alle istanze dei committenti con una pittura di rimandi linguistici propri del tempo e della società. In due tematiche, strutturalmente complesse, può sintetizzarsi la loro decorazione a fresco: la visione della fede e l'affermazione della Chiesa. La prima si basa sull'Antico Testamento con padri, profeti, eroine; sul Nuovo Testamento con la resurrezione di Cristo, l'assunzione di Maria, la trascendenza dell'uomo. La seconda è contrassegnata dal divenire di una comunità *sancta*, con Agostino, Benedetto, Francesco, Caterina, Ignazio, Teresa, e *meretrix* per l'arroganza, lo strapotere e il trionfalismo degli ordini religiosi.

EPIFANIA DEL BAROCCO

El gran theatro del mundo, di cui scrive Calderon de la Barca, ritrae in termini metaforici l'esistenza umana, definendo lo spirito della stagione barocca, che si afferma nell'Europa del seicento e del primo settecento. Allusiva l'opera del drammaturgo spagnolo: svela la verità, davanti e dietro il sipario, di una recitazione che coinvolge storia e natura, realtà terrena e visione del cielo con registi, protagonisti, attori, comparse. Testimonia la sua forma la civiltà barocca e, in particolare, la decorazione che scenicamente trionfa, nei soffitti delle chiese, narrando glorie lungo un secolo ammantato di luci e ombre. Teatro di fastosità, ma anche di torbidi, come ricorda la tragedia di Shakespeare, che evoca il passato per stigmatizzare il presente¹. Stupisce lo sguardo il barocco ed obbliga la mente a calarsi nell'animo per scrutarne l'abisso.

2.1. Barocco come teatro

*Essere e apparire, fasto e ascesi, potere e impotenza sono i costanti antagonisti di questo tempo. In un mondo sconvolto da conflitti sociali, guerre e lotte di religioni, la gigantesca messa in scena forniva un appiglio sicuro; la rappresentazione di sé dei signori barocchi, tanto papi che re, era al tempo stesso un programma politico*².

Così due studiosi tedeschi ritraggono il tempo barocco determinato da una sceneggiatura che nasconde inquietudini.

Di questa epifania dell'incanto è apice il linguaggio della decorazione, che si espande nelle campiture dei soffitti con affreschi *virtuosi*, espressivi della scienza prospettica e dell'inganno, giunta a compimento, cui si accompagna *quel senso insopprimibile del teatro, aperto all'effetto della meraviglia, insito nel barocco*³. Illusivo è il teatro pittorico costruito di palchi, quinte, fondali dentro spazialità aeree, senza confini, nelle volte spalancate verso l'infinito, grazie a complessi procedimenti geometrici e cromatici, deputati a *sollecitare nell'animo del credente*, scrive Nicola Spinosa, *stimolandone sensi e fantasia, reazioni emotive tali da farlo sentire concretamente partecipe del vasto disegno divino*⁴. Teatro di gloria delle famiglie principesche, come quella dei Barberini, e degli ordini religiosi, fra cui i teatini, che elevano la loro storia nella sfera del mito e della fede.

¹ Cfr. *La Pittura Barocca*, a cura di Stefano Zuffi, Milano, 1999, p. 3.

² Barbara Borngässer/Rolf Toman in *Il Barocco* a cura di Rolf Toman, Milano, 1997 p. 6.

³ Giuseppe Pacciariotti, *La Pittura del Seicento*, Torino, 1997, p. 7.

⁴ Nicola Spinosa in *La Pittura del Seicento* di Giuseppe Pacciariotti, *ibidem* pag. 7.



Fig. 5. Guglielmo Borremans, *Gloria di San Benedetto*, Volta del sovracoro, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Si sostanzia di questo teatro e ne diviene reinterpretazione con umori, finzioni ed esaltazioni, fideismi e illusioni anche Palermo che, sebbene geograficamente ai margini dell'Europa, culturalmente è impregnata dei suoi sogni di grandezza. Una città che fa suo il verbo barocco assimilandolo nel pensiero e nell'immaginazione, trasformandolo in carne e sangue del suo *essere e apparire* nella quotidianità. Non è forma di intellettualità aristocratica ed ecclesiastica soltanto, ma dell'intera società, dove persino le classi meno abbienti hanno ruoli nella reinvenzione dell'immaginario scenico all'interno del tessuto viario, gremito di conventi e chiese, votati al culto divino, che si tramuta in culto del potere con sfolgorio di bellezze accecanti.

Agli albori del XVII secolo, quando ancora deve affermarsi l'idea barocca, Palermo inventa, nel baricentro urbano, uno scenario di pietra, detto *Teatro del Sole*. Ne è protagonista recitante, dentro l'ottagono di pieni e vuoti con stagioni, sante, imperatori, festoni e stemmi, la luce che splende e danza impetuosa dall'aurora al tramonto. Concepita da Giulio Lasso e portata a termine da Mariano Smiriglio questa macchina d'architettura e scultura costituisce monumento prebarocco, rappresentativo della spettacolarità municipale⁵.

Vive di teatro il capoluogo dell'Isola, recitato per strade e piazze, nei palazzi nobiliari, dentro i luoghi sacri. Persino gli "autodafé" sono teatro di una regia dell'Inquisizione che sacrifica nello scenario urbano streghe, bigami, eretici, pervertiti. <<Una persona all'anno, in media, fu consegnata alle autorità secolari per l'esecuzione, e la coreografia veniva sempre accuratamente studiata per rendere ogni occasione piacevole e istruttiva per il maggior numero possibile di spettatori>>⁶. Soprattutto è nel perimetro interno degli edifici liturgici la rappresentazione di una *comédie humaine*, glorificante la corte celeste con i *teleri* parietali di marmi e d'oro, in cui si innestano sontuose scene, dipinte da artisti italiani e stranieri. Un teatro di colori che squaderna il cielo delle volte ed emoziona lo spirito. Una dinamica di cromie enigmatiche che Matteo Marangoni spiega ricorrendo all'affermazione di Paul Gauguin: *La couleur étant elle-même énigmatique dans les sensations qu'elle nous donne on ne peut logiquement, l'employer que énigmatiquement*⁷. L'idea della decorazione che completa, anzi perfeziona l'architettura vivificandola con colori e ornati, è nella filosofia barocca. Tutte le pareti, nell'orizzontalità e nella verticalità, acquisiscono volto vibrante di emozioni con lo spazio che si tramuta *in una fastosa sala di ricevimento o di teatro o di musica, nella quale la partecipazione ai riti aggiungeva*, annota Salvatore Boscarino, *ai significati liturgici quelli di una celebrazione mondana, che si servisse a stupire i fedeli tramite elaboratissime macchine da apparato eseguite con particolare cura nelle grandi ricorrenze festive; essa si trasformava in una occasione di incontro durante la quale, quasi in una redistribuzione dei privilegi terreni, la Chiesa, confermando la sua volontà controriformistica di potenza, invitava tutti a partecipare alla sua ricchezza*⁸.

⁵ Cfr. G. S. Barcellona - M. Pecoraio, *Gli Scultori del Cassaro*, Palermo 1971, pp. 237 – 238.

⁶ Denis Mack Smith, *Storia della Sicilia Medievale e Moderna*, Bari 1970, p. 207.

⁷ Cfr. M. Marangoni, *Saper vedere*, Milano 1962, p.146.

⁸ S. Boscarino, *La nascita del linguaggio barocco*, in *Storia della Sicilia*, v. V, Napoli 1970, p. 393.

Se indubbio è il coinvolgimento dello spettatore nella trama spettacolare dei marmi e della pittura a olio, che appassiona sensi e mente, ancor più esaltante appare, in alto, la volta delle navate, che si schiude nell'azzurro dorato del cielo, e la cupola nel cui vortice di cromie volteggiano spiriti eletti. Un universo di incanti, di cui sono autori alcuni fra i maggiori artisti, operanti in Sicilia, che con decorazioni *a fresco* inventano favole divine.

2.2. Ragioni della ricerca

A questo teatro di affreschi nei cieli dei *salotti di Dio*, che impreziosiscono Palermo, pone attenzione il presente studio, nel tentativo di una esegesi che penetri non solo il valore della forma, ma anche le ragioni in essa inscritte, unitamente alla complessità, iconografica e spirituale, che l'anima.

Non può non tener conto lo studioso d'arte, nell'indagine estetica, di storia, cultura, società, religiosità politica del loro tempo. Sarebbe contro l'idea stessa di storia che scandaglia fatti e ragioni. Con ottica di ricercatore Joseph Fontana ricorda: "*Todo trabajo de historiador es político. Nadie puede estudiar, por ejemplo, la Inquisición como si estuviera investigando la vida de los insectos, en la que no se involucra. Porque, o el trabajo del historiador tiene utilidad para la gente de afuera de las aulas, o no sirve a nada*"⁹. Il termine *político* ha senso dinamico, estensibile alla realtà della polis, alla sua articolazione sociale, spirituale, intellettuale. Nel contesto della storia la polis, in quanto tale, si relaziona all'uomo, alla sua condizione, ragione, immaginazione. Quest'ultima plasma di sé la dimensione dell'arte nel suo essere bellezza espressiva della persona nell'*hic et nunc*, nella quotidianità, privata e pubblica, nel suo rapporto con le istituzioni, non ultima, all'interno della compagine italiana, con la Chiesa e i suoi organismi.

Appare evidente allo storico dell'arte, di là da credo e ideologia, la *liaison* fra linguaggio della pittura, nella stagione della Controriforma e della Inquisizione, e la Chiesa, la cui committenza riveste un ruolo importante per l'invenzione di capolavori e per i condizionamenti esercitati. L'esegesi di una tela o di un affresco obbliga a intenderne le motivazioni interne, l'esultanza e l'inquietudine in esse dipinte dall'autore. Non puro reperto estetico è l'opera d'arte, ma soggetto di pensiero ed emozioni ritraenti a un tempo l'essere dell'uomo e l'identità di un paese in un determinato momento della storia.

Con riferimento alla peculiarità dell'indagine che si intende avviare, in termini formali e tematici, si evidenzia che molti sono gli studiosi che, dal XVIII secolo in poi, si sono soffermati ad analizzare le pale d'altare di monasteri e parrocchie con pertinenti opinioni critiche. Molto di meno sono quelli che hanno visionato gli affreschi che abbelliscono i soffitti, formulando giudizi. Lapalissiana è la spiegazione di questa *trascuratezza*: la difficoltà di osservarli da vicino e leggerne i termini biblici e simbolici. Sovente delle pitture *a fresco* essi dicono genericamente, con appunti d'ordine estetico e cromatico, senza indagare dettagli iconologici e teologici.

In altre città italiane da decenni si penetra il mondo affrescato delle chiese con risultati che esplicitano sia le differenze tecniche e formali, sia la funzione di tali opere e il loro senso trascendente, all'interno delle volte e delle cupole in particolare, messe a confronto

9

J. Fontana, *Clarín*, 13 de diciembre de 1998, reportaje de Jorge Holperin.

con i dipinti a olio, firmati dallo stesso autore¹⁰. Due linguaggi diversi per due diverse creazioni, finalizzate a intendimenti diversi.

È affollato il palcoscenico della *città eterna*, all'inizio del seicento, da artisti che si avviano alla configurazione del Barocco, suggestionati dalle tele e dagli affreschi di Giovanni Lanfranco e Pietro da Cortona, i quali superano lo spartiacque di Annibale Carracci. In particolare alcuni storici evidenziano l'incipit nella *Gloria del paradiso* affrescata, nel 1628, in Sant'Andrea della Valle a Roma, dal Lanfranco¹¹.

Pur non inficiando il primato italiano del Barocco, la critica più recente pone attenzione al ruolo di Pietro Paolo Rubens, che opera nella capitale, in Santa Maria in Vallicella, dipingendo su ardesia tre soggetti sacri: la *Madonna portata in gloria* e, ai lati i *Santi paleocristiani*. Quando ultima il ciclo è 1608, anno in cui fa ritorno ad Anversa. Al suo attivo in Italia lascia dipinti importanti a Genova, Mantova, Fermo e Roma, che influenzano parecchi artisti italiani. *Accostando tra loro le opere di Pietro da Cortona, Bernini, Lanfranco, fino a Luca Giordano e Salvator Rosa, appare evidente il debito verso l'artista fiammingo, interpretato da ognuno secondo la propria visione*¹². Giudizio già preannunciato da Giuliano Briganti che, trattando di Pietro da Cortona, dichiara che in Rubens sussiste l'anima barocca che si sviluppa negli anni trenta del XVII secolo per cui il maestro di Anversa può ritenersi *il vero padre* di più generazioni di pittori¹³.

Le tre pale d'altare di Santa Maria in Vallicella, titolate *I santi Mauro, Gregorio e Papiniano*; *La Madonna della Vallicella adorata dagli angeli*; *I santio Domitilla, Nereo e Achilleo* spiegano la novità di una forma che impressiona i giovani artisti *attratti dalla concitata rivisitazione dell'antico, declinato poi in termini sacri e da una grandiosità seducente*¹⁴.

Deflagrante è in Rubens la fisicità dinamica, l'oggetto tridimensionale, la dialettica di luce e ombre e la loro mistione che creano una nuova idea dell'arte, di cui presto farà tesoro, nelle Fiandre, il miglio suo discepolo, Anton Van Dyck, il quale riverterà a Palermo, nel 1624, lo splendore di un Barocco fiammingo, quello del Maestro e il suo, la cui lezione impregna Pietro Novelli e i pittori operanti nella capitale del viceregno sino alla prima metà del settecento. Artisti siciliani che avranno anche modo di studiare, durante il loro soggiorno di formazione a Roma, sia Rubens sia i vari pittori che ne traducono lo spirito.

Roma è *caput* non solo del mondo barocco, ma anche della decorazione a fresco, favorita dai pontefici e dagli ordini della Controriforma, che intendono far partecipare alla celebrazione di Dio e della chiesa le masse popolari e la numerosa compagine di stranieri che abita l'Urbe. Della sua dimensione, intellettualmente cosmopolita, così scrive Piero Bargellini: *Non si poteva più parlare d'arte italiana o francese o spagnuola o fiamminga,*

10

Cfr. A. M. Clarck, *Studies in Roman Eighteenth - Century Paintings*, Washington, 1980; M. C. Ploton, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Paris 1965; M. Fagiolo dell'Arco, *Strutture del trionfo gesuitico: Baciccio e Pozzo*, in *Storia dell'Arte*, nn. 38 - 40, 1980, pp. 353 - 360; Roetsen, *La grande decorazione barocca in Italia*, Milano 2007.

11

Cfr. M. Bona Castellotti, *Occhi di Rubens sui classici*, in *Sole 24 Ore*, 8 gennaio 2017, p. 35.

12

A. Lo Bianco, *Rubens e la nascita del Barocco. Gli artisti più giovani e l'eredità di Rubens*, a cura di Anna Lo Bianco, in *Rubens e la nascita del Barocco*, Venezia 2016, p. 20.

13

Cfr. G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1982, pp. 30 e ss.

14

A. Lo Bianco, op. cit. p. 25.

ma di arte europea, la cui capitale era Roma, città veramente universale, della quale tutti si sentivano cittadini¹⁵.



Fig. 6. Guglielmo Borremans, *Madonna, San Benedetto e Santi Benedettini*, Sovracoro, part. Santa Maria dell'Ammiraglio.

Promosso nell'aura del classicismo bolognese da Annibale Carracci, il Barocco si rivela intreccio di tendenze e contaminazioni, soprattutto quando si afferma la corrente exornativa nella esuberanza scenografica. Massimo rappresentante è Pietro da Cortona, la cui forma mitologica raggiunge le capitali europee¹⁶. Ne sviluppano l'eloquio Gian Battista Gaulli con spettacolare sensualità e Andrea Pozzo con ascensionalità vertiginose. Soverchia allusivamente i limiti posti dall'architettura il decorativismo del Cortona, che spalanca i soffitti. Modula con velature accorte, penombre trasparenti, colori fluidi, le volte il Gaulli¹⁷. Svolazzante tripudio di corpi la decorazione nella tessitura di fascinose cromie.

L'invenzione dell'affresco mira alla elevazione dello spirito grazie a composizioni ispirate sia da puri verticalismi che da volumi sinuosi e lievitanti. Palermo guarda all'insegnamento di Roma e Napoli, ne ammira la sontuosità e la fuga nello zenith, volendo disperdere i fantasmi angoscianti del vivere. Perciò i pittori frescanti, supportati da committenze autocelebrative, intervengono strutturando volte e cupole, illusionisticamente, con creazioni decorative che assorbono la fantasia.

Nel regno della decorazione l'affresco acquisisce un primato, quello affabulatorio, con racconti visionari e glorificazioni celesti e terrestri. Domenicani, teatini e gesuiti sono i principali sostenitori di questa costruzione fantastica, che si espande per i muri

¹⁵ P. Bargellini, *Belvedere. L'arte del Seicento*, Firenze 1963, p. 326.

¹⁶ Cfr. Pietro Zampetti, *Pittura italiana del seicento*, Bergamo 1965, p. 29.

¹⁷ Cfr. E. Carli - G.A. Dell'Acqua, *Storia dell'Arte*, v. III, Bergamo, pp. 226 – 331.

proiettandosi verso la sommità degli edifici, eretti da architetti siciliani, nel gioco delle malie del *trompe-l'oeil*. Irrompe, passionalmente, l'affresco nelle navate, più di altri decori, avvolgendole, interpretando il sogno di colti e incolti, principi e vescovi, letterati e artisti. Dell'intera città, che sente nel fenomeno del decoro la sua adesione al reale e all'immaginario di un'arte che non si chiude nella pura dimensione dell'esistere, ma si apre alla complessità, galileiana e pascaliana, dell'io chiamato alla trascendenza dei cieli fisici e metafisici.

Grazie al linguaggio exornativo dell'affresco Palermo si distacca dal rigorismo tardo umanista percependo nella forma fluida e nel colore atmosferico, nel movimento e nel ritmo, nell'ombra e nella luce, una nuova vita dentro la spazialità liturgica. Diviene protagonista la decorazione a fresco: completa essa stessa l'architettura investendo pareti, presbiteri, cappelle, catini absidali, volte e cupole, attirando con magia gli occhi in empirei che cantano l'avvento del Messia, la sacralità di profeti e santi, la potenza di papi e cardinali. Giubilo di architettura e pittura insieme. L'architettura trova il suo completamento nell'azione decorativa, che è pittura fantastica, talvolta fantasmatica, tecnicamente incorporata nella trama materica di muri piani e curvi, secondo procedimenti che richiedono maestria e velocità di esecuzione. L'affresco con slancio scenografico impreziosisce lo schermo parietale, lo trasforma, lo fa essere altro descrivendo e reinventando momenti essenziali della storia vetero e neotestamentaria e della chiesa, nel corso dei secoli, suscitando visioni spirituali.

2.3. Decorazione a fresco

Attua quindi una metamorfosi la pittura decorativa nelle campiture murarie offrendo allo sguardo l'insondabile reso visibile attraverso una "normale" osservazione ottica. Su tale aspetto si sofferma, con insistenza analitica, Giulio Argan nel saggio *Pittura*, insistendo sul valore della percezione visiva e *dei procedimenti operativi della pittura* con riferimento al supporto che di per sé modifica sensibilmente l'icona figurativa e spaziale¹⁸.

E' differente l'operazione pittorica su supporto cartaceo e ligneo, di ceramica o tela, e più ancora sul muro. Diverse sono le tecniche di intervento. Basti pensare alla superficie lievemente granulosa di una tela o a quella grossolana di una parete con l'arriccio ricoprente mattoni e pietre. Argan sintetizza nello studio da lui condotto le complesse tecniche della pittura. Soffermandosi sulla decorazione *a fresco* del cinquecento e del seicento ne evidenzia il trionfo all'interno degli spazi sacri, quindi ne spiega la struttura: *Nella pittura murale a fresco, l'imprimitura è uno strato d'intonaco d'impasto fine, per lo più di calce e sabbia, sovrapposto ad un più grossolano arriccio che ricopre la pietra o il mattone del muro.*¹⁹ L'operazione dell'affresco richiede velocità di esecuzione da parte del pittore, essendo la materia pronta ad asciugarsi e rinsecchire. E' composto, l'affresco, di colori terrosi sciolti nell'acqua che vengono pennellati sull'intonaco bagnato che li assume al suo interno. Penetra quindi la superficie muraria divenendo con essa unico corpo.

18

G. C. Argan, *Pittura* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. X, Novara, 1983, cc. 627-633.

19

G. C. Argan, *Pittura* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. X, Novara, 1983, c. 641.

Per la composizione stessa della materia, di cui è costituita, la decorazione a fresco - che di per sé non ammette pentimenti, sebbene alla fine l'artista la perfezioni con ritocchi a tempera e qualche stesura a secco - è suddivisa in giornate di lavoro, limitatamente ad una sezione muraria o ad un riquadro specifico, abbondantemente inumiditi. Su di essi viene apposto uno o più cartoni traforati, attraverso i quali viene fatta passare una particolare polvere che traccia, come falsariga, linee e piani, profili e volti. Si tratta di un procedimento chiamato *sinopia* che facilita l'intervento della pennellatura nella complessità figurale, affidata ai segni di una variegata cromia costituita soprattutto da bianco di calce, ocre d'oro, rosso vermiglione, terra di Pozzuoli, giallo cadmio, verde cobalto, terra di Boemia, azzurro cobalto.²⁰ La parte più vistosa, che esalta l'immaginazione del tempo barocco, è costituita dalla decorazione a fresco che invade le pareti di palazzi e conventi, inerpicandosi lungo i muri sino ai soffitti, alle volte, ai catini absidali, alle cupole con turbini di colori ora carnali, ora celestiali, nel tripudio dei sensi e dello spirito.

Linguaggio poetico che si impossessa di ogni classe sociale, partecipe di gloria e trionfi, fugge talvolta l'evidenza di una storia fatta di inquisizioni e miseria. In particolare sono gli ordini religiosi, soprattutto quelli d'impronta controriformista, a volere dentro le loro architetture la decorazione a fresco che dall'alto si impone, con l'insegnamento teologico e politico, alle coscienze dei fedeli, chiamati *per aspera ad astra*, a vivere cioè le asperità dell'esistenza nell'attesa di un cielo lontano. Nonostante le contraddizioni spirituali significate nel tessuto decorativo che permea i luoghi sacri, l'universo di Baciccio, Giordano, Novelli, Borremans illumina le menti infondendo idealità catartiche.

Si affianca, ma se ne distingue, la decorazione *a fresco* dalla pittura ad olio e dai linguaggi scultorei ed artigianali, rivelando un bisogno di immaginazione ultraterrena nella trasparenza delle cromie e nella volatilità delle forme, secondo la lezione di Correggio prima, quindi di Annibale Carracci e Pietro da Cortona, di Giordano e Solimena. Maestri che ispirano i frescanti siciliani nel tempo stesso in cui Palermo rinnova la concezione della pittura, di cavalletto e d'altare, sotto l'azione di Caravaggio, Van Dyck, Maratta, la cui maniera viene rivissuta da parecchi artisti dell'Isola, nei quali è percepibile non una adesione esteriore al realismo, classicismo, luminismo. La compenetrazione dell'estetica significa condivisione di idee e progetti.

È l'universo dello spirito quello che pulsa nell'opera dei pittori a Palermo, per i quali l'arte non è fine, bensì mezzo ideale della visione soggettiva dentro spazi, aperti e liberi, in equilibrio mai stabile. Tutto ciò in un secolo saturo di problemi, non ultimo quello dell'Inquisizione, che controlla la controriforma della teologia e la controriforma dell'arte con documenti e ingiunzioni d'ordine giuridico. Tuttavia la stessa Roma, dove il Baciccio inventa paradisi di carne ed eros, si svincola dal proibizionismo catechetico e con essa, pur in minore, il capoluogo della Sicilia che con i frescanti profuma le navate di sensualità maschili e femminili. La declinazione formale dell'affresco è necessitata, a Palermo, da una libertà vigilata, non dimentica che la Corona di Spagna con il suo tenebrismo religioso condiziona il Vicereame. Se Palermo riesce a sfuggire, in qualche modo, alla coercizione moralistica lo deve *in primis* agli stessi artisti degli ordini religiosi che si formano a Roma, studiando l'architettura e la pittura dei maestri.

20

Cfr. P. M. Capponi, *Tecnica in Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. XII, Novara, 1983, c. 743.

Il seicento siciliano, che con fatica si apre all'universalismo italiano, eredita i mali del secolo precedente e li aggrava per l'inettitudine della Spagna che governa l'Isola, dove predomina un baronaggio avido di ricchezze, indifferente alle miserie, privo di idealità civiche. Anche la Chiesa è corresponsabile della gravità con vescovi e abati mai sazi di benefici e privilegi.²¹ Nel caos ruolo di primo piano svolgono gli ordinireligiosi, soprattutto a Palermo, sede amministrativa del vicereame. Non tanto orgogliosi di beni spirituali, quanto di possedimenti, monasteri, feudi, si affermano sia con l'esercizio di riti sacri, sia con l'azione pedagogica tra i figli dei nobili, sia con la presenza ideologica all'interno della classe governativa. Ai margini del ceto aristocratico e dell'alto clero si agita la massa eterogenea di artigiani e mercanti, proletari e sottoproletari, reietti e avventurieri, senza cognizione alcuna di coscienza comunitaria, ignorante dei propri diritti. Un popolo che in realtà è "popolume" che non sa reagire ai condizionamenti agonici e vive un'esistenza miserrima, travolto da pestilenze, terremoti, rivoluzioni effimere, come quella capitanata da Giuseppe D'Alessi. Gli è concesso di sopravvivere nella disperazione abulica e di essere <<spettatore di uno spettacolo sontuoso>>, il cui palcoscenico è la stessa Palermo²².

Coincide il Seicento con l'età del fasto barocco, che si prolunga nella prima metà del Settecento, nell'alternanza di viceré, interessati al prelievo di denaro da inviare a Madrid con tassazioni inique. L'ultimo periodo con l'incoronazione di Filippo V a re di Sicilia nel 1701, il trattato di Utrecht, nel 1713, che assegna la Sicilia al duca di Savoia e all'austerità piemontese, il trattato dell'Aja, nel 1720, che sancisce l'appartenenza dell'Isola agli Asburgo d'Austria e a un riformismo ostico e il "dono" della Sicilia, nel 1735, a Don Carlos di Borbone, figlio di Filippo V, è la commedia dissacrante di una politica, che considera l'Isola materia di scambio nell'atavica rassegnazione di aristocrazia, clero e popolo e nell'assenza di un pensiero filosofico ed etico, maturato fra eruditi e giuristi. Con l'unificazione dello Stato di Napoli e della Sicilia sotto la gestione dei Borbone²³, inizia un qualche cambiamento culturale, economico, sociale nell'aura di un incipiente illuminismo di riforme, che in qualche modo collega Palermo, estrema periferia d'Europa, allo spirito di Parigi e Vienna. Si presenta la Sicilia dell'ultimo barocco, sotto l'aspetto del diritto internazionale, come regno istituzionalmente, ma come vicereame strutturalmente, con dipendenze da Napoli che mortificano il sogno utopico dei siciliani all'indipendenza. Un'idea di decorazione dei soffitti si ha tra fine cinquecento e inizio seicento nella Sicilia occidentale, imperniata nella plastificazione scultorea di soggetti sacri ed elementi fitomorfici. Ne sono protagonisti i Ferraro da Giuliana e i Li Volsi da Tusa, che inventano teatrini in azione, preannunciando l'immaginario della stagione seguente. <<Manca ancora la grandiosità e l'ampio effetto illusionistico del vero barocco, ma nella loro decorazioni si scorgono i segni precorritori di uno stile che si sarebbe sviluppato improvvisamente negli interni delle chiese palermitane>>, afferma Giuseppina Mazzola²⁴. La quale nel suo saggio legge unitariamente la decorazione a

21 Cfr. S. Di Matteo, *Storia della Sicilia*, Palermo 2007, pp. 331 – 332.

22 Cfr. S. Di Matteo, *ibidem*, p. 334.

23 Cfr. S. di Matteo, *ibidem*, p. 366.

24 G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, Firenze 1979, nn. 36 - 37, p. 205.

stucco e marmorea e la decorazione a fresco e pittorica, percependo la simbiosi dei due lessici nel loro valore ornamentale, a partire dal gusto manieristico fino al tardo barocco e agli albori del neoclassico. Spesso restano anonimi gli autori dei manufatti non sussistendo documenti e notizie²⁵.

La presente ricerca esclude a priori la decorazione plastica di volte e cupole, con relativi soggetti scultorei e cornici in stucco, per incentrarsi nella creazione a fresco, indagata nell'articolazione formale e ideologica. Il suo incipit è nel momento di transizione dalla tarda classicità al primo barocco, cioè a metà anni venti del XVII secolo.

Avvia il processo decorativo dei soffitti, in tono di apoteosi, il monrealese Pietro Novelli, seguito da Antonio Grano, Filippo Tancredi, Guglielmo Borremans, Filippo Randazzo, Vito D'Anna, allievo quest'ultimo di Gianquinto e Vasta²⁶. Sino ad oggi l'opera di questi frescantì è priva di lettura analitica, iconografica e teologica. Non sussiste un'ermeneutica, che, di là da generalizzazione tecnico-estetiche, ne significhi contenuti e problematiche in rapporto a politica e Chiesa, con riferimento agli ordini posttridentini. Anche il ruolo delle congregazioni resta in ombra, mentre, in verità, determina la vita intellettuale e sociale della Sicilia e accompagna, tematicamente, la creazione degli artisti, i cui linguaggi, dalle ascendenze romane e corrispondenze dialettiche, traducono universi visionari, teatrali nel racconto e nella gestualità, carichi di turbamenti e splendori.

La coscienza del barocco come espressione di vita si sviluppa, sempre più nel corso del XVII secolo, in Sicilia, là dove sono presenti pittori e decoratori, i quali contribuiscono a determinare l'identità di un popolo che si specchia nell'invenzione dell'arte, persino nei suoi eccessi. *Il Barocco rappresenta*, affermano Bihlmeyer e Tuechle, *l'ultima grande espressione comune della cultura occidentale, sgorgata dalla coscienza cristiana*²⁷. Arte di ragionamenti filosofici, apologismi fideistici, problematiche sociali e sentimenti religiosi, che nasconde e traduce la sostanza di una comunità che deve ricorrere alla metafora per rappresentare se stessa nel suo teatro feriale.

Ciò contrasta con quanto, pregiudizialmente, scrive Benedetto Croce sul barocco: *Un gioco... una ricerca dell'espedito finalizzato a suscitare sbalordimento. A motivo del suo carattere... alla fin fine, malgrado la sua superficiale emotività e calorosità, offre un'impressione proprio di freddo; nonostante la sua ricchezza di immagini e la loro combinazione, lascia un senso di vuoto*²⁸. Giudizio di condanna da parte di un filosofo hegeliano che affida alla pura logica la visione dell'uomo, il mondo interiore, passioni e sogni, la struggente ansia dell'alterità. Ribadisce la sua concezione di inizio secolo pubblicando, nel 1946, *Storia dell'età barocca in Italia ponendo una seria ipoteca sulla validità del Barocco, considerato alla stregua della pesta del gusto... Un macigno nella considerazione di tutti gli aspetti della cultura barocca*²⁹.

25 Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 206.

26 Cfr. C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, p. 270.

27 K. Bihlmeyer - H. Tuelchle, *Storia della Chiesa*, vol. III, Brescia, 1960, p. 366.

28 Benedetto Croce in *Il Barocco* a cura di B. Borngässer/R. Toman, *ibidem*, p. 7.

29 M. Bussagli, *Barocco. Teoria e Arti* in *Avvenire*, 20 giugno 2006.



Fig. 7. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, Oratorio di SS. Pietro e Paolo.

Condizionante è in Italia il neohegelismo. In Sicilia si ha quasi vergogna, da parte di intellettuali, di far menzione del Barocco considerato fenomeno di gusto o folclorico. Di ciò è segno la pubblicazione *Palermo*, di fine anni quaranta, dove si formula un modesto giudizio sull'immaginazione dell'arte e il suo mondo decorativo, preferendo il più delle volte tacere³⁰.

Oggi è possibile, liberi da ostracismi ideologici, comprendere la pienezza del Barocco e la sua complessità nell'unità decorativa, significata da marmi, sculture e dipinti lungo le pareti, cui si aggiungono gli affreschi, che con felicità immaginativa invadono volte di navate e cupole, talvolta illusionisticamente aperte all'infinito³¹.

2.4. Rivalutazione del linguaggio

Una diffusa negatività nei riguardi del Barocco la si deve anche a una certa accezione linguistica. Barocco diviene sinonimo di retorico, artificioso, bizzarro, ridondante, falso, vuoto. Negatività che si esaspera nella osservazione di teorici del razionalismo e dell'idealismo. La critica neoclassica formula l'appellativo di *pedantesco* per condannare barocchismo e secentismo³². Winckelmann ne constata con distacco la *febbre agitazione*³³. Ammira, invece, il barocco architettonico, come sviluppo dialettale del rinascimento, Burckhardt. Wölfflin ne studia le forme sotto le lenti della psicologia. Panofsky indaga il fenomeno in relazione alla Controriforma, all'interno della semantica iconologica, che Cesare Ripa sviluppa nel cinquecento, e dell'idea di *Teatro del Mondo*, quale proiezione della storia umana, pervasa di pathos.

Ne hanno significato la valenza con lettura critica personalità come Emile Mâle e Hubert Jedin percependo nelle correnti spirituali il fondamento di grandiose creazioni architettoniche, scultoree, pittoriche, decorative; e anche di Messe e Oratori composti da Bach, Monteverdi, Scarlatti. *Senza la chiesa è difficile immaginare il barocco*, scrive Giovanni Fallani, *di cui essa si servì largamente da apparire quasi una sua invenzione*³⁴.

Il Novecento determina un capovolgimento critico con studiosi, controcorrente, che avviano indagini innovative. Rudolf Wittkover, tra gli animatori del *Warburg Institute*, affronta con lucidità, in *Arte e Architettura in Italia dal 1600 al 1750*, il fenomeno, mettendo in rilievo la forza di pensiero dei suoi fondatori. Giovanni Previtali illustra, nella *Storia dell'Arte Italiana, l'antiumanesimo del naturalismo*. Occupandosi di *Spazio infinito e decorazione barocca*, Nicola Spinosa coglie il processo di *secolarizzazione del trascendente o, meglio di compenetrazione e identificazione di divinità e natura, di spiritualità e materialità di infinito e finito*³⁵.

Fa parte della struttura barocca, scandagliata in profondità, il pensiero immaginativo, intriso di folgorazioni ed emozioni, espresso da Bernini nella sua *Santa Teresa*. Muove

³⁰ Cfr. Gaetano Falzone, *Palermo*, 1949, pp. 32 – 37.

³¹ Cfr. G. Mazzola, *Antonino Grano: la volta della navata della Pietà in Serpotta e il suo tempo*, Milano 2017, p. 130.

³² Cfr. E. Carli - G. A. dell'Acqua, *ibidem*, p. 227.

³³ Cfr. B. Borngässer/R.Toman, *ibidem*, p. 8.

³⁴ G. Fallani, *Introduzione*, in *il Barocco e Palermo* di G.B., Palermo, 1985, p. 9.

³⁵ G. Pacciariotti, *ibidem*, p. 7.

l'animo, il pensiero, e lo pone al cospetto della coscienza dentro la realtà, ma anche dinanzi ai *novissimi* e ai suoi enigmi negli istanti in cui sta per recitarsi la scena ultima dello spettacolo, prima che cali il sipario.

Con l'avanzare degli studi antropologici e psicologici del XX secolo, riguardanti le correlazioni fra spirito e carne, proprie dell'espressionismo tedesco, il Barocco viene percepito in una dimensione intrinseca, così come veniva concepito nel XVII secolo da Rubens, Velasquez, La Tour, Baciccia. Ne scrive Herman Barh, ermeneuta dell'espressionismo, analizzando l'unitarietà di sensi, idee, sentimenti, dentro la materia barocca per cui può affermare: *Neppure l'espressionismo raggiunge quel vivente e duraturo legame degli occhi dello spirito con gli occhi del corpo, al quale Goethe non si stanca di richiamarci sia nell'arte che nella scienza e nella vita... Una sola (epoca) vi si è avvicinata: l'età barocca*³⁶.

Da meno di un secolo gli studi sulla *retorica del barocco*, ne svelano la pienezza linguistica e concettuale. Lionello Venturi e Roberto Longhi contrastano con i saggi su Caravaggio, Gentileschi, Preti, Saraceni i preconetti fomentati dall'idealismo. Solo nel quinto decennio si inizia a comprendere l'originalità di una lingua *in nuce* parlata da Michelangelo Merisi e molto più da Pietro da Cortona. L'opera di costui è parola viva. La sua maniera di decorare nella molteplicità delle mode che si affermano è inedita e fascinosa. Sperimenta un *ductus* piacevole, ricco di assonanze culturali e sociali, cui si abbina una "maniera" tramata di tensioni psicologiche, metafisiche e teologiche. La quale sembra identificarsi con l'ideologia gesuitica che ha ruolo preponderante nel contesto non solo europeo, mirando ad affermare <<l'idea che la prospettiva non è l'esperazione della soggettività, ma la trasformazione del vedere, che non è osservare la realtà, ma convergenza di relazioni che diventi teoria della conoscenza>>³⁷. Una visione che immette nella conoscenza dell'alterità immaginata dall'arte e vissuta dalla fede. Scuola di immaginazione diventa il barocco che facilita la *compositio loci* ignaziana con cui visualizzare la rivelazione biblica entrando nella sua narrazione e vedendo con gli occhi della mente il Logos nella carne visibile.

Non cerebralità è il verbo barocco, non astrazione linguistica e mentale per Barh, che ne osserva il *ribollire di forze tempestose*³⁸. Nel tempo di Cartesio e della ragione, ma anche di Pascal e del suo *esprit de finesse*, vocato al mistero nascosto nell'uomo. Dopo il rifiuto del barocco da parte dell'illuminismo dei teorici, il cui disprezzo del linguaggio barocco investe letterati come Gian Battista Marino e Paolo Segneri e artisti come Michelangelo Merisi, tocca all'intelligenza dei francesi, di Gericault, Delacroix, Baudelaire, penetrare la loquela del teatro barocco e il suo intus, riscoprendovi profondità, pulsioni, passioni, la sua verità umana.

Sulla linea della rivalutazione del barocco si pone, di recente, anche Cosimo Scordato. Non puro segno del tridentinismo, ammantato di orpelli, è il linguaggio, ma ragione che cerca nelle arti l'unitarietà dell'epoca e degli uomini³⁹. La tesi formalista è limitata. Solo

³⁶ Chiese barocche a Palermo, a cura di C. Scordato, Palermo, 2015, p.15.

³⁷ G. Bonfrate in *Bibbia, Teologia, Letteratura* in *La Gregoriana*, anno XXI n. 50, giugno 2016, p. 25.

³⁸ Chiese barocche a Palermo, *Ibidem*, p.15

³⁹ Cfr. C. Scordato *Chiese barocche a Palermo*, Caltanissetta-Roma 2015, p. 7.

dalla convergenza di più metodi investigativi si può giungere alla comprensione di un pensiero dialogante, intriso di sociologia e teologia.

Riferendosi all'iconografia del barocco palermitano Giuseppina Mazzola esclude un pensiero teologico, esistente nell'immaginario pittorico e scultoreo. «L'iconografia chiesastica palermitana, scrive nel saggio del 1979, sviluppò i temi del barocco senza una propria elaborazione teologica: semplice, legata a schemi precedenti, lontana da grandi voli contribuì a dare una decorazione in scorcio che tentava di liberare le figure dalla staticità rendendole più movimentate e leggere. Spesso, comunque, le scene religiose avevano un carattere uniforme e solo verso la metà del '700 in qualche soggetto iconografico ci fu una certa diversità»⁴⁰.

In realtà è difficile immaginare nel tempo dell'Inquisizione, soprattutto nei territori sotto controllo spagnolo, come la Sicilia, nuove elaborazioni religiose. Il sospetto di eresia si annida persino nei confessionali e presuli e artisti sono attenti al vespaio di dubbi. Ci si attiene alle disposizioni tridentine e ai dettami pastorali sulle immagini pietistiche. Tuttavia è possibile individuare momenti di elaborazione in opere esposte all'interno di spazi liturgici fin dalla prima metà del seicento. Basti pensare all'iconografia di vergini e martiri siciliane che Van Dyck dipinge nel suo capolavoro sacro per l'oratorio di Santa Cita, con in rilievo la figura di santa Rosalia, che assurge, nel 1624, a taumaturga di Palermo. L'eremita viene altre cinque volte ritratta dal grande fiammingo⁴¹, come a sottolineare la devozione di clero, popolo e aristocrazia. Tratta più volte in contesti ecclesiastici la figura di Rosalia il Novelli, il quale dipinge, nella pala della Badia Nuova, Benedetto il moro, lo schiavo divenuto frate, considerato santo da poveri e ricchi. Anche Antonino Grano nell'affresco della Pietà inserisce diversi santi siciliani, fra cui Rosalia, patrona della capitale, sant'Agata, custode del mandamento della Kalsa e san Vito, protettore dei pescatori di Palermo. Filippo Tancredi, che elabora insieme con i teologi dell'arcivescovado il tema della Chiesa personificata nell'icona dell'Assunta, all'interno dell'oratorio dei sacerdoti infermi, impreziosisce l'affresco con Rosalia e altre vergini e martiri dell'Isola.

La persistenza di tale iconografia è significativa di una spiritualità intrisa di partecipazione all'essere cristologico nella carità e nella povertà, esperito dai beati di Palermo, celebrati quali testimoni e modelli. La teologia esperienziale è tradotta in dipinti e affreschi secondo una sensibilità, intellettuale e popolare, che si rapporta a ordini e congregazioni operanti in diocesi, rivelatrice di un cristianesimo della storia, pervaso di "affetti" e della dialettica di *pathos et ratio*. Argomento questo che costituisce "fil rouge" di buona parte della presente ricerca, che tenta di penetrare la dimensione ascetica e mistica, presente nella decorazione a fresco.

40 G. Mazzola. op. cit. p. 219.

41 Cfr. X. F. Salomon, *Van Dyck in Sicily, 1624 - 1625 painting and the plague, Saint Rosalia*, Milano 2012, pp. 89 - 107.



Fig. 8. Filippo Tancredi, *Incoronazione della Vergine*, Volta della sacrestia, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Pur consapevole che la lingua barocca assume connotazioni localistiche, perché espressa anche da autori minori e in contesti umili, parecchi storici e critici sono impegnati a verificare la valenza delle singole opere e a evidenziarne qualità e limiti. Gli studi, pertanto, mettono in luce, esteticamente, iconograficamente e filologicamente, i soggetti di primaria importanza che determinano la fisionomia di un vero artista, distinguendoli dalle scuole e dalle maniere che concorrono, tuttavia, a illustrare i *dialetti* e il sentire popolare di pittura e decorazione.

2.5. Lettura della complessità

La presente ricerca, incentrata sui soffitti delle chiese barocche di Palermo, è impegnata allo svelamento della complessità che li struttura. Poiché si tratta di opere funzionali alla liturgia, secondo l'intento dei committenti, urge comprenderne l'articolazione di matrice biblica e i rimandi alla *sociologia politica* delle congregazioni cui appartengono. Se la visione figurale, con angeli e santi osannanti, indica il *mysterium fidei* nel compimento escatologico, è interessante leggere l'intendimento recondito della committenza, ansiosa di offrire ai sudditi un ritratto di potenza dell'ordine e dei presuli, partecipi del teatro che si recita nelle volte di teatini, domenicani, gesuiti.

Con sontuosità gli affreschi sembrano attestare lo spirito trionfante e la spiritualità sensuale dei padri e delle monache. Soffitti che, decorativamente, esaltano con trasparenti cromie la navata di Santa Caterina, che mostra nel corpo delle pareti la sua femminilità. Le claustrali che abitano la chiesa celebrano i riti confuse di immagini sinuose, fragranti di passioni, come le carni erotiche delle sante e degli angeli. Rivelano la forza della mascolinità le chiese della Compagnia del Loyola nella robustezza architettonica e nei colori del potere, che sanno di assolutismi trascendenti.

Probabilmente l'aspetto teologico è il meno studiato. Per questo sarà al centro dell'attenzione, riletto in rapporto di interdisciplinarietà con i metodi della ricerca storica, dell'analisi critica, dell'esegesi biblica, volendo pervenire a una interpretazione globale. Solo con l'insieme delle diverse opinioni e ragioni, esplicite o implicite, è possibile ritessere il sentimento di una decorazione a fresco, che intende essere *weltanschauung* dell'esaltante e inquietante stagione palermitana. In cui con ritardo entra la riforma tridentina che, in realtà, registra un insuccesso. È necessario, tuttavia, tener presente << il problema del contributo dell'alto clero isolano, al profondo mutamento del clima culturale e religioso che s'opera...taluni degli ordini vi ebbero un ruolo più efficace che non vescovi e parrocchie, e la stessa crescita delle confraternite in questo periodo dà espressione a esigenze contraddittorie >>, afferma Giuseppe Gianrizzo⁴². Con acutezza lo storico mette in luce presenza e senso delle confraternite nelle cerimonialità popolari, quali le processioni, e la devozionalità esperita negli oratori, ma anche l'autonomia nei

42

G. Gianrizzo, *La Sicilia dal Vicereame al Regno* in *Storia della Sicilia* v. VI a cura di Rosario Romeo, Napoli 1978, p. 65.

confronti dell'ordinario diocesano, che consente uno sviluppo corporativo con valore sociale⁴³.

Nella lettura è d'obbligo il rimando alla Chiesa controriformista, alla filosofia e alla teologia, alla società e alla cultura, alle influenze stilistiche e formali che indirizzano l'azione dei frescantì. Ciò nella consapevolezza che l'opera d'arte, quando è tale, svela l'interiorità, umana e storica, di pittori e decoratori. I quali, pur essendo al servizio di cardinali e abati, non rinunziano alla loro unicità di pensatori. Con questa ermeneutica di impianto iconologico, in rapporto con la scienza compositiva e la poetica del sogno, si intende significare la creazione che splende nei soffitti.

Tale procedimento interpretativo non è disgiunto dal ricorso ai documenti archivistici e ai saggi storici, pubblicati a partire dal XVIII secolo, che spiegano i motivi per cui vengono realizzati i cicli decorativi e le dominanti estetiche che li sostengono, a partire da Antonio Mongitore e dal marchese di Villabianca, quindi da Agostino Gallo al Di Giovanni, al Di Marzo fino a Filippo Meli. Valido è l'approccio scientifico di alcuni storici di fine ottocento e, più ancora, di *connaisseurs* e critici del novecento, quali Calvesi, Paolini, Guttilla, Siracusano, la cui lettura *equivoca*, che usufruisce di differenti metodologie secondo l'urgenza dell'opera, illumina il senso della pittura soprattutto nella componente sacrale.

Con la complessità di visione ed interpretazione s'intende entrare *in medias res* delle volte affrescate per sentirne la verità estetica e spirituale. Alcuni edifici, in particolare, sono soggetti di approfondimento. I soffitti rivelano pluralità semantiche e contaminazioni linguistiche, come Santa Maria in Monte Oliveto, San Giuseppe, Casa Professa, Santa Maria della Pietà, San Salvatore, Santa Caterina, San Matteo. Sfolgoranti di cromie narrano, visionariamente, della gloria della Chiesa e dei suoi ordini *sub specie aeternitatis*.

2.6. Un'ermeneutica per l'affresco

Lo studio degli apparati decorativi di rado si è focalizzato su volte e cupole. Lo testimonia la pochezza delle notazioni riscontrabili nella storiografia, interessata a documentare le pale d'altare e a illustrarle. Manca l'esegesi dell'iconografia e dei linguaggi in rapporto alle fonti bibliche ed ecclesiastiche e alle tendenze stilistiche del Seicento. Si accenna appena al senso religioso. La teologia è sconosciuta nell'articolazione culturale, considerata quasi *accidens* mitologico, così che nell'ottocento viene esclusa e non relazionata ai soggetti rappresentati. Solo di recente viene rapportata alla interdisciplinarietà dell'investigazione critica. Della sua importanza si rendono oggi conto gli studiosi che interpretano le ragioni spirituali di affreschi, che di per sé mostrano in simboli e figure sensi interiori. Non è secondario, per esempio, l'inserimento nella volta di Sant'Ignazio, a Roma, di un versetto del vangelo di Luca << da cui il Pozzo dice di aver preso ispirazione per l'affresco: "Ignem veni mittere in terram et quid volo nisi ut accendatur". Tutto è circondato di luce e attraversato dal fuoco... Il fuoco, *ignis*, che tanto richiama il nome di Ignazio, è lo Spirito Santo, è la Parola di Dio,

43

Cfr. G. Gianrizzo, *Ibidem*, p. 137.

è l'amore assoluto >>⁴⁴. Per una esegesi, libera da pregiudizi, è fondante impossessarsi dell'*intus* dell'opera e percepirne i sensi, le ragioni culturali e spirituali, in rapporto alla storia e alla filosofia.

Processo questo proprio della teoria ermeneutica, la quale riscontra la necessità che un affresco sia aiutato a divenire efficace nella coscienza cognitiva. In fondo sembra esplicitarsi la richiesta di cooperazione da parte dell'autore dell'opera rivolta allo storico e al critico perché possa essere pienamente compreso nella sua creazione. Funzione della critica ermeneutica è, pertanto, stabilire rapporti costanti con la nascita dell'opera e la sua rinascita, la lontananza da cui deriva e la prossimità in cui si manifesta.

Alla sola registrazione dei manufatti affrescati si intende oggi contrapporre una metodologia di indagine che spieghi le ragioni di temi e personaggi con riferimento alle comunità committenti e alle condizioni storiche. È deficitaria la pura ammirazione estetica degli affreschi che urgono di letture compositive, formali e analitiche, di considerazioni bibliche e spirituali. La loro penetrazione richiede intergenza di metodi ed esegesi, capace di esplicitare la rappresentazione iconica, diversa a seconda del tempo e dello spazio, e la filosofia sottesa.

Sebbene alcune composizioni figurali si ripetano, nella interpretazione subiscono pareri differenti, perché espressi da contesti in evoluzione. Per cui non sussiste un modello stereotipo ripetuto nei soffitti. Se il soggetto trinitario è ricorrente, gli episodi raffigurati si diversificano nelle modalità perché la committenza, maschile o femminile, di domenicani, carmelitani o francescani, intende manifestare plasticamente la sua *summa* nella consapevolezza che sussiste diversità fra il sentire di Domenico di Guzman e di Francesco d'Assisi, in relazione al cristianesimo esperito nella quotidianità.

La stessa rappresentazione vetero e neotestamentaria è marginale nei documenti storeografici. Patriarchi e profeti, apostoli e discepoli sembrano corollari della Istituzione ecclesiastica in funzione del suo trionfo. Di loro si conosce poco e sembrano, negli affreschi, riempitivi volumetrici dello spazio e non personaggi fondanti l'economia messianica e della fede. Si deve ad alcuni studiosi del secondo novecento il ribaltamento prospettico del giudizio, non fossilizzato sul segno compositivo e stilistico, ma mosso dalla problematica spirituale. Si profila, pertanto, un'ermeneutica che faccia chiarezza su volte e cupole, percorse dalla rivelazione celebrata e contraddetta. Roma e altre città del Barocco sperimentano, più o meno, il sistema esegetico degli affreschi, grazie agli studi comparati di storici e teologi⁴⁵. A Palermo tale investigazione è quasi sconosciuta. Si registrano, talvolta, nei testi di Mongitore, Gallo e Di Marzo, Sgadari di Lo Monaco, Di Stefano, Accascina e di altre personalità, resoconti documentaristici, note di rimandi formali, individuazioni estetiche. La concezione di un'ermeneutica del profondo appartiene agli studi del secondo novecento, che in Calvesi trova uno dei massimi sostenitori, che sviluppa di Caravaggio la *verità di vita*. L'accademico dei Lincei, nel capitolo *Caravaggio o la ricerca della salvezza* annota: *La critica ha analizzato le forme ma si è limitata, per lo più, a descrivere l'iconografia presumendo che di quella*

44 M. A. Croce, *L'opera pittorica della Chiesa di Sant'Ignazio* in *La Gregoriana*, anno XXI, n. 50, giugno 2016, p. 47.

45 Cfr. T. Verdon, *L'Arte Sacra in Italia*, Milano 2001, pp. 247 - 305; J. Plazaola, *Arte Cristiana nel Tempo*, II, Milano 2002, pp. 223 - 324.

*verità fosse un supporto di immediata trasparenza...in qualche modo tanto logica. Ma un esame più attento del dato iconografico... conduce a conclusioni ben più complesse*⁴⁶.

In realtà l'esame iconografico si tramuta in esame iconologico. L'analisi iconografica con la descrizione dei soggetti si limita alla lettura dei significati secondari o convenzionali. Tocca all'analisi iconologica, secondo la definizione di L. Réau, entrare nell'intus dell'opera con l'interpretazione, scrutando il non appariscente e intendendo il non visibile⁴⁷. Pertanto è all'iconologia, molto meno all'iconografia, l'interesse della ricerca nel tentativo di enucleare l'immaginazione che celebra il senso della fede e della Chiesa. La critica moderna evidenzia la necessità che l'*equivoco* dell'arte sia paradigma di comprensione soprattutto della ritrattistica. Termine filosofico, contrapposto all'univoco e all'analogo, l'equivoco sta ad indicare la complessità di un capolavoro o di un soggetto. La sua accezione è da tempo applicata alla visione di pale d'altare, ma non degli affreschi, considerati genericamente. Il criterio dell'equivoco è a fondamento del presente lavoro al fine di intendere la pienezza concettuale degli affreschi.

Significativa è la stessa scrittura, spesso letteraria, di critici come Longhi e Argan. Scrittura che, con finezza di stile e pensiero, favorisce la comprensione dei manufatti decorativi, tessuti di miti e magie, di poesia e musica. Il *ductus* pittorico non è stilema (come non lo è quello della scrittura), bensì forma e linguaggio, segno significante altro da sé. Si direbbe la decorazione, in quanto tale, *sacramentum*. Segno rivelatore, in termini drammatici e lirici, delle Sacre Scritture e dell'ansia umana di vedere l'Invisibile. Con questa chiave ermeneutica ci si appresta a penetrare lo spazio dei soffitti religiosi per conoscerne storia e metastoria.

Quindi a partire dalla rilettura delle fonti e dei saggi, lo studio vuole indagare con ottica innovativa, scevra da dogmatismi e positivismi, gli affreschi per evidenziarne la complessità, pur all'interno della esaltazione fideistica, programmata dal motto ignaziano: *Ad maiorem Dei gloriam*. Affreschi popolati di figure celestiali e carnali, svelanti il paradiso agognato e una terra avida di ricchezze. A sua volta vuole essere rilettura degli affreschi nella loro logica interna, condotta *in situ et de visu*, entrando nei luoghi che da sempre li custodiscono, osservandone composizioni, forme, figure e registrando i rimandi semantici del barocco italiano, le modulazioni plastiche dei recitanti, le ideologie e le teologie, lungo il loro iter diacronico.

L'indagine, si avvale inoltre, del sussidio tecnico della macchina fotografica. Meglio dello zoom che mette a fuoco e capta, nel magma strutturale di corpi e colori, particolari di matrice iconografica e stilistica, espressioni ascetiche e mistiche, interrogativi esistenziali. Uno strumento basilare per una nuova lettura. Quasi occhio d'aquila viene ad essere l'obbiettivo che centra e ritrae soggetti affatto evidenziati.

⁴⁶ M. Calvesi, *Le realtà di Caravaggio*, Torino 1990, p. 5.

⁴⁷ Cfr. M. Dolz, *Iconografia, Iconologia*, in *Iconografia e Arte Cristiana* a cura di R. Cassanelli - E. Guerriero, II, Milano 2004, pp. 765 - 766.



Fig. 9. Olvio Sozzi, *Vittoria dell'Immacolata sul demonio*, Volta, Chiesa dell'Immacolata Concezione.

L'ermeneutica si struttura, pertanto, di interdisciplinarietà, dei sistemi formalistici, sociologici, iconologici, psicologici rapportati al sistema biblico-teologico, che può arricchire la conoscenza degli affreschi palermitani senza trascurare la consistenza iconografica dei soggetti acclamanti la committenza.

Poiché Palermo rappresenta con gli scenari, esterni e interni, i grovigli mentali della Controriforma che l'accomunano alle principali città della Penisola, è necessario considerare quali relazioni dialettiche sussistano, di volta in volta, con i cicli che affrescano i *topoi* sacrali di città come Roma e Napoli, in cui, scenograficamente, si distendono immaginari teatri, pervasi di classicismi e realismi, di suggestioni spagnole e fiamminghe, vestiti di leggerezze aeree. Raffronto che consente analogie e differenze mettendo in risalto come la decorazione palermitana possieda peculiarità rispondenti al suo essere nel tempo barocco.

ROMA E PALERMO

Si delinea, sin dall'inizio, nel pensiero degli artisti operanti a Roma, come opera *totale* il Barocco che, con vortici di forme, rimodula il sentire l'esistenza. La *totalità* si configura nei sistemi dell'architettura, della scultura, della pittura, della decorazione, delle arti *minori*, mostrandosi grandiosa in ogni manufatto che si relaziona al tutto⁴⁸. Il suo linguaggio affascina; appare dinamico il segno che inventa cerchi, ellissi, spirali.

Presto il barocco viene definito stile. Affermazione equivoca nel senso che può essere inteso quale forma di appariscenza. Ma se ci si riferisce all'espressione di Buffon: *le style c'est l'homme*, allora indica intrinsecamente la realtà mentale, non solo dell'uomo, nella stagione barocca tra Seicento e buona parte del Settecento, ma di ogni manifestazione nel pensiero filosofico e letterario, nella disquisizione estetica e teologica, nella costruzione urbanistica ed architettonica, nella rappresentazione teatrale e scenica, nel linguaggio scultoreo pittorico e decorativo. Uno stile di vita, anche se tendente all'enfasi, sino all'eccesso, per suscitare meraviglia nello spettatore ed illuderlo di realtà immaginifiche.

3.1. Capitale di trionfi

Roma, centro propulsore dell'idea e della struttura barocca, già nel secondo cinquecento rivela fermenti inediti, volti all'esuberanza formale, che raggiungono l'apice a metà XVII secolo con l'opera di Gian Lorenzo Bernini (Napoli 1598 - Roma 1680) e Franco Castelli, conosciuto col nome di Borromini (Bissone 1599 - Roma 1677).

Nella *città eterna* emblema dell'istanza barocca è la chiesa del Gesù, ideata dal Vignola, a navata unica e transetto, su cui si innesta, all'interno, l'emisfero della cupola, mentre l'esterno squaderna una facciata con articolazione di più ordini. Prototipo cui si riferiscono S. Maria della Pace di Pietro da Cortona e S. Andrea al Quirinale di Bernini e tanti altri monumenti ecclesiastici, sia nella città dei papi, firmati da Borromini, Carlo Maderno (Capolago 1556 - Roma 1629) e Carlo Rainaldi (Roma 1611 - 1691), che in altre città d'Italia, con continue accentuazioni scenografiche, essendo ormai i prospetti considerati quinte teatrali del teatro urbano.

Trionfo di pietre e marmi, di stucchi e oro, di pale d'altare e affreschi che attirano lo sguardo verso una bellezza avvolgente, fatta di visioni e sogni, di cieli popolati di angeli e santi, che celebrano la gloria di Dio e la potenza della Controriforma, decretata dal Concilio di Trento (1545-1563) contro Lutero e gli intellettuali sospetti di eresia. Aderiscono al rinnovamento tridentino ordini religiosi quali benedettini, carmelitani, francescani, teatini, domenicani e soprattutto i gesuiti. Questi costituiscono l'avamposto di una rinascita spirituale che si fonde nella intellettualità, secondo l'indicazione del fondatore, Ignazio di Loyola (1491 - 1556), stratega della Controriforma e vittima dell'Inquisizione.⁴⁹ Per la missione evangelica la Compagnia di Gesù fa proprio il

48

S. Zuffi a cura di, *La Pittura Barocca*, Milano 1999, p. 67.

49

Cfr. *Fioritura delle Congregazioni religiose* in *Storia delle religioni. Cristianesimo*, a cura di Giovanni Filoramo, Torino 2005, p. 256.

linguaggio del barocco, la cui fascinazione, vive nel decoro degli interni sacri, nella pittura ad olio delle tele sovrastanti gli altari e, maggiormente, nella pittura *a fresco* che si effonde nell'alto delle pareti, nelle volte e nelle cupole.

Trionfante sulla Riforma protestante, la Controriforma cattolica delega la propaganda all'eloquenza delle arti decorative, che spettacolarizzano i temi della fede, entusiasmando spettatori d'ogni ordine sociale. Teatrale si presenta la celebrazione dei riti, così pure il linguaggio pittorico che, artificiosamente e surrealmente, parla di cieli con dinamismi luministici e accensioni illusioniste.

Punto di partenza del processo decorativo è la cupola che Correggio, nel cinquecento, affresca a Parma. Rutilante visione dell'empireo con corpi che lievitano nello spazio. Concezione rinascimentale che si spinge, con il *trompe-l'oeil*, fino all'inverosimile, verso la ideazione barocca: *L'edificio tutto intero partecipa dell'illusione pittorica generata dal soffitto e diviene lo strumento di un inganno ottico gigante, creando un ebbrezza e una vertigine tutte particolari*⁵⁰. Correggio ispira Annibale Carracci nell'invenzione di palazzo Farnese, a Roma, e maggiormente Giovanni Lanfranco, la cui *Assunzione della Vergine*, di metà anni venti del XVII secolo, in Sant'Andrea della Valle, si dilata liberamente senza riquadri, in un continuum di forme moltiplicantesi senza fine.

*L'epoca del barocco è sostanzialmente caratterizzata dalla diffusione di grandi decorazioni ad affresco che ricopriranno superfici sterminate all'interno di edifici religiosi e privati*⁵¹. Si fa interprete della magniloquenza, ecclesiastica e principesca, l'affresco, così che Pietro da Cortona, in chiave mitologica e fideistica, assurge ad *autore dei più spettacolari complessi affrescati dei decenni centrali del Seicento fra Roma e Firenze*⁵², mettendo il pennello al servizio di Urbano VIII Barberini per accendere il palazzo di famiglia con il *Trionfo della Divina Provvidenza* e la cupola della Chiesa Nuova, fra il 1647 e il 1651, con il *Trionfo della Santissima Trinità*, memore del Correggio. Affresco, chiaro e liquido, che nel suo classicismo evoca l'ariosità della pittura veneziana, accentuando il contrasto di corpi plastici, plasmati d'ombra. Sempre più evidente il carattere trionfale, sul finire del secolo, delle decorazioni *di quelle chiese che sul principio avevano avuto un aspetto solenne, ma severe, quasi tristi nella loro pesante e raccolta architettura*⁵³.

Chi esalta maggiormente il Barocco di Roma è Gianbattista Gaulli (Genova 1639 – Roma 1709), detto Baciccio, il quale porta all'apice l'illusionismo decorativo nella macchina spaziale del Gesù, nella cui volta affresca la *Gloria nel nome di Gesù*, fra il 1672 e il 1685, sfondando con l'ovale il soffitto nel ritmo inverteiginoso di corpi scultorei, che dalla terra salgono verso il cielo per fondersi nella luce accecante della Rivelazione. Teatro di vita e di morte. Di morte con la condanna dei reprobri che precipitano disperati. Di vita nell'ascensione celestiale, inneggiante al *Salvator hominum*. Impresa sensuale è il Trionfo del Gaulli, fragrante di corpi seminudi e nudi. *L'affresco trova la sua fonte*

50

André Chastel, *Storia dell'Arte Italiana*, Roma - Bari 1983, p. 472.

51

C. Lachi, *La Grande Storia dell'Arte. Il Seicento*. Prima parte, Roma 2003, p. 148.

52

S. Zuffi, a cura di, *La Pittura Barocca*, Milano 1999, p. 67.

53

P. Bargellini, *Belvedere. L'Arte del Seicento*, Firenze 1963, p. 326.

luminosa nel monogramma di Cristo, scrive il Paciarotti, che pervade lo spazio della volta aperto illusionisticamente alla visione celeste popolata da schiere di angeli avvolte da una luce corrusca e trattate nei modi di Rubens; gli angeli ribelli che debordano dalla cornice con esiti di straordinaria teatralità, hanno per contro una definizione più chiaroscurata ed il loro plasticismo è ben concreto e “drammatico”⁵⁴.

Si affida all’inganno del plasticismo architettonico e della geometria verticalmente prospettica il gesuita Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709), il quale, fra il 1691 e il 1694, affresca, nella chiesa di Sant’Ignazio, la *Gloria di Sant’Ignazio*. Icona che sintetizza il suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* creando un punto di fuga, nel rigore di un massiccio rettangolo, che sfonda la volta resa convulsa da angeli e santi discendenti e ascendenti. Razionale visione di una visionarietà svettante con scorci audaci, dinamismi corporei, sventolii di ali e vesti dentro felpate cromie di luci abbaglianti.

Di fronte a tanto spettacolo decorativo Piero Bargellini scrive: *Si trattava non più d’accompagnare l’architettura riempiendo gli spazi vuoti con decorazioni figurative, ma di creare un nuovo spazio oltre lo spazio, una nuova architettura sopra l’architettura, dilatando all’infinito che allora si era voluto definire e concludere*⁵⁵. Appare consequenziale del processo geometrico l’artificiosa prospettiva, che costruisce una chiesa sopra la chiesa per farla sconfinare nella metafisica del cielo con figure rapidamente lanciate verso il paradiso.

Sono questi i maestri della decorazione a fresco che conquistano Italia ed Europa trasmettendo slanci e magie che Carlo Maratta, Luca Giordano, Francesco Solimena, William Borremans, Antonio Grano reinventano aprendo i soffitti delle navate.

3.2. Affresco visionario

Che la parete architettonica non chiuda lo spazio, ma sia visione di spazialità altra, di paesaggi, orizzonti e cieli è già nell’idea della pittura decorativa della romanità, che inventa schermi di luce e di colori. Approfondire la dimensione spaziale, in termini poeticamente razionali, è il tentativo di Giotto e dei primitivi. Il prosieguito di una teorizzazione di questa idea che preannunzia la prospettiva, fin dall’incipit del Quattrocento italiano, è dell’Alberti che concepisce la pittura come finestra sul mondo. Apertura spaziale che viene ripresa nella decorazione delle pareti, lungo il cinquecento, fino a coinvolgere volte e cupole.

Si stabilisce un raccordo dialettico tra parete e pittura, l’una necessaria all’altra nel decoro, soprattutto, di vaste campiture, di saloni e chiese, dando vita ad una forma illusoria di figure e paesaggi che l’artista crea, con ardimento ideativo, grazie alle linee in fuga, agli assi prospettici e alle proiezioni iconiche sia con scorci dal basso verso l’alto che viceversa.

A lungo perdura il vortice decorativo dell’affresco, che, lentamente, subisce modifiche interne, liberandosi dalla concitazione chiaro scurale e dallo scontro delle masse per pervenire, tra fine seicento e inizio settecento, a una ariosità scenografica che preannunzia paradisi arcadici. *S’aprirebbe tra Bologna e Genova una strada che*

54

G. Paciarotti, *La Pittura del Seicento*, Torino 1997, p. 67.

55

P. Bargellini, *Belvedere. L’Arte del Seicento*, Firenze 1963, p. 330

*disinnescava l'empito eroico della decorazione barocca trapassando da un andamento narrativo più arioso e piano... al nuovo spettacolo dell'Arcadia, popolato di storie piacevoli ed intrisa della solare radiosità che illuminò di leggerezze ed aperture infinite tutto lo spazio del Seicento*⁵⁶.

La perfezione di tanto processo, tecnico e ottico, è significata dall'opera dei maestri italiani considerati *exemplum* a Madrid e Vienna⁵⁷. Stupisce la subordinazione delle immagini al movimento delle superfici murarie e alle curvature per cui la decorazione splende con i suoi sconfinamenti narrativi e fantastici nelle pareti e nelle volte, introducendo con il *trompe-l'oeil* dimensioni spaziali di per sé impossibili, appartenenti alla acutezza dell'occhio, alla profondità della psiche, all'immaginazione poetica.

La spazialità dipinta, scenografica e teatrale, si rapporta alla cultura del tempo: la spazialità umanistica differisce da quella barocca. Quest'ultima è espressione di una civiltà dell'apparire, dell'esistenza intesa come spettacolo e meno della ragione e dei suoi dubbi. Per cui la decorazione pittorica deve tener conto di una società della retorica, dei suoi pensieri e piaceri, di frivolezze e gusti, dovendo essere specchio della quotidianità.

Diverse sono le forme, le modalità e le tecniche della decorazione nel suo voler essere *mimesis*, imitando gli effetti visivi della spazialità naturale, di oggetti e soggetti, e di altre espressioni creative percepiti sia con l'occhio che con la mente. Nella sua rappresentazione del verisimile, del possibile e dell'immaginario non ha limiti. E così pure nella rappresentazione dell'architettura con le sue regole di prospettiva che immaginariamente si sviluppano su pareti lineari, concave e convesse, su volte e cupole evocando realtà figurali e finzioni metafisiche.

La giustapposizione della pittura sull'architettura, crea spazi visivi oltre il limite murario. Decorando le pareti questa pittura mette in evidenza un artificio sorprendente di imitazione del reale e del fantastico ed in più esplicita, con il gioco delle masse, il vortice dei corpi, la cupezza dell'ombra, l'esplosione della luce e l'inganno ottico, e persino il turbinio di pensieri e sentimenti di quanti lo osservano.

E' importante sottolineare che nel rapporto tra pittura ed architettura, la prima si innesta nella seconda, la segue, la completa, la sviluppa oltre l'ordine statico sino allo sfondamento di pareti e volte in uno spettacolo emotivo che trascende la materialità muraria. Realizza la pittura decorativa una diversa spazialità, una visione irrealistica, concepita dallo spirito che evoca forme di verità oltre il limite della ragione. Nel XVI secolo ne accenna l'affresco rinascimentale. Ma è il Barocco a sviluppare sino al surreale l'idea di una trascendenza palpitante di miti e di cieli, dove il finito si trasforma in infinito così che la volta affrescata altro non è che teofania⁵⁸.

Come diaframma tra vero e verosimile Annibale Carracci, a Palazzo Farnese, concepisce volta e pareti; Pietro da Cortona come proseguimento del mondo terreno in quello divino; Baciccio amalgama spirito e carne nella esultanza del cielo. Per loro la parete è puro telerio di una ideazione, mitologica o teologica, che consente all'artista di svelare l'urgenza di trascendere e trascrivere in una categoria altra la realtà feriale. Tradurre e

⁵⁶ G. Paciarotti, *Ibidem* p.7.

⁵⁷ Cfr. A. Chastel, *Storia dell'Arte Italiana*, Roma-Bari 1983, p. 472.

⁵⁸ Cfr. M. A. Croce, *L'opera pittorica della chiesa di Snat'Ignazio* in *La Gregoriana*, anno XXI, n. 50, giugno 2006, p. 46.

dipingere ciò è possibile a condizione di assumere l'idealità di una logica soprannaturale, necessitata dal bisogno di credere. Dall'afflato immaginativo dei maestri romani e dalle sfolgoranti cromie si lasciano emozionare i frescanti di Palermo pur attenendosi, alle riquadrature modulate, dentro il perimetro dei soffitti, secondo la misura di Carlo Maratta.

3.3. Capoluogo di glorie

Assurta con Federico II a capitale dell'Impero, Palermo testimonia una storia secolare, sin dalla fondazione fenicia, intorno al 730 a.C., seguita dall'insediamento di greci e romani, dall'invasione dei vandali, dalla conquista bizantina, dall'occupazione araba, dal dominio normanno. Raggiunge l'apogeo con la consacrazione del *Vento di Soave*, nel 1220. Quindi si avvicendano gli Angiò di Francia, la monarchia aragonese, la *grandiosidad* di Carlo V, i Viceré in un turbine di eventi che concorrono a fare dell'antica *Panormos* centro di interessi e icona di civiltà. Pur declassata nel ruolo di subalterna a Napoli, gli storiografi la dicono, nel XVI secolo, *urbs felix*, aperta sempre più all'intelligenza italiana e ai fasti di Roma.

Il Seicento irruppe nella storia della città con una grandiosa operazione urbanistica che ne modificò sostanzialmente il tessuto topografico: operazione concepita con intransigente rigore intellettualistico e condotta a compimento in breve tempo con risoluta determinazione, scrive Salvo Di Matteo⁵⁹. Si rinnova urbanisticamente la città, con demolizioni ed edificazioni, acquisendo, nell'incrocio delle due arterie principali, Toledo e Maqueda, la forma di croce, secondo il progetto di Marcantonio Colonna, vincitore della battaglia di Lepanto⁶⁰. Una geometrizzazione manierista che spacca il tessuto viario e determina la composizione dei quartieri dell'Albergheria, del Capo, della Calza e di Castellammare, confluenti al centro, in piazza Villena, dove sono installati i *Quattro Canti*, costitutivi dell'ottagono del *Teatro del Sole*. Architettura scenografica, di più ordini sovrastanti, con aggetti e rientranze, sculture delle stagioni, delle sante cittadine, degli imperatori e dei fastigi.

Attorno al fulcro monumentale, prossimo alla danza marmorea di Piazza Pretoria, roteante con le vasche ellittiche e con le grazie nude della mitologia, si sviluppa la Palermo barocca, inventata dalla nobiltà e dal clero che vi insediano palazzi e conventi. Teatrale è la cortina delle architetture prospicienti le due strade, nella simbiosi di sacro e profano, che mirano ad affermare la gloria degli ordini religiosi e dei principi. Lungo le due arterie scorre, nei giorni di rito, il defilé delle carrozze con principessine sfoggianti bellezze e ricchezze e la processione salmodiante di confraternite e di incappucciati.

⁵⁹ S. Di Matteo, *Palermo*, Milano 1994, p. 138.

⁶⁰ Cfr. S. Boscarino, *Architettura e Urbanistica dal Cinquecento al Settecento in Storia della Sicilia*, v. V Napoli 1970, p. 409.



Fig. 10. Filippo Randazzo e Vito D'Anna, *Gloria di Santa Caterina e Gloria di San Domenico*, Volta e cupola, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

*La città si rinnova con spettacolari colpi di teatro, costituiti da magnifiche facciate e da interni, dove, a volte, più che l'organizzazione dello spazio, è la strepitosa ricchezza decorativa di materiali a stupire*⁶¹. In particolare monasteri, chiese, cappelle formano, con sfolgorio di tele, affreschi e pietre, la sontuosità di Palermo, scenograficamente raccolta dentro il perimetro definito dalle sue Porte: D'Ossuna, Castro, Moltalto, Felice, Nuova.

L'opulenza è inscritta negli edifici conventuali e nobiliari, firmati da Smiriglio, Cirrincione, Paolo Amato, Besio, Italia, Giacomo Amato⁶². È evidente l'orgoglio degli apparati barocchi creati da scultori e pittori come Guercio, D'Aprile e Travaglia; Novelli, Tancredi e Borremans. *Culturalmente vivace, esteriormente splendida*⁶³ nasconde le sue miserie, attestate dagli scritti di Baronio, Pirri e Inveges, i quali non fanno mistero né della povertà né dell'angoscia.

Capitale del vicereame in Sicilia è estranea al formalismo ideologico della maniera. Antropologicamente vibra di passioni nel modo di pensare e di agire. Non il rigore cartesiano le si addice, bensì l'emozione e l'immaginazione. Per questo la sua identità non sembra risiedere nella metafisica bizantina della Cappella Reale, né nella stereometria dei palazzi normanni, che pure la impongono all'attenzione europea. L'eccesso di astrazione dei mosaici e la stilizzazione architettonica degli edifici non ne traducono il sentire civile e spirituale. È città mediterranea, stratificata di culture e ingentilita da sogni orientali, festanti di fuoco e di carne.

L'imporsi dionisiaco prima di Fontana Pretoria con le acque zampillanti che imperlano le ninfe, poi del plasticismo immaginativo di Bernini e del Cortona, tradotto dagli artisti siciliani, ne esalta la vitalità che esplode nel sentire della gente, nella ridondanza della lingua, nei linguaggi estrosi dell'arte, nella decorazione degli spazi liturgici, che si offrono quali teatri di angeli e santi, attori in moto perpetuo, vocianti e gesticolanti.

La città è consapevole, nella sua efflorescenza, d'essere controllata dalla Inquisizione e sa che ogni atto della stessa Controriforma deve rispondere non tanto a Roma quanto a Madrid⁶⁴, che ovunque registra dissensi ed eresie. A sua volta la Chiesa palermitana interferisce con dispotismo nell'amministrazione civile dettando ordini e contrastando il governo vicereale, *longa manus*, della Corona di Spagna⁶⁵. Situazione intrigata che pur avvilendo non azzera l'ansia di risurrezione dei cittadini, l'urgenza di libertà, il gusto e il piacere del vivere, il desiderio di bellezza, la visione di gloria, divina e terrestre.

Intende costruire se stessa Palermo con la ricchezza dell'aristocrazia e del clero, l'operosità di borghesi e popolani, la creatività degli artisti, non ultimi i frescantì, inebriandosi dei capolavori che vestono gli interni e gli esterni. Fa di sé una metropoli aulica con proflui di opere che impreziosiscono le dimore principesche e molto di più le chiese, nelle cui volte e cupole si espande la pittura a fresco che celebra la gloria di Palermo, mentre inneggia alla gloria di Cristo e della Vergine, di fondatori e martiri, delle sante in deliquio. Dentro i *salotti di Dio* proietta il bisogno di gloria nel cielo stesso dei

61 Luca Mozzati, *Palermo*, Milano 2007, p. 19.

62 Cfr. S. Boscarino, *Ibidem*, pp. 409 – 410.

63 S. Di Matteo, *Ibidem*, p. 148.

64 Cfr. Denis Mack Smith, *Storia della Sicilia Medievale e Moderna*, Bari 1970, pp. 202 – 203.

65 Cfr. S. Di Matteo, *Ibidem*, p. 332.

soffitti, che raccolgono, insieme alle polifonie del *Gloria in excelsis* e del *Gloria et laus et honor*, le sue emozioni e la sua illusione di supremazia, come al tempo di Federico II. E anche di essere *ubique felix*, come è scolpito sugli stemmi imperiali.

3.4. Scenografia urbana

La magniloquenza del seicento è consustanziale a Palermo, alla sua appariscenza marmorea e allo scenario architettonico. Se il Teatro del Sole si pone *crux cosmica, centro-sigillo del cosmologico quadrato-ottangolo*⁶⁶, la città tutta partecipa di questo esoterismo urbano che si effonde per strade, cortili, chiostrì, piazze. Superbi i palazzi di principi e governanti, sontuosi i complessi di cardinali e abati, di claustrali e terziarie: abitano i *quattro mandamenti*. Potrebbe dirsi l'edilizia ecclesiastica città nella città tanto vasta appare la sua topografia.

L'insieme definisce il barocco sacro lungo un tracciato poco riducibile alla razionalità, rispondendo all'io altero di presuli e abadesse e al capriccio strategico di affermazione. Chiese e conventi sorgono nel cuore della città perché lì può spettacolizzarsi, davanti agli occhi dei *grandi di spagna* e dei *nunzi apostolici*, il primato del potere. Con arguzia Rosario La Duca annota, a proposito dell'edilizia claustrale: *I monasteri femminili disponevano anche di "logge" che si affacciavano sulla strada del Cassaro, dalle quali le monache, pur nella loro rigida clausura potevano gettare uno sguardo sul "mondo", ossia sulla strada principale di Palermo dove, in ogni ora giorno e della notte, pulsava la vita cittadina*⁶⁷. La rete dei principali siti, disseminati dentro il perimetro evidenzia come Palermo sia modellata da un'edilizia che si impone scenicamente sugli spalti urbani, mentre gli interni spiegano la follia di gloria.

Esplicita questa magniloquenza, intrinseca al meridione d'Italia, l'architettura effimera, ideata per le feste pubbliche, e che diviene, in determinate circostanze, funzionale alla scenografia urbana. In essa si materializza l'idea di una *estetica comune fatta di consuetudini generalizzate e di emulazioni*, significata da un *linguaggio opulento ed eversivo*⁶⁸. Dell'estetica trionfante del Barocco vive la capitale del viceregno in ogni sua parte con una semantica evolvente, grazie all'intellettualità degli artisti e al gusto popolare delle maestranze.

Nell'ombelico *cruciforme*, all'inizio del secolo, si installa la chiesa di San Giuseppe dei Teatini, progettata da Giacomo Besio. Cupola e campanile appartengono rispettivamente a Giuseppe Mariani e Paolo Amato. Grandiose le tre navate, lucenti di marmi, stucchi e oro. Le rende superbe il manto di decori e affreschi. La calotta interna dell'abside si presenta come *splendido esempio della decorazione barocca che unisce pittura e*

⁶⁶ M. C. Di Natale, *Conoscere Palermo*, Palermo 1995, p. 65.

⁶⁷ R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo* a cura di Francesco Armetta, Caltanissetta-Roma 2011, p. 63.

⁶⁸ M. R. Nobile, *Alle Origini del "Barocco Meridionale": Archi effimeri a Napoli e Messina tra fine XVI e primo XVII secolo*, in *Fiestas y mecenazgo en las retaciones culturales del Mediterraneo en la Edad Moderna* / R. Camacho Martínez, E. Asenjo Rubio, B. Calderon Roja, coordinadores y editores, Universidad de Malaga, 2012, p. 16.

*scultura, creata nell'ultimo quarto del XVII secolo*⁶⁹. Risponde la ricchezza alla filosofia di Gaetano da Thiene: *Sia povera la cella... ma ricca la chiesa*⁷⁰.

Prossima all'incrocio sono Santa Ninfa dei Crociferi e San Matteo. Quest'ultimo mostra sul Cassaro il prospetto dinamicamente scultoreo del D'Aprile e del Guercio con all'interno significativi affreschi. Dirimpetto rupestre si staglia il Santissimo Salvatore, in origine normanno, rifondato nel secondo seicento dall'Amato. Poligonale è l'interno che sale verso la cupola affrescata. Quinta scenica di *piazza della vergogna* e piazza Bellini si mostra Santa Caterina, del tardo rinascimento, che grazie all'apparato decorativo, si trasforma in barocco. È spinta verso l'alto da due rampe laterali sì da farla apparire ancor più prestante con la sua *facciata a due ordini divisi da una membratura marcapiana con motivi decorativi*⁷¹. La gloria della martire trionfa sul soffitto affrescato.

Alquanto nascosta è la chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto, dietro la cattedrale, attribuita a Smiriglio. Robusto e vertiginoso il prospetto di pilastri e colonne. Nell'interno è l'Ascensione, con temi biblici, a dominare dall'alto lo spazio. Nel rione dell'Albergheria si eleva San Francesco Saverio di Angelo Italia con la cupola circondata da quattro cupolette. Tutto è movimento nella massa scultorea dell'architettura. Poco conosciuta è la chiesa di Santa Chiara alla cui costruzione partecipa, con l'Amato, Nicolò Palma.

Quintessenza dell'ideologia gesuitica e della decorazione barocca è Casa Professa, progettata da Natale Masuccio. *La maestosa sobrietà del tardi cinquecento*, scrive la Brancata, *rimane e si rivela nella facciata tripartita, che reca, sopra il portale mediano, la statua settecentesca della "Madonna della Grotta", tra santi gesuiti*⁷². In questo edificio è lo sfarzo del seicento con la grandiosità di navate, transetto e presbiterio. Stordisce lo sfoggio di marmi, mischi e inframischi, tele e affreschi. Le bombe, confezionate a Pittsburg, la distruggono in più parti nel 1943. Monumento che attesta persino nel colore dei marmi la potenza dei gesuiti. Sul bianco di fondo splendono il rosso e il nero, i cui simboli rimandano a Sthendal.

È specchio di luce con le sue ceramiche verdi, azzurre, blu, gialle, la cupola del Carmine sempre all'Albergheria. Imponente edificio nel panorama viario con decori dovuti al gusto di artisti e maestranze. Lungo via Maqueda, incastonata fra i palazzi è la chiesa dell'Assunta, festante nella volta.

Poco più avanti è la minuscola Sant'Orsola la cui volta presenta la *Gloria di Sant'Orsola* e la *Gloria della Vergine*. A poca distanza, fuori le mura, si trova Sant'Antonio da Padova, impreziosita da tele e affreschi.

69

D. Malignaggi in *Palermo. Storia e Arte*, Palermo 1991, p. 10.

70

Cfr. M. C. Di Natale, *Ibidem*, p. 66.

71

S. La Barbera in *Palermo. Storia e Arte*, Palermo 1991, p. 132.

72

M. Brucala Brancata, *Guida di Palermo e Monreale*, Palermo 1996, pag. 47.



Fig. 11. Filippo Randazzo, *Gloria di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, part. Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Rientra nel mandamento della Kalsa Sant'Anna della Misericordia dell'Amico. Concavo e convesso il prospetto con colonne lucenti e ombre cupe. Rimanda alla ondulazione ascensionale di San Marcello a Roma. *Di grande effetto è l'andamento sinusoidale del prospetto, con rientranza nella zona centrale... Nelle nicchie, caratterizzate dall'andamento chiaroscurato delle modanature, sono contenute le statue*, così scrive la Malignaggi⁷³. Adiacente al complesso conventuale di San Francesco si trova l'Oratorio di San Lorenzo e San Francesco, dove, nel 1609, Caravaggio depono la *Natività*, scomparsa nel 1969.

Nella spazialità ariosa della Kalsa Giacomo amato dà vita con fantasia scenografica a un insieme di architetture. Si tratta di Santa Maria della Pietà, San Mattia, e Santa Teresa. Possente con colonne binate si innalza, vertiginosa, la Pietà. L'abitano le monache che vi profondono sentimenti angelici e sensuali. Nel soffitto è affrescata la *Gloria dei Domenicani*, il cui cielo rosaceo, quasi color carne abbacina lo spazio latteo e riscalda i sensi delle consacrata. Di San Mattia resta poco. Santa Teresa mostra la facciata *romana*, mossa da colonna e statue. Telero scenografico avvolto d'azzurro, prospiciente il mare.

Si colloca nel quartiere di Castellammare la cittadella dei *Domini canes*, guardiani della verità e inquisitori pronti a decretare arresti e roghi. La loro chiesa, sorta nel XIV secolo, subisce varie modifiche e, al principio del XVIII, acquisisce la struttura odierna con il prospetto che domina la piazza antistante, slanciandosi in alto con i due campanili sulla massa che culmina con attico semicircolare. Gigantesco teatro su due ordini, ritmato da

⁷³ D. Malignaggi, *Palermo. Storia e Arte*, Palermo, 1991, p.223.

colonne, pilastri, lesene, da nicchie e santi. Ricorda il barocco latinoamericano importato dai domenicani. Con il biancore architettonico fronteggia la macchina marmorea della colonna su cui svetta l'Immacolata. Appendice è l'Oratorio del Rosario in San Domenico, prezioso per i dipinti seicenteschi, italiani e fiamminghi, e le sculture di Giacomo Serpotta.

Nel pressi del convento domenicano si trova Santa Maria di Val Verde, fulgente di marmi policromi, l'immensa Santa Cita, che a metà novecento, viene dedicata a San Mamiliano, primo vescovo di Palermo, e l'Oratorio del Rosario di Santa Cita, dove Carlo Maratta installa la pala d'altare *Madonna del Rosario*, e dove Serpotta crea in stucco la Battaglia di Lepanto.

Monumentale si innalza la facciata di Sant'Ignazio all'Olivella, riconducibile al barocco romano. Inizia la costruzione Antonio Muttone a fine XVI secolo; viene completata con la cupola nel 1732. Nel fasto decorativo dell'interno figurano i dipinti di Filippo Paladini e Pietro Novelli.

Capolavoro del barocco fiorito è la chiesa della Concezione nel mandamento del Capo. Rettangolare la facciata delimitata da paraste tra cui si incastona il portale *messo in risalto dal forte oggetto del fregio e del timpano*⁷⁴. All'interno le pareti sono vestite di indicibili policromie marmoree, gli altari di paliotti musivi. Scigno di bellezza la Concezione che corona il tracciato scenografico della Palermo sacra, scandito da grandi complessi e piccoli edifici, creati per la gloria di Dio e dei suoi celebranti.

3.5. Arte della Controriforma

È in connessione con le categorie estetiche del barocco lo sviluppo, nella edilizia sacra, del pittoresco ornamentale, del grandioso volumetrico, del massiccio murario, che debbono stupire il pubblico degli oranti e trasferirlo nell'orizzonte noumenico. L'efflorescenza di marmi e stucchi, sculture, pale e affreschi invade lo spazio per intero delle chiese palermitane narrando caoticamente, del paradiso lontano nell'affastellarsi di storie, uomini, donne, simboli, *Il proliferare di immagini, di ornamenti che non lasciano respiro allo sguardo sino a riempirlo, dando un senso di pienezza, va fruito*, annota Scordato, *come un programma che accompagna la visione complessiva del luogo di culto; l'ornato va interpretato, in particolare, come ridondanza semantica della celebrazione eucaristica, che resta dato centrale della costruzione*⁷⁵.

Il punto focale dell'Eucarestia, nell'architettura e nella decorazione, si rivela fondamentale perché mette in posizione di rilievo, al di sopra dei fedeli, il sacerdote e la sua funzione di celebrante del Pane e della Parola. È lui il depositario, in nome di Roma, dell'unica verità, quella della fede. Perciò la Controriforma fa della verità, anche in Sicilia, il suo baluardo con la prerogativa di imporla *opportune et importune*, in un atteggiamento apologetico che diviene prima difesa, poi inquisizione, infine condanna. Così la verità (tomistica e scolastica), esaltata dalla dottrina di Trento, sale nel cielo degli affreschi in un parossismo di reiterazioni che ribadiscono, a oltranza, l'assolutismo della Chiesa romana, di cui, ideologicamente, Palermo è proiezione.

74

V. Viola in *La chiesa dell'Immacolata Concezione*, San Martino delle Scale (Pa) 2007, p. 22

75

C. Scordato in *Chiese Barocche a Palermo*, Caltanissetta-Roma 2005, pp. 223 – 224.

Al fine di comprendere la stagione barocca e la magnificenza del suo decoro nei complessi palermitani, urge focalizzare il processo della Controriforma in chiave spirituale e più ancora devozionale⁷⁶.

Con il decreto del Concilio di Trento, promulgato nel 1563, si afferma contro Lutero e i Riformatori, la dottrina tradizionale di Roma ridando all'architettura chiesastica e alle arti figurative *il compito di insegnare e di edificare*, secondo quanto afferma lo storico Francesco Michele Stabile. Il quale continua: *I padri conciliari affermarono che non c'è nelle immagini sacre la divinità o una forza divina: "non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus"*⁷⁷.



Fig. 12. Vito D'Anna, *Gloria di San Domenico*, Cupola, part. Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

In contrapposizione al feticismo religioso, spesso di impronta taumaturgica, del medioevo latino e nel rifiuto della concezione ortodossa dell'Oriente bizantineggiante, Trento non accetta, anzi condanna l'idea miracolistica dell'icona a favore di un suo valore di rappresentazione. Per l'arte posttridentina l'icona è intesa come segno e simbolo, quale catechesi ineccepibile, fondata nella storia biblica e nella riflessione teologica. Ribadisce questa funzione il Catechismo Romano, tre anni dopo,

⁷⁶ Cfr. J. Plazaola, *Arte Cristiana nel Tempo*, II, Milano 2002, pp. 399 – 311.

⁷⁷ F. M. Stabile, *Sicilia devota e committenza artistica dopo il Concilio di Trento*, in Pietro Novelli e il suo ambiente, Palermo 1990, p. 22.

sottolineando che le arti hanno il dovere di illustrare con figure sensibili la Trinità di Dio, i patriarchi e profeti dell' Antico Testamento, gli apostoli e i discepoli del Nuovo, i santi e i testimoni del cristianesimo, dando dell' arte un' idea teologale che incarna *facta, signa, opera, gesta, personae* nell' incontro con il Logos della storia.

Solo dopo il consolidamento politico-religioso del cattolicesimo sul protestantesimo, la Chiesa si apre alla esaltazione della sua storia. La ragione biblica cede il passo all' immaginazione devota, come risulta evidente nello studio del Lortz⁷⁸. Non più la *mimesis* di natura, storia, realtà, esistenza, bensì il sentimento, la fantasia, il simbolismo, la morale il misticismo. Si accentua il processo della fuga dalla quotidianità verso l' invisibile e l' eterno. La ragione cinquecentesca non ha più motivo d' essere. E' la psicologia dell' io sognante a dominare l' intero XVII secolo, che protrae l' antiragione sino a metà XVIII secolo. Piuttosto elastica ora appare la libertà ideativa degli artisti, sebbene non manchino richiami canonici alla comprensione della catechesi.

Sotto il controllo delle curie gli artisti sono rispettosi delle norme ecclesiastiche per tutta la prima metà del XVII secolo. Quando percepiscono in alcuni esponenti degli ordini religiosi una qualche *connivenza intellettuale*, mettono da parte i *consigli* dell' arcivescovo di Bologna, Gabriele Paleotti, intento a enucleare i concetti di errore e di abuso⁷⁹. *Essi si volsero ad un modo più libero ed estroso di dipingere, stimolando la loro immaginazione e liberando, sia pure gradualmente, secondo le esigenze "locali" la loro pittura dalle regole sino ad allora prescritte: non solo dalle Chiese ma anche dalle leggi estetiche e della tradizione esecutiva*⁸⁰.

A Palermo il cardinale Giannettino Doria, nel 1615, ordina a pittori, scultori e decoratori di attenersi alle norme. *Ai pittori inoltre e agli scultori espressamente comandiamo che nel dipingere le sacre immagini o nello scolpirle non usino temi non certi, superstiziosi, apocrifi o insoliti, e che evitino totalmente temi profani, turpi o che ostentino procacità; ed infine prime di esporle per la vendita curino che siano da noi controllate e verificate.*⁸¹

L' ordine cardinalizio è perentorio. Nel tempo però si stempera lasciando ampi margini alle interpretazioni e alla inventiva emozionale sia degli artisti sia dei committenti, capace di un ossequio d' apparenza dei soggetti sacri o liturgici, incentrati nella visione fantastica della Trinità, immersa dentro la luce acquosa dell' infinito, nello splendore estatico dell' Ostia consacrata, nel fascino femminile della Vergine Madre, nella sensualità celestiale delle sante, nell' eroismo martiriale dei santi, nel volteggio fra le nuvole degli angeli. Temi che si reinventano in base alle sensibilità degli ordini, maschili o femminili, mendicanti o intellettuali, tesi alla affermazione di prerogative, titoli e privilegi, favorendo copiose produzioni di immagini, palpitanti di sensi e visioni, che ascendono nella campitura delle pale d' altare, planano nella spazialità delle volte, fuggono nel vortice delle cupole attraversate da una umanità redenta.

È preoccupato il vescovo legislatore sia della verità che della decenza delle opere. Quest' ultima *non consisterà solo nel rifiuto di immagini disoneste dal punto di vista della*

⁷⁸ Cfr. J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle idee*, Alba 1960, pp. 326 - 27.

⁷⁹ Cfr. N. Benazzi (a cura di), *Arte e Teologia*, Bologna 2003, p. 421

⁸⁰ G. Pacciariotti, *Ibidem*, p. 6.

⁸¹ Synodus Diocesana celebrata anno 1615, Typis Angeli orlando et Decii Cyrilli, Panormi 1615, cap. IV, p. 11.

*morale sessuale, deperate secondo i canoni di una corretta conservazione o non confacenti alla dignità di quel luogo del sacro che della Controriforma ritorna ad essere l'edificio ecclesiastico. Essa implicherà anche richiesta di ricchezza e opulenza nelle raffigurazioni. In armonia con un tratto tipico della pietà barocca si esplicita così la duplice convinzione: da un lato bisogna onorare le immagini dei personaggi divini con quanto vi è di più prezioso al mondo; dall'altro solo la magnificenza delle opere esteriori può adeguatamente colpire la sensibilità dell'uomo ed indurlo all'atto di fede⁸² è chiaro che lo sfarzo delle immagini sia consustanziale alla coscienza barocca della chiesa postridentina, alla sua esaltazione che riecheggia, in termini estetici e non solo, l'*auri sacra fames* virgiliana.*

L'arte religiosa, annota Stabile, invece di comunicare il senso di Dio diventava spesso magnificenza ed esaltazione del potere ecclesiastico⁸³, assumendo valore preminente all'interno di navate e presbiteri, imponendosi allo sguardo e alla mente e sostituendosi al Verbo biblico, all' annunzio evangelico, all' asceti spirituale.

Si servono dell'arte, pittorica, scultorea e decorativa, monasteri, vescovadi, parrocchie, cappelle. Soprattutto gli ordini impreziosiscono di importanti manufatti i loro luoghi, potendosi permettere committenze di qualità grazie a rendite sicure, eredità e cospicue donazioni, provenienti da ambiti nobiliari. A dare lustro a vescovadi e conventi sono i cadetti dell'aristocrazia siciliana che, privi di prospettive di carriera all'interno della loro stessa classe, vengono indirizzati alla vita religiosa. Si tratta di "forzati" che costituiscono politicamente <<un potente sostegno dell'ordine stabilito>> e vanto delle famiglie d'origine⁸⁴. Ambita dai cadetti, obbligati alla castità, è la diocesi di Palermo, dato che lo stipendio riservato all'arcivescovo è superiore a quello del viceré con possedimenti in crescita e potere politico in grado di contrastare le istituzioni statali⁸⁵. Anche le "cadette" della nobiltà, destinate alla clausura, mirano non solo ad avere in convento il paradiso in terra, ma a divenire abadesse con privilegi di rango e a immortalare il nome nella realizzazione di importanti opere architettoniche artistiche.

Nel contesto del Barocco siciliano, Palermo svela la sua identità con la dominante di chiese e conventi, disseminati *intra et extra moenia*, apparendo come città monacale, dominata da svettanti cupole su case e palazzi, come ricorda ne *Il Gattopardo*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *Conventi di uomini e donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di gesuiti, di benedettini, di francescani, di cappuccini, di carmelitani, di liguorini, di agostiniani... Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si innalzavano ancora più alte; ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro ed insieme il senso di morte ce neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere⁸⁶.*

Di là dalla visione pessimista, propria della coscienza esistenziale dello scrittore palermitano, il capoluogo della Sicilia presenta, lungo il tempo barocco, con il fulgore

82 D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, Cinisello Balsamo 1995, pp. 46 – 47.

83 F. M. Stabile, *Ibidem*, p. 27.

84 D. Mack Smith, *Storia della Sicilia Medievale e Moderna*, Bari 1970, p. 202.

85 Cfr. D. Mack Smith, *Ibidem*, p. 204.

86 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano 1963, p. 35

delle arti decorative, un volto, talvolta una maschera, di esultanza mostrando il desiderio d'essere della comunità cittadina e della compagine ecclesiastica, nonostante le contingenze storiche. Appare vivo pertanto nelle classi sociali, permeate di fede o religiosismo, l'ansia di esperire la bellezza negli spazi urbani e dentro le strutture sacre. Sull'onda del rinnovamento guidato dai vescovi e personificato da gesuiti e cappuccini, anche l'arte acquisisce nuove *composizioni*, iconografiche e floreali, oltre che nella pittura e nella decorazione, in marmi, ori, argenti e in molteplici manufatti⁸⁷ influenzando sull'immaginario di clero e nobiltà, borghesi e popolani, nelle città e nei contadi. *E' evidente che la committenza ecclesiastica assunse in questo periodo carattere culturale e fortemente ideologico in quanto l'arte doveva servire al progetto devoto, anche se di fatto le opere venivano finanziate spesso da ricchi devoti, da gruppi di fedeli o di congregazioni, o confraternite.*⁸⁸ A questa committenza foraggiata, per ragioni diverse, da personaggi interessati al primato clericale sui laici, si deve la presenza a Palermo di alcuni maestri, italiani e fiamminghi, che determinano un indirizzo estetico prima sconosciuto, indubbiamente affascinante. La loro forma pittorica è in grado di esprimere una religiosità che si raccorda in minima parte al sentimento pauperista di Carlo Borromeo e molto di più al trionfalismo della curia romana, che guida l'episcopato nelle stesse scelte d'arte lungo la stagione inquisitoriale del seicento. Ai precetti controriformisti si attengono giuridicamente arcivescovi e abati, a Palermo, ma sempre più concedendo spazio all'invenzione non tanto iconografica quanto estetica. Con figure quali Scipione Pulzone, Filippo Paladini e Sofonisba Anguissola, Caravaggio e Van Dyck, prende avvio, in Sicilia, la pittura decorativa che coinvolge l'*intus*, ma che anche si compiace del fasto. Dimensioni che testimoniano l'inquietudine spirituale e il devozionismo autoglorificante.

3.6. Frescanti a Palermo

È di qualche decennio posteriore lo sviluppo barocco dell'affresco in Sicilia rispetto a Roma, Bologna, Genova, Napoli. Problema di geografia che non consente, nell'incipit del seicento, l'affermazione nei soffitti del linguaggio che si origina *dal vario configurarsi e intrecciarsi della corrente carraccesca e di quella caravaggesca*⁸⁹. Quando il barocco irrompe nell'Isola invade di fulgori e beltà, di ispirazione romana e neoveneta, le volte, con energia e scioltezza. Parecchi sono gli artisti che ne fanno verbo vivente.

A metà anni venti si impone, ancora giovane, in qualità di frescante, Pietro Novelli (Monreale 1603 - Palermo 1647) dominando la stagione fino a metà quaranta. Primo in ordine cronologico, il Monrealese opera all'interno di complessi chiesastici con semantica satura di suggestioni italiane e fiamminghe, fra classicismi e realismi. Conforme all'assunto controriformista, decora pareti e soffitti attenendosi ai dettami teologici dei committenti, sacrificando la fantasia e mortificando i sensi. Indubbia la grandezza di pittore di pale d'altare; significativa l'attività di decoratore a fresco, che intriga per la forma solida, il colore plastico, il tema biblico.

87 Cfr. M. C. Di Natale, *Ori e Argenti di Sicilia*, Milano 1989.

88 F. M. Stabile, *ibidem*, p.34.

89 E. Carli - G. A. Dell'Acqua, *Storia dell'Arte*, v. III, Bergamo 1981, p. 227.



Fig. 13. Vito D'Anna, *Africa, Vela*, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Appartiene al primo periodo del Monrealese l'affresco della volta del sottocoro in S. Giovanni all'Origlione, menzionato da Antonio Mongitore: << La volta sotto il coro nel Monastero dell'Origlione >>⁹⁰, dal Gallo: << Fresco del Trionfo di David e compagno rimpetto a vari altri sotto il coro, nella chiesa dell'Origlione >>⁹¹ e da vari storici fino a Vincenzo Scuderi, il quale lo colloca prima degli affreschi di S. Maria in Monte Oliveto: <<La decorazione seguirebbe... certamente quelli della chiesa dell'Origlione interamente perduti >>⁹². Qui è un accenno di illusionismo pittorico, che presto si afferma nella volta della Badia Nuova. Dell'opera dell'Origlione non resta nulla. Non è quindi tema di indagine, come non lo sono i soggetti cancellati da distruzioni e bombardamenti

Risponde al suo io *tenebroso* la stesura dei dipinti a olio, che carica di gravità persino i volti delle Madonne. Nell'affresco si stempera la tristezza senza concedere spazio all'esultanza. In Santa Maria in Monte Oliveto ben lo rappresenta la decorazione della volta con il soggetto dell'*Ascensione di Cristo*, in cui è leggibile la melanconia diffusa in questa *gloria* con i tratti dell'ecllettismo che lo connota e del postridentinismo che soffoca lo spirito. Firma molti affreschi, parecchi dei quali perduti. I frammenti recuperati svelano una sicura scienza decorativa, mancante, però, dell'afflato poetico che avrebbe dovuto imprimere alle sue composizioni sull'onda immaginifica di Pietro da Cortona.

90 A. Mongitore, ms. sec. XVIII, Qq C 63 f. 213 v.

91 A. Gallo, 1830, pp. IV – V.

92 V. Scuderi, 1974, p. 137.

Passano alcuni decenni prima che la decorazione a fresco trionfi nelle volte, dopo l'opera del Novelli. Un tempo per acquisire pienamente l'ideologia dell'affresco quale celebrazione di glorie. Variegato il panorama dei frescantì, tra il secondo seicento e il primo settecento, costituito da maestri, aiuti, maestranze, impegnati nella decorazione di pareti e soffitti. L'enucleazione sintetica mette in rilievo i maggiori fra di essi, evidenziando origini e sviluppi, rimandando ai capitoli seguenti lo studio sia delle personalità più significative sia di volte e cupole da queste create.

Nel 1686 è la cupola del Cappellone di Santa Maria dell'Ammiraglio, conosciuta con il nome di Martorana, a rifulgere con l'intervento di Antonio Grano (Palermo 1660-1718), la cui formazione avviene a Roma, all'ombra di Carlo Maratta (Camerino 1625 – Roma 1713) e a Palermo del Monrealese⁹³. In seguito sembra che abbia soggiornato a Napoli per osservare di Luca Giordano (Napoli 1634 - 1705) il *Trionfo di Giuditta* e l'opera di Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747). Presto si afferma come frescante e decora parecchi luoghi liturgici, fra cui Santa Maria della Pietà con la *Gloria dell'Ordine Domenicano*, la Chiesa del Gesù con la *Strage degli Innocenti* e la Chiesa dell'Assunta con la *Gloria di Maria*. Classicista il tratto pittorico che si effonde con la dominante del rosa nella vastità aerea. Ne è testimonianza il capolavoro, cioè la volta della Pietà, cui si accompagnano oltre trenta piccoli scomparti, osannanti agli *spiriti magni* dell'Ordine, fra cui Tommaso d'Aquino.

Segue, diacronicamente, Filippo Tancredi (Messina 1655 - Palermo 1722). Apprende nella città dello Stretto la grammatica della pittura da Domenico Marolì, Onofrio Gabrieli e Saverio Scilla, affascinato dal loro colorismo⁹⁴. Esegue parecchi affreschi tra i quali, nel Duomo, l'Assunta. Nel 1688 lo si incontra a Napoli, dove assimila il linguaggio di Luca Giordano. Quindi raggiunge Roma per far parte della cerchia di Carlo Maratta, il quale gli schiude, con il suo classicismo, la preziosità cromatica di genovesi, fiamminghi e veneti. A Palermo viene per decorare, nel 1693, la volta della navata e del coro di San Giuseppe dei Teatini con l'*Apoteosi di San Gaetano da Thiene*. Parecchi altri sono i lavori che rivelano in lui un frescante *ricco e splendente* con una forma barocca che preannuncia le levità del settecento. La conferma è negli affreschi del sottocoro e della sacrestia della Badia Nuova, databili a fine anni novanta, e l'Assunta nella volta del transetto in Sant'Anna della Misericordia⁹⁵.

Soffia su Palermo vivificandola, nella seconda decade del XVIII secolo, il vento delle Fiandre immettendo la cultura siciliana nella tardiva corrente di Rubens, con l'arrivo di Guglielmo Borremans. È il 1714 ed il barocco langue e necessita di nuova linfa e dell'eleganza sognata dalla nuova stagione. Borremans (Anversa 1672 – Palermo 1744) soggiorna, durante il viaggio in Italia, a Roma, Napoli e Messina, prima di abitare nella seconda città del vicereame, dove è ammirato per la mondanità pittorica che egli trascrive negli affreschi dell'Assunta, della Martorana, di Montevergine, di San Giuseppe, della

93 Cfr. F. Mineo in *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura* di Luigi Sarullo, a cura di Maria Antonietta Spadaro, Palermo 1993, pp. 241 – 242.

94 Cfr. G. Mendola, *Filippo Tancredi*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani. Pittura*, Palermo 1993, pp. 518 – 519.

95 Cfr. G. Mendola in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, o.c. pp. 518 – 519.

Pietà. Tra il 1734 e il 1738 decora a fresco alcune sale del Palazzo Arcivescovile e l'Oratorio della Carità di San Pietro. Ammalia l'eleganza della *cappella cardinalizia* narrante, nelle quattro pareti affrescate, il tema della Natività, che si tramuta in favola con la Vergine che nel portamento principesco riassume il sogno della bellezza femminile⁹⁶.

Alla scuola di Sebastiano Conca (Gaeta 1680 - Napoli 1764) e Sebastiano Giaquinto (Molfetta 1703 - Napoli 1765) deve la formazione, a Roma, Olivio Sozzi (Catania 1690 - Ispica 1765). È suo l'affresco della volta della Martorana realizzato nel 1744. La sua presenza a Palermo è legata maggiormente ai dipinti su tela per diverse istituzioni ecclesiastiche⁹⁷.

Monocolo di Nicosia è detto Filippo Randazzo (Nicosia, 1692-1744). A Roma è discepolo del Conca, di cui interpreta lo sfolgorio cromatico come documentano gli affreschi. A Palermo continua la tradizione classicheggiante di Grano e Tancredi. All'inizio degli anni quaranta del XVIII decora a fresco la volta del Gesù e le vele delle finestre per glorificare l'Ordine ignaziano⁹⁸. Firma, nel 1744, il capolavoro: l'affresco della volta di Santa Caterina con la *Gloria delle Sante Martiri dell'Ordine Domenicano*. La grazia sensuale dell'opera interpreta, con finezza di emozioni, il sentire delle claustrali prossimo al Cantico dei cantici.

Della semantica del Conca e del Sozzi risente Gaspare Serenario (Palermo 1694-1759), che lungamente frequenta Roma e quando giunge a Palermo è conteso dall'aristocrazia, nei cui palazzi inneggia alle glorie dei miti olimpici. Affresca la cupola e la volta del Gesù e il catino absidale di Santa Maria della Pietà. È rinomato maggiormente per i dipinti ad olio⁹⁹.

Accademico di San Luca, Conte Palatino, Cavaliere dello Speron d'oro è Vito D'Anna (Palermo 1718-1769). Complessa la formazione prima nella bottega di Pietro Paolo Vasta ad Acireale e poi nell'atelier romano del Giaquinto. Subisce anche l'influsso del Sozzi, di cui sposa la figlia Aloisa. Per storici e critici Vito D'Anna (Palermo 1719 - 1769) è l'artista che più degli altri illustra lo spirito dell'ultimo barocco nella *città regia e conventuale*, che si apre al rococò con l'alternanza ora di robuste masse cromatiche ora della chiarezza spaziale. Il segno del suo genio di frescante lo si osserva in Sant'Anna, San Matteo, Santa Caterina, Santissimo Salvatore.

96

Cfr. G. Mendola, *Ad vocem*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, o.c. pp. 49 – 50.

97

Cfr. M. Genova in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, o.c. pp. 507 – 509.

98

Cfr. M. Guttilla in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, o.c. pp. 442 – 444.

99

Cfr. M. Guttilla in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, o.c. pp. 498 – 500.



Fig. 14. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, part. Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

PIETRO NOVELLI

1603 – 1647

4.1. Artista dell'elettismo

Nel seicento siciliano la personalità maggiore, sia nella pittura che nella decorazione, è indubbiamente Pietro Novelli, che opera nella prima parte del secolo, nei decenni in cui sono arcivescovi della capitale Giannettino Doria e Ferdinando De Andreada¹⁰⁰. Tempo in cui Palermo e l'Isola sono attraversate dalle correnti innovative delle Fiandre, dalla passionalità partenopea, dall'uragano Caravaggio.

Fin dal primo decennio la Sicilia sente il fremito del naturalismo e del realismo soprattutto per l'apparizione di Michelangelo Merisi, il quale, tra il 1608 e il 1609, soggiorna, fuggiasco, a Siracusa, Messina, Palermo, determinando l'accelerazione formale e linguistica della pittura ancora legata a un manierismo stantio.

Un ruolo significativo nel rinnovamento tocca, alcuni lustri dopo, allo spagnolo Jusepe de Ribera, napoletano d'adozione, il cui rigore segnico ed etico si inverte nell'immaginario del Novelli, nella stagione stessa in cui la compagine dei pittori fiamminghi, pulsanti di realtà umane, dichiara fuori storia la maniera cinquecentesca *nel progressivo indurimento delle forme e dei gesti innaturali e bloccati*¹⁰¹. Fra questi diversi gli *anonimi* che si accompagnano a personalità note come Jan Van Houbracken¹⁰², Guglielmo Walsgart¹⁰³, Matthias Stomer¹⁰⁴, il cui tratto incisivo è felpato di ombre luminose, generate da *lume di candela*.

Fra i pittori giunti dai Paesi Bassi appare astro Antony Van Dyck, discepolo prediletto di Rubens. Lo contraddistingue, nella visione barocca, l'attenzione aulica della linea, di matrice classica, che conquista il giovane Monrealese che l'assume come stilema nelle opere in particolare religiose. Il genio di Anversa sosta a Palermo nel 1624, *annus terribilis* per la moria decretata dalla peste. Il *provinciale* Novelli studia la pittura vandyckiana e si impossessa dell'eleganza indicativa di un ideale di bellezza, come si evince nella *Madonna del Rosario con Santi* e nella sequenza dei *ritratti* della romita Rosalia Sinibaldi.

100

Cfr. Annali Diocesi di Palermo, *Elenco arcivescovi*, Palermo 2011, p. 10.

101

G. Davì in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis* a cura di Vincenzo Abate, Milano 1990, p. 154.

102

Cfr. M. G. Aurigemma, *Jan Van Houbracken in Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, Palermo 1984, p. 227.

103

Cfr. V. Scuderi, *Caravaggeschi nordici (e di "nazioni italiane") operanti in Sicilia in Caravaggio in Sicilia...*, o.c. p. 189.

104

G. Davì, *Caravaggio in Sicilia...*, o.c. p. 242.

È un fenomeno non indifferente, che spiega l'interesse per la pittura dei Paesi Bassi, la serie anonima di copie in chiese e abazie. Una *Deposizione dalla croce*, attualmente a San Martino delle Scale riproduce il capolavoro di Rubens¹⁰⁵.

Testimonianza di una cultura aggiornata, traboccante di sensi e sentimenti, che appassiona persino le claustrali del monastero palermitano delle Vergini.

Con Van Dyck e altri fiamminghi si afferma una corrente linguisticamente elitaria, espressiva di sensibilità straniere e di finezze italiane all'interno sempre del barocco. È un vento di signorilità formali e di grazie femminili quello che soffia, fra gli anni venti e cinquanta a Palermo, insufflando desideri di armonia e l'idea di una creazione intrisa *delle dolcezze coloristiche di tipo fiammingo*¹⁰⁶. Ne resta stupito il Monrealese che al suo eloquio giovanile prima, poi della maturità, infonde lo spirito classico della bellezza, sebbene venata di mestizia.

Costituisce apice della pittura seicentesca in Sicilia Pietro Novelli (Monreale 1603 - Palermo 1647), soggetto di importanti indagini biografiche e critiche¹⁰⁷. Nel presente *introitus* al frescante monrealese si accenna, *per summa capita*, all'iter formativo e ad alcune opere rappresentative, dato che diversi studiosi da tempo discertano sulla personalità e sulla pittura a olio.

Dopo i rudimenti appresi alla scuola del padre, Pietro Antonio Novello, e alla sequela del manierismo di Vito Carreca, il giovane apprendista ha modo di conoscere i lavori di Albina, Paladini, Zoppo di Ganci, dei genovesi Castello e Fisella, dei fiamminghi Gerardi e Vasnens¹⁰⁸. Intorno al 1625 il suo linguaggio si rivela sciolto e deciso anche nella prima sequenza degli affreschi¹⁰⁹, avendo già appreso l'anno precedente da Van Dyck operante a Palermo l'elegante libertà della linea e lo splendore del colore e della luce. Nel 1631 si trasferisce a Roma e Napoli, secondo quanto sostengono diversi biografi e critici, rimanendo affascinato da classicismo e da barocco italiani, francesi e fiamminghi. Nella capitale partenopea assume a *fervido ed efficace divulgatore del vandychismo*¹¹⁰. Non mancano esegeti che, vista l'assimilazione delle novità generate da Caravaggio e Ribera, sostengono che Novelli abbia fatto altri viaggi di approfondimento. Determinante è l'incontro con lo *Spagnoletto* e il suo crudo naturalismo, espresso nel *tremendo impasto*. Da costui acquisisce un rigore tenebroso di cui plasma i suoi personaggi. Persino la Vergine subisce nella fisionomia i tratti grevi di un esistenzialismo *ante litteram*, che la privano del suo magnificat.

Capolavoro di metà anni trenta è la *Benedizione dei pani* di Monreale, cui segue il telero di San Martino delle Scale ritraente *San Benedetto che consegna la Regola ai cavalieri*.

105

Cfr. T. Viscuso, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli* in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, p. 110.

106

V. Abate, in *Genio e Passione. La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia*, Napoli 1997, p. 44.

107

Cfr. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1939; *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, Palermo 1990.

108

Cfr. V. Scuderi, *Novelli Pietro*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani. Pittura*, p. 375, Palermo 1993.

109

Cfr. V. Scuderi, *Ibidem*, p.9.

110

R. Causa, *Introduzione*, in *La Pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, p. VII, Milano 1983.

Composizioni rivelatrici della maestria del Monrealese che fonde in un amalgama personale le illuminazioni di Caravaggio, Van Dyck e Ribera, di Guercino e Domenichino, di Vaccaro e Stanzione, mostrando la dialettica interna fra realismo e idealismo. Tensione che si riscontra nella *Consegna del cordiglio francescano a San Luigi re di Francia* di Santa maria in Monte Oliveto, nei *Santi eremiti nel deserto* e in *San Filippo di Agirò che esorcizza un energumeno* di Casa Professa, nel *Miracolo di San Francesco Saverio* nella chiesa partenopea del Gesù e in *Giuditta e Oloferne* del palazzo reale di Napoli, nella *Vocazione di Mattia* di Leonforte, nella *Madonna con Santa Rosalia e San Giovanni* del Museo di Palazzo Abatellis, nella *Madonna, Bambino e Santi Benedetto e Scolastica* di San Martino delle Scale. *Prove di grande intensità naturalistica che compongono in un giusto equilibrio le influenze del maestro spagnolo con i risultati di una ricerca condotta anche in direzione del Velasquez*¹¹¹.

Con l'inizio degli anni quaranta la pittura si connota di maggiori inquietudini. Ne sono testimonianza la *Famiglia di Loth* di Madrid e la *Comunione di Santa Maria Maddalena* di Palazzo Abatellis. Tragica è la *Pietà* del Museo Diocesano, dura nel tratto. Si rapporta alla *Pietà* di Jusepe Ribera del 1637, di cui non traduce, pur nel dolore, l'intima grazia. Novelli esaspera nella struttura anatomica il segno riberiano riproponendo l'ascetismo della Spagna inquisitoriale. La data 1637 confermerebbe l'ipotesi di un ulteriore soggiorno a Napoli.

A questa semantica inscritta sulla tela, gravata di ombre cupe e di fioche lucescenze, l'artista abbina il linguaggio dell'affresco. Due forme differenti, tramate di rimandi, espressive della stessa intelligenza eclettica

In realtà sembra chiaro che Pietro Novelli non sia prosecuzione dei linguaggi né di Van Dyck, né di Ribera, né di Caravaggio. Ne è convinta la critica, che presentando il Monrealese ne evidenzia le varie dipendenze, facendo riferimento alle suggestioni da lui acquisite esteriormente.

Da questi tre maestri egli assorbe diversi elementi di indubbia significazione senza però tramutarli in una realtà altra cioè in una novità di forma che riveli in lui piena autonomia ed invenzione innovativa. Caravaggio, Ribera, Van Dyck, entrano nella struttura pittorica di Novelli ed il loro segno è ben definibile, anzi circoscrivibile, ora nella composizione, ora nel colore, ora nel tratto.

All'interno dell'opera del Monrealese si ha la sensazione di potere, analiticamente e filologicamente, distinguere i vari elementi e le varie fasi espressive dei pittori a cui egli si ispira. Di là da affermazioni *patrie*, volte alla celebrazione di un'idea o di un mito, la forma costruita da Pietro Novelli si presenta eclettica, esprimendo il limite ed il valore di questo artista siciliano, che occupa nel Seicento italiano un ruolo di secondo livello, mentre nel contesto europeo viene considerato come autore di provincia. Lo studio critico su questo artista che si pone, tuttavia, all'apice del XVII secolo in Sicilia, dopo un processo storiografico che ne esalta genericamente il senso, giunge, tra la fine dell'Ottocento e lungo il Novecento, alla formulazione di una serie di giudizi che indagano, non solo l'insieme delle opere, ma ogni singolo manufatto. Giudizio sempre più pertinente, firmato da storici e critici lontani ormai dalla esaltazione localistica.

111

F. Petrelli, *Pietro Novelli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della mostra, p. 358, Napoli 1984.



Fig. 15. Pietro Novelli, *Incoronazione della Vergine*, Volta, Oratorio del Rosario in San Domenico

Tra gli ermeneuti che vivisezionano e interpretano Pietro Novelli, significativa è la presenza di Maurizio Calvesi che, negli anni in cui insegna all'Università di Palermo, determina una precisa metodologia di analisi che favorirà i futuri storici siciliani nella visione ora appassionata ora disincantata del secolo barocco. Ne è attestazione il corso monografico del 1973 *Caravaggio o la ricerca della salvezza* incluso, in seguito, nel volume *Le realtà del Caravaggio*¹¹². Affrontando la questione formale del Monrealese e la strutturazione semantica così lo studioso romano avvia la sua riflessione: *Se dal Rubens stesso e da Annibale Carracci egli accoglie talvolta il suggerimento di una larga plasticità nello squadro dei corpi e di una robusta articolazione compositiva, e se dal Caravaggio e dal Ribera è indotto ad un pronunciato realismo, il modello più congeniale alle sue educate e composte cadenze resta Van Dyck*.¹¹³ Quindi Van Dyck è il genio ispiratore, il maestro che maggiormente contribuisce alla formazione del giovane siciliano, il quale nella sua opera, votata alla penetrazione della realtà, guarderà anche agli altri due maestri. Novelli è pertanto circoscrivibile nel triangolo di forme, linguaggi, tratti, emozioni, pensieri definito dai tre geni.

Dopo alcune memorie storiche di autori seicenteschi e settecenteschi, solo nei due secoli susseguenti l'esame del Novelli, da parte di storici dell'arte, storici, storici della cultura e della società e critici d'arte, si fa cocente. Per lo più l'esegesi di quanti si interessano all'uomo e all'artista è di matrice laudativa e non riesce a mettere in rilievo né valori né limiti.

Benchè esuli dal presente studio l'aspetto storiografico, è importante per una razionale rivisitazione dei testi principali di quegli autori interessati al pittore. Il che permette di comprendere la qualità del giudizio, formulato nel tempo e nello spazio, e l'evoluzione critica avvenuta soprattutto nel XX secolo. Il ritratto di Novelli che ne viene fuori non è chiaro. Anzi è problematico e confuso. Ed è giusto che sia così, visto, nel volgere dei decenni, le diverse posizioni storiche, filosofiche, politiche, filologiche. E' indubbia la buona fede dei tanti studiosi che hanno dedicato la loro attenzione al Novelli. Gli storici, soprattutto, tentano di entrare nel vivo di una forma che loro sfugge. Di contro mettono in risalto la validità di un artista che esprime la cultura, sovente inquieta, di una comunità, quella siciliana, in un'epoca in cui angosciante è la Controriforma.

4.2. Encomio degli storiografi

Sembra che un primo ritratto, capace di evidenziare la personalità del Novelli, all'interno del contesto sociale e formativo, è quello di P. A. Orlandi, il quale, nella prima metà del XVIII secolo nel suo *Abecedario pittorico* scrive: *Detto il monrealese, di nazione siciliana, fu pittore di assai buon gusto e buon disegno e ottimo colorito. Toccò con finezza e forza i suoi impasti tratteggiando il colore con somma maestria ed imitando alla volta lo Spagnoletto, ma con più leggerezza. Faceva ogni suo dipinto dal naturale e specialmente testa e mani e piedi. Fu conosciuto da pochi perché non uscì dalla patria e visse con particolare modestia*¹¹⁴.

112

Cfr. M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 3 – 79.

113

Cit. Maurizio Calvesi, *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990.

114

P. A. Orlandi, il cui giudizio fu ripreso dal Lanzi in *Storia pittorica d'Italia*, Bassano 1795-96 e dal Rossini in *Storia della pittura italiana*, t. VI, Pisa 1852, p. 175

L'intervento dell'Orlandi è capace di una analisi tecnica e formale. Parla della materia pittorica e della capacità elaborativa di Novelli sia nel tratto che nel colore.

Nel 1788 il cappuccino padre Fedele da San Biagio in una pagina memorabile si sofferma sui linguaggi e sulle influenze, caratterizzanti la forma pittorica del Novelli. La sua è una lettura encomiastica nella consapevolezza che il Monrealese sia l'autore di maggiore valenza nella Sicilia post tridentina¹¹⁵.

E' interessante l'attenzione rivolta al Novelli da parte di alcuni studiosi stranieri, tra il 1788 ed il 1822. Tra questi figura V. De Non, che in *Voyage en Sicile*¹¹⁶ fissa entro due opposti i caratteri costitutivi dell'opera dell'artista: il primo *à la manière de l'Espagnolet*, il secondo *ensuite* si riferisce alla maniera del *celèbre Van Dyck*.¹¹⁷ In *Voyage pittoresque en Sicile*, A. De Sayve scrive: *Monrealèse, surnommé le Raphaël sicilien, est regardé comme le chef de l'école sicilienne: il a travaillé dans la manière de L'Espagnolet et de Vandick, quelquefois il se faisait aider, dans ses tableaux, par sa fille. Cet artiste peignait avec beaucoup de verité ses figures; mais ses airs de tête manquent quelquefois de dignité...*¹¹⁸. L'appunto del viaggiatore francese verte sulla verità delle figure, cioè sulla aderenza alla realtà umana, sebbene per lui questa aderenza non faciliti l'ideale classicheggiante che egli stesso agogna vedere nei ritratti.

Luigi Lanzi nella *Storia pittorica d'Italia*, pubblicata nel 1809, constata l'adesione agli stilemi classici di Novelli scrivendo: *Diligente nel ritrarre le forme dal naturale, dotto in disegnarle, grazioso nel colorirle con qualche imitazione dello Spagnoletto*¹¹⁹

Secondo l'Armellini, che scrive nel 1817, la lezione di Ribera in Novelli subisce una riformulazione convenzionale, priva della caratterizzazione violenta propria dello spagnolo-napoletano: *La ferocia caratteristica dello Spagnoletto è stata poi dal monrealese riserbata alla opportunità, e temprata in guisa che non guasti la fantasia delle donne incinte sino a cagionare parti mostruosi, come l'Issione del Ribera.*¹²⁰

115

"La pittura del monrealese che abbiamo in Palermo e nel Regno, sono a mio parere di gran stupore. Quando le veggio e le considero rimango sorpreso e non saprei staccarmene. Resto come incantato da queste teste dipinte, disegnate ed impastate all'ultima sottigliezza, sin dove può giungere l'arte. E' ben vero che la scuola fu fiamminga dicendosi di aver avuto Vandic per maestro, onde nelli suoi panneggi e nella composizione delle opere sue non si vede nella eleganza della scuola romana già consumata nella perfezione del comporre e nella bella piega de' panni". Cit., Fedele da San Biagio, in *Dialoghi Familiari sopra la pittura*, 1788, p. 55.

116

...Ce peintre, qui a fait à lui tout seul l'école sicilienne, à peint tout ce qu'il y a de beau à Palerme et aux environs. Cet habile homme s'étoit formé d'abord dans la maniere de L'Espagnolet; puis ayant connu dans ses voyages la célebre Van- Dyck, il cher-cha la genre gracieux de ce peintre, et unit au genre vigoureux du premier la grace et la belle vérité du second; ce qui fait que ses tableaux du second temps sont supérieurs aux premiers, et en font un des premiers peintres de l'Italie... Cit. M. Denon: *Voyage en Sicile*, 1788, Paris 1788.

117

...Ce peintre, qui a fait à lui tout seul l'école sicilienne, à peint tout ce qu'il y a de beau à Palerme et aux environs. Cet habile homme s'étoit formé d'abord dans la maniere de L'Espagnolet; puis ayant connu dans ses voyages la célebre Van- Dyck, il cher-cha la genre gracieux de ce peintre, et unit au genre vigoureux du premier la grace et la belle vérité du second; ce qui fait que ses tableaux du second temps sont supérieurs aux premiers, et en font un des premiers peintres de l'Italie... Cit. M. Denon: *Voyage en Sicile*, 1788, Paris 1788, p. 73.

118

A. De Sayve, *Voyage pittoresque en Sicile*, Paris 1822

119

L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII sec.*, III edizione, corretta ed accresciuta dall'autore, 6 tomi, Bassano, 1809, v. II p. 371

120

Cit. N. Armellini in *Una lettera di un siciliano nel Giornale siciliano*, 30 agosto, 1817.

Nel 1818 G. Bertini, ritrae l'artista siciliano come capace *a dar nuova vita e sublimi modelli alla medesima arte della pittura talchè a buon diritto dei nazionali e degli stranieri abbia ottenuto il glorioso nome di Raffaello della Sicilia*.¹²¹ Il riferimento a Raffaello non deve intendersi per una impossibile vicinanza formale tra il Monrealese e l'Urbinate, quanto per una idealizzazione generica, significante la grandezza del pittore nel contesto socio-storico.

Sempre nel 1818 G. M. Ortolani mette a fuoco, più che le peculiarità formali, la forza espressiva: *In mezzo a' più difetti si riconoscono gli intendimenti de' tratti di grande ingegno, una arditezza, un fuoco, ed una facilità sorprendenti*.¹²² Nel suo *Viaggio in Sicilia* il conte Rezzonico afferma in termini lapidari: *Massimo uomo e da noi poco conosciuto*.¹²³ Affermazione questa che sottolinea come per uno studioso lombardo l'artista siciliano appare in una grandezza ignota.

Agostino Gallo, uno dei maggiori studiosi della Storia dell'arte siciliana, nel suo *Elogio di Pietro Novelli* del 1828, evidenziando le polivalenti doti dell'artista afferma: *Egli puossi dire di aver creato un genere tutto nuovo di architettura che vuolsi appellare pittoresca traendo partito dalla sua fantasia e dalla immensa varietà delle linee che la pittura permette e che l'altra non ama molto, giacchè una parte principale del suo bello fonda sulla euritmia lineare*.¹²⁴

Quasi continuando la riflessione di Agostino Gallo, il canonico Rosario Gregorio, nel 1831 annota: *Egli è corretto nel disegno, semplice e vigoroso nel colorito e quantunque sempre le fisionomie non siano varie pure colpiscono per un certo carattere di forza e verità. E' anche facile nella composizione, leggero nel panneggiamento e potrebbe collocarsi a lato dei più sublimi maestri se avesse avuta, seconda il gusto dell'antico, scelte di forme migliori*.¹²⁵ Entra nel vivo della esegesi stilistica e formale il canonico, che pur mostrando gli aspetti etici della pittura, *forza e verità*, ama soffermarsi sulla qualità compositiva, mettendo in risalto la valenza di un maestro che avrebbe probabilmente raggiunto valori estetici superiori.

Nella *Nouvelle Biographie Générale* del 1864, il redattore con linguaggio laudativo così descrive la forma dell'artista *dans ces oeuvres si variées, on ne sait ce qu'on doit admirer le plus la correction du dessin, de la facilité du pinceau, du parfait accord, et de la transparence du couleurs, de la science de la perspective, des connoissances anatomiques, de l'habile dégradation de lumières ou de l'expression des figures*.¹²⁶

Di diversa intonazione è il giudizio formulato nel 1875 da Giuseppe Meli, il quale dichiara una *mananza di idealismo*.¹²⁷ Notazione questa che rivela nello studioso una

121

Cit. G. Bertini, *Di alcuni documenti autentici nuovamente scoperti relativi alla biografia del celebre dipintore Pietro Novelli*, in *Giornale di Scienze, Lettere ed arti per la Sicilia*, t. XX 1818 p. 205

122

Cit. G. E. Ortolani, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia compilata dall'Avvocato Dottor Don Giuseppe Emanuele Ortolani e da altri letterati*, 1818, Napoli, v. II.

123

Cit. Conte C. Gastone di Rezzonico, *Viaggio in Sicilia*, Palermo, 1828, p. 30

124

Cit. A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo 1828, p.78

125

Cit. R. Gregorio, *Saggio sulla vita e le pitture del celebre P. Novelli*, 1831, pp. 169-70, in G. Capozzo, *Memorie sulla Sicilia*, v. III, 1831, Palermo.

126

Nouvelle Biographie Générale Didot, Paris, 1864.

127

Cit. G. Meli, *Scritti nella Pinacoteca di Palermo*, Pal. s. d. (1875) pp. 58 - 59.

inappropriata lettura esegetica del Seicento realista, considerando valore dogmatico il linguaggio rinascimentale, che si rapporta all'idea classica. G. Frizzoni, nel volume *Della Pittura In Sicilia* del 1884, afferma: *Pietro Novelli si compiace di emulare con successo il Velasquez nel maneggio del pennello e negli effetti del chiaro e dello scuro nei colori*¹²⁸. Affermazione molto soggettiva che non ha particolare riscontro nell'esame delle opere. Quasi in dialettica con Ribera, il Mauceri pone il Novelli esaltandone la *dignitosa compostezza* nel ritratto delle teste. Egli scrive: *Pietro Novelli è poco conosciuto fuori di Sicilia e talora erroneamente confuso con i pittori napoletani del suo tempo, forse perché qualche volta si rivela ispirato dallo Spagnoletto, ma secondo me a torto perché quantunque abbia un carattere stilistico oscillante fra varie influenze, pur tuttavia imprime una nota propria nella rappresentazione e nel movimento delle figure. Però, fra gli imitatori di costoro, il Novelli riesce ad ottenere un gran merito, specialmente per quell'aria di energia e di dignitosa compostezza che sa dare alle belle teste dei suoi personaggi, pieni di verità e di magistero d'esecuzione.*¹²⁹

Opponendosi alla pittura del Barocco, giudicata folle, L. Tasca Bordonaro, nell'*Arte retrospettiva: Pietro Novelli*, del 1909, così presenta il monrealese: *Egli è signore nella calma e nella misura e nel colore: ogni suo dipinto – anche se non molto pregevole - ci mostra quella sobrietà signorile che mancò quasi completamente ai pittori del '600. Affiora in questo giudizio come l'idealità rinascimentale sia ancora punto di riferimento obbligato.*¹³⁰ Consapevole delle molteplici influenze nella pittura di Novelli, V. Pitini è esplicito nell'affermare: *Fu eclettico, come tutti in quel secolo gli artisti vedevano solo il già fatto, non il da farsi nell'arte. L'unico che colpì la sua intelligenza fu il Van Dyck perchè gli rivelava come doveva essere rappresentata quella società aristocratica che lo circondava da ogni parte. Questo senso di dignità e di misura che lo tiene lontano dalle volute esagerazioni del tempo non è solo nel modo con cui rende le immagini, ma come egli le concepisce, onde non ne viene nella sua opera qualcosa di conseguito o di oltrepassato in un modo o in un altro. E' armonia veramente interiore.*¹³¹ Il Pitini, non consapevole della forza rivoluzionaria del realismo caravaggesco e riberiano che agita l'intus dei personaggi novelliani, tiene ad evidenziare come nella pittura del Monrealese si rifletta una concezione aulica, aristocratica, propria della classe dei principi e dell'alto clero.

4.3. Giudizio dei critici

Con il XX secolo nello studio della storia dell'arte avviene un capovolgimento. Il giudizio di un artista e delle sue opere non è più di generica pertinenza di appassionati, che di volta in volta guida il gusto, la moda, l'ideologia. Appartiene alla scienza critica, ai suoi criteri e metodi, in grado di significare la veridicità dei manufatti e il loro valore

¹²⁸ Cit. G. Frizzoni, *Della Pittura in Sicilia, dal XV al XVI sec.*, in *L'illustrazione Italiana*, ottobre, n. 42.

¹²⁹ Cit. E. Mauceri, *Esposizione di opere del Monrealese*, in *L'Arte*, 1902, a. V, fasc. VI, pp. 194 - 96.

¹³⁰ Cit. L. Tasca Bordonaro, *Arte retrospettiva: Pietro Novelli*, 1909, in *Emporium*, v. XXIX, gennaio, n. 169, p. 26.

¹³¹ Cit. V. Pitini, *L'Arte di Pietro Novelli*, in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti* s. V, nov.- dic. v. CL, p. 49.

recondito. Pertanto la lettura esegetica di Pietro Novelli e della sua struttura e cultura necessita di veri studiosi. Al pittore di pale d'altare e a freschi, che rappresenta in Sicilia le correnti innovative, dedica attenzione, nel 1922, Roberto Longhi, cui si riconosce il primato di un giudizio che perfora l'enigma della creazione. In un testo dal titolo *Un ignoto corrispondente del Lanzi*, scrive: *Questi non è raro in Spagna, massime nelle quadre reali, dove è spesso equivocato col Vaccaro, professore napoletano che tanto lo somiglia.*¹³² L'eminente storico sottolinea come il monrealese venga confuso con il pittore napoletano, dato che non pochi elementi sono propri dell'uno e dell'altro. Si interessa con stupore al Novelli N. Pevsner,¹³³ mentre il Baumgart nel *Thieme-Becker...* del 1931 ne sottolinea l'eleganza e l'armonia: *Sino alla fine non perse mai l'eleganza del disegno, l'armonia della composizione e del colore*¹³⁴. Il Colasanti considera il Novelli tra i maggiori pittori del Seicento sottolineando che sebbene egli viva all'ombra di Ribera, se ne distacca: *Per l'intensità della vita spirituale e dei suoi personaggi, per una ricerca di eleganza che non dimenticò mai, per una finezza di tocco che gli era derivata dallo studio delle opere del Van Dyck.*¹³⁵ In realtà il Monrealese non entra nella drammaticità sanguinante dello Spagnoletto, non ne intende la forza inquieta e pertanto preferisce una forma classicheggiante che lo abbina, esteriormente, al grande fiammingo a cui egli guarda.

In occasione de *La Mostra di P. Novelli...*, 1939-40, Roberto Salvini ritrae la figura dell'artista mettendo in rilievo gli aspetti prettamente pittorici e cromatici che ne fanno un personaggio di primo piano nel contesto meridionale: *La nota più originale dello stile del monrealese è rappresentata (in quasi tutti i suoi quadri), dalla ricerca di personalissime modulazioni di certi vibrati toni argentini (derivati da Van Dyck) i quali se talvolta si inseriscono in un tessuto cromatico estraneo, che troppo sa di imparaticcio scolastico (...) riescono altre volte a dominare il linguaggio pittorico.*¹³⁶

Resta colpito dal sentimento umano che traspare dai dipinti del Novelli, Guido Di Stefano, consapevole delle molteplici maniere che strutturano la sua arte. Egli nella sua monografia pubblicata nel 1940 sottolinea: *Di tutti questi incontri stilistici e di questi moti interiori è frutto una pittura che è realistica e romantica al tempo stesso, precisa nell'analisi ed armoniosa nella sintesi, fusa di intonazioni calde e basse, commiste con l'ombra, animata da un senso di aristocratico distacco che inverte una fondamentale austera malinconia.*¹³⁷

132

Cit. R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden, "Scherzo"*, 1922 (rist. in "Scritti Giovanili", Firenze 1961)

133

Cfr. N. Pevsner

134

Cit. Baumgart, voce *Pietro Novelli*, in *Thieme-Becker, Künstlerlexicon*, Lipsia, v. XXV, p. 530.

135

Cit. A. Colasanti, *Un ritratto inedito di Pietro Novelli a Roma*, in *Bollettino d'Arte*, XXXVIII, serie II, n. XII, giugno 1935, p. 542.

136

R: Salvini, *La mostra di Pietro Novelli a Monreale*, in *Le Arti*, II, fasc. I, gennaio 1940, p. 116.

137

Cit. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1940.



Fig. 16. Pietro Novelli, *Incoronazione della Vergine*, Volta, Oratorio del Rosario in San Domenico.

Di Stefano non si sofferma, pertanto, nell'esame della struttura formale, ma tende a investigare la personalità dell'artista, il suo mondo interiore, la sua psiche, il suo turbamento di matrice spirituale: *Il solipsismo malinconico delle creature novelliane è certo ben espressivo del secolo che fu detto " sensuale e malinconico, audace e sconsolato" (Ogetti). Fedele al suo tempo e a se stesso, Pietro Novelli può dunque trovar posto tra gli artisti migliori del secolo.*¹³⁸ E' certamente Di Stefano uno dei capisaldi della critica moderna, che non si cura dell'elogio, ma indaga nella pittura i valori intrinseci, non dimentico che questa stessa pittura è rivelatrice del mondo solipsistico ed introverso del Novelli.

Oltre che da Ribera e Van Dyck, Stefano Bottari afferma che Novelli trae spunto dal Domenichino, conosciuto a Roma.¹³⁹ Mario Salmi, scrivendo dell'artista evidenzia che "*La sogna degna di ricordo*" è la pittura del Novelli lungo il Seicento siciliano.¹⁴⁰

Significativo è quanto asserisce lo storico siracusano nel 1962, Raffaello De Logu, che ha modo di studiare a lungo oli, disegni ed affreschi del Novelli: *Pietro Novelli fu indubbiamente l'artista più dotato di tutto il Seicento siciliano.*¹⁴¹ Quindi fa riferimento lo studioso alla *triplice esperienza vandychiana, emiliana, caravaggesca*¹⁴² in cui sussiste la problematicità di una forma che non assurge a valore assoluto per eccesso di contaminazione.

Riagganciandosi a quanto già Roberto Longhi aveva sottolineato, Perez Sanchez nella *Pittura italiana del siglo XVII...*, del 1965 annota: *Funde hábilmente la gravidad realista de Ribera y la elegancia de Van Dyck, más un elemento de medida clásica que justifica su confusión a veces con Vaccaro.*¹⁴³

Ama ritrarre l'opera del Novelli Vincenzo Scuderi nel catalogo della *IX Mostra di Opere d'arte...* del 1974, in questi termini: *L'immagine precisamente di una vagheggiata umanità ideale, nobile e dignitosa, ansiosa di conquiste e me te elevate; ma anche solidamente piantata in terra; e forse per questo – per il latente contrasto, cioè, tra ideale e reale, vivamente avvertito e storicamente e civilmente sofferto dall'animo siciliano- soffuso anche di una certa malinconia.*¹⁴⁴

Tenta, nel 1983, Giovanni Carandente di risintetizzare il processo storiografico ed esegetico della figura e dell'opera del Monrealese. La sua affermazione: *Pietro Novelli non ha ancora ricevuto l'esatta collocazione critica nel vasto scenario della pittura*

138
Cit. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1940.

139
Cfr. S. Bottari, *Storia dell'Arte Italiana*, Messina 1943, scrive a tal proposito: *...L'Esperienza delle forme del Ribera seguì nel Monrealese quella giovanile delle forme del Van Dyck fatta in patria e l'incontro con il Domenichino avvenuta a Roma; e fu per essa che il segno dell'artista, già abituato alle finezze del tocco vandychiano trovò quella capacità di individuazione onde s'anima all'interno la spiritualissima galleria dei ritratti e degli apostoli a mezza figura.*

140
Cfr. M. Salmi, *Storia dell'Arte italiana*, Firenze 1953, in cui scrive: *La Pittura in Sicilia si orienta prevalentemente sui napoletani e la personalità di Pietro Novelli, detto il Monrealese è almeno al lume delle nostre conoscenze attuali, la sola degna di ricordo...*

141
Cit. R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Palermo 1962

142
Ibidem...

143
Cit. Perez Sanchez A. E. *Pittura italiana del siglo XVII en Espana*, Madrid 1965.

144
Cit. V. Scuderi, *Catalogo della IX mostra di Opere d'Arte*, in *Sotheby's Old Master drawings*, London 1974.

*seicentesca nel quale egli non è figura minore*¹⁴⁵, manifesta la contraddittorietà dei giudizi per lo più condizionati da rimandi idealistici e da sensi identitari.

Un contributo di rilievo alla comprensione del Novelli offre il monumentale catalogo della mostra *Pietro Novelli e il suo ambiente*, pubblicato nel 1990 e firmato da studiosi come Maria Grazia Paolini, Vincenzo Abate, Teresa Viscuso, Silvana Riccobono¹⁴⁶. La complessità dell'artista e il senso di un'opera che trasmette la terribilità di una stagione, folgorata da barlumi di grazia e bellezza, è indagata con acribia e passione.

Forse la chiave di lettura che maggiormente consente di introdursi nel segreto di Pietro Novelli la si trova nell'affermazione di Maurizio Calvesi, che sottolinea come l'artista siciliano della stagione barocca viva nelle emozioni di Rubens e di Annibale Carracci, di Caravaggio, Ribera e Van Dyck. Dall'insieme di queste forme pittoriche, trasfuse nella composizione e nel colore, nasce la cifra caratterizzante l'ecllettismo, che non vuole essere denigratorio, ma giudizio valutativo di un artista che manifesta se stesso nel vivere nell'ombra e nella luce dei suddetti maestri.

145

Cit. G. Carandente- G. Voza, *L'Arte in Sicilia*, Milano 1973.

146

Cfr. *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, pp. 7 – 550.

AFFRESCHI GIOVANILI

Già alla fine degli anni venti del XVII secolo, non poca significazione acquisiscono a Palermo gli affreschi giovanili che Pietro Novelli realizza all'interno di spazi sacri. Oggi per il loro essere propedeutici alle grandi composizioni, che in seguito egli farà nelle volte delle chiese, costituiscono soggetto iniziale dell'attuale studio. Tali affreschi vengono evidenziati e analizzati soprattutto dal punto di vista formale, antropologico e religioso.

5.1. Affreschi staccati.

Di particolare importanza appaiono le storie di San Francesco, appartenenti alla volta demolita della Basilica di San Francesco d'Assisi, a cominciare dall'affresco staccato de *La Vergine mostra il Bambino a San Francesco* e il *San Giorgio a cavallo*, attualmente nella Galleria Regionale della Sicilia¹⁴⁷. Secondo A. Gallo,¹⁴⁸ la *Vergine con Bambino*, collocata un tempo nei pressi dell'arco della cappella della Concezione, evidenzia una ariosa campitura con Maria che mostra il figlioletto al Poverello di Assisi. La Vergine è immersa nella chiarezza dorata di un cielo carico di lucentezza bizantina, tipica di Monreale. Appaiono nell'affresco anche dei putti volanti, che poco si rapportano all'impianto.

Compositivamente il dipinto è affidato a una diagonale che, dall'alto del capo della Vergine, si proietta verso la figura genuflessa di Francesco. Sorregge l'immagine una robusta nuvola, quasi pietrosa, che contrasta con il rosso vivo della veste e dell'azzurro del manto svolazzante nel cielo. Iconograficamente già nel volto della Vergine, asciutto ed essenziale, è inscritta la gravità della persona. Una Vergine non gioiosa, che possiede nell'intimo veli di tristezza, contrapposta alla vivacità del bimbo, che guarda al frate, il quale sta in estasi, pronto ad abbracciarlo.

Se un qualche riferimento alla lezione di Van Dyck sussiste, può riscontrarsi nella carnalità del pargolo e nel volto paffuto e roseo. Significativo è l'elemento realistico nella figurazione di Francesco, sia per la robustezza materica del saio, sia per la *grossolanità* delle mani e del piede che, *sensu lato*, richiamano il realismo di Caravaggio. Secondo il Gallo quest'opera è da collocarsi intorno al 1628, come le altre pitture in San Francesco, precedenti l'ipotetico soggiorno dell'artista a Roma, di cui scrivono M. G. Paolini¹⁴⁹ e V. Scuderi.¹⁵⁰ La data del 1628 è indicativa, nel processo di maturazione, e precede

147

Cfr. Galleria Regionale di Sicilia, invv. 163- 164

148

Cfr. A. Gallo, ms. XV-H-18, ff. 450-456.

149

Cfr. M. G. Paolini, Pittori Genovesi in Sicilia in Genova e i Genovesi a Palermo, atti delle manifestazioni tenutesi a Genova 13 dic. 1978-13 gen. 1979, Genova, pp. 52 e segg.

150

Cfr. V. Scuderi, *Caravaggeschi nordici (e di "nazioni" italiane) operanti in Sicilia. La posizione di Pietro Novelli*, pp. 183-224, *Pietro Novelli*, p. 259-260 e scheda n. 30 p. 261-63 e n. 31 p. 264 in *Caravaggio in Sicilia, Palermo, 1984*.

l'affresco *Daniele nella fossa dei leoni* dell'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale, realizzato nel 1629.

Riguardo al *San Giorgio a cavallo* è da evidenziare che per la forma prospetticamente ardita è d'obbligo considerare la presenza a Roma di Novelli, che gli consente di vedere, nei palazzi romani, dipinti di cavalli, i cui scorci ne stimolano la creazione. Sembra, questo soggetto, rievocare del Guercino il carro dell'Aurora del Casino Ludovisi e di Reni l'Aurora di Palazzo Pallavicini Rospigliosi, con i cavalli visti dal basso nel loro volo. Inoltre è probabile che il giovane Novelli sia a conoscenza di una qualche incisione che riproduce il *Ritratto equestre di Giovanni Carlo Doria*, del 1605, firmato da Pietro Paolo Rubens, attualmente a Genova, nella Galleria Nazionale della Liguria¹⁵¹. Si rivela una trasposizione del cavallo rubensiano *colto nel momento del suo massimo impeto*¹⁵² l'impianto del cavallo novelliano, possente nello slancio, sebbene accademico nell'appiattimento del colore biancastro. Un affresco che documenta l'energia primigenia del pittore, che presto si assopisce per dare spazio a temi melanconici, quasi senili.

La forma voluminosa del cavallo, quasi di botte, che dal basso si slancia nell'azzurro ceruleo, è seguita dal movimento ondulatorio di una coda che appare essere nuvola. Cavalca il destriero un appesantito San Giorgio, il cui sguardo si indirizza verso la luce lontana. Purtroppo l'opera non consente, per la frammentazione dell'immagine, una lettura appropriata.

Purtroppo parecchi degli affreschi della basilica francescana da tempo sono perduti. Di alcuni sussistono, presso la Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis¹⁵³, disegni preparatori dello stesso Novelli, interessanti questi ai fini della comprensione segnica. In altri disegni, riguardanti pitture negli intradossi degli archi, con sante e martiri inseriti tra cornici di stucco e putti - secondo le affermazioni del Cannizzaro¹⁵⁴, dello Sgadari di Lo Monaco¹⁵⁵ e del Bellafiore¹⁵⁶ - si rivela una mano più pesante e poco raffinata, per cui si ipotizza una collaborazione dell'Astorino¹⁵⁷. Tesi sostenuta anche dal Gallo, specialmente per quanto riguarda gli affreschi dei sotto archi, *forse eseguiti su cartoni del Novelli e con lo stesso stile per modo che siano stati giudicati di lui*.¹⁵⁸

L'incontro di S. Francesco, S. Domenico e S. Angelo da Licata è un affresco staccato e ricollocato nel suo luogo originario, cioè nella Basilica di San Francesco d'Assisi. Da un

151

Cfr. G. Pacciarotti, *La Pittura del Seicento*, op. c. p. 111.

152

Silvia Bruno, *Rubens e la pittura fiamminga del secolo d'oro*, Firenze 2007, p.135.

153

Cfr. E. Natoli, *Contributi a P. Novelli*, in " *Commentari*" aprile - settembre 1989, 14, pp.171-182; cat. III. 2b 3, 4, 5, 34 a.

154

Cfr. Cannizzaro, ms. sec XVII, Qq E 37, f. 356

155

Cfr. Sgadari di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940,

156

Cfr. G. Bellafiore, *Palermo*, 1956, Palermo.

157

Cfr. Documento d'Archivio, Segreteria di Stato (Interno), A.S.P.A., b. 2168, del 14 nov. 1836 (indirizzato al Principe di Campofranco, e firmato dal presidente funzionante Raimondo), " *Per altro questi affreschi hanno riferito i mentovati Villareale e Cavallaro non essere del Novelli, ma sì della scuola essi credono di un certo Gerardo Astorino che viveva sotto la scuola del Novelli*".

158

Cfr. A. Gallo, ms. XV-H-20 1.

punto di vista compositivo esso registra la centralità del santo spagnolo che sta seduto con accanto Francesco d'Assisi, sulla destra, che si piega verso il fondatore dei predicatori e, a sinistra, il carmelitano Sant'Angelo da Licata, originario di Gerusalemme, rivolto verso Domenico. Una *sacra conversazione* piuttosto statica, movimentata dalle figure che si assommano in primo piano, nell'estrema sinistra. l'insieme iconografico rappresenta tre ordini medievali: il francescano votato alla povertà, il domenicano impegnato a combattere le eresie, il carmelitano disposto al martirio. Li accomuna la *caritas* e la costante del dialogo, all'interno della Chiesa, di là da polemiche e contraddittori, fomentati da frange. L'affresco in precarie condizioni, compositivamente e cromaticamente, anche dopo il restauro, non permette, di formulare una equilibrata opinione.

5.2. Incoronazione della Vergine nell'Oratorio del Rosario

Appartiene alla Compagnia della Madonna del Rosario l'*Incoronazione della Vergine*, ubicata nell'Oratorio del Rosario in San Domenico, addossato alla basilica cinquecentesca dei frati predicatori¹⁵⁹. L'Oratorio, luogo di culto riservato ai confrati, viene edificato in più momenti, tra il 1574 e il 1580. Alla fine del secolo XVI acquisisce, sotto l'aspetto architettonico, la fisionomia conosciuta. Costituita da *gente di ceto civile*, la congregazione laicale diviene ben presto una delle più *decenti compagnie* della città: ne fanno parte parecchi pittori e un folto gruppo di personaggi della borghesia mercantile, imprenditoriale e commerciale sia di Palermo, che di alcune regioni: lombarda, ligure e toscana.¹⁶⁰

In un saggio sulla Sicilia del vicereame lo storico Giarrizzo, dopo aver constatato l'insuccesso nell'Isola della Riforma cattolica e l'affermazione di cerimonialità popolari, evidenzia lo sviluppo della devozione del rosario e delle confraternite del Rosario in ogni chiesa dell'ordine domenicano. Sviluppo abnorme di ritualità che generano abusi, preoccupanti Roma e Palermo, ma *il moto era tuttavia inarrestabile: le confraternite risponderanno pienamente a una esigenza organizzativa, istituzionale, devozionale della Controriforma*¹⁶¹.

Si inserisce in questa logica l'Oratorio domenicano del Rosario e la relativa Compagnia, impegnati a celebrare la *loro* fede nel presbiterio che accoglie la pala d'altare, *Madonna del Rosario e Santi*, che Antony Van Dyck invia da Genova nel 1628. Altri Santi e Sante, legati alla religiosità palermitana, vi figurano lungo le pareti. Statuarie e superbe nobildonne genovesi appaiono le sante, che si impongono, teatralmente, all'ammirazione della società principesca. Sorprendente la persona di Santa Rosalia, inginocchiata in primo piano, mentre contempla l'apparizione della Vergine. Rosalia non si presenta in veste di penitente. Splendida immagine che evidenzia, nella capigliatura dorata e fluente, la pienezza della femminilità. Altrettanto significativo è in primo piano, al centro in basso, la figura di un bambino che si tura il naso dinanzi ad un teschio, evidenziando così

159

Cfr. T. Viscuso, 1990 b, p. 170 in Archivio di Stato di Palermo, da ora in poi ASP, not. Cesare la Motta st. 1, v.17012, c. 503.

160

Cfr. V. Abbate, *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo, in Palermo 2001*, p.82.

161

G. Giarrizzo in *Storia della Sicilia*, v. VI, Napoli, p. 66.

il tema della peste e della morte. L'opera costituisce per la sontuosa bellezza e per l'eleganza dei soggetti femminili, motivo ispiratore del barocco classico, cui si riferiscono Pietro Novelli e altri artisti siciliani.

Presto l'oratorio si arricchisce di dipinti firmati da eminenti autori, che trattano i quindici temi del Rosario, fra cui Giacomo Lo Verde, Mattia Stomer, Luca Giordano, Guglielmo Borremans.

Nell'oratorio reso celebre dal genio fiammingo, Novelli inventa per la volta *l'Incoronazione delle Vergine. La nuova stagione pittorica inaugurata dall'arrivo della pala d'altare, viene proseguita negli anni immediatamente successivi con l'esecuzione dell'affresco raffigurante l'Incoronazione della Vergine da parte del giovane Pietro Novelli*, così scrive Giovanni Mendola.¹⁶² Un dipinto realizzato da Pietro Novelli, non tenuto, però, in molta considerazione. Filippo Pottino lo descrive *modesto ma garbato*¹⁶³ sottolineando i rimandi stilistici che lo rapportano alla pala vandychiana. Condivide questo giudizio il Di Stefano fin dal 1940.¹⁶⁴ Nella forma ovoidale dell'affresco, dominante è la luce dorata con riflessi rosacei, che costituisce il cielo in cui si incastona l'Incoronazione della Vergine posta al centro. Una pittura priva di tensioni, del vortice che costituisce l'anima del barocco romano; una pittura la cui leggerezza sembra votata alla edulcorazione di un linguaggio lontano dalla verità umana. L'eccesso di narrazione è a detrimento della qualità pittorica.

Il tema di Maria regina appartiene più che alla riflessione biblica alla mistica elitaria. Spetterebbe alla Vergine il titolo di regina perché madre di Cristo *Re dei re e Signore dei signori*. Nella tradizione il soggetto è celebrato dai padri fra cui San Atanasio e San Bernardino da Siena, come asserisce Francesco Spadafora. Il primo afferma: *Si ipse rex est qui natus est de Virgine, mater quae eum genuit regina et domina proprie ac vere censetur*. L'altro parla di primato, dominio, comando sul mondo: *Haec autem Virgo illo consensu meruit primatum orbis, dominium mundi, sceptrum regni super omnes creaturas*¹⁶⁵.

L'esaltazione, in termini imperialistici, si sviluppa a lungo nel contesto cristiano prima, poi maggiormente in quello cattolico, nel tempo della Controriforma, tradendo il senso spirituale della Bibbia, ben inteso dalla poesia religiosa medievale. È preghiera del cuore la *Salve Regina, mater misericordiae*, fiorita sulle labbra di un qualche contemplativo di Cluny. Ed è lirica invocazione quella che Bernardo di Clairveaux rivolge nel Paradiso a Maria: *Ancor ti prego, Regina che puoi/ciò che tu vuoi*¹⁶⁶. La Vergine Madre è percepita dai lirici nella sua essenza teologica, di Colei che governa i sensi dell'amore e del perdono.

¹⁶²

Cfr. G. Mendola, *L'Oratorio della Compagnia del Rosario detta dei Sacchi*, in Giacomo Serpotta, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo*, Palermo 2015, p. 29.

¹⁶³

Cfr. F. Pottino, *Pietro Novelli il Monrealese, il suo mondo, il suo spirito, l'arte sua*, discorso tenuto a Monreale il 15 ottobre 1939, in "Celebrazioni siciliane" II, Urbino, pp. 409-463.

¹⁶⁴

Cfr. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1940, p. 17.

¹⁶⁵

Cfr. F. Spadafora, *Maria Santissima nella Sacra Scrittura*, Roma, 1963, p. 105.

¹⁶⁶

Dante Alighieri, *Paradiso*, XXXIII, 34.

Il *topos* della Incoronazione risponde non al testo scritturistico, bensì a un bisogno allucinato della classe dominante di garantirsi prerogative di superiorità, ricchezza e potere nel cono di luce della *domina et regina*, che tiene in mano lo *sceptrum mundi*. Questa ideologia ha vasto consenso e inganna l'ingenuità del popolo che, mentre si inebria del sapere che Maria è più regina delle regine, si vede costretto ad accettare, nella quotidianità, l'arbitrio di papi, re, cardinali e regine. L'Incoronazione del Novelli nell'Oratorio del Rosario, a ridosso della *Battaglia di Lepanto* la cui vittoria - si dice - dovuta alla *Regina delle vittorie*, è in linea con l'assunto politico, fatto proprio dagli aristocratici e dai domenicani di Palermo, committenti dell'affresco nella volta.

Nella parte alta, emergente dalla profondità azzurrognola, è l'icona di Dio Padre, al disotto del quale, dentro un'aureola di luce, si inserisce la colomba dello Spirito. Più sotto a sinistra è l'immagine di Cristo trionfatore della morte, che tiene con la mano uno stendardo rosso agitato dal vento, come agitati dal vento sono le vesti bianche che, staccandosi dal corpo, mettono in risalto la fisicità della carne. Con la destra il Cristo sta per porgere sul capo della Vergine una corona d'oro, mentre tutt'attorno è un movimento di angeli festanti e di putti danzanti.

Da un punto di vista prospettico occorre notare la persona di Cristo che, nella struttura delle gambe e del dorso, richiama vagamente il Cristo michelangiolesco della Sistina. Il viso della Vergine si ispira chiaramente al volto della Vergine vandychiana, che troneggia sontuosa nell'abside. Evidente la dipendenza di Novelli dalla lezione del fiammingo di cui interpreta la maniera classica, senza però raggiungere il rigore che dà energia alla composizione del maestro. Un'opera, l'Incoronazione, di indubbio interesse nel processo di maturazione del Monrealese, nel suo tentativo di acquisire un'autonoma identità. Tentativo non certamente felice, data la visione didascalica dell'iconografia ripetitiva. Novelli nella trattazione plastica delle figure intende raggiungere una monumentalità, come è evidente nella figurazione del Cristo vincitore che, nella contorsione corporea, rimanda al barocco, mentre la chiarezza pittorica, dominata dalla lucentezza di nuvole colorate e dalla trasparenza delle ombre anch'esse colorate, dà alla composizione una festosità idealizzante, diversa dalla forza impressa da Van Dyck al suo capolavoro palermitano.

Sacramentum di ogni bellezza cosmica è la Vergine incoronata, *amicta sole*, (Apocalisse, 12,1), ma anche segno di frastornante splendore, come in forma velata allude l'affresco del Rosario, che richiama il Cantico dei Cantici il cui senso biblico viene alterato. La prefigurazione di Maria nella persona della Sulamite, descritta quale vessillo di guerra: *terribilis ut castrorum acies ordinata* (Cantico 6,4), viene eletta in termini letterali, quasi militareschi, per cui nella volta la Vergine è considerata, oltre che regina, vincitrice di ogni battaglia.



Fig. 17. Pietro Novelli, *Daniele nella fossa dei leoni*, Volta del refettorio, Monastero di San Martino delle Scale

5.3. Daniele a S. Martino e Natività Gallinari

Daniele nella fossa dei leoni è la prima opera documentata del Novelli che appare nella trascrizione di un documento del 1714, per mano di un monaco benedettino cassinese di San Martino delle Scale. Vi si legge: “*In refectorii fornice Abacuc depingitur a Petro de Bonellis vulgo il monrealese pro pretio 7.70*”¹⁶⁷. L’opera affrescata costituisce il punto di arrivo della prima attività pittorica del Novelli che pare sia stata realizzata nel 1629, data in cui vennero pagate “*6 onze a Giovanni Rosso per prezzo del legname che servì per fare il ponte per stuccare e dipingere il dammuso del Refettorio.*”¹⁶⁸

L’abbazia benedettina domina la valle omonima. Secondo la tradizione è una delle sei fondate, sullo scorcio del VI secolo, da Papa Gregorio Magno, discepolo di Benedetto da Norcia, fondatore della Comunità monastica, il cui ruolo nell’occidente barbarico è fondamentale per l’azione degli amanuensi, impegnati nel recupero dei classici latini e greci, e per il lavoro di dissodamento delle terre e la loro bonifica. Nel motto *Ora et labora* è la sintesi del monachesimo benedettino, che vive la *Laus perennis*, in ogni istante del giorno, insieme alla fatica intellettuale e fisica. Indice del benedettismo è la *Regola* che colpisce per il suo carattere profondamente umano nel doppio senso che essa testimonia una conoscenza meravigliosa della natura umana e che si mostra verso le sue debolezze misericordiosa e ferma, generosa e prudente¹⁶⁹. Nell’età della Controriforma il Cenobio di San Martino ha notevole sviluppo e diviene importante centro culturale. Sia la Chiesa, che sorse tra il 1561 ed il 1595, in forme cinquecentesche piuttosto sobrie, che l’abbazia, compositivamente classicheggiante, sono ricche di opere.

In relazione al convento, il Mongitore parla di alcuni dipinti realizzati dal Novelli *fuori di Palermo* e in particolare del *refettorio dipinto a fresco*¹⁷⁰, nel soffitto del refettorio dello stesso convento benedettino. Il giovane Pietro si lega, nel corso degli anni, allo spirito del monastero sempre più. Se l’affresco del Profeta Daniele fra i leoni manifesta la sua baldanza scenica, espressiva dell’età, nelle tele seguenti il pittore vi traduce la pensosità gravida di emozioni dei monaci, definita da strutture misurate e dai colori tendenti alla cupezza.

In un suo studio Padre Fedele da San Biagio, rimanda l’ardita impostazione prospettica dell’arioso affresco, *dal di sotto in su*, al classicismo emiliano, che aveva fatto propri certi stilemi di ascendenza michelangiolesca poiché il *Novelli era talmente rigido osservatore che forse talvolta dava negli eccessi*¹⁷¹, mentre il Bertini specifica che l’affresco ricopriva *l’ampia volta* del refettorio estivo del convento.¹⁷²

167

Cfr. P. Surdi, trascrizione, *Chronica Monasterii S. Martini de Scalis*, 1629, cit., f. 220 v.

168

A. S. P. A., Fondo Corporazioni Religiose Soppresse, S. martino delle Scale, Giornale, 814, n.793.

169

Daniel Rops, *Storia della Chiesa di Cristo*, vol. II, Torino-Roma, 1967, p.262.

170

Cfr. A. Mongitore, ms. sec. XVIII, QqC63, f. 214.

171

Cfr. P. Fedele Da San Biagio, *Dialoghi Familiari sulla Pittura*, Palermo 1788, p.176.

172

Cfr. G.Bertini, *Di alcuni autentici documenti nuovamente scoperti relativi alla biografia del celebre dipintore Pietro Novelli*, in “*Giornale delle Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia*” t. XXI, 1828, p.92.

Della bellezza dell'affresco parlano sia il Gallo, che lo considera come l'opera giovanile migliore, realizzata con *arditissima idea*¹⁷³. Il Rezzonico nota subito *il tocco magistrale e risoluto* con la particolare impostazione prospettica *dal di sotto in su e lodatissimi artifici degli scorci*¹⁷⁴, in cui si rievocano gli esempi dei classicisti emiliani, nonché quelli del Buonarroti, mentre il Meli lo definisce *bellissimo*¹⁷⁵. Anche il Celesia, a proposito della prospettiva e delle figure principali, riporta che *esse son condotte con tanta maestria nello scorcio, e così bene seppe il Novelli regolar le proporzioni della prospettiva, che ti si presentano della naturale grandezza*, rilevando che quest'opera fosse attinente al concetto di ospitalità benedettina e pertanto che l'affresco centrale fosse *soggetto nella sua allegoria molto proprio al luogo di un refettorio ove riconciliandosi le forze del corpo, coll'osservazione di quel prodigio sollevasi la mente all'idea sublime della provvidenza divina, la quale senza cibo non lascia i timorati suoi figli*.¹⁷⁶ Tale concetto sarà poi ripreso dal Di Stefano che parlerà di un *Novelli maturo artista*, capace di potersi concedere nella composizione *la più ardita contrapposizione di scorci*¹⁷⁷. Non casuale è l'invenzione del cibo dato a Daniele. Fa riferimento alla Regola di Benedetto che ordina ai monaci l'accoglienza dei poveri e dei pellegrini, bisognosi di ristoro¹⁷⁸.

L'affresco è incorniciato entro una calligrafica decorazione a stucco, ai cui lati sono disposte quattro medaglie a monocromo, color bronzino. Raffigurano rispettivamente: *Lazzaro ed il ricco Epulone, L'offerta di Melchisedec, Il convito di re Baldassarre ed Abramo ed i tre angeli*, con chiaro riferimento alla carità e alla condivisione. L'affresco rappresenta Daniele nella fossa dei leoni nel momento in cui viene aiutato dal profeta Abacuc, giunto in Babilonia, per ordine del Signore, mentre un angelo lo afferra per i capelli e lo tira fuori dalla fossa con la velocità del vento. Essenziale è il racconto del Profeta Daniele: *L'angelo del Signore gli disse: porta questo cibo a Daniele a Babilonia nella fossa dei leoni. Allora l'angelo del Signore lo prese per la cima della testa e sollevandolo per i capelli lo portò a Babilonia, sull'orlo della fossa dei leoni con l'impeto del suo soffio. Gridò Abacuc: "Daniele, prendi il cibo che Dio ti ha mandato." Daniele esclamò: "Dio, ti sei ricordato di me e no hai abbandonato coloro che ti amano." Alzatosi Daniele si mise a mangiare. L'angelo di Dio riportò subito Abacuc nella sua terra* (Libro di Daniele XIV, 36 – 38).

Le pitture, strettamente legate dal punto di vista iconografico all'affresco centrale, si pensa siano state realizzate contestualmente all'opera principale ed è probabile che possano essere state ascritte alla mano del Novelli, che mai abbandonerà questa maniera di dipingere, come risulta, secondo la Mazzè, nelle decorazioni *color bronzino* che compaiono nell'esecuzione dell'arco trionfale del 1641, per la venuta del vicerè D.

173

Cfr. A. Gallo, *Elogio di Pietro Novelli*, 1830, p. II.

174

Cfr. G. Gastone Conte Rezzonico, *Opere di Carlo Gastone Conte di Rezzonico (da un viaggio del 1793)*, Palermo 1828, p. 29.

175

Cfr. G. Meli, *Catalogo degli oggetti d'Arte dell'ex Monastero e Museo di San Martino*, Palermo 1870, p.103.

176

Cfr. M. Celesia, *Descrizione storico critica delle pitture di pregio esistenti nel monastero di S. Martino a Palermo*, Palermo 1839, pp. 153 - 154.

177

Cfr. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo, 1940, p. 15.

178

Cfr. A. Lipari, *Voce e Messaggi dal Cenobio*, San Martino delle Scale, 1997, p. 102

Alfonso Henriques de Cabrera¹⁷⁹. Dell'affresco si conserva uno schizzo acquerellato, autografo, nella Galleria Regionale di Palermo¹⁸⁰, secondo la Natoli, in cui il raffronto è inevitabile: nell'una "la composizione viene sentita come un equilibrio di forze di gioco di chiaroscuri, mentre nell'opera compiuta "questo sottile equilibrio... sembra essere in certo modo disperso anche se i colori piacevoli (sui toni chiari come in tutti gli affreschi del Novelli) ci confermano la validità di certe soluzioni coloristiche dell'artista"¹⁸¹.

Un affresco vibrante, di impronta classicista nella visione della spazialità, in cui si innesta il racconto della fossa dei leoni, nella parte bassa, con l'accentuazione di una cromia terrosa che avvolge la figura delle belve, che guardano stupite verso l'alto. La persona del profeta è scorciata in maniera robusta, posseduta da stupore drammatico. Interessante questa figurazione del profeta che volando in alto, appena toccato per i capelli dall'angelo, dà alla scena un movimento rotatorio, decisamente barocco nello sventolio degli abiti e nell'agitazione dei due corpi. Profeta e angelo divengono un tutt'uno nel vortice del cielo.

L'artista dimostra di aver recepito il senso fantastico della narrazione barocca e della poeticità di un linguaggio che mira a coinvolgere lo spettatore nello spettacolo del miracolo, suscitando emozioni. Qui Novelli raggiunge un valore indiscutibile, proprio nello scorcio delle due figure voltolanti nell'azzurro, paradiso di libertà insperata, a cui viene chiamato il servo del Signore, provato dall'angoscia e dall'imminente morte. Un tema innovativo nella tradizione dei refettori monastici, abitualmente contrassegnati dall'ultima cena o dal miracolo evangelico della moltiplicazione dei pani. L'ideazione è certamente di un biblista benedettino che sottolinea l'arditezza della fede, la quale assicura come Dio non abbandona ma trova per il suo profeta, per ogni monaco, per ogni credente, una ricompensa. Perciò Daniele, trionfante, porta in cielo le due ceste che testimoniano come non morrà mai di fame chi crede.

E' la teologia dell'abbandono nella certezza della misericordia divina, l'immagine dipinta, certamente molto più robusta della narrazione evangelica, che ricorda, liricamente, che persino gli uccelli del cielo hanno di che mangiare e pertanto ogni uomo può sperare nel pane quotidiano, che Dio non fa mancare. Nel refettorio benedettino, in termini drammatici e poetici, l'affresco attesta il sentimento di fede che deve animare il monaco pur nella sofferenza e nella solitudine di una qualunque fossa o cella, dove può verificarsi il miracolo della liberazione e il miracolo del pane che salva. sintetizza questa ascetica decorativa, nel cielo del refettorio, l'epigrafe iscritta nel dipinto: *escam dedit timentibus se.*¹⁸²

Dipinto a fresco, pieno di intimità domestica nel suo calibrato schema rinascimentale, è la *Natività dei Gallinari*. Ornava un tempo la volta della chiesa di Nostra Signora della Purificazione (in seguito distrutta), all'interno del cortile dei Gallinari, nel quartiere della Kalsa. Oggi si trova, staccato, nella Galleria Regionale di Sicilia. Tra i cronisti

179

Cfr. A. Mazzè, (a cura di), G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1989, p. 184.

180

Cfr. Galleria Regionale di Palermo, cat. III. 2a.

181

Cfr. E. Natoli, *Contributi a Pietro Novelli*, in "Commentari" aprile – settembre, 14, p. 173.

182

Cfr. M. Celesia, *Descrizione storico-critica delle pitture di pregio esistenti nel Monastero di S. Martino a Palermo*, Palermo 1839, p. 154.

ottocenteschi, che poterono ancora apprezzare l'opera nella sua sede originaria, è il Di Giovanni il quale parla di un *Quadrona a fresco, nella Chiesa dei Gallinari agli Scopettieri, rappresentante il Presepe*, come di una bell'opera di Pietro Novelli il monrealese.¹⁸³ Il Gallo, accenna nella composizione a quelle attitudini del momento ben colte, alla grazia e la semplicità del comporre del Domenichino(...) la Vergine, piena di rispetto e di tenerezza è nell'atto di scoprire ad alcuni pastori, e a certe contadine, il bamboletto Gesù.¹⁸⁴ Il Di Stefano si ricollega ancora a questa vita intima e cordiale del *Delizioso Presepe*, presentandolo come opera freschissima per concezione e per colore, spontanea nell'insieme e nei particolari, immediata e sicura nell'esecuzione.¹⁸⁵ La Mazzè parla di un'intima vena e di un gusto vandychiano di certe teste e di una franca maniera espressiva.¹⁸⁶

Certamente si tratta di un'opera di emozioni. I commentatori insistono sul senso di intimità e di stupore dinanzi alla nascita di un bimbo, in cui splende la luce del Logos. La Natività racconta l'epifania di Gesù ai poveri, ai contadini, ai gallinari. La Vergine che nel sorriso manifesta la gioia dell'accoglienza, rivela, nella struttura del disegno, ascendenze classicheggianti. Elegante lei appare nella linea corporea e nel gesto delle mani, mentre il volto è plasmato di dolcezza. Il richiamo alla didascalia del Domenichino e alla finezza del Reni è opportuno, mentre il gusto fiammingo lo si nota sia nel volto brunito del pastore, che sta in piedi, sia nelle composizioni naturalistiche poste alla base del dipinto: il cesto ricolmo di uova, il coniglio, le galline. Esempi questi non tanto di natura morta, quanto di elementi decorativi che richiamano, nella semplicità oggettuale, il senso religioso dei poveri, pronti a donare le povere cose della loro quotidianità con sentimento d'amore.

Se il Daniele nella fossa dei leoni rivela subito una formulazione prospettica, di un illusionismo visivo che attrae verso l'alto, data la collocazione nella volta, l'Adorazione dei pastori manca di questo dato essenziale. Sembrerebbe piuttosto un dipinto parietale da osservare da vicino, atto alla contemplazione, quasi pala d'altare.

Un dipinto, significativo sotto l'aspetto antropo-religioso, che, nel raccoglimento della narrazione, stride con la presenza forzata, formalmente e pittoricamente, dei due angeli che traversano lo spazio, sostenendo un festone di gloria. Un tributo di retorica alla committenza del Gallinari, il volo degli angioletti, che soddisfano i committenti.

Punto focale dell'affresco non è tanto il biancore del panno e del bimbo, quanto la figura della madre, il viso di grazia e gli occhi lucenti, rivolti agli umili ospiti e agli spettatori. Novelli, pur avendo ben conosciuto la Natività di Caravaggio, coinvolgente nella energia di un realismo problematico, si affida alla piacevolezza classicheggiante, amando essere sulla linea di una comunità che cerca la piacevolezza decorativa.

183

Cfr. V. Di Giovanni, 1827, ms. 2 Qq A 49, ff. 125 v. 126.

184

Cfr. A. Gallo, *Elogio Storico di Pietro Novelli*, Palermo 1830, p. 36.

185

Cfr. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1940, p. 37.

186

Cfr. A. Mazzè (a cura di) di G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1989, p. 195.



Fig. 18. Pietro Novelli, *Daniele nella fossa dei leoni*, Volta del refettorio, part. Monastero di San Martino delle Scale.

5.4. Missione dei gesuiti.

Un'opera risultante da doppio registro iconografico, rinascimentale e barocco, è il dipinto *La missione dei gesuiti* in cui figura il Salvatore che affida ai fondatori dell'ordine la missione di annunziare il Verbo alle genti. Cristo direttamente appare a Ignazio di Loyola e Francesco Saverio e li interpella, alle porte di Roma, sulla via Cassia, svelando loro il destino che li attende e santificando la loro comunità, che prende il nome direttamente da Gesù stesso. L'affresco è commissionato dai padri palermitani all'artista per il Collegio Massimo, fondato, nel 1549, grazie all'intervento di Donna Eleonora Osorio moglie del viceré¹⁸⁷. Attestando rapporti di cultura e amicizia fra Novelli e la Compagnia. L'opera

¹⁸⁷
Cfr. G. Filiti, *La chiesa della Casa Professa*, Palermo 1906, p. 8.

costituisce il *plafond* della *Cappella della Pietà, detta della Missione*¹⁸⁸, a coronamento dell'ideale cui sono chiamati i gesuiti del grande spagnolo. Oggi la cappella è adibita a Sala periodici della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, mantenendo nell'*uvato*, ovvero nell'ovale schiacciato - comune ad altri affreschi, come quello del refettorio, di San Martino delle Scale e della chiesa dei Gallinari - il suo fascino e una forza plastica innovativa nel linguaggio del Monrealese.

Interessante si rivela la struttura, ad un tempo solida e aperta, espressiva del realismo decorativo, raffigurante Cristo che, dall'alto di una pietrosa nuvola, guarda in giù, verso Ignazio e Francesco Saverio, accompagnati da altre figure di gesuiti, ai quali, rievocando il testo evangelico di Marco, dà l'incarico di essere annunziatori della parola di salvezza. Comando che appare inciso lungo il perimetro dell'ovale: *Euntes in mundum universum praedicate evangelium onmni creaturae* (Marco 16, 15). La missione di Cristo si prolunga in quella, non solo dei dodici Apostoli, ma anche nella persona di quanti sono chiamati a promulgare la Buona Novella in tutto il mondo. I gesuiti, guidati dai santi fondatori, testimoniano, nella storia del cinquecento e del seicento, questo particolare compito: seguire le strade dell'Oriente e dell'Occidente, dell'America Latina, della Cina e del Giappone, spinti dal desiderio di una evangelizzazione non puramente dogmatica, ma legata alla dimensione antropologica, sociologica e intellettuale. In tal senso i gesuiti si pongono sulla linea filosofica di Paolo di Tarso, che da Gerusalemme si trasferisce a Roma coinvolgendo sia le comunità del Medio-Oriente e della Grecia, sia quelle dell'Italia nel tentativo metafisico di penetrare l'enigma della fede, presentando, ad Atene e a Roma, Cristo crocifisso e risorto. Il dipinto promana, nella figurazione centrale, una energia cosmica che si collega alla composizione raffaellesca dal titolo *La visione di Ezechiele*, soprattutto per la gestualità del braccio e della mano scattante, di proprietà della Galleria Palatina di Firenze. È probabile che Novelli ne venga a conoscenza tramite incisioni, come è normale al tempo, e si ispiri a essa in parte. Se si osserva la struttura in basso, con i santi estatici al cospetto dell'apparizione e della *missio apostolica*, appare evidente che l'impaginazione e l'iconografia dipendono dalla *Visione di Sant'Ignazio* che il Domenichino realizza, a Roma, per la Casa Professa. Dipinto a olio, relativamente piccolo, concepito nel 1622, in occasione, forse, della canonizzazione del Loyola. Ricorda nella composizione il miracolo della via Cassia e le parole di Cristo rivolte ai prescelti: *Ego vobis Romae propitius ero*¹⁸⁹. Soggetto devozionale, appartenente al Museo di Belle Arti di Los Angeles quello del Domenichino, che condiziona l'angelismo dei due padri fondatori.

L'intera composizione, formata di nuvole, del mantello e del corpo di Cristo, possiede movimento rotatorio e plasticità pittorica offrendosi allo sguardo degli spettatori nell'articolazione prospettica. Al ritmo avvolgente del Cristo che addita i confini estremi della terra, con ampiezza di braccio, e al suo ordine di andare ovunque, si contrappone pietisticamente l'immagine dei missionari, i quali, con umili mani in preghiera e sguardo rivolto all'apparizione mostrano una staticità catechetica, poco in armonia con la potenza espressiva della visione.

188

Cfr. A. Mongitore, ms. Qq E6, f. 308.

189

Cfr. R. E. Spear in *Domenichino 1581-1641*, Milano 1996, p. 456.



Fig. 19. Pietro Novelli, *La missione dei Gesuiti*, Cappella della Pietà, Biblioteca Regionale.

La Missione dei gesuiti si presenta quale progetto strategico nel cuore dell'Istituto, dove i gesuiti svolgono ruoli pedagogici, di maestri delle classi alte, destinate all'amministrazione e al governo. Come in ogni città di primo piano in Europa, anche Palermo è coinvolta nella riflessione teologica e sociale, nella rifondazione della cultura e delle arti, secondo lo spirito di libertà che contraddistingue i membri dell'ordine, formati nella pratica degli *Esercizi Spirituali* e all'obbedienza *perinde ac cadaver*. Libertà ed obbedienza, in sé dialettiche, talvolta oppostive, che determinano l'animo del gesuita esegeta del tempo con *el nuevo modo de proceder, fatto di flessibilità, prudenza, adattamento alle circostanze, capace di tener conto della complessità di uomini e cose*¹⁹⁰

Assume valore identitario l'affresco della volta nell'accettazione dell'ufficio magisteriale impersonato da Ignazio di Loyola, a cui la Compagnia dei padri e tutti i *discepoli*, quindi anche gli studenti del Collegio, debbono ispirarsi vivendo del *fermento interiore* della fede nelle intricate realtà politiche, sociali ed esistenziali. Nella figura del fondatore è la *forma di vita* gesuitica, *ossia la compenetrazione tra l'esperienza religiosa individuale e la sua espressione teologico-politico-comunitaria, essendo entrambi questi poli retti da un medesimo spirito*¹⁹¹.

Pur nella forma spiritualista l'affresco si concentra nell'energia cosmica del Cristo, nel suo comando missionario: di sradicamento del male, annidato nella Chiesa del XVII secolo, e di seminazione del Verbo nell'intelligenza umana, attraverso l'opera della filosofia e della teologia, delle scienze, delle arti, delle lettere.

190

M. Firpo, *Sant'Ignazio, spirito libero*, Sole 24 Ore, 28 novembre 2014.

191

G. Mongini, *Ignazio di Loyola. Un illuminato al servizio della chiesa*, Milano 2014, p. 212.

SANTA MARIA IN MONTE OLIVETO

E' opinione comune degli storiografi che, dopo il ritorno a Palermo dal viaggio a Roma, sia stato commissionato a Pietro Novelli dalle monache francescane di Santa Maria in Monte Oliveto, il grande affresco che corona la chiesa del monastero, dedicato all'Ascensione di Cristo che mostra a chiare lettere la maturità del pittore. La quale si caratterizza per una semantica robusta, di matrice realista, sebbene non manchi di rimandi sistematici al classicismo cinquecentesco della capitale. Si presenta a navata unica Santa Maria in Monte Oliveto, detta Badia Nuova, lucente di biancore e di tratti dorati, rispondente all'aulica configurazione del barocco.

La prima menzione è di Antonio Mongitore che elenca le opere del Monrealese: << San Francesco nell'Abadia Nova, con altri cinque quadroni e la volta a fresco >>¹⁹². In seguito in altro documento lo stesso annota: <<Tutta la chiesa è ornata di stucco toccata d'oro e di pitture fatte dal medesimo Monrealese >>¹⁹³.

6.1. La Badia Nuova

È eretta a metà del XVI secolo la Badia nuova è situata alle spalle della cattedrale, in dialettica, per la sua dislocazione, con le tarsie geometriche dell'abside normanna. Sorge sull'originario sito dell'antico arcivescovado, concesso, nel 1512, per la realizzazione del monastero dedicato alla Vergine che sul Monte dell'Ascensione contempla il Figlio salire in *excelsis*.

Intorno al 1650 la chiesa sarà ricostruita nelle sue attuali forme. *La facciata è di robusto disegno e solide membrature in marmo bigio*¹⁹⁴. Il piano terra dell'attiguo ex monastero corre tutto lungo il fronte di via dell'Incoronazione ed i livelli sovrastanti, nel corso del tempo, hanno subito modifiche tanto che il prospetto ha avuto radicale trasformazione. La facciata del tempio presenta comunque un alto basamento di colonne, di pietra grigia di Billemi, per lo più impreziosite da capitelli di marmo bianco, mentre, in alto, il frontone, curvo e spezzato, fa sorreggere lo stemma coronato da due putti seduti sul cornicione: *Buone le sculture sul portale* le definisce il Bellafiore. Nella nicchia del frontone è collocata la statua della *Madonna col bambino*, che poggia su una nuvola di stucco. All'interno, caratterizzati dal coro sorretto da quattro colonne, verranno successivamente inserite anche le opere *a fresco*, del vestibolo e nella sagrestia, di Filippo Tancredi. Di questo frescante si parlerà in seguito.

192

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq C 63 f. 213.

193

A. Mongitore, ms. sec. XVIII, Qq E 7 f.179.

194

Cfr. G. Bellafiore, *Palermo*, Palermo 1956, p. 28.

Autore del grandioso affresco, che domina dall'alto la navata, è Pietro Novelli. Un'opera fondamentale per la comprensione del linguaggio decorativo del Monrealese, anche perché è una delle poche superstiti che consente un'articolata esegesi. È probabile che l'affresco debba datarsi intorno al 1633. Ciò lo si deduce per il generico lanfranchismo che vi si innerva¹⁹⁵.

La chiesa viene edificata tra il 1620 ed il 1623 su progetto, secondo alcuni storici, di Mariano Smiriglio. Questa architettura è testimonianza, al suo interno, del momento più alto della pittura a fresco del Novelli: *l'Ascensione e i ritratti dei Santi francescani* con il richiamo non solo della forma barocca, ma anche di una tematica religiosa che si collega all'ascetica di Francesco d'Assisi e delle *sirocche* di Chiara. Nella chiarezza della navata, che si innalza lungo le pareti biancastre per raggiungere la sommità, si racconta l'evento, narrato dall'evangelista Luca, che si schiude nella visione di un cielo dominato dal colore dell'ocra, carezzato d'azzurro e di rosa e solcato da dense nuvole su cui poggiano angeli, profeti e santi¹⁹⁶. E' la chiesa di un monastero claustrale, delle figlie di Chiara d'Assisi, chiamate alla contemplazione del mistero di Cristo, di là dal dolore e dalla morte, nella luce dell'Ascensione, rievocante Trasfigurazione e Resurrezione.

Indubbia autorevolezza di studioso possiede il Villabianca che nel settecento assegna, con convinzione, gli affreschi di S. Maria in Monte Oliveto al Novelli: <<La pittura a fresco della volta della chiesa ha del gran pregio, essendo parto del famoso Monrealese siccome sono opere dello stesso grand'uomo li quadri che esistono in essa chiesa, cioè quella di San Francesco con altri cinque santi>>¹⁹⁷. Intervenendo sulle considerazioni attributive del Villabianca, il Di Marzo puntualizza: <<Ma in verità non furono mai del Novelli altri dipinti in detta chiesa, tranne i bellissimoi freschi della volta e il quadro del S. Francesco cennato dal Mongitore e tutt'ora esistente>>¹⁹⁸. Sulla paternità novelliana insiste il Di Giovanni: <<La volta di questa chiesa è il capo d'opera degli affreschi dell'insigne Pietro Novelli il Monrealese. Egli ha distribuito l'opera in nove quadri>>¹⁹⁹. Dettaglio critico di particolare significazione che dà spunto, in seguito, a ermenuti ed esegeti per indagare metodologicamente su singoli manufatti.

Della volta della Badia Nuova scrivono in molti fra cui Fedele da S. Biagio²⁰⁰; Gaspare Palermo²⁰¹; il Bertini²⁰²; Rosario Gregorio²⁰³; Vincenzo Mortillaro²⁰⁴; Salvatore

195

Cfr. L. Biagi, *Palermo*, Bergamo 1929, p.138.

196

Cfr. A. Gallo, *Elogio...* O. C. pp. 23 – 21.

197

Villabianca, ms. sec. XVIII, f. 160.

198

Di Marzo, 1873, p. 240, n. 1.

199

Di Giovanni, ms. sec. XIX, f. IIv.

200

Fedele da S. Biagio, 1788, p. 175.

201

G. Palermo, 1816, p. 12 – 20.

202

G. Bertini, 1828, p. 92.

203

R. Gregorio, 1842, p. 173.

204

V. Mortillaro, 1884, p. 59.

Lanza²⁰⁵ ; Vincenzo Pitini²⁰⁶; Roberto Mulé²⁰⁷; Paolo Sgadari di Lo Monaco²⁰⁸ ; Filippo Pottino²⁰⁹.

Nel primo Novecento principale studioso del Novelli è Guido Di Stefano, che, nel suo monumentale saggio pone le basi per gli approfondimenti di fine secolo. Riguardo l'affresco di S. Maria in Monte Oliveto non teme di cimentarsi con rigore di archivista nel dare gli affreschi al Monrealese, constatando però che “nessun elemento documentario” viene in aiuto alla ricerca nemmeno i registri di conto del monastero dove si parla delle spese della fabbrica e degli stucchi, mai di pittura e di affreschi. <<Considerazioni stilistiche, scrive lo storico e critico, mi fanno supporre che quest’opera debba appartenere all’intervallo tra il rinnovamento della chiesa e quello del cappellone, e con molta probabilità proprio al 1633, dopo il viaggio continentale >>²¹⁰. Con il secondo Novecento gli studi sull’artista si intensificano. Ne è sintesi il volume *Pietro Novelli e il suo ambiente*²¹¹, presentato da Calvesi e firmato da ricercatori. Volume che viene pubblicato in occasione della antologica presso il Real Albergo dei Poveri, dove figurano i suoi capolavori con rimandi agli affreschi delle chiese.

Storici e critici sceverano i diversi momenti dell’artista le ascendenze, le influenze, la creazione, le proiezioni. Di sicura valenza è l’indagine sulla pittura ad olio. Stimolante quella sugli affreschi giovanili e della maturità. Con riguardo alla volta olivetana e al suo restauro, Vincenzo Scuderi, nel 1974, scrive in polemica con qualche dubbioso: <<Quanto all’attribuzione, meraviglia che il Mauceri, pur buon conoscitore del Novelli, pensasse a un allievo, su cartoni del maestro, mentre abbastanza concorde è la critica successiva che ritiene il ciclo autografo, anche se questa collaborazione, com’è stato notato dal Pottino, non può escludersi del tutto>>²¹². Agli occhi della critica il Novelli della volta olivetana costituisce l’affresco più rappresentativo e determina nella concezione del decoro pittorico un cambiamento radicale, affermandosi nella qualità formale, iconografica e teologica, volendo significare la bellezza congiunta all’idea. Non puro ornamento l’affresco, ma pensiero trascendente.

205

S. Lanza, 1859, p. 7.

206

V. Pitini, 1910, p. 125.

207

R. Mulé, 1929, p. 126.

208

P. Sgadari, 1940, p. 84.

209

F. Pottino, 1940, pp. 45 – 49.

210

G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1939, pp. 38 – 39.

211

Cfr. G Di Stefano, *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990.

212

V. Scuderi, 1974, pp. 137 – 139.

6.2. Le clarisse e l'ascesa

Alla logica di potere di ordini e congregazioni, susseguenti alla riforma di Cluny, si contrappone il monachesimo di Francesco d'Assisi²¹³ e Domenico di Guzman²¹⁴, la cui ricchezza consiste nell'ideale ascetico²¹⁵. Particolarmente determina un cambiamento radicale il movimento del *giullare di Dio*, che nel 1209, dopo profonda crisi e dopo aver costituito una comunità di *mendicanti*, ottiene da papa Innocenzo III, l'approvazione canonica. *Nihil habentes et omnia possidentes* è l'affermazione d'amore per *Madonna Povertà*. Da qui la passione per poveri e ammalati, la libertà spirituale, il senso della letizia, l'adorazione e la contemplazione.

Di questo ideale di vita si entusiasma una bionda fanciulla, bella e aristocratica, la quale, la domenica degli ulivi del 1212, fugge da casa per seguire il *Poverello d'Assisi*. Di dodici anni più giovane del maestro, Chiara Scifi²¹⁶ nata nel 1194, rifiuta più volte proposte di matrimonio per donarsi alla castità e alla clausura nella sua Assisi, che presto diviene *città dell'anima*. La *pianticella* della *aiuola* di Francesco, attira parecchie donne nel monastero di San Damiano, che la *Legenda Sanctae Clarae* definisce *torre fortificata della sovrana Povertà*²¹⁷, fra cui due sorelle di Chiara, Agnese e Beatrice, anch'esse fuggiasche, e persino la madre, la pia Ortolana, dopo la morte del marito²¹⁸.

Le *povere suore di San Damiano* costituiscono il secondo ordine francescano, che si diffonde ovunque, in Italia prima, poi in altri paesi europei. Si ispira al Vangelo delle Beatitudini, la comunità di Chiara che canta la fede, lo stupore della natura, l'affetto per gli ultimi seguendo la *Regola* come vademecum di santità. Diviene profetico il movimento delle Clarisse che si espande anche in Sicilia. A Palermo sono diverse le comunità che fioriscono nell'ombra della clausura e nella visione del cielo. Quella di Monte Oliveto, trae ragione dalla festa della Ascensione di Cristo sul Colle degli Ulivi, nei pressi di Gerusalemme.

213

Cfr. A. Pompei, *Ad vocem*, Bibliotheca Sactorum, V, Roma 1964, cc. 1111 – 1115.

214

Cfr. V. J. Koudelka, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, cc. 701 – 734.

215

Cfr. J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Alba 1960, p. 58

216

Cfr. A. Blasucci, *Ad vocem*, III, Roma 1963, cc. 1202 – 1217.

217

Cfr. J. Joergensen, *San Francesco d'Assisi*, Assisi 1968, p. 241.

218

Cfr. J. Joergensen, *Ibidem*, pp. 237 - 241.



Fig. 20. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

La committenza della decorazione la si deve alle stesse monache, che suggeriscono a Pietro Novelli, non solo il tema biblico, ma anche l'inserimento, nello scenario dell'Ascensione, di un insieme di personaggi che in realtà, secondo la narrazione degli Atti degli Apostoli, non sono presenti all'evento. La ragione di tali figure, appartenenti a momenti disparati dell'Antico e Nuovo Testamento, è da individuarsi nella spiritualità delle religiose, la cui vocazione al cielo trova il suo slancio nell'incontro con il Cristo della Gloria e i suoi maggiori protagonisti nel corso della storia. L'ordine, fondato da Santa Chiara, guarda all'ideale di Francesco, raggiungendo la forma più pura della mistica, lontano dall'ambiguo devozionismo, morboso e patologico, di certe invasate che giungono al <<commercio carnale col demonio>> o agli <<sponsali carnali>> cristologici²¹⁹. Nel nome del Poverello di Assisi *le povere suore di San Damiano*, vivono nei monasteri che diffondono, nella Penisola e in Sicilia, l'innocenza dell'amore.

Quando all'inizio degli anni trenta del XVII secolo le clarisse di Santa Maria in Monte Oliveto, indicano a Pietro Novelli il soggetto illustrativo, è perché questo possa pienamente rispondere alla teologia del Risorto, asceso al cielo, e ancor più *dell'Agnus Dei* sul trono di gloria. Se gli evangelisti narrano con dovizia di particolari, e talvolta con acuta interpretazione della vita di Cristo e della sua missione, invece quasi non si soffermano a considerare la transizione del Maestro che ritorna al Padre. A tal proposito Giuseppe Ricciotti scrive che *Tutti presi da questa idea, che la Storia del Cristo, secondo la carne è semplicemente il primo capitolo della storia della Chiesa, gli evangelisti hanno dato pochissimo rilievo alla scomparsa materiale di lui dalla terra, ossia alla sua ascensione; la materialità visibile infatti contava poco quando si era ben certi della presenza invisibile di Lui e della Sua assistenza dall'alto dei cieli*²²⁰. Matteo Marco e Giovanni accennano appena all'Ascensione. Ne scrive, concludendo il suo vangelo, Luca: *Poi li condusse fuori verso Betania e, alzate le mani, li benedisse. Mentre li benediceva, si staccò da loro e veniva portato su in cielo. Ed essi si prostrarono davanti a Lui; poi tornarono a Gerusalemme, con grande gioia* (Luca 24, 50).

All'incipit degli Atti degli Apostoli, Luca, autore di questa narrazione riguardante la Chiesa apostolica, affida la verità all'Ascensione: *Mentre lo guardavano, fu elevato in alto ed una nube lo sottrasse ai loro occhi. Essi stavano fissando il cielo mentre se ne andava, quand'ecco due uomini in bianche vesti si presentarono a loro e dissero: "Uomini di Galilea, perché state a guardare in cielo? Questo Gesù, che di mezzo a voi è stato assunto in cielo, verrà allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo"* (Atti degli Apostoli 1, 9, 11).

Dalla visione di Cristo che sale al cielo e che, come Marco annota, *s'assise alla destra di Dio* (Marco 16, 19), sgorga il *sensus Ecclesiae*, la certezza della comunità apostolica, della Chiesa dei Padri, della Chiesa della storia e della fede lungo i secoli: che Cristo con il suo corpo di uomo, risorto dalla morte, vive accanto a Dio e allo Spirito con cui forma un'unica realtà. A questa teologia dell'Ascensione nella gloria e dell'attesa del *Figlio dell'uomo* che torna, con la sua umanità e divinità sulla terra nel giorno della *Parusia*, si

219

Cfr. G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Vicereame al Regno in Storia della Sicilia*, v. VI a cura di Rosario Romeo, Napoli 1978, p. 13 – 38.

220

G. Ricciotti, *Vita di Gesù*, Milano 1962, p. 756.

ispira la clausura delle clarisse che improntano l'esistenza nella contemplazione del Messia che si rivela: *Ego sum lux mundi*.

Accogliendo le suggestioni delle monache, Pietro Novelli dà vita all'affresco che maggiormente ne significa il valore di decoratore, arricchito dalla compresenza, lungo i lati della volta, delle figure dei principali santi francescani. Visione celestiale, che alimenta nel silenzio e nell'ascolto della Parola, la quotidianità delle claustrali. La sequenza dei ritratti affrescati si presenta elegante nella composizione, estatica nei volti, definita da un segno lieve che si fonde nella fragranza di colori che fanno di incanto, grazie al disegno energico e al colorismo gradevole.

E' vigoroso l'intero impianto, compositivamente equilibrato, mosso dalla dialettica dei pieni e dei vuoti, di figure e spazi, di aggetti e rientranze, di cromie velate e dense²²¹. L'empito ascensionale di Cristo, che si offre nella possanza corporea e nel dinamismo di uno scorcio all'indietro, domina l'ottagono. L'agitarsi turbinoso di angeli e putti è dialetticamente in sintonia con la solidità materica delle nuvole e la quasi immobilità dei Padri dell' Antico Testamento.

Il Cristo appare, in una esplosione di luce, come pura energia vivente e folgora lo sguardo di chi l'osserva con l'abbagliante esaltazione di colori e vesti, raccordati alle calde cromie che si effondono sugli abiti e sulle nudità di patriarchi e santi.

6.3. Forma dell'Ascensione

L'affresco dell'Ascensione al cielo si iscrive in un riquadro ottagonale, al centro della volta. <<La quadratura riprende lo schema architettonico inserendo tra le lunette riquadri con cornici in rilievo decorate in oro>>²²². In dodici scomparti si inscrivono gli affreschi narranti storie francescane che si accompagnano al soggetto principe della volta, l'*Ascensione di Cristo al cielo*, la cui visione rientra nell'illusionismo barocco²²³ per la tensione verso l'infinito, sebbene lo slancio resti moderato dal disegno classico. L'opera è espressione del primo ampio ed organico dispiegarsi della personalità del pittore, ed è realizzata nella tipica cromia novellesca. Il Di Stefano vi osserva: *un colorismo primaverile di colori lievi e chiari nella luce diffusa*²²⁴, dove si alternano figure e gruppi costruiti plasticamente. E' indubbia la forza compositiva dell'affresco sia nella struttura d'insieme, sia nei particolari delle figurazioni. Mostra la piena adesione del pittore al linguaggio del Seicento pur nella memoria classicheggiante di non poche figure. Un dipinto che realizza lo sfondamento del tetto, soprattutto con lo scorcio possente del Cristo che, verticalmente, si conficca nella spazialità dorata. Prospettiva ardimentosa che rivela in Pietro Novelli la conoscenza della lezione cinquecentesca, attirando lo sguardo verso un cielo tumultuoso, che alterna il colore caldo e dorato con il turbine di nuvole che fungono da piedistallo ai soggetti presenti.

²²¹ Cfr. A. Gallo, *Elogio di Pietro Novelli*, 1830, p. 20 - 21.

²²² G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, Firenze 1879, p. 207.

²²³ Cfr. G. Mazzola, *Ibidem*, p. 207.

²²⁴ Cfr. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1940, p. 57.

Un'Ascensione che, in parte, si ispira alla tipologia teologica con la colomba dello Spirito che plana nel magma d'oro caratterizzante la sommità. Appena a destra si pone, avvolta di svolazzante lapislazzuli, l'antica icona del Padre. Il Figlio lentamente si innalza, braccia aperte, sguardo proteso verso l'alto, con una corporeità di lontana memoria raffaellesca che rimanda ai personaggi principi della Scuola di Atene. Molto differente dall'opera consimile nella tematica creata da Raffaello è questa Ascensione al cielo caratterizzata non dalla essenzialità del testo biblico e dalla presenza discreta degli apostoli, ma da una convulsione figurativa che assomma, nell'evento, figure che hanno ragione soltanto nella pura mistica e nella visione degli spiritualisti. Una congerie di immagini che mettono in causa una committenza legata a memorie bibliche. Sulla sinistra con la cetra in mano, ispirato come un Apollo della mitologia, appare il profeta Davide, autore dei Salmi. Il suo gesto di musico mette in rilievo la sua forma poetica. È un creativo che arricchisce con l'invenzione musicale l'atmosfera paradisiaca che si offre allo spettatore. Sulla destra altre figure emblematiche. Quasi sfuggente appare il personaggio del padre putativo, Giuseppe, che tiene con la destra il bastone fiorito. Più in basso si pone Giovanni Battista, scarno nel corpo e ascetico nel volto, che tiene con la sinistra lo stendardo, su cui per tradizione viene incisa l'espressione *Ecce Agnus Dei*. Sottostante il Battezzatore, è visto di spalle il Re Salomone, paludato, le cui vesti principesche, che formano un unico corpo con la nuvola che lo sorregge, richiamano l'abbigliamento di San Luigi re di Francia della pala d'altare, che si trova nella stessa chiesa della Badia Nuova, titolata *Consegna del cordiglio francescano a San Luigi re di Francia*. Sussiste però una differenza stilistica tra i due mantelli: mentre quello dell'affresco è baroccheggiante per l'onda voluminosa; quello della pala esplicita, nella lucentezza del velluto e nella eleganza compositiva, la lezione di Van Dyck.

Ancora più in basso è una figura di profeta, probabilmente Geremia, il quale si paragona ad un *agnello che viene condotto al macello* (Geremia 11, 19). Strutturalmente e fisiognomicamente ricorda il *San Bartolomeo* della Cappella Sistina. Al centro e in basso, seduto su una nuvola marmorea, si trova Mosè, legislatore, liberatore e mediatore²²⁵, assorto nella visione del Messia che ascende al Padre, mentre con la sinistra sorregge le tavole della legge. All'estremità del dipinto seduto anche lui su una nuvola è il profeta Elia simboleggiato dal fuoco²²⁶ severo nello sguardo, rivolto in basso.

La struttura compositiva dell'affresco è carica di memoria michelangiolesca. Sotto l'aspetto teologico rappresenta uno dei momenti fondanti della fede cristiana: Cristo Risorto che entra nella gloria. Si tratta di un evento che trascende l'esperienza sensoriale: sul Monte degli Ulivi gli apostoli osservano il Maestro ascendere superando le leggi cosmiche. Il testo canonico che descrive questo momento estremamente semplice e non ha nulla a che vedere con le ipotesi della mitologia riguardante Romolo, e neppure con il precedente biblico di Elia, che con il carro di fuoco raggiunge il cielo. L'intenzione degli Atti degli Apostoli è di descrivere la gloria della Resurrezione e soprattutto far comprendere all'uomo che il destino non è sottoterra, ma nella luce.

225

Cfr. Esodo 24, 3-8; Galati 3, 19.

226

Cfr. F. Spadafora, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, cc. 1022 -1037

Il racconto mette in rilievo che Cristo, trionfando sulla morte, inaugura un nuovo modo di vita presso Dio. Lui è entrato per primo nel cielo per preparare ai suoi eletti un *posto*. Giovanni nel suo Vangelo evidenzia un'espressione del Maestro significativa nella dimensione della fede: *Quando sarò andato e vi avrò preparato un posto, verrò di nuovo e vi prenderò con me, perché dove sono io siate anche voi. E del luogo dove io vado, conoscete la via* (Giovanni, 14, 2 s).

L'Ascensione è l'icona di una religiosità che tende a superare il limite dell'umano, a cercare le cose dell'alto perché la verità dell'esistenza è nascosta con Cristo in Dio (Colossesi 3, 1 ss.). Da qui nasce la spiritualità dell'Ascensione a cui si rivolgono le comunità monastiche in particolare, negandosi al mondo e desiderando un mondo nuovo, dove Cristo regna. Il dipinto si offre, pertanto, a una comunità di religiose che deve aspirare ad ascendere e raggiungere con l'ascetica il cielo, popolato di giusti, di quelli che nella memoria biblica indicano la perfezione, come alcuni profeti e alcuni testimoni dell'esistenza di Cristo.

Pietro Novelli pone a basamento del grande affresco, dentro uno scudo quasi marmoreo, l'espressione giovannea tratta dall'Apocalisse: *Sequuntur Agnum quoquaque ierit* (Apocalisse 14, 4) che è l'invito alle monache a seguire l'Agnello. Tale scritto indica nella persona di Cristo l'Agnello di Dio, che, dopo il martirio, è glorificato nella luce, dal Padre e dallo Spirito. L'affresco di Novelli assume, all'interno del grandioso spazio della Badia Nuova, una forza avvolgente, centripeta, perché richiama a sé lo sguardo, centrifuga, perché porta lo sguardo; al di là della struttura architettonica, verso un cielo immaginario, traversato da nuvole, con profeti, santi ed angeli, che spaziano tra l'azzurro e l'oro.

E' importante sottolineare sotto il profilo della visione come ci sia identità tra la figura di Cristo che ascende e l'Agnello condotto al macello. Sono pertinenti alla dimensione martiriale e a quella glorifica alcune figure presenti nell'affresco, che richiamano la sofferenza e l'esaltazione del Figlio di Dio che, ormai in cielo, riceve l'adorazione degli esseri celesti e degli esseri umani. E' investito di un potere divino, Cristo, ed ora sta vittorioso nel suo regno, nella Gerusalemme celeste che simboleggia la Chiesa, di cui Egli è il pastore che conduce alle sorgenti d'acqua pura.

6.4. Teologia dell'Ascensione

Supera l'esperienza umana l'evento dell'Ascensione, benché sia osservato da apostoli e discepoli sul Monte degli Ulivi. Il testo di Luca (Luca 24, 50-53), racconta ampiamente di un prodigio che suscita sentimenti di gioia negli astanti, divenendo metafora del tragitto tra terra e cielo, cui sono chiamati i seguaci del Risorto.

Il grande affresco svolge funzione di memoria e di invito a salire con lo spirito nella dimensione divina, popolata non solo di angeli, ma anche di giusti, antichi e nuovi, tra cui si annoverano, perché ascisi al cielo, i Patriarchi Enoch (Genesi 5, 24) ed Elia (2 Re , 2, 11). Alle religiose indica il sublime. Non vi è posto per il dolore. La morte è vinta dalla Resurrezione. E il ritorno di Cristo al Padre afferma il compimento della redenzione ed il destino dei credenti nell'incontro con *Colui che era, è, sarà*.



Fig. 21. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

L'Ascensione del Signore, afferma Joseph Ratzinger, *segue il compiersi della salvezza iniziata con l'Incarnazione. Dopo aver istruito per l'ultima volta i suoi discepoli, Gesù salì al cielo. Egli, però, "non si è separato dalla nostra condizione"; infatti, nella sua umanità ha assunto con sé gli uomini nell'intimità del Padre e così ha rivelato la destinazione finale del nostro pellegrinaggio terreno.*²²⁷

Già di per sé metafisica nella sua teologia, l'Ascensione della Badia Nuova si rivela ancor più complessa per l'insieme iconografico, decisamente storico, destinato non a fedeli *sine littera*, ma a claustrali che alimentano lo spirito di mistica, fondata nella conoscenza delle Sacre Scritture, che annunziano il dono dello Spirito e la testimonianza da parte degli apostoli di Cristo, redentore del mondo.

Il Cristo che affascina con lo sguardo, la parola, la grazia l'intera Palestina, torna, dopo quaranta giorni dalla Resurrezione, con la sua forma di uomo, con la fisicità del corpo, nell'essere stesso di Dio avvolto da una nube. E' interessante a tal proposito constatare che l'idea di una nube, che domina l'Ascensione, rimanda alla nube luminosa della Trasfigurazione sul Monte Tabor, alla nube che sta sopra la tenda dell'Antica Alleanza e che precede il popolo di Israele durante la peregrinazione nel deserto.

Osserva con senso critico Ratzinger che l'idea di nuvola ha un carattere teologico²²⁸. La sparizione di Cristo attraverso la nuvola dell'Ascensione non sta ad indicare un movimento verso un altro spazio cosmico, bensì l'Assunzione di Cristo nell'essere di Dio²²⁹ e la sua eterna compartecipazione alla storia dell'uomo, indicata nel riferimento al suo stesso ritorno. Ritorno che suggella l'affermazione trinitaria, per cui la sparizione di Gesù è ingresso in Dio, in un ordine completamente distinto da ogni considerazione umana.

Concepisce un cielo di nubi Pietro Novelli, dentro il quale è la rivelazione del Figlio, del Padre e dello Spirito, cui si aggregano i giusti dell'Antico Testamento.

Esprime la grandezza del Figlio dell'uomo, l'ascesa al cielo, sulla creazione tutta e sugli stessi angeli, ribadisce nella Lettera agli Efesini l'apostolo delle genti, poiché Cristo siede sul trono dei cieli al di sopra di ogni potenza dell'universo (Cfr. Efesini, 1, 20). L'ascesa si distingue dall'enigma del sepolcro. Nessuno assiste alla Resurrezione. Tutti i discepoli sono spettatori dell'Ascensione, cioè della supremazia sulle leggi di natura. Elevandosi con il corpo verso l'infinito, il Messia proclama di essere, oltre che vincitore della morte, dominatore del cosmo nella duplice forma, fisica e metafisica, inaugurando così una inedita realtà di vita, di là dall'esperienza terrena, cui è vocato il credente perché sia, come sottolinea Paolo, *uomo celeste* (1 Cor. 15, 45 – 49).

227

J. Ratzinger, *Gesù Cristo*, Milano 2013, p. 112.

228

Cfr. J. Ratzinger, *Jesus de Nazaret. Desde la Entrada en Jerusalèn hasta la Resurrección*, Madrid 2011, pp. 327 - 328.

229

Cfr. J. Ratzinger, *Jesus de Nazaret. Desde la Entrada en Jerusalèn hasta la Resurrección*, Madrid 2011, p. 332.



Fig. 22. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Da qui sgorga una spiritualità di ascensione, scrive Pierre Benoit, che è alla base di speranza, perché fa vivere d'ora in poi il cristiano nella realtà del nuovo mondo dove Cristo regna²³⁰. Di questa ascensione volta alla visione, animata dalla speranza del cielo, dall'abbraccio mistico, dall'estasi che fonde nella luce la stessa carne, intende vivere la comunità monastica di Santa Maria in Monte Oliveto.

²³⁰

P. Benoit, *Ascensione* in *Dizionario di Teologia Biblica*, Casale 1967, c. 75

Nel titolo della chiesa è inscritta la ragione di una scelta vocazionale e la ragione dell'affresco voluto dalle clarisse, la cui umiltà è estranea alla esaltazione. L'ordine femminile di Chiara e Francesco esperisce il silenzio e la visione.

A differenza di parecchie congregazioni, maschili e femminili, che nelle volte di abbazie e chiese, imprimono non tanto la sacralità della fede, quanto la potenza dell'ordine con accenti talvolta d'orgoglio, le figlie di Chiara esprimono l'ansia della trascendenza, nell'attesa del giorno in cui saranno elevate per contemplare *faccia a faccia* il Verbo fattosi fratello. La loro chiesa è metaforicamente il Monte degli Ulivi, che abitano pregando e cantando le lodi con le parole dei salmi, suggerite dal poeta Davide. Il quale, nell'affresco del Novelli, non cessa di celebrare il mistero di Dio, la sua umanità sacrificale, l'essere suo, Agnus e Spirito. E' forma di gloria l'ascensione della Badia Nuova. Riassume l'iter di salvezza, la vittoria sulla morte, l'elevazione dell'umanità all'altezza di Dio.

Grandioso spettacolo cui partecipano alcuni padri dell'Antico Testamento, i quali, lungo i secoli, hanno sperato nella venuta del Messia e nella Pasqua eterna.

Immerse nella contemplazione le claustrali vivono l'amore sponsale, dimentiche di sé per unirsi al Cristo della gloria. La loro esistenza si alimenta di quella *verità che tanto ci sublima*²³¹ precludendo all'incontro con lo Sposo, a quell'andare in cielo di cui Dante scrive: *andare al chiostro/ nel quale è Cristo abate del collegio*²³². Teologia della mente e del cuore è la visione immaginaria che riluce nell'affresco novelliano. Richiama, ad un tempo, la luce infinita dell'Apocalisse (Atti degli Apostoli, 22, 6.) e della terza cantica del sommo poeta: *così mi circonfulse luce viva*²³³.

L'affresco si offre quale poesia biblica e introitus alla preghiera nella certezza dell'abbraccio con la *Luce*, che come afferma Attilio Momigliano è *metafora spontanea e primigenia della realtà spirituale, consacrata da tutta una tradizione mistica e teologica*.²³⁴

L'Apocalisse è chiave di esegesi per la comprensione della figura del Cristo nell'Ascensione. *Sequuntur Agnum quocumque ierit*, è scritto alla base dell'affresco. Giovanni vede l'Agnello mistico sul Monte Sion ed invita i discepoli a seguirlo. Invito che si rinnova sul Monte degli Ulivi della Badia Nuova per le clarisse.

Il tema biblico richiama pertanto nell'affresco l'esaltazione dell'Agnello celeste. Nell'idea della committenza l'Ascensione è anche celebrazione del sacrificio di Cristo sull'altare del Golgòta, visto come compimento escatologico. L'Agnello *condotto al macello* (Isaia, 53, 7) prima, quindi divenuto segno di riscatto: *la nostra Pasqua, Cristo è stato immolato* (2 Corinti, 5, 7), è qui innalzato nella gloria e assume la sembianza del vincitore che sale in alto. L'Agnello pasquale, di memoria ebraica che riscatta dalla schiavitù, ora riscatta dal peccato, come ricordano Pietro e Giovanni, così pure la Lettera agli Ebrei e l'Apocalisse, perché Cristo stesso è Agnello di redenzione.

231
Paradiso, XX, 42.

232
Purgatorio XXVI, 128 – 129.

233
Paradiso XXX, 49.

234
Cfr. A. Momigliano in Giovanni Fallani, *Dante poeta teologo*, Milano 1965, p. 223.

Se il rimando al Cristo-Agnello è continuo nella Scrittura neotestamentaria e così pure la sua debolezza, l'Apocalisse contempla la potenza nel cielo di questo Agnello, la cui vittoria libera il popolo dal male e dalla dannazione (Apocalisse 5, 5 ; 12 , 11) *condividendo ora il trono con Dio e ricevendo con lui*, scrive Marie-Emile Boismard, *l'adorazione degli esseri celesti, eccolo rivestito di un potere divino. Egli eseguisce i decreti di Dio contro gli empi... E la sua vittoria lo consacrò "Re dei re e Signore dei signori"*²³⁵.

E' il Cristo Agnello di Dio, così pure il Cristo del Tabor, della Pasqua, dell'Ascensione, quello dipinto nella volta del Monastero palermitano, per le clarisse. Densa di spiritualità si offre l'opera con linguaggio decorativo, sebbene incongruente all'apparenza per la somma di personaggi biblici, di tempi e luoghi distanti che, secondo la narrazione degli Atti degli Apostoli, non si relazionano all'evento. La ragione teologica non si collega alla cronaca nel dipinto ed esprime con re e profeti, ma anche con spettatori secondari il lungo iter della storia salvifica nel nome del Messia, il cui sangue irrorà di luce cielo e terra.

Si presentano come immagini di verità le figure dipinte, pagine viventi dell'Antico Testamento che si proiettano nel Nuovo illuminando le coscienze, mentre portano alla memoria l'affermazione della Lettera ai Romani: *Tutto ciò che è stato scritto prima di noi, è stato scritto per nostra istruzione, perché in virtù della perseveranza e della consolazione che ci rendono le Scritture, teniamo viva in noi la nostra speranza* (Romani, 15, 4). Una scrittura sacra di immagini, storie, uomini, volti, di eventi inspiegabili, si squaderna nella volta della Badia Nuova, che spiega con inusuale ermeneutica la gloria dell'Agnello. Una scrittura pittorica, tessuta di figure simboliche, compositivamente robusta, plasticamente realista, linguisticamente avvincente, che attrae nella sua forma l'immaginazione delle clarisse.

6.5. Profeti e Re

Figura centrale dell'Antico Testamento, a cui si riferisce di continuo il Nuovo Testamento, è Mosè, servo, profeta, amico di *Jahwè*, mediatore di salvezza per il popolo eletto. Per mezzo suo gli ebrei vengono liberati dalla schiavitù d'Egitto, dopo le dieci piaghe subite dal paese governato dal Faraone. Il quale deve riconoscere nell'*uomo salvato dalle acque*, il messaggero di El-eloim, cioè del Dio degli dei. Drammatica personalità che turba il quietismo di molta popolazione, pronta a lamentarsi e condannare, dimenticando di aver acquistato, pur nell'esperienza del deserto, dignità e libertà e di essere prossima ormai alla terra promessa ad Abramo e ai suoi discendenti.

Del suo essere suggello dell'alleanza tra Dio e il popolo tratta lungamente il libro dell'Esodo (Esodo, 24, 3; 34, 27), svelandone lo spirito profetico, che proietta nel futuro il volto di Cristo mediatore, come scrive Paolo nella Lettera ai Galati (Galati 3, 19) e come conferma la Lettera agli Ebrei (Ebrei 3, 6). Liberatore e mediatore è Mosè. Primo suo atto politico è di strappare dalle mani degli egiziani il popolo giudaico rifiutando l'adorazione di false divinità e dello stesso Faraone: non si addice ai figli di *Jahwè* la sottomissione all'Egitto pagano. Mosè riesce ad ottenere il consenso ed ecco che Israele intraprende l'ignoto viaggio prima traversando il Mar Rosso, dando vita alla *pasqua* cioè

235

M. E. Boismard, *Agnello di Dio*, in *Dizionario di Teologia biblica*, Casale 1967, c. 20.

al passaggio dalla schiavitù alla libertà, quindi al cammino penitenziale lungo il deserto. Quarant'anni di peregrinazioni che purificano, nel crogiolo della fame, Israele, al quale il condottiero consegna le tavole della Legge, quelle stesse che costituiscono essenza della coscienza umana.

E' il profeta della legge Mosè con la missione di custodire l'Alleanza tra Dio e il popolo e di formare nella verità Israele per il quale egli diviene intercessore (Esodo 17, 9-13). Per il cristianesimo Mosè prefigura il Messia, come afferma la Patristica e la Teologia, a partire da quella invocazione della carità: *Perdona il loro peccato... diversamente cancellami dal tuo libro* (Esodo 32, 31), che preannunzia l'invocazione del Gòlgota: *Perdona Loro perché non sanno quel che fanno*, (Luca 23 , 34) in sintonia con il ritratto del *Servo di Jahwè*, formulato dal profeta Isaia: *Servo sofferente che intercederà per i peccati, portando le loro colpe* (Isaia, 53, 12).La presenza di Mosè nell'affresco di Pietro Novelli, risulta di profonda significazione rimandando alla interpretazione teologica di Giovanni: Mosè rende testimonianza profeticamente al Messia, figlio di Dio (Giovanni 5, 46).Luca ne sottolinea l'importanza collocandolo al fianco di Cristo sul monte Tabor nel momento della Trasfigurazione (Luca, 9, 30). In questo istante pubblico Cristo svela il suo essere divino dinnanzi agli sguardi frastornati di Pietro, Giacomo e Giovanni, i quali costatano la teofania del Maestro: *Il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce* (Matteo 17, 2). I due maggiori testimoni della Legge antica Mosè ed Elia, sono partecipi del mistero salvifico e della gloria celeste, che suscita in Pietro stupore e gioia, perché svela, nella pienezza di una luce soprannaturale, la messianicità di Cristo: *Signore, è bello per noi restare qui, se vuoi farò qui tre tende, una per te, una per Mosè ed una per Elia* (Matteo 17,4).

La gloria cristologica della Trasfigurazione sul Tabor si riflette su Mosè profeta dell'Antico Testamento e ne esalta la funzione storica di precursore e guida verso Colui che si rivela Luce creatrice di una umanità nuova, di credenti plasmati di grazia, come sottolinea Paolo nella seconda lettera ai Corinti (2 Corinti, 3, 18). e come afferma il veggente di Patmos: i redenti canteranno in cielo *il canto di Mosè servo di Dio ed il canto dell'Agnello* (Apocalisse 15, 3), l'unico canto pasquale di esultante resurrezione evocato nella figura di Mosè .Altra fondamentale personalità dell'Antico Testamento, presente nell'affresco del Novelli, è il profeta Elia, rapito in cielo da un turbine di fuoco, che prefigura l'Ascensione di Cristo, il quale manderà ai discepoli *quel che il Padre suo ha promesso* (Luca 24, 51; 9, 51). Di Elia, restauratore dell'Alleanza tra Dio e il popolo, parla il Libro dei Re, mostrando come il profeta liberi dagli oppressori i seguaci di Jahwè e dal paganesimo. La missione escatologica di Elia è sintetizzata nell'annuncio fatto, in nome di Jahwè, da Malachia: *Tenete a mente la legge del mio servo Mosè, al quale ordinai sull'Oreb statuti e norme per tutto Israele. Ecco io invierò il profeta Elia prima che giunga il giorno grande e terribile del Signore, perché converta il cuore dei padri verso i figli ed il cuore dei figli verso i loro padri* (Malachia, 3, 23).



Fig. 23. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Asceso al cielo su un carro di fuoco Elia appare, nella esegesi patristica, come profeta dello Spirito, avendo fatto discendere dal cielo un fuoco vendicatore. Un'icona contraddittoria della misericordia che trova giustificazione nella persona di Cristo che, asceso al cielo, invia sulla terra un nuovo fuoco, quello dello Spirito Santo, di cui parla l'evangelista Luca (Luca 12, 49). Inquieto è la vicenda umana di Elia che trascorre giorni drammatici nel deserto dialogando con Dio. Il Vangelo colloca la sua presenza sul monte Tabor, nella giorno della Trasfigurazione, affermando la sua intimità con il Cristo e prefigurandone l'Ascensione, principio del *pleroma* della rivelazione, cioè della discesa dello Spirito nella Pentecoste, promessa dal Padre (Luca 24, 51; 9, 51). Il nome di Elia etimologicamente significa *Jahwè è il mio Dio*.

A questo profeta del fuoco rende onore il primo Libro dei Maccabei: *A causa del suo zelo ardente per la Legge fu rapito sino al cielo in un turbine di fuoco, da un carro dai cavalli di fuoco* (1 Maccabei 2, 58) e il Qoelet: *in un turbine di fuoco, da un carro dai cavalli di fuoco* (Qoelet 48, 9). Ma soprattutto Elia è soggetto di meditazione per i tre apostoli che dopo la visione del Tabor ascoltano il Messia che ne illustra la figura profetica (Matteo 17, 9-13).

Per il ruolo che riveste nell'idea *pentecostale* dello Spirito le clarisse suggeriscono certamente d'inserire nel loro cielo il profeta del fuoco. Così l'Ascensione che Pietro Novelli affresca evoca nel contempo l'alba della Pasqua e lo splendore del Tabor.

Seguendo una non comune linea teologica, anch'essa suggerita dalle clarisse, Pietro Novelli include nella visione di Monte Oliveto il personaggio, inquieto ed inquietante, di Ezechiele, caro al Michelangelo della Sistina. Profeta del dolore dice del suo destino prefigurando quello del Messia: *Ero come un agnello mansueto che viene portato al macello, non sapevo che essi tramavano contro di me* (Geremia 11, 19).

La sua predicazione non priva di invettive, si incentra sulla crisi del popolo israelita, intendendo egli *sradicare e demolire, edificare e piantare* (Geremia 1,10) per ricostruire una diversa alleanza, quella dello Spirito. Mette in luce più di ogni altro profeta veterotestamentario, l'icona di Cristo, divenendo testimone della speranza: *Questa sarà l'alleanza che io concluderò con la casa di Israele, dopo quei giorni, dice il Signore: porrò la mia legge nel loro animo, la scriverò sul loro cuore* (Geremia 31, 33). All'alleanza sacrificale, che impegna il cuore e la mente, si riferisce l'evangelista Luca: *La nuova alleanza nel mio sangue che viene versato per voi* (Luca 22, 20).

e così pure la Lettera agli Ebrei: *Dicendo alleanza nuova Dio ha dichiarato antiquata la prima; e ciò che diventa antico e invecchia è prossimo a sparire* (Ebrei 8,13). Da questo continuo rimando biblico tra Antico e Nuovo Testamento si comprende l'importanza di Ezechiele nella economia della salvezza.

Per le figlie di Chiara, votate alla liturgia divina, la presenza nell'affresco del profeta dell'Alleanza le assicura che la fedeltà di Dio, di là dai tradimenti dell'uomo, è eterna.

Un giovane pastore chiamato da Dio a liberare il popolo dai Filistei e a divenire re di Israele è Davide, che si impone nella storia quale *padre* del Messia. Dalla stirpe di Davide uscirà *l'Atteso delle genti, il figlio di Davide*. Erede della promessa, fatta ai Patriarchi e alla loro discendenza, il re pastore è artefice della lotta di liberazione, con l'uccisione di Golia, e della conquista di Gerusalemme che sarà chiamata *città di Davide* (2 Samuele 5, 17-25). Servo umile e poeta della fede, Davide si rivela anche nella debolezza della carne e nella violenza dell'omicidio. Di questa esistenza turbinosa parlano le Scritture che mettono in rilievo anche la sua dimensione di artista e musicista.

Della sua creatività sono segno i Libri dei Salmi di cui, si afferma, esserne autore. In realtà dei centocinquanta salmi sono attribuibili a lui ben ottantadue. I restanti, secondo i filologi, appartengono ad altri. Costituiscono un unicum di poesia religiosa, spesso drammatica, e si dividono in tre sezioni: inni, suppliche, ringraziamenti. Con questi canti Dio ispira i figli di Israele e suggerisce loro sentimenti di speranza, nonostante le tribolazioni, e anche di esultanza e gloria. Recitano i Salmi Cristo, Maria di Nazaret, gli Apostoli, i Discepoli. Presto divengono preghiera ufficiale della chiesa patristica e della chiesa dei secoli a venire che loda, supplica ringrazia, con i versi davidici e di Israele.

Soprattutto nella vita comunitaria di monaci e claustrali i salmi svolgono azione liturgica rivelando il segreto dell'intimità con Dio che salva l'uomo al quale dona il Figlio e lo Spirito. E' la doxologia trinitaria che palpita nella poesia di Davide, ora penitenziale, ora di giubilo, che preannunzia il tempo del Messia, *Figlio di Davide* (Matteo 1, 1).

Assoluto è il ruolo del re poeta nella storia vetero e neo testamentaria. Perciò ha una logica cogente la sua presenza nell'affresco di Pietro Novelli, il quale dipinge re con la cetra in mano, mentre canta il *Miserere* e il *Laudate*.

Come Davide fu un re fattivo, impegnato nella costruzione del regno, dotato di straordinaria forza e di genio creativo, così il suo successore, Salomone, fu soprattutto re rappresentativo, impegnato a stabilire relazioni diplomatiche e politiche con i governanti vicini e, in particolare, con i Faraoni e la regina di Saba. Della molteplicità operativa racconta *nella Storia di Israele*, Giuseppe Ricciotti, il quale evidenzia l'intelligenza commerciale, il primato di costruttore di strade e ponti, case e palazzi.²³⁶

L'artista lo raffigura in sontuosi paludamenti, simili a quelli indossati dal re di Francia, San Luigi, rappresentato nella pala d'altare che si trova nella stessa chiesa di Monte Oliveto. Nell'affresco Salomone celebra, anche lui con l'arpa, il culto di ringraziamento davanti all'Arca, custodita in una cella oscura del Tempio, da lui edificato sul colle detto Moriah (Cfr.1 Re 3, 2-4). Il carne della dedicazione del Tempio scritto da Salomone così recita: *Il sole Jahwè stabilisce nei cieli:/ ma Egli decretò d'abitare nell'oscurità!Io, sì, ti ho costruito una casa di dimora, /luogo di tua permanenza in eterno!* (1 Re 8, 12-13).

Cantore della gloria divina che inonda il Santuario appare nell'affresco il re della sapienza e della saggezza. Risuona la sua voce nell'invocazione a Jahwè: *Concedi al tuo servo un cuore docile perché sappia rendere giustizia al tuo popolo e sappia distinguere il bene dal male, perché chi potrebbe governare questo tuo popolo così numeroso?* (1 Re 3,9).

Diviene icona ispiratrice di purezza il re di Israele per le clarisse nella adorazione e nella contemplazione, pur dentro alla cella della Badia Nuova.

6.6. Il Precursore, la Madre, i Santi

Ponte tra Antico e Nuovo Testamento è *il più grande tra i nati di donna*, Giovanni Battista, *più che un profeta*. Così viene presentato l'asceta del deserto nella interpretazione di Luca (Cfr. Luca 7, 26). Inaugura il tempo messianico e l'annuncio della Buona Novella preparando le vie del Signore, come ribadisce Matteo (Cfr. Matteo 11,11). Seguono l'uomo della penitenza i suoi discepoli ai quali insegna, oltre il digiuno e la preghiera, la conversione, la *metànoia*, indicativa di una coscienza nuova, di un pensiero radicato nella volontà di Jahwè. Non teme il Battista di denunciare gli operatori di iniquità e di sfidare Erode, che lo decapitare.

Per il popolo egli è il profeta Elia redivivo, che prepara la venuta del Messia, di un liberatore ad un tempo religioso e politico. Ma Giovanni si qualifica come precursore di Cristo (Cfr. Luca 3,15), di cui non è degno di sciogliere neppure i lacci dei sandali, affermando che il Messia *era prima dei me* (Giovanni 1, 30). L'affermazione che

236

Cfr. G. Ricciotti, *Storia di Israele*, Torino 1864, pp. 349 - 353.

determina la grandezza di Giovanni secondo la visione neo testamentaria, è sintetizzata nella frase rivolta a Cristo: *Agnello di Dio che toglie il peccato del mondo* (Giovanni 1, 29), in cui viene rievocata la profezia di Isaia, mettendo in luce l'azione di Cristo nella storia non solo di Israele, ma anche degli altri popoli. Una storia che inizia col Vangelo che deve essere predicato sino agli estremi confini della terra.

Giovanni è ritenuto grande da tutta la gente. Ma davanti a Cristo volutamente egli si eclissa. Tuttavia è considerato *lampada ardente e luminosa*, secondo l'espressione riportata dal teologo evangelista (Giovanni 5, 30) mentre Matteo lo dice *il più grande dei profeti* (Matteo 11, 11).

Tocca al Prologo di Giovanni, capolavoro della speculazione neotestamentaria, sintetizzarne la figura e il ruolo: *Egli venne per rendere testimonianza alla luce, affinché tutti credessero per mezzo suo* (Giovanni 1, 7). Pietro Novelli pone in alto il precursore, accanto a Colui che egli indica alle genti come *Salvator mundi*.

Umile e alta più che creatura,/ termine fisso d'eterno Consiglio, così presenta nel suo Paradiso la Vergine Madre il poeta teologo.²³⁷ Umilmente se ne sta ai margini del teatro celeste la Figlia di Sion, *la rosa in che il Verbo Divino/ carne si fece* rappresentando la chiesa degli umili e l'umile umanità. Donna di terra (humus) e di cielo (alto), partecipe della gloria e dell'attesa di ogni uomo.

Diagonalmente all'opposto dello sposo Giuseppe, posto in alto, a destra e chiuso in un enigmatico silenzio, Pietro Novelli colloca in basso, a sinistra, vista di scorcio e vestita di sontuoso lapislazzuli, la Vergine Madre nel giubilo del saluto con ampio gesto del braccio, indirizzato al Figlio che parte in direzione dell'infinito. Pur adagiata su una nube che sa di terra, sembra slanciarsi con la sua femminilità in un nuovo Magnificat di esultanza. Non di addio è il saluto, bensì di arrivederci imminente, sentendo in cuor suo di dover raggiungere Lui; sua creatura e suo creator, venendo assunta con la sua corporeità nel Paradiso.

Dinanzi a Maria è l'evangelista Giovanni, incaricato da Cristo di averne cura (Cfr. Giovanni 19, 27), nell'atto di srotolare la sua Apocalisse che, visionariamente, parla dell'*Agnus Dei*, ora accolto dal Padre e dallo Spirito.

Discreta la presenza nell'affresco della Madre del Messia. Empatica icona per la forma emotiva della Madre del *Servo sofferente*, che gioisce nel vederlo in alto come: Agnello della Resurrezione che ascende nella gloria. Lei, ora anche Madre di Giovanni e della comunità cristiana, indica alle clarisse, con sventolio della mano, il luogo dove lo Sposo le attende per le nozze mistiche, evocando nell'invito quanto lei stessa aveva detto durante le nozze di Cana: *Quello che Egli vi dice, fatelo* (Giovanni 2,5).

L'affresco quasi totalmente esclude il riferimento ai testi lucani, che registrano la partecipazione all'evento di apostoli e discepoli senza indicazioni su Maria di Nazaret. Intende avere una forte impronta vetero-testamentaria l'opera pittorica assicurando con suggestioni profetiche che il Messia è l'Atteso delle genti, come testimoniano Mosè, Elia, Ezechiele. Superando le riserve esegetiche, la committenza francescana chiede e ottiene che l'artista ritragga la Figlia di Sion a cui il profeta Sofonia suggerisce: *Emetti grida di gioia, Figlia di Sion(...) rallegrati con tutto il tuo cuore, Figlia di Gerusalemme (...) Jahwè, tuo Dio è nel tuo seno (...) Egli esulterà per te di gioia* (Sofonisba 3,14-17).

237

Paradiso XXXIII, 2-3.

Riferendosi a Luca il teologo protestante Max Thurian afferma che l'evangelista *ha riconosciuto nella Vergine Maria la Figlia di Sion dell'Antico Testamento, la figlia di Sion escatologica, la "Incarnazione" del "resto" di Israele, che nella sua povertà e nella sua santità attende con gioia la venuta di Dio nel suo Messia.*²³⁸

Non icona devozionale è quella della Vergine Madre, ma *ritratto* della Figlia di Gerusalemme che esplode in un saluto di felicità, investita del ruolo di compartecipe della redenzione quale *nuova Eva* e quale coscienza della Chiesa vivente. Perciò Thurian scrive ancora: *Maria appare chiaramente come la figura della Chiesa nostra madre. Essa ci aiuta a considerare questa maternità della Chiesa nel suo ministero.*²³⁹

Se d'un canto risponde allo spirito tridentino il personaggio di Maria, d'altro canto rivela, essendo Madre del Logos, l'umanità umile di colei che *piena di grazia* spinge le clarisse e l'Ecclesia a guardare il volto luminoso del Santo, pur *per speculum et aenigmate*, come afferma Paolo (1 Cor. 12, 9 – 10), naufragando nell'oceano della Trinità: *Oh trina luce che 'n unica stella / scintillando a lor vista, sì li appaga.*²⁴⁰

Un'immagine *terrena* quella di Maria, posta al limitare dello spazio pittorico, al confine fra terra e cielo. Non ritratta nella gloria, bensì nella *condizione umana*, pur *gratia plena*, quale figura della Chiesa peregrinante verso l'omega della storia.

Completa la volta di Santa Maria in Monte Oliveto la sequenza degli affreschi, sempre di Pietro Novelli, che fanno da corona all'Ascensione, in cui è incisa la luce del Tabor e l'alleluia della Resurrezione, non disgiunte dalla visione giovannea dell'Agnus Dei: *Sequuntur agnum quocuq. ierit*, come recita, abbreviata, l'Apocalisse (Apocalisse 14,4). Dodici i riquadri che attorniano l'affresco principale. Il primo rappresenta *San Francesco che contempla il Paradiso*. Al saio terroso del santo si contrappone obliquamente un cielo sfolgorante di chiarezza. Nel mistero di gloria Francesco intravede il suo destino. La scritta *Sedebis et tu super sedes duodecim*, ispirata al testo di Matteo (Matteo, 19,28), conferma al Giullare di Dio la promessa evangelica.

All'opposto, prossima all'arco trionfale, si pone l'*Incoronazione di Santa Chiara*. La Vergine, vestita di blu e rosso, con gesto solenne e materno pone sul capo della consacrata, in ginocchio davanti a lei, una corona di fiori. Ancora l'Apocalisse celebra la grandezza di chi vive la vocazione: *Data est ei corona et exivit vincens* (Apocalisse, 6,2). Al tema della vestizione - meglio della rinuncia ai piaceri, alle ricchezze, al lusso - per assumere l'*habitus* della povertà, si collegano due riquadri accompagnati dai testi biblici. Uno rappresenta Chiara che riceve da Francesco l'abito di *madonna povertà*: *Obliviscere populum tuum et domum patris tui* (Salmo, 44,11), con l'invito a dimenticare non solo i beni, ma persino gli affetti familiari. L'altro racconta di Agnese, sorella di Chiara e come lei santa, mentre indossa il saio francescano: *Quam pulchra est casta generatio cum claritate* (Sapienza, 4,1). Inno alla castità che illumina la bellezza. Scene di intensa significazione per la spiritualità del monastero. Incarnano l'essenza della chiamata alla perfezione, già vissuta da Chiara.

238

M. Thurian, *Maria Madre del Signore, immagine della Chiesa*, Brescia 1965, p. 30.

239

M. Thurian, *Maria Madre del Signore, immagine della Chiesa*, Brescia 1965, p. 183.

240

Paradiso, XXXI, 28 - 29.



Fig. 24. Pietro Novelli, *L'Angelo e San Francesco*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

A destra e a sinistra dell'Ascensione, lungo la volta, altre partiture di affreschi ricreano momenti di storie francescane. *San Ludovico di Tolosa lava i piedi a un povero* riassume il messaggio neotestamentario di servizio agli umili, trasmesso dal *figlio di Pietro Bernardone* ai frati e alle clarisse. L'immagine del grande vescovo, che rifiuta d'essere principe e re per seguire Cristo e Francesco, traduce plasticamente la verità di chi sceglie il monastero e la cura dei poveri²⁴¹. Per cui non spetta altro alle figlie di Chiara, nella clausura, che contemplare e servire.

Sebbene l'affresco di alcuni comparti sia parecchio deteriorato per infiltrazioni di acque piovane e corrosioni causate da muffe, riesce a trasmettere il senso della teologia, priva di paludamenti sillogistici ed elucubrazioni moralistiche, mostrando il fascino delle beatitudini. Gli stessi ritratti di San Bonaventura e di Sant'Antonio ne sono icona nella essenzialità segnica e figurale di due testimoni, dediti alla ricerca filosofica e alla comprensione umana.

²⁴¹

Cfr. R. Giorgi, *Santi*, v. II, Roma 2004, p. 40.

Indubbiamente costituisce capolavoro della pittura a fresco, in Sicilia, la volta di Santa Maria in Monte Oliveto per la forza ideativa, l'articolazione di temi e soggetti, il naturalismo dei corpi, la pienezza e il contrasto dei colori, la complessità ascetica e mistica. Forse primo e ultimo grande affresco che fonde qualità pittorica e altezza di pensiero, lungi da narcisismi, saturo di meditazione spirituale, rispondente alla sensibilità pauperistica della controriforma, secondo il sentire di Carlo Borromeo, ispiratore a Trento del pauperismo²⁴² e dei nuovi ordini religiosi.

Fa sua, Pietro Novelli, l'intelligenza evangelica di Chiara e Francesco e la dipinge nella volta sentendo, quasi un Francisco Zurbaran siciliano, il sublime della *Subida al Monte* che contempla nella sua *Ascensione*, così pure nell'ascensione del Poverello d'Assisi e nell'ascensione delle clarisse. Ne è conferma il cartiglio, ispirato dal profeta Isaia, posto sull'arco trionfale di Santa Maria in Monte Oliveto: *Ad montem, filiae Sion, ad Montem qui vocatur olivet* (Isaia, 16,1). Un invito a salire sul Monte dell'Ascensione, dove la vetta si immerge nella luce del cielo.

²⁴²

Cfr. A. M. Raggi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, cc. 846 – 850.

FRAMMENTI DELLA MATURITA'

Come già documentato, parecchi affreschi del Novelli sono perduti. Si salvano alcuni, strappati dai muri in rovina e conservati in museo. Pur non facendo parte delle volte hanno valore per il presente studio, di rimando o di raffronto, formale e tematico, in grado di contribuire a una peculiare comprensione dell'artista in qualità di frescante, coinvolto nelle problematiche sacrali. La sequenza dei *frammenti* costituisce una concisa appendice, illuminante l'iter del Monrealese. Il quale rivisita l'iconografia dell'Immacolata, sviluppatasi in ambiti postridentini, francescano e gesuita, che lungo il XVII secolo prende forma definitiva. Vincenzo Abbate individua due fonti: quella della *Virgo-Tota Pulchra* e quella della *Mulier amicta sole*. Lo studioso ne focalizza le ragioni. Della prima nei simboli mariani, desunti dalle litanie lauretane, di origine rinascimentale, tratte dalle prefigurazioni veterotestamentarie e dalle affermazioni neotestamentarie. Della seconda nell'esegesi dell'Apocalisse²⁴³. Parla quindi di una *Immagine della purissima Reina che si staglia* in una tradizione ormai consolidata del culto della *Gloria di Maria*. *Quale emblema del trionfo del Barocco*²⁴⁴, in quanto, è noto il culto speciale dell' *Immacolata Concezione attestata già presso l'Ordine dei Frati Minori, soprattutto i Conventuali(...), culto che come conferma Padre Filippo Rotolo, alla cui dottrina è documentata esegesi fu il trionfante non solo in Sicilia ma in tutto il*²⁴⁵ *Meridione, (...), il dilagare della devozione della Vergine Immacolata portò alla istituzione di congreghe soprattutto in ambito francescano*²⁴⁶ *e una nuova codificazione dell'immagine (...) vale a dire della Vergine in piedi avvolta in una mandorla di luce: la tutta santa, la tutta pura.* Novelli non è esente dalla raffigurazione della Vergine su tela, secondo canoni consolidati, come quella di Termini Imerese, o della chiesa della Concezione al Capo, di aristocratico gusto vandychiano, o dell'Immacolata della chiesa di S. Antonio da Padova.

7.1. Madonna ed Eletti

A questo processo si collega il tema della Vergine, intravista da Isaia, e della Theotokos nell'iconografia della *Madonna con Bambino e Re Mago*, affrescata nell'Abazia di San Martino delle Scale e, in seguito, dopo lo strappo, destinata al Museo Regionale. Soggetto che per qualità stilistica si raccorda agli affreschi realizzati in Santa Maria in Monte Oliveto.

243

Cfr. F. Rotolo, *Maria e la Chiesa nelle arti figurative siciliane*, in *Acta Congressus Mariologici Mariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati*, Roma 1960, p. 92.

244

Cfr. V. Abbate, *Ad aliquid Sanctum significandum. Immagine della Purissima Reina Tra Cinque e Seicento, in Bella come la luna, pura come il sole, L'immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di M. di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, p. 39.

245

Cfr. ibidem, p. 31.

246

Cfr. P. Palazzotto, *Gli Oratori di Palermo*, Palermo 1999, pp. 121 - 126, in V. Abbate, *Ad aliquid Sanctum significandum. Immagine della Purissima Reina Tra Cinque e Seicento, in Bella come la luna, pura come il sole, L'immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di M. di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, p. 39.

La *Madonna con Bambino e Re Mago*, che più volte subisce cambiamento di titolo, costituisce caposaldo di eleganza e devozione nella *pittura a fresco* del Novelli. Studiosi come Fazio Allmayer ne sottolineano il carattere vandychiano, così pure il Di Stefano, che ne apprezza il colore lirico. Anche la Mazzè condivide l'opinione dei due precedenti studiosi: indica che questo *pezzo* di affresco è avvicicabile ai dipinti della Badia Nuova, per analogia con alcune figure femminili e la plasticità cromatica. Di Stefano scrive: *La delicatissima Madonna col bambino, ricorda certi caratteri vandichiani, per quella colorazione fondata sui toni del rosa e celeste, intramezzati di bianco (...) e per una maturità che palesa un uso così discreto e lirico del colore.*²⁴⁷ Anche Fazio Allmayer rileva un confronto con Van Dyck. Ma il suo riferimento va alla *Madonna nella chiesa palermitana di Santa Caterina*²⁴⁸, in cui riscontra affinità per le scelte stilistiche e cromatiche, segno di rielaborazione della cultura fiamminga, con cui l'artista era venuto a contatto. Teoria questa successivamente ripresa anche dalla Mazzè²⁴⁹.

Se il rimando alla lezione fiamminga è dovuto all'eleganza formale, è opportuno evidenziare come la figura di Maria acquisisca, nella sua fisicità, la pienezza corporea della donna siciliana. La Madonna viene rappresentata come una donna dell'Isola con la caratteristica del volto ampio e ovale, del petto e delle braccia matroneschi. Una persona carica di umile umanità, propria della madre che custodisce fra le braccia il Messia degli umili. Una Madonna dall'ampiezza di forma, ignorata da Van Dyck, ma che diviene tipica nella trattazione del Novelli.

Sotto un'unica dizione appaiono tre frammenti novelliani, una volta parte costitutiva del Paradiso, affrescato su una parete di Palazzo Sclafani: *Presentazione alla Triade degli Eletti*.

E' tra le maggiori opere architettoniche del XIV secolo, in Sicilia, Palazzo Sclafani, ubicato di fronte e in contrapposizione al Palazzo dei Normanni, nel cuore della città romana. Nel suo interno si trovava il capolavoro eclettico della pittura murale del Quattrocento: *Il Trionfo della Morte*, in seguito strappato e collocato nel Museo Regionale.

In questa *magna domus*, divenuta proprietà dell'aristocrazia spagnola, Pietro Novelli nel XVII secolo crea, come pendant dialettico, il Paradiso. Grandioso *telero* del cui *salvataggio*²⁵⁰ già si discute nel XVIII secolo, essendo molto *deteriorato*.

Carlo Barbera, discepolo di Patania, riesce nel 1832, a ricomporre parecchi frammenti come asserisce il Giuffrida²⁵¹, che verranno *strappati*, nel 1874, e poi assegnati a Palazzo Abatellis.

*Dell'immenso affresco del Paradiso*²⁵² due pezzi presentano una qualche leggibilità: il primo *l'Angelo che trasporta un'anima in cielo*, l'altro *Due Santi in conversazione*. Un

247 Cfr. G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1940, p. 26.

248 Cfr. F. Allmayer, *La Pinacoteca di Palermo*, Palermo 1908, p. 21.

249 Cfr. A. Mazzè (a cura di) di G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1989, p. 228, n. 58.

250 Cfr. E. Natoli, (a cura di) A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, (ms. sec. XVIII), Palermo 1977, p. 130.

251 Cfr. R. Giuffrida, *Aspetti della Politica per la tutela dei Beni Culturali in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento. Il problema del restauro degli affreschi di Palazzo Sclafani*, in *BCA Sicilia*, 1-2, pp. 21 - 32.

terzo frammento, *Vergine, Santi e Anime elette*, appare meno chiaro. Studia questi soggetti il Gallo che ne esalta la magistralità scrivendo: *Tra tutti i suoi celebri freschi tiene il primato di quello del Paradiso che egli lavorò nel 1634, nell'atrio del nostro Spedale Maggiore, ove scrisse l'anno ed il suo nome, quasi avesse voluto farci sapere che questa più di ogni altra opera era meritevole di altissima stima. Volle poi il Novelli eseguirlo in contrapposto di altri due quadri sulle pareti del cortile dello stesso Spedale: uno indicante il Trionfo della Morte; l'altro il Giudizio Universale che ora più non esiste.*²⁵³

Per il soggetto e per la collocazione in alto di questo Paradiso affrescato da Pietro Novelli è evidente il rapporto con la creazione delle volte dove il Paradiso è più consono. Purtroppo i pochi frammenti che ci sono pervenuti, attualmente custoditi nel Museo dell'Abatellis, non ci consentono una visione piena dell'artista. Tuttavia ci danno indicazioni sufficienti sulla qualità pittorica e sulla intensità emotiva dei personaggi.

Corrisponde alla *pietas* popolare *l'Anima trasportata in cielo da un angelo*, immersa nella ascensionalità dentro un azzurro evocativo del Paradiso. Soggetto che si relaziona al Purgatorio, da cui sono prelevate le anime purganti, che suscitano la consapevolezza della morte e l'urgenza di prepararsi ad essa. Un *memento homo* come invito all'*estote parati* del Vangelo.

La plasticità pittorica è determinata dal tratto anatomico ben inciso, dal movimento roteante dei corpi, dal ritmo delle mani gesticolanti e dallo scavo generato dall'ombra in contrapposizione all'incarnato e all'azzurro. Purtroppo quest'ultimo colore è parecchio sbiadito.

Più articolato è il frammento *Vergine, sante e anime elette*, pur nella frammentarietà e nel colore fantasmatico. Umile e materna è la presenza della Vergine, braccia aperte ad accogliere i santi che vanno a lei, mediatrice di misericordia nella ascensione verso il Paradiso. Possiede una forma accademica la composizione, rispondente al cliché devozionale. Elemento questo che farebbe supporre l'intervento di un qualche collaboratore.

Costituisce vero capolavoro della pittura a fresco il frammento *Figure di Santi*, in cui è possibile intravedere la figura di Ignazio di Loyola che conversa con il vescovo d'Ippona, Agostino. Annota il Pitini che *al centro dell'opera ragiona il Loyola con i padri della Chiesa sui sacri misteri ... e d'ogni parte le anime salgono al cielo fidenti nelle Sante Patrone.*²⁵⁴

L'uno e l'altro stringono tra le mani poderosi volumi, segno della ricerca intellettuale e di un sapere non letterario, ma legato alla trascendenza. Intensa la figura di Agostino, volto emaciato e sguardo assorto nella ricerca, vestito dall'ampio piviale, coronato dal biancore della mitria che sembra condensare sulla sua fronte tutta la luce del *Logos* da lui indagato e la contemplazione della Trinità, che gli si squaderna come verità insondabile. Figura di esistenzialista *ante litteram* è quella del vescovo africano, la cui energia interiore è

252

Cfr. A. Gallo, *Elogio Storico di Pietro Novelli*, Palermo 1830, p. 7

253

Cfr. *Ibidem*.

254

Cfr. V. Pitini, *L'arte di Pietro Novelli*, in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, s. V, nov.-dic. v. CL, p. 54.

inscritta nella semplicità di una composizione, affidata ad un segno sicuro ed a un colore che non definisce e che sembra offrirsi come materia non finita.

7.2. Antonio da Padova e l'Evangelista

Da parte di alcuni studiosi si vorrebbe attribuire a Pietro Novelli la creazione degli affreschi, *Miracoli di Sant'Antonio*²⁵⁵ di Padova nella chiesa di Sant'Antonio di Padova. Sostenitore di questa tesi è il padre Ludovico Mariani, il quale, più su base di discutibile documentazione, che su base di analisi stilistica, supporta le opere. E' significativo, a tal riguardo, il silenzio del Di Stefano, che fa intendere di non sentirsi necessitato a sottolineare la grafia del Novelli. Titubanti già appaiono sia il Di Giovanni²⁵⁶, sia Il Gallo²⁵⁷.

Con riferimento all'insegnamento critico di maestri come Roberto Longhi, il volersi affidare esclusivamente a documenti notarili o d'archivio o a testi puramente celebrativi non è saggio. I due dipinti sembrano piuttosto da attribuirsi ad autori minori, probabilmente di un periodo successivo al Novelli.

La forma compositiva piuttosto slargata, ora retorica per l'ampiezza della gestualità, ora didascalica, appare poco veritiera del segno del Monrealese. I soggetti non riescono a significare minimamente l'intensità espressiva. E soprattutto la fisiognomica è di modesta qualità. Priva di dinamismo interiore, è rimodulata su forme stantie, chiaramente descrittive, che mettono in guardia dalla attribuzione al Novelli, il cui segno tende ad incidere, a penetrare il personaggio, e a rivelarne una intensità oltre che nei volti, spesso di memoria ribersca, anche nel loro profondo sentire, come appare nel *Sant'Agostino*, proveniente da palazzo Sclafani.

Nonostante l'affermazione consenziente alla paternità novelliana da parte della Mazzè, in base alla *chiarità cromatica* e al *morbido e ampio panneggio*²⁵⁸, sembra più opportuno, per questa grafia scolastica, non azzardare la firma del Monrealese, evidenziando genericamente un'aura novellesca.

Il Mariani, sebbene presenti note notarili e documenti d'archivio, nel tentativo di attribuire al Novelli i *Miracoli del Santo*, permangono molti dubbi al riguardo. Potrebbe vagamente dirsi di gusto novellesco *Il Santo che salva un bambino immerso in una caldaia*, considerato talvolta un ossesso, la cui fattura sarebbe del 1635. Diversi storici constatano l'esistenza di interventi restaurativi da parte di Giuseppe Velasco, dopo il 1794²⁵⁹. Ciò concorre a confondere ancor di più la grafia e l'attribuzione. Escludendo il Monrealese sono propensi alla firma del Velasco, l'Accascina²⁶⁰, e la Malignaggi²⁶¹. I

255

Cfr. G. Stano, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, cc. 1170 - 1175

256

Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX, 2 Qq A 49, f. 108.

257

Cfr. A. Gallo, ms. XV- H -19, f. 1141.

258

Cfr. A. Mazzè (a cura di) di G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo 1989, p. 228, n. 58. p. 286

259

Cfr. P. L. Mariani, *La Chiesa di S. Antonio da Padova in Palermo. Precisazioni sull'ex oratoria di Maria SS: Del presepe*, Palermo 1955, p. 50.

260

Cfr. M. Accascina, *Piccole aggiunte al grande Novelli*, in *Giornale di Sicilia*, 15 luglio 1939.

quattro episodi miracolosi, realizzati *a temptra* sulla parete destra²⁶², mancano della *dignitas*, che caratterizza il Novelli classicheggiante. Quindi appare una indebita forzatura la paternità attribuita, soprattutto se si rapporta alla iconografia aulica del Monastero di Monte Oliveto.



Fig. 25. Pietro Novelli, *La Vergine incorona Santa Chiara*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Del ruolo di restauratore del Velasco scrivono Scuderi²⁶³ e Giuffrida²⁶⁴. A questo pittore, in più occasioni, giungono incarichi del genere. Ne sono esempio il *San Benedetto che distribuisce la regola*, nello scalone dell' Abbazia benedettina di Monreale e il *Paradiso dell'Ospedale*. Dal restauro di molti soggetti per mano del Velasco si desume una

261 Cfr. D. Malignaggi, *La pittura del Settecento a Palermo*, Palermo 1978, p. 37.

262 Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX, 2 Qq A 49, f. 108.

263 Cfr. V. Scuderi, *Catalogo della IX Mostra...* cit. Sotheby's Old Master Drawings London 21/3/ 1974, p. 44.

264 Cfr. Giuffrida, *Aspetti della Politica per la tutela dei Beni Culturali in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento: il problema del restauro degli affreschi di Palazzo Sclafani*, in *Storia dell'Arte*, n. 26, pp. 5 - 11.

tipologia di maniere fisiognomiche a lui pertinenti²⁶⁵. In base alle suddette considerazioni è pertanto preferibile estrapolare i Miracoli del Santo dal corpus novelliano.

Nella Chiesa della Concezione al Capo, appartenente al monastero sorto nel 1576, ad opera della nobildonna Lura Ventimiglia, si trovano otto figure affrescate: dei quattro evangelisti e dei rispettivi simboli, attribuiti a Pietro Novelli. Occupano gli spicchi del cupolino sovrastante l'altare maggiore.²⁶⁶ E' dubbia la paternità del Monrealese. Non la consente la modestia della pittura. Probabilmente solo due soggetti, il *San Giovanni* e l'*Angelo*, possono dirsi novelliani. E' più importante evidenziare, sempre nella Chiesa della Concezione, pur di sfuggita, il dipinto ad olio, *Immacolata*, di memoria insieme riberiana e vandychiana, commissionata, tra il 1625 ed il 1631 all'artista dalla badessa Flavia Maria Aragona.

7.3. La cappella di S. Anna a Casa Professa

Riveste un ruolo fondamentale la Compagnia di Gesù nella storia e nell'arte di Palermo, sintetizzato dal tempio di Casa Professa. Giunti a Palermo, nel 1549, i gesuiti, con il placet di Don Giovanni De Vega, viceré di Sicilia, e il sostegno della viceregina, Eleonora Osorio, avviano la costruzione del Collegio e della chiesa²⁶⁷. Il processo di costruzione è lungo. Solo nel 1636 il cardinale Giannettino Doria consacra il tempio²⁶⁸. La decorazione di navate, cappelle, presbiterio, volte, cupole, avviene in oltre un secolo. ma già, nel 1680, Giuseppe Bernardo Castellucci nel *Giornale Sacro Palermitano* può scrivere: *Questo è un tempio, la cui magnificenza lascia arbitro indipendente il giudizio tra le meraviglie dell'arte e del dispendio. Ha esso la superficie del cappellone, pilastri della nave e cappelle, di finissimi marmi tempestate a basso rilievo: in molti angoli e nicchie, nobilissime statue e medaglioni di marmo bianco: tutte le volte di stucco e oro, e di pregiatissime figure adorno*²⁶⁹. Quando il Castellucci scrive Pietro Novelli ha già lasciato il segno della sua pittura biblica, particolarmente nella cappella di Sant'Anna, precedendo con il suo affresco i vari frescanti come Antonio Grano, Filippo Randazzo, Gaspare Serenario che, dalla fine del seicento fino a metà settecento, concorrono a rendere sontuoso il tempio della *Milizia* di Loyola.

Nella chiesa del Gesù, a Casa Professa, Pietro Novelli affresca, nel 1642, la cupola della cappella di Sant'Anna²⁷⁰ che esprime, insieme con il vestibolo, sempre del Monrealese, l'adesione al primo barocco in Sicilia. Ne scrive anche Gaspare Palermo con riferimento

²⁶⁵ Cfr. S. Riccobono, scheda n. 50 in *Catologo della XII Mostra di Opere*, (1978-81), Palermo, pp. 225 - 227.

²⁶⁶ Cfr. G. Di Marzo-Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni, riprodotta su quella del Cav. G. Palermo*, Palermo (rist. Palermo 1984), p. 542.

²⁶⁷ Cfr. G. Filiti, *La chiesa della Casa Professa*, Palermo, 1906, pp. 6-8.

²⁶⁸ Cfr. G. Filiti, op. cit. p. 59.

²⁶⁹ G. B. Castellucci, in G. Filiti, op. cit. p.64.

²⁷⁰ Cfr. V. Scuderi, *Novelli Pietro, detto il "Monrealese"* in *Dizionario degli artisti siciliani. Pittori*, Palermo 1993, p. 377

al transetto: <<quello della destra è dedicato a S. Anna la di cui cupola e volta furono dipinti da Pietro Novelli>>²⁷¹. Alla madre di Maria viene riservata fin dai primi secoli viva devozione ed è presto invocata protettrice delle partorienti. Solo dopo venti anni dal matrimonio con Gioacchino rimane incinta e, anziana, dà alla luce Maria. Si hanno notizie di Anna dal protovangelo di Giovanni e dalle storie apocriefe del secondo secolo, narranti la maternità tardiva²⁷².

Giovanni Damasceno in uno dei suoi sermoni dice che, liberata dalla sterilità, lei esclama: *Congaudete mecum, quae promissionis germen ex sterili ventre peperit, ac benedictionis fructum uberibus meis, ut optaveram, nutrio*²⁷³. Ad Anna (in ebraico il nome significa *avere misericordia*) La Compagnia di Ignazio di Loyola dedica uno spazio liturgico dove figurano opere marmoree di rilievo e l'affresco della genealogia di Cristo.

L'intervento di frescante del Monrealese all'interno di Casa Professa è registrato dal Mongitore relativamente *ad una prima fase della decorazione della cappella di Sant'Anna*.²⁷⁴ Il Di Stefano giudica mediocri i soggetti del vestibolo: <<Di scarso interesse sono invece nello stato attuale gli affreschi molto ritoccati del vestibolo della cappella di S. Anna a Casa Professa>>²⁷⁵. Il gesuita Guido Macaluso, che studia a lungo la decorazione di tutta la chiesa afferma: <<La decorazione abbraccia due periodi, al primo dei quali appartiene... forse ancora quello della volta dell'antica cappella>>²⁷⁶. Evidente appare negli studiosi l'interesse a definire la qualità dei singoli soggetti, in mancanza di documenti archivistici e storiografici, e il tentativo, su basi stilistiche, di stabilire un prima e un dopo.

Casa Professa personifica a Palermo la congregazione dei Gesuiti che incarna i valori della Controriforma, significandoli nella forma barocca. Sia il convento che la chiesa sono costruiti, su progetto di Giovanni Tristani, tra 1564 ed il 1578. Natale Masuccio completa il complesso nel 1603²⁷⁷. Da inizio XVII secolo sino alla fine del XVIII vi operano schiere di artisti: architetti, decoratori, scultori, pittori. La volta caratterizzata da *quadri riportati*²⁷⁸, possedeva affreschi assegnati a Gaspare Bazzano, detto lo Zoppo di Ganci.²⁷⁹ Satura, in ogni angolo di elementi d'arte e d'artigianato, testimonia

271

G. Palermo, 1816, p. 148.

272

Cfr. R. Giorgi, *Santi*, v. I, Roma 2004, p. 26.

273

Giovanni Damasceno in *Breviarium Romanum*, Ratisbonae, 1961, p.900.

274

Cfr. E. Natoli, (a cura di) A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, (ms. sec. XVIII), Palermo 1977, p. 129.

275

G. Di Stefano, 1940, pp. 39 - 40

276

G. Macaluso, 1977, p. 105.

277

Cfr. J. Vallery- Radot, *Le recueil des édifices de la Compagnie de Jésus, conservé à la Bibliothèque National de Paris*, Roma 1960, p.29

278

Cfr. G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in *Storia dell'Arte*, X (1979) n. 36 - 37, pp. 205 - 206.

279

Cfr. T. Viscuso, Zoppo di Gangi, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Gangi 1977, pp. 44 - 63

ossessivamente *l'horror vacui*, proprio di certo barocco iberico, e la travolgente celebrazione del fideismo.



Fig. 26. Pietro Novelli, *Genealogia di Cristo*, Cupola della Cappella di Sant'Anna, Chiesa del Gesù

Mentre il Mongitore fa risalire al Novelli gli affreschi della cupola e della volta del vestibolo²⁸⁰, Teresa Viscuso attribuisce al pittore gli affreschi della cupola della cappella di Sant'Anna - nella navata sinistra, databili intorno al 1640-43, e raffiguranti la *Genealogia di Cristo* - i quali rinviano alla cupola romana di Sant'Andrea della Valle,

280

Cfr. E. Natoli, *Ibidem*, p. 129

firmata dal Lanfranco tra il 1625 ed il 1627²⁸¹. A sua volta la modalità compositiva del Novelli suggestionerà Antonio Grano, quando affresca la cupola della Martorana.²⁸²

Una *querelle* spiega la complessità dell'esegesi sviluppatasi attorno a questi affreschi del Monrealese, evocanti esempi romani nella illusione della volta aperta. Flavia Petrelli osserva che il pittore *riesce a dosare in un giusto equilibrio il Barocco romano di Pietro da Cortona e dei neoveneti romani*.²⁸³ G. Mazzola annota categoricamente che le figure novellesche non riescono del tutto a cogliere quell'arditezza che, intanto, artisti a lui contemporanei realizzano a Roma, come lo stesso già citato Pietro da Cortona, a Palazzo Barberini, per cui, invece, le figure del Monrealese *non si sono liberate ancora dello spazio bidimensionale*²⁸⁴. Quindi la saggista si inoltra nella disanima della volticina del vestibolo dalla chiarezza rosacea: <<Gli affreschi del Novelli non presentano lo scorcio prospettico e le figure disposte sulle nuvole rimangono bloccate nei loro atteggiamenti, ad es. la Vergine: solo il gestire delle mani degli angeli e lo svolazzare dei panneggi portano un fermento rinnovatore>>²⁸⁵.



Fig. 27. Pietro Novelli, *Genealogia di Cristo*, Cupola della Cappella di Sant'Anna, part. Chiesa del Gesù.

Senza grande inventiva sono ritenuti questi soggetti dal Di Stefano: affreschi di scarso interesse, anche perché *ritoccati* da altri pittori, come Antonino Grano, nel 1687²⁸⁶ e, successivamente, a metà '700, da Mariano Randazzo, il quale, inoltre, restaura, a detta

281

Cfr. T. Viscuso, *Scheda n. 18*, in *X Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1977, pp. 98-113.

282

Cfr. M. G. Paolini, *scheda n. 46* in *Catalogo della IX mostra di Opere d'arte restaurate*, Palermo, p. 9.

283

Cfr. F. Petrelli, *Civiltà del Seicento a Napoli*, cit., v. I, p.163.

284

Cfr. G. Mazzola *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in *Storia dell'Arte*, X (1979) n. 36, cit. p. 208.

285

G. Mazzola, op. cit. p. 208.

286

Cfr. G. Macaluso, *Note sulla cappella di S. Anna nella Chiesa di Casa Professa a Palermo* in *Catalogo della X Mostra di Opere d'Arte restaurate*, Palermo 1977, p. 110.

del Mortillaro, qualche figura della cupola *barbaramente*²⁸⁷. La cupola, installata su un alto tamburo, si offre con ardita verticalità. Si dislocano con euritmia le figure sul bordo, prive del vortice proprio del barocco. Solo il volo degli angeli anima dinamicamente l'affresco che specifica la difficoltà della transizione semantica e formale. Il tema è, sotto l'aspetto teologico, complesso e svolge la celebrazione del Cristo e della Vergine nei loro ascendenti. Anche qui il Novelli si affida ad una colorazione luminosa, tra rosa, oro e azzurro, che il tempo sbiadisce.

Alcune figure, morbide e piane nel disegno, sembrano rievocare lo Stanzone. La maggior parte di esse mostra una struttura possente, memore del Raffaello delle Stanze Vaticane e del Michelangelo di Santa Maria della Minerva. Un insieme di rimandi, formali e culturali, intesi a significare la grandezza dei personaggi rappresentati in riferimento al Messia. L'artista dispone sul bordo della cupola la sequenza figurale di profeti e sacerdoti veterotestamentari, a iniziare da Davide di cui Cristo è *figlio*. Si fronteggiano come alfa e omega nell'affresco Davide e Cristo. Il re-pastore per Israele è *tipo* del Messia, che deve nascere dalla sua stirpe. Il trono di Israele è il trono di Davide, che sarà in seguito dell'*Unto del Signore*, che adempirà le promesse antiche (Cfr. Atti degli Apostoli, 13, 32-37) e darà senso alla storia e al tempo futuro (Cfr. Apocalisse, 5,5). È l'affermazione dell'alleanza di Dio con il suo popolo la figura di Davide e di questa fedeltà non si può dubitare, ricorda il salmista (Salmo 84,4; 20-24). Al termine dell'Antico Testamento e con l'inizio del Nuovo, Cristo è chiamato *figlio di Davide*, titolo messianico che sancisce la continuità e il compimento delle promesse ad Abramo e ai suoi discendenti.

Aprè il suo vangelo Matteo con la *Genealogia di Gesù Cristo, figlio di Davide, figlio di Abramo*. (Matteo, 1,1). Segue un elenco di nomi: Giacobbe, Giuda, Esrom... fino a Davide; poi sino a Iaconia; quindi sino a Giuseppe, sposo di Maria (Matteo, 1,1-17). Vengono menzionati tre gruppi di quattordici generazioni, secondo uno schema ebraico, al fine di ribadire l'appartenenza di Cristo alla stirpe davidica.

Pietro Novelli attenendosi alla committenza gesuitica dispone nella cupola le figure in vari gruppi. Pone al centro la Trinità con al lato destro Maria, Giuseppe, Elisabetta, Giovanni Battista, Giacomo, Giovanni evangelista; al lato sinistro Gioacchino, Anna, Zaccaria, cugini e cugine del Signore. Quindi ritrae Abramo, Giacobbe, Mosè, un Re (difficilmente individuabile), Davide, Betsabea, Salomone, Giaconia²⁸⁸. La decorazione rispetta l'assunto biblico della paternità di Dio Padre e la paternità di Davide nei confronti dell'Atteso, la cui genealogia riveste importanza fondamentale anche per la narrazione lucana (Cfr. Luca 3.23-38).

Introduce alla cappella della madre di Maria il vestibolo, la cui cupoletta ha al centro un piccolo medaglione con Anna in gloria e attorno dei riquadri minuscoli con angeli musicanti e storielle sui genitori della Vergine. Caleidoscopio poetico, festante di azzurro, ocra, rosso e di visi delicati.

Scultorei gli affreschi della cupola, databili agli albori del quarto decennio, che *si ispirano allo schema compositivo che distribuisce i personaggi in cerchi concentrici*

287

Cfr. V. Mortillaro, *Guida per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1847, p. 90.

288

Cfr. G. Filiti, op. cit. p. 127.

adottato da Giovanni Lanfranco nella cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma²⁸⁹. Siedono o sveltano i profeti guardando in giù, lungo il perimetro circolare, in ritmi di pieni e vuoti e nel ruolo in cui li definisce la Bibbia. Pur ancorato a una attardata bidimensionalità²⁹⁰ si impongono per forza strutturale.

Sembrano, per senso etico, costituire la *Scuola di Gerusalemme*: maestri della *Sophia*, incarnata nel popolo di Israele, che attende la liberazione e la vede nella realtà del Nazareno.

In primo piano appare Cristo, splendente di caldo baiancore, con in braccio la croce della redenzione. Alla sua sinistra austera si pone la figura del Padre. In alto vola la candida colomba dello Spirito. Li avvolge una chiarezza rosacea che si estende lateralmente alla Vergine Maria e a sua madre Anna. La figlia di Sion Pietro Novelli la dipinge fascinosa nelle movenze e nelle vesti di lucente celeste. Sta dalla parte opposta in ginocchio Sant'Anna, coperta di velo terreo, dura nel volto, mormorante la sua beatitudine. Dalle due ali gli antichi testimoni della speranza raggiungono con solennità Davide, cantore del Regno di Giuda e padre del *Salvator Mundi*, nel cui corpo dai riflessi dorati freme la lezione di Anton Van Dyck. Una cupola di contrasti classicheggianti e barocchi insieme. In basso la statuaria pietrosa delle persone, in alto la levità di uno spazio roseo e azzurrognolo, mosso dal soffio del vento e dalle ali di angeli danzanti.



Fig. 28. Pietro Novelli, *Genealogia di Cristo*, Cupola della Cappella di Sant'Anna, part. Chiesa del Gesù.

Articolato l'iter di frescante del Novelli che nel suo eclettismo afferma una indubbia personalità di maestro in Sicilia che bene si relaziona alla pittura meridionale, cui apporta un contributo di valore. Dal manierismo giovanile al fiamminghismo vendyckiano, dal classicismo reniano al caravaggismo e, soprattutto, al riberismo, intrisi di emotività e

289

S. Grasso, *La Pittura del Seicento nella Chiesa del Gesù a Casa Professa*, Caltanissetta 2015, p.121; Cfr. T. Viscuso, scheda n. 18 in *X Mostra di Opere Restaurate*, Palermo 1997, pp. 98 – 113.

290

Cfr. G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane* in *Storia dell'Arte*, X (1972), n. 36 - 37, p. 205.

austerità, è da porsi la sua ricerca nel doppio registro. Il primo nella pittura ad olio, in cui si satura di tenebra il pensiero, l'altro nella pittura a fresco, che lo libera da accenti d'angoscia e lo libra nella luce, in una ariosità venata di trascendenze. L'affresco svela il Novelli visionario con i suoi voli arditi negli scorci che squarciano lo spazio ed offrono aperture nell'oltre.

È proiezione del suo tempo nell'Isola la sua pittura e del contesto controriformista. Formulata sull'insegnamento postridentino, indicato da Gabriele Paleotti nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, pubblicato nel 1582: *essendo l'offizio del pèttore l'imitare le cose nel naturale suo essere et puramente come si sono mostrate agli occhi dei mortali*²⁹¹ non si lascia travolgere dal folgorio compositivo e cromatico del Cortona. L'emozione è mentale e non tocca la carne, mentre il canone della verisimiglianza non gli consente libertà per cui severa è la sua concezione, rispondente a un sentire grave, a una religiosità austera, di intonazione monastica. Di là dal rapporto con la committenza benedettina e delle clarisse, la sua *forma mentis* è pervasa di ascetica. Forse un limite che lo svela nell'interrezza dell'io per cui sembra essere uno Zurbaran di Sicilia, che nel turbamento concepisce dentro la spazialità di volte e cupole visioni profondamente bibliche.

291

Gabriele Paleotti in *La Chiesa e le Immagini* di Daniele Menotti, Cimisello Balsamo 1995, p. 219.

ANTONINO GRANO

1660 - 1718

Nella seconda parte del XVII secolo fatica l'ideazione pittorica, in Sicilia, mancando una fisionomia identitaria. Dopo la decorazione a fresco di Pietro Novelli in Santa Maria in Monte Oliveto e in altri spazi sacri, la committenza sembra titubante nell'affidamento di opere significative e i pittori non si rivelano all'altezza del Monrealese.

Fra l'opera a fresco del Novelli e l'operazione decorativa, tra fine seicento e inizio settecento, di frescanti come Grano e Tancredi, si pone l'intervento nel cappellone di S. Giuseppe dei Teatini del trapanese Andrea Carrera (Trapani, inizio XVII secolo - Palermo 1667) e del palermitano Giacinto Calandrucci (Palermo 1646 - 1707). Del primo scrive il Mongitore: <<Nella chiesa di San Giuseppe un quadro a fresco nella volta del cappellone>>²⁹²; dell'altro lo stesso storiografo asserisce: <<In età giovanile dipinse alcune storiette accanto il quadrone di Andrea Carrega nella volta del cappellone della chiesa de' Padri Teatini a fresco>>²⁹³. In altro suo documento, lo storico formula un giudizio sugli affreschi dei due pittori: <<La volta del cappellone maggiore è tutta ornata di stucco, toccata d'oro, a cui si frammezzano bellissime dipinture delineate dai due nobili pennelli di Giacinto Calandrucci Palermitano e Andrea Carrega Trapanese>>²⁹⁴. Concordano nell'attribuzione, insieme con il Villabianca²⁹⁵, tanti altri documentaristi come Gallo, Di Marzo, La Lumia, Sgadari di Lo Monaco.

Rivela d'essere discepolo di Novelli in molte opere Andrea Carrera, mentre Giacinto Calandrucci, di parecchio più giovane, ha per maestro lo stesso Carrera. L'uno e l'altro artefici di affreschi non esaltanti. Quello del più giovane mostra carenze di forme. *Grossolano* lo definisce Mazzola che sottolinea nei riquadri del secondo libertà dal classicismo di maniera²⁹⁶. Bisogna attendere qualche anno perché la pittura a fresco respiri la visione italiana della decorazione inondando di luce i soffitti delle chiese. La ripresa di interventi nelle volte avviene nei primi anni ottanta superata l'incertezza del linguaggio, in direzione di una iconografia religiosa, imbastita di mitologia biblica più che di sacralità e di una teatralità santoriale, rispondente alla magnificazione storica degli ordini conventuali. Appare nella nudità il pensiero teologico e così anche l'emozione interiore per cui, tra fine seicento e inizio Settecento, si attesta in costruzioni macchinose la pittura, soffocata da eccessi ornamentali, quali cornici che imprigionano i soggetti.

292

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. c. 63 f. 20v.

293

Mongitore ms. sec. XVII Qq. c. 63 f. 100.

294

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. E6 f. 415.

295

F. M. Villabianca, ms. sec. XVIII f. 131.

296

Cfr. G. Mazzola, op. cit. 208.



Fig. 29. Antonino Grano, *Gloria dell'Ordine di San Benedetto*, Cupola, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

L'autore a cui maggiormente guardano i pittori siciliani è Carlo Maratta, la cui lezione, fra classicismo e barocco, si presenta formalmente rispettosa del canone e improntata a piacevole armonia. Una sua pala, *Madonna del Rosario*, adorna, nel 1695, l'altare maggiore dell'Oratorio del Rosario palermitano di Santa Cita, determinando, all'interno della pittura locale, una maniera inedita.

Dell'artista romano è già a conoscenza Antonino Grano (Palermo 1660-1718). Ne fanno memoria Mongitore²⁹⁷, F. M. Emmanuele Gaetani di Villabianca²⁹⁸, Agostino Gallo²⁹⁹, Girolamo Di Marzo Ferro³⁰⁰. Il pittore palermitano nella capitale segue l'insegnamento del Maratta frequentandone la bottega, dopo essere stato all'ombra di Pietro Novelli e dei nonelleschi, come Pietro dell'Aquila³⁰¹ nella città natia, riverberanti il colorismo dei fiamminghi e di Van Dyck in particolare. Sembra, inoltre, che Antonino Grano abbia soggiornato a Napoli avendo modo di osservare l'opera di Luca Giordano, Francesco Solimena e Paolo De Matteis. L'esito in Grano è di un equilibrato modulo classicista, poco sciolto, talvolta immobile, privo dell'eleganza marattesca e del luminismo barocco. Costituisce un nuovo avvio nella rifondazione pittorica siciliana il discepolo di Maratta avvalendosi della collaborazione dell'architetto Giacomo Amato e dello scultore Giacomo Serpotta in reciproco rimando di linguaggi che favoriscono l'unitarietà delle opere, concepite all'interno di uno stesso spazio³⁰².

A confronto con gli studi riservati da storiografi e storici dell'arte a Pietro Novelli, appare di modesto rilievo l'interesse mostrato nei riguardi del Grano. Guardano alla sua opera Mongitore, Fedele da San Biagio, Manganante, Gallo, Alajmo e altri con notizie e opinioni non sempre precise. È un autore che opera nello stesso periodo in cui è presente a Palermo il messinese Filippo Tancredi, che, in qualche occasione, lo collabora e dal quale trae suggestioni³⁰³. Inevitabile la vicinanza degli stili e la confusione di paternità. La critica solo dagli anni sessanta del XX secolo avvia indagini attributive con relativa esegesi. La tesi di uno studente universitario, Antonino Galotto, mette in chiaro la personalità e il ruolo del frescante palermitano. Guida la sua ricerca Maria Grazia Paolini, che in seguito torna sul soggetto con il suo *Antonino Grano*³⁰⁴. Un saggio di chiarimenti in cui vengono sottolineati i *meriti intrinseci* e la *posizione equilibrata, anche se indubbiamente un po' eclettica, fra classicismo e barocco*³⁰⁵ del Grano.

Non fa mistero la Paolini della *sommarietà e genericità dei giudizi degli scrittori di poco a lui posteriori (Mongitore, Padre Fedele da S. Biagio) e moderni (Lazzaro di Giovanni, Gallo, Meli, Giuliana Alajmo) e la non assoluta concordanza delle puntualizzazioni cronologiche e delle attribuzioni*³⁰⁶. Intrigata la chiarificazione della personalità, del regesto cronologico e del catalogo di affreschi, tele e disegni. La studiosa, basandosi sul lavoro del Galotto, legge in filigrana la tessitura pittorica contribuendo alla definizione

297

Cfr. A. Mongitore, *Memorie*, ms. cit. f. 282, ed. 1977, p. 44.

298

Cfr. F.M. Villabianca, *il Palermo*, ed. 1873, v. XVIII, p.268.

299

A. Gallo, ms.cit. f. 735.

300

G. Di Marzo Ferro, 1858, v. I, p. 108.

301

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. p. 183, n. 4.

302

Cfr. C. Siracusano, *Antonio Grano in La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, 1986, pag. 181.

303

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. 183, n. 23.

304

Cfr. M. G. Paolini, *Antonino Grano*, Palermo, 1974.

305

M. G. Paolini, 1974, *ibidem*, pag. 5.

306

M. G. Paolini, 1974, *ibidem* p. 7.

della grafia e della semantica dell'artista, fino a escluderne la paternità in alcune circostanze. Riferendosi agli affreschi della volta nel sottocoro della Badia Nuova e della volta e dell'intradosso della relativa sacrestia, databili 1687-1688, nega che sia autore il Grano. Per la Paolini sono opere di Filippo Tancredi.



Fig. 30. Antonino Grano, *Gloria dell'Ordine di San Benedetto*, Cupola, part. Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

8.1. La gloria benedettina della Martorana

Di ritorno da Roma, avendo esperito il magistero di Maratta e acquisito il gusto romano, Antonino Grano è chiamato dalle monache benedettine di Santa Maria dell'Ammiraglio ad affrescare, fra il 1684 e il 1685, la cupola con la *Gloria dell'Ordine Benedettino* e a ritrarre nei pennacchi i quattro dottori della chiesa. Fa menzione dell'intervento il Mongitore riferendosi al cappellone: <<dipinto dal celebre pennello di A. Grano>>³⁰⁷. Ne evidenziano la realizzazione il Gallo, Gaspare Palermo³⁰⁸, Sgadari di Lo Monaco³⁰⁹. Oltre che documentari, gli scritti di Paolini³¹⁰ e Mazzola³¹¹ si pongono su un piano critico. Quest'ultima, analizzando la cupola, annota: <<L'effetto maggiore dello sfondato

³⁰⁷ A. Mongitore, *Monasteri e Conservatore*, ms. cit. f. 117 r. v.

³⁰⁸ Cfr. G. Palermo, 1816, p. 162.

³⁰⁹ Cfr. P. Sgadari di Lo Monaco, 1940, p. 58.

³¹⁰ Cfr. M.G. Paolini, 1974, p. 9.

³¹¹ Cfr. G. Mazzola, 1979, p. 233.

e della profondità è dato dall'affresco che ricorda molto, nella sua disposizione, nella tecnica pittorica la cupola della cappella di S. Anna nella chiesa del Gesù. È presente, infatti, lo stesso ritmo circolare che culmina nel lanternino con intorno una corona di foglie sorretta da putti>> ³¹². Qui la componente novellesca sembra chiara per la digradazione delle figure secondo il taglio che al Monrealese deriva dal Lanfranco ³¹³. Roteante è la cupola per effetto della spirale biancastra che avvolge il cielo salendo verso l'empireo. La massa delle nuvole ingloba nella sua contrastata lucescenza le figure dei padri benedettini, paludati di sontuosi abiti e in atteggiamenti estatici.

La gloria della Martorana rivela con i suoi personaggi la concezione monastica votata, *in primis*, alla visione del Paradiso, riservata agli eletti. Nei tratti fisiognomici, alquanto di maniera, l'artista intende caratterizzare i protagonisti storici di un ordine che determina la spiritualità medievale.

Eterea nel suo barocco, la cupola poggia sulle figure dei quattro padri della Chiesa collocati nelle vele, il cui pensiero spiega il senso dell'Ascensione al paradiso. Teologi determinanti lo svolgimento della ricerca, spirituale e filosofica, che alimenta non solo l'ordine benedettino, ma la *Ecclēsia* nel corso della storia. Decisamente ispirati al Novelli i ritratti di Ambrogio e Agostino, Leone e Gregorio. Severi nel tratto fisiognomico, assorto lo sguardo, la postura solenne, dichiarano con simboli di tiare, pastorali, croci, libri, putti, la grandezza della Chiesa. Possenti soggetti posti dentro le vele quasi per sorreggere, con la sapienza incarnata del Logos nel loro essere, la gloria che inebria la cupola della Martorana. Le claustrali confermano con la figurazione dei Padri la loro adesione all'insegnamento del Concilio Tridentino.

Più che gli evangelisti, Matteo, Luca, Marco, Giovanni, nel contesto benedettino sono importanti gli intellettuali della Chiesa, alla cui investigazione filosofico-teologica è affidata la certezza della fede. Personalità fondante l'idea di una *Ecclēsia* dentro la storia e i suoi risvolti politici è Ambrogio ³¹⁴ già magistrato romano e in seguito vescovo di Milano. Un santo che si pone a guida della comunità cristiana impegnandosi a chiarire l'indipendenza della Chiesa dal potere statale, benché le due realtà siano necessitate a dialogare per il bene comune. Assertore della sovranità della fede Ambrogio lotta l'eresia di Ario e si oppone all'imperatore Teodosio dopo la strage di Tessalonica. Modello di saggezza e di governo è il vescovo di Milano che dalla vela della Martorana si mostra nella sua nobiltà ³¹⁵.

È il filosofo più umano del cristianesimo Agostino ³¹⁶ nato a Tagaste, vissuto a Cartagine, Roma e Milano, eletto vescovo di Ippona. San Girolamo rivolgendosi a lui idealmente scrive: *I cattolici ti venerano e ti considerano come un restauratore dell'antica fede* ³¹⁷. Si forma con Platone che gli facilita l'*itinerarium mentis in Deum*, mai estraniandolo dal

³¹² G. Mazzola, op. Cit. p. 208.

³¹³ Cfr. M.G. Paolini, *Antonino Grano*, Palermo 1974, p. 9.

³¹⁴ Cfr. M. Simonetti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 945 – 989.

³¹⁵ Cfr. G. Bosio, *Iniziazione ai Padri*, v. II, Torino 1964, p. 335.

³¹⁶ Cfr. A. Trape, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 440 – 460.

³¹⁷ Cfr. G. Bosio, 1964, *ibidem*, p. 315.

mondo. Lotta donatisti, manichei, pelagiani nell'ansia di penetrare il mistero della Trinità, l'ecclesiologia, la sacramentaria, il problema del peccato, il tema della grazia e il libero arbitrio.ubblica trattati, sermoni, lettere che illuminano la coscienza. L'opera che ne ritrae la profondità è l'autobiografia costituita, sotto il titolo *Confessioni*, di tredici libri. Squaderna il suo animo Agostino: si presenta peccatore, bisognoso di perdono e verità. Un testo di autoanalisi, religiosa e psicologica, che intriga da secoli le menti più alte. Considerato, secondo la tradizione, *il più grande dei Padri* sintetizza il pensiero di Tertulliano, Noviziano, Cipriano, precedendo e sostenendo il processo filosofico-teologico che, in chiave esistenziale, accompagna la ricerca dei pensatori del medioevo e del rinascimento sino allo stesso Martin Lutero.

Di là dall'iconografia solenne e dall'apparizione teatrale del putto, che sembra incoronarlo pontefice con la tiara, Antonino Grano incide nel volto di Agostino una luce drammatica che scava la carne riproponendo la fisiognomica novellesca.

Onore della Chiesa romana e del sacro ministero definisce Leone Magno³¹⁸, prefando la sua opera, Giovanni Cassiano. Straordinario uomo di governo e pastore di credenti è tra i pontefici più illuminati della storia, capace di accentrare, durante i giorni in cui l'impero d'Occidente si frantuma, nella sede apostolica il prestigio e l'autorità di Roma antica. Nel *Sermone per la festa dei Santi Pietro e Paolo* egli afferma la superiorità del cristianesimo sul paganesimo e quindi dello spirituale sul temporale, impegnandosi, inoltre, a esercitare il ruolo di vescovo dei vescovi. Celebre l'episodio che lo vede opporsi, nei pressi di Mantova, ad Attila e alle sue orde. Un *defensor civitatis* che si impone modello di governo nella Chiesa postridentina³¹⁹.

Ultimo grande romano e primo pontefice del medioevo è Gregorio Magno³²⁰ il cui proposito è la cristianizzazione dell'Europa barbarica con l'inseminazione del verbo evangelico nelle terre di Franchi, Visigoti e Anglo-Sassoni. Pastore preoccupato della disciplina ecclesiastica e della formazione dei fedeli, affida il pensiero a trattati di morale, dialoghi, regole, omelie e al sacramentario detto *gregoriano*, rinnovando lo spirito missionario e liturgico. Un maestro di asceti che i monaci prendono ad esempio anche per il sentimento di carità che anima la sua azione di Padre della Chiesa³²¹.

Sentendo il richiamo della controriforma che impone l'assolutezza del potere romano, le benedettine, commissionando ad Antonino Grano i *ritratti* dei quattro dottori, riaffermano la loro sottomissione ai decreti di Roma. Nella stesura ariosa, carica di richiami novelleschi, Grano iscrive la sua adesione al realismo inquieto, pur nel perimetro di uno stantio classicismo, che traduce lo spirito del tempo.

318

Cfr. G. Zannoni, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VII, Roma 1966, cc. 1232 – 1278.

319

Cfr. G. Bosio, *Ibidem* pp. 443 – 445.

320

Cfr. A. Monachino, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum VII, Roma 1966, cc. 222 – 287.

321

Cfr. G. Bosio, *ibidem*, pp. 527 – 532.



Fig. 31. Antonino Grano, *Gloria dell'Ordine di San Benedetto*, Cupola, part. Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio

8.2. Santa Chiara, Valverde, Gancia, San Francesco di Paola, Casa Professa

Su fondazioni medievali, adiacenti al fiume Kemonia, viene costruita la chiesa di S. Chiara, nella seconda metà del seicento, configurandosi con navata unica. Che artifex degli affreschi sia Antonino Grano è questione dibattuta. La Paolini preferisce astenersi dal giudizio nel suo saggio³²². Giuseppe Bellafore non ha dubbi sulla paternità del Grano³²³. Occorre articolare il dibattito. Riferendosi per la datazione degli affreschi al Mongitore che stabilisce il 1678³²⁴, Citti Siracusano intende postergare il tempo di esecuzione affidandolo all'«ultimo ventennio del secolo»³²⁵. La studiosa evita la globalità e preferisce affermare: «Si può oggi riferire al Grano l'*Apoteoso della Trinità e della Vergine nella cupola*»³²⁶. Distingue la cupola dal fondo absidale, dalla volta, dai pennacchi e dall'arco di trionfo, che mostrano divergenze. Pittoricamente unitaria appare l'ideazione decorativa, non unitaria la qualità formale e stilistica, per cui si ha la sensazione che ci siano personalità diverse nell'intervento. Agostino Gallo accenna a

³²² Cfr. M. G. Paolini, *Antonino Grano*, op. cit.

³²³ Cfr. G. Bellafore, 1956, p. 42.

³²⁴ Cfr. A. Mongitore, *Memorie*, ms. cit. ed. 1977, p. 44.

³²⁵ C. Siracusano, op. cit. p. 182.

³²⁶ C. Siracusano, *Ibidem*, p. 182.

Pietro Martorana³²⁷ come autore di un affresco sul fondo del presbiterio: «Nel fondo dell'altare maggiore di S. Chiara un suo quadro a fresco». In seguito scrivendo di Gaspare Fumagalli, «Straniero stabilitosi in Palermo» afferma che è «Pittore ornamentista» nella volta di S. Chiara, operante nel 1749. Già alla fine del settecento dichiara appartenere al Martorana la volta P. Fedele da San Biagio, il quale scrive: «Le sue opere dipinte andate a vederle principalmente nella volta di S. Chiara, che sono fatte a fresco di sua mano»³²⁸. Sembra convinto l'Agati che tutta la chiesa risponda alla paternità del Martorana: «La chiesa del monastero di Santa Chiara, fondata nel 1334 da M. Sclafani, merita attenzione per i buoni affreschi di Pietro Martorana dei quali è decorata nell'interno»³²⁹. Conosce il *rebus* delle attribuzioni la Mazzola, ma non entra nel merito. Legge però l'insieme: l'arcone come pittura da cavalletto, la luce della cupola, le allegorie neoclassiceggianti delle vele³³⁰.

In S. Chiara forte è il richiamo narrativo dell'arco e la sua luminosità. Vi domina dinamica la persona di Cristo, splendente di bianco niveo e di suggestioni fiamminghe, mentre indica a Pietro e ad apostoli ed evangelisti la personificazione della Chiesa con triregno, contrassegnata da croce e calice eucaristico, illustranti il destino e la missione.

Si staglia sul fondo il catino absidale con in alto, fra nubi, l'Arca dell'Alleanza, e sotto, in primo piano, monumentali nella forma, i personaggi di Aronne e Mosé, circondati da profeti e sacerdoti. Un'immagine potente di Israele, del suo ministero nell'attesa del Messia, che si congiunge alla rivelazione affrescata nella cupola, dove appare più sicura l'azione del Grano, il quale crea l'apoteosi della Trinità e della Vergine Madre. Purtroppo solo frammenti sparsi, idealmente congiungibili, si vedono all'interno della calotta, affollata di angeli con turiboli, trombe e viole, che osannano al mistero di Dio. Dal lanternino, posto al centro della cupola, scende una chiarezza che carezza le figure dando loro consistenza. Salvo di Maria è soltanto il volto, splendente di grazia materna. Slanciata la figura dell'angelo Gabriele. Nulla di Cristo e dello Spirito Santo. Sbrecciata l'icona del Padre. Lungo il bordo della circonferenza sta il popolo dei redenti, fra cui Adamo ed Eva, segnati nei corpi e nei volti dal dramma edenico.

Vivace *trompe-l'oeil* è l'angelo che, dal perimetro circolare si stacca, planando, mentre indica con braccio scattante, illusionisticamente, il presbiterio. Sorreggono il basamento della cupola le vele con le allegorie, di impianto classico, della Fortitudo, Sapientia, Iustitia, Charitas, le cui pesanti vesti esondano nello spazio architettonico.

Scritturisticamente importante la vicinanza fra Antico e Nuovo Testamento, in un'epoca che inizia a scoprire, secondo lo spirito della Riforma Luterana, le radici del cristianesimo nella storia biblica e nei profeti, che prefigurano l'avvento del Messia.

Messo in dubbio dalla Paolini il viaggio di Antonino Grano a Roma, nei primi anni ottanta, lei propende, invece, per un viaggio, sempre nella capitale, prima del suo intervento nella chiesa di Santa Maria in Valverde *che rimane, pur ridotti alcuni degli*

327

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 941.

328

Cfr. Fedele da S. Biagio, 1789, p. 252.

329

S. Agati, *Il Cicerone per la Sicilia*, 1907, p. 51.

330

Cfr. G. Mazzola, 1979, op.cit. p. 218.

affreschi a frammenti, una delle sue prove maggiormente degne di considerazione³³¹. È un esempio di sfarzo barocco la chiesa, un tempo parte del monastero delle carmelitane, ricca di addobbi marmorei che si ricordano alla decorazione a fresco del sottocoro e della volta. I soggetti si relazionano all'ascetica del Monte Carmelo con Elia sul carro di fuoco, l'Epifania della Vergine e la Trasfigurazione.

Della creazione del Grano dà notizia il Mongitore: <<La volta del cappellone della chiesa di Valverde>>³³² e così pure il Gallo³³³. Significativo il giudizio espresso da Di Giovanni: <<La volta della navata divisa in più compartimenti è una delle belle opere in affresco del palermitano Antonino Grano in cui sono dipinti diversi fatti della vita dei santi carmelitani>>³³⁴. Gli studiosi seguenti confermano l'appartenenza al Grano sino ai contemporanei.



Fig. 32. Antonino Grano, *Madonna e Santi Carmelitani*, Sottocoro, Chiesa di Santa Maria di Valverde.

331
M.G. Paolini, 1974, *Ibidem*, p.10.

332
A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. c. 63 f. 28 v.

333
Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 467.

334
L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 95.

In parte visibile sino agli anni Settanta, resta della Trasfigurazione qualche foto d'epoca, dato che il soffitto ha continuato a crollare cancellando l'apice pittorico del Grano con il Cristo fulgente di bianco oro che illumina la navata. Nella sua architettura corporea rimanda al Gesù della Trasfigurazione del Novelli nella Badia Nuova, accennando alla monumentalità della figurazione della Scuola d'Atene di Raffaello e alle cromie biondegianti di Rubens e Van Dyck. Grano assomma, nel 1696, linguaggi ecletticamente diversi per raccontare il prodigio del Tabor, tempestato di luce e di un vento che agita le vesti e scompiglia le chiome del *Signore della gloria*.

Una Trasfigurazione barocca dentro il vortice che dinamizza la visione cosmica è quella di Valverde. Scena prigioniera di finte architetture che incorniciano con rettangoli, archi, volute, grigiastri nel colore, lo spazio celeste, sopraffacendo con chiasso ottico il soggetto principe, fuggente nell'incavo estremo. Mosè ed Elia si intravedono nella contorsione dei corpi e nel volume svolazzante dei mantelli serpentinati, che si espandono pesantemente. Si tratta di un frammento rimasto nella documentazione. Celebra la gloria cristologica con afflato, inverando l'idea di bellezza nella persona di Cristo, luce che vivifica cielo e terra: volto ispirato, braccia dispiegate come ali, pannello pulsante di profonde onde e di campiture nivee. Vola verso l'alto trapassando il soffitto, fra stuoli di angeli, nel magma delle nuvole.

Sopra il presbiterio è il medaglione con Simone Stock, frate a cui la Vergine dà lo scapolare del Carmelo³³⁵ e un discepolo carmelitano, assorti nella visione della Vergine. Ardito lo scorcio del frate carmelitano all'impiedi e del devoto seduto, immersi teatralmente nella gloria mariana, cui si riferisce lo scudo sottostante con scolpita la frase del Cantico dei cantici: *Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens* (Cantico, 6,10). Prossimo al coro è l'altro medaglione narrante di Elia rapito da un *turbine* sul carro di Israele, trainato da infuocati cavalli (Cfr. 2 Re, 2,1 - 18).

Estrapolato dal libro dei Re, il tema racconta del rapimento di Elia al quale assiste Eliseo, che ne eredita lo spirito profetico nel momento in cui raccoglie il mantello caduto del maestro: <<Cumque pergerent, et incidentes sermocinantur, ecce currus igneus, et equi ignei diviserunt utrumque; et ascendit Elias per turbinem in coelum... Et levavit pallium Eliae, quod ceciderat ei: reversusque stetit super ripam Iordanis>> (2 Re, 2, 11; 13). Di fronte all'opera la Mazzola commenta: <<L'affresco vive nell'immediatezza dell'episodio: Eliseo con le mani alzate pronto ad afferrare il mantello, i cavalli in corsa e i capelli di Elia mossi dal vento, contribuiscono a dare un effetto di istantaneità>>³³⁶.

Nascosto dalla grandiosa grata è il coro delle claustrali la cui volta, con quadratura di gusto napoletano, ripete i moduli decorativi e i soggetti della navata, offrendo allo sguardo, nell'unitarietà stilistica, un'immagine viva della Vergine che tiene sulle gambe il Bambino.

335

Cfr. L. Saggi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum XI, Roma 1968, cc. 1188 – 1192.

336

G. Mazzola, 1979, op. cit., 211.



Fig. 33. Antonino Grano, *Visione della Vergine*, Volta della navata, Chiesa di Santa Maria di Valverde.



Fig. 34. Antonino Grano, *Il carro di Elia*, Sovracoro, part. Chiesa di santa Maria di Valverde.

Vexata quaestio l'attribuzione al Grano degli affreschi nel convento di Santa Maria degli Angeli nel quartiere della Kalsa. L'annessa chiesa, di fondazione medievale, detta Gancia (dal latino *ganea*), cioè luogo di solitudine, è custodita dai frati mendicanti del Poverello d'Assisi, i quali, nel 1697, commissionano l'affresco del cappellone absidale, i ritratti di Santi francescani e alcune storie dell'ordine all'interno delle cappelle laterali. A quale dei due pittori, cioè a Filippo Tancredi o ad Antonino Grano, operanti nel medesimo tempo dentro lo stesso spazio, debbano attribuirsi è un interrogativo, anche perché sono inevitabili influenze e uniformità³³⁷.

Generale, pur con le riserve di alcuni storiografi, è l'assegnazione della volta a Filippo Tancredi. Nell'elencare le opere della Gancia il Mongitore annota: <<le pitture del cappellone di detta chiesa, l'arco del coro e l'effigie di S. Francesco nella volta di esso coro>> dicendole dell'artista messinese³³⁸. Della stessa opinione è il Gallo: <<Alla Gancia le pitture a fresco fra gli archi, quelle del cappellone, l'arco del coro, ed effigie di S. Francesco nella volta di esso coro>>³³⁹. Anche il Di Giovanni conferma la paternità tancrediana: <<Il quadrona a fresco della volta del cappellone... opera eccellente del Messinese Filippo Tancredi>>³⁴⁰. Inoltre concordano La Farina³⁴¹ e Mulé³⁴².

Opposta è l'affermazione di Raimondo di Montevago³⁴³, Sgadari di Lo Monaco³⁴⁴ (e Bellafiore³⁴⁵ che indicano il 1701 come anno in cui Antonino Grano affresca Santa Maria degli Angeli alla Gancia. Problematiche le fonti attributive anche in riferimento ai santi francescani, ritratti lungo la navata, assegnati al Tancredi dal Mongitore: <<li quadroni della nave, che rappresentano i santi dell'ordine fatti nel 1697, le pitture di detta chiesa, fresco nel coro e l'effigie di S. Francesco nella volta del coro, li due quadroni che sono nei fianchi della cappella dello Sposalizio della Vergine>>. Lo storico attribuisce invece al Grano << il quadro di S. Francesco e le storie delle vele a fresco, fatte nel 1700>>³⁴⁶. In realtà disorientanti sono le fonti stesse. In una postilla del saggio sul Grano, la Siracusano scrive con riferimento al Mongitore: <<Gli assegna quindi le stesse parti riferite prima al Tancredi>>³⁴⁷.

337

Cfr. M. G. Paolini, *Antonino Grano*, 1974, op. cit. p.10-13; Cfr. M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, 1974, op. cit. p.13; C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, 1986, op. cit., p. 181

338

A. Mongitore ms. sec. XVII f. 66.

339

A. Gallo, ms. sec. XIX f. 659

340

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX, f. 41 v.

341

C. La Farina, 1834, op. cit., p. 53.

342

R. Mule, 1933 - 34, op. cit., p. 74.

343

Montevago, 1909, op. cit., p. 23.

344

P. Sgadari di Lo Monaco, 1940, op. cit., p.58.

345

G. Bellafiore, 1956, op. cit., p. 70.

346

A. Mongitore, *Memorie*, ms. cit. ff. 29 v - 66, ed. 1977, pp. 45, 61.

347

C. Siracusano, 1986, op. cit., n. 35, p. 184.

Esaminando a lungo la questione la Paolini, nel 1974, formula il suo giudizio: <<L'affresco del cappellone, sebbene condotto su uno schema ancora derivato dal Monrealese, rivela una ricchezza cromatica notevole e caratteri compositivi, che possono confrontarsi con le storie di S. Gaetano nella chiesa di S. Giuseppe>>³⁴⁸. Quindi è per lei Tancredi l'autore sotto il profilo formale. Continuando la disanima si àncora, a conferma, sul dato documentario: <<Mi sembra che, in accordo alle notizie fornite dal Mongitore, si possa ritenere che l'impresa della decorazione della chiesa sia stata affidata al Tancredi, nei confronti del quale, il Grano dovette trovarsi in posizione subordinata o subentrare in un secondo tempo>>³⁴⁹. Concorda con questa tesi Mariny Guttilla datando il periodo di esecuzione della volta tancrediana fra il 1697 e il 1701³⁵⁰. Con acribia formalista la Citti Siracusano, consapevole delle imprecisioni delle fonti, ed esaminando la grossezza dei panneggi e la monotonia pittorica degli impianti, assegna ad Antonino Grano i dodici riquadri polilobati delle pareti³⁵¹. Sebbene inferiore all'artista messinese, il Grano riesce a suscitare con il suo modulo empatia e i suoi santi si rivelano nella loro essenza formale. Fra di essi spiccano Bernardino da Siena³⁵² con la chiassosa bandiera di fuoco, Pietro d'Alcantara³⁵³ dal volto scultoreo, investito dal vento, Bonaventura da Bagnoreggio³⁵⁴, classicheggiante nella postura di cattedratico spiritualista. Dipinti ascetici che riverberano, nel tratto cromatico del fondo e delle vesti, accenti tancrediani.

Drammatica la Pietà sull'arcone di S. Francesco di Paola, la chiesa dei Padri Minimi, costruita nel 1518, e impreziosita da tele, affreschi, decori. Si espande per l'intera spazialità dell'arco la scena evangelica creata da Antonino Grano e si impone allo sguardo per forza anatomica, scorcio prospettico, gestualità inquieta, grigiore di cromie, anfratti di ombre, fosforescenza del biancore che abbaglia le membra. Ne scrive il Mongitore affermando la paternità del Grano: <<Nella chiesa di Sant'Oliva de' Padri Minimi... un quadrone sopra il cappellone a fresco >>³⁵⁵. Dello stesso parere è il Gallo³⁵⁶ e il Di Giovanni che specifica: <<Sopra l'arcone del cappellone vi è dipinto a fresco di mano di Antonino Grano Gesù morto in seno alla Madre in mezzo ad altri santi>>³⁵⁷. Testimoniano la grafia dell'artista palermitano altri studiosi fra cui: Di Marzo

348

M. G. Paolini, 1974, op. cit., p. 11.

349

M. G. Paolini, 1974, op. cit., pp. 11 – 12.

350

M. Guttilla, 1974, op. cit., p. 13.

351

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. 184.

352

Cfr. R. Aprile, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, cc. 1316 – 1321.

353

Cfr. A. Blasucci, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1968, cc. 652 – 660.

354

Cfr. F. P. Papini, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, cc. 278 – 283.

355

A. Mongitore ms. sec. XVII Qq. c. 63 f. 29.

356

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 468 e f. 737.

357

L. Di Giovanni ms. sec. XIX f. 75.

Ferro³⁵⁸, Mulé³⁵⁹, Natoli³⁶⁰, Paolini³⁶¹. Affresco concepito per la devozione popolare in cui i fedeli, contemplando la tragedia del Golgota, possano identificarsi con i personaggi del teatro sacro nell'esercizio della pietas.



Fig. 35. Antonino Grano, *Glorificazione di San Francesco*, Cupolino del presbiterio, Chiesa di Santa Maria degli Angeli.

358

Cfr. G. Di Marzo Ferro, 1858, op. cit., p. 713.

359

R. Mulé, 1933 - 34, op cit. p. 65.

360

L. Natoli, 1977, p. 45, op. cit., n. 63.

361

M. G. Paolini, 1974, op. cit. ,pp. 7 - 8.

Fra il 1703 e il 1705 Antonino Grano è impegnato nella decorazione a fresco della chiesa del Gesù, Casa Professa dei gesuiti. Documentano questo intervento il Mongitore³⁶² e il Gallo³⁶³ che vede la creazione della volta e di vari scomparti. Anche Filippo Meli concorda, in seguito, con l'assegnazione al Grano e colloca precisamente nel 1704 l'intervento dell'artista³⁶⁴. Meli, infaticabile ricercatore di documenti archivistici, scrivendo del pittore dichiara che svolge anche ruolo di <<assistenza>> nelle operazioni a stucco in Casa Professa, dove inventa i suoi affreschi³⁶⁵. È nota l'amicizia del Grano con Procopio Serpotta, di cui è <<compare>> avendo tenuto a battesimo una sua figlia³⁶⁶. In questa stagione di inizio secolo Grano assume un ruolo forte a Palermo, dopo che Filippo Tancredi torna a Messina³⁶⁷. Privi di penetrazione illusionistica, gli affreschi danno la sensazione di pale d'altare, *di riquadri riportati*, osserva Santina Grasso³⁶⁸. Mancano dello spirito dell'oltre, dell'immaginario proprio del barocco.

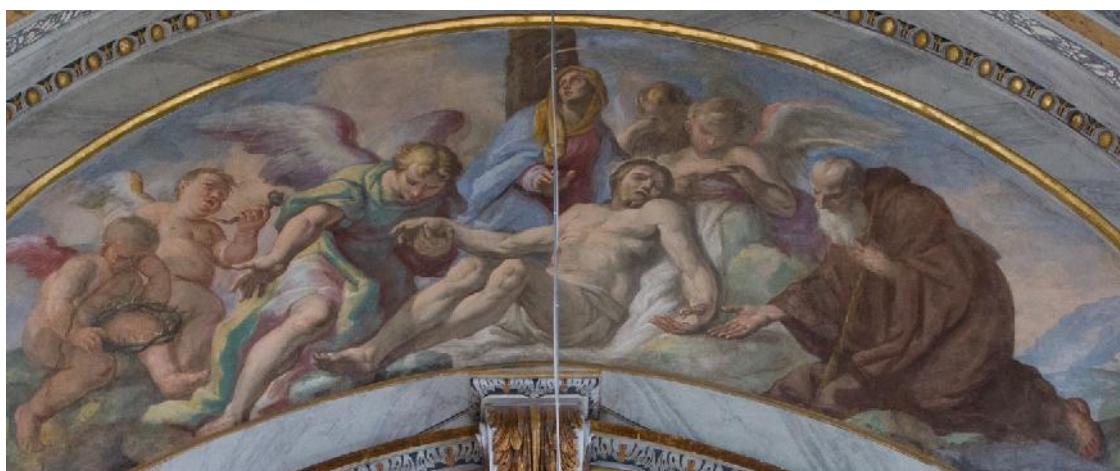


Fig. 36. Antonino Grano, *Deposizione con la Vergine e San Francesco di Paola*, Arco del presbiterio, Chiesa di San Francesco di Paola.

³⁶² Cfr. A. Mongitore, *Memorie*, ms. cit. f. 28 v, 1977, p. 44.

³⁶³ Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 438 – 739.

³⁶⁴ Cfr. F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII* in *Archivio Storico per la Sicilia*, VI, 1938, p. 394.

³⁶⁵ F. Meli, *Ibidem*, p. 394.

³⁶⁶ Cfr. F. Meli, 1938-39, op. cit., v. II, p. 223.

³⁶⁷ Cfr. M. Guttilla, *Ad vocem* in *Enciclopedia della Sicilia* a cura di C. Napoleone, Parma, 2006, pp. 464-465.

³⁶⁸ S. Grasso, *La pittura del Seicento nella chiesa del Gesù a Casa Professa* in *Chiese barocche a Palermo*, Caltanissetta, 2015, pp. 137.

In questa sontuosa spazialità, dove tutto si incentra nella cristologia, come suggerisce all'ingresso la scritta scolpita nel marmo: *Iesum vocatum nomen eius*, Antonino Grano interviene con molte narrazioni che appaiono frantumate e disperse non costitutive di una unica visione. Episodi privi di unità non tanto tematica quanto di afflato poetico.

Per analogia di forma altri soggetti distribuiti nelle navatelle, restaurati eccessivamente, possono dirsi del Grano, o di aiuti a lui vicini, come la Natività, Sacra Famiglia, l'Adorazione dei pastori, l'Adorazione dei Magi, la Circoncisione di Gesù. Di rilievo è, nella navatella sinistra, l'Innalzamento della Croce. Quasi un monocromo di rosa antico con tentativo prospettico che non ardisce verso lo sfondamento. Il moto degli attori risponde a una partitura ripetitiva, carica di concitazione e di clamore. Più coinvolgente la Sepoltura di Cristo con andamento drammatico, cinquecentesco, e strutture anatomiche ispirate a moduli tizianeschi, pervenuti tramite incisioni³⁶⁹. Densa la materia pittorica ravvivata da colpi di pennello tendenti al cangiante. Si trova prossima alla volta in rapporto all'Innalzamento pervaso di silente tragicità.

Secondo Giannino l'intervento del Grano si estende anche alla volta della cappella dei Santi Martiri, festante per voli di putti dentro riquadri, e alla volta della cappella di Santa Rosalia con al centro la gloria della patrona di Palermo e teatrini sulla sua esistenza. Benché troppo imbellettato da recenti ridipinture delizioso è l'affresco che inventa un sensuale cielo rosa avvolgente l'eremita trasportata in Paradiso dagli angeli. Splendida la sequenza di sante che si dispongono nel cielo compartecipi di gloria, fra cui Agata, Oliva, Lucia, Agnese³⁷⁰.

Sulla scia dell'accademia romana l'artista, inscrivendo nelle cupolette scene cristologiche e agiografiche, vorrebbe coinvolgere gli osservatori e spingerli verso la trascendenza. Per questa operazione si serve di continuo di scorci decorativi che, mancando di profondità, risultano fini a se stessi. Ma ciò che più si constata è l'assenza nel tratteggio delle figure, in particolare nelle fisionomie, di investigazione psicologica per cui i soggetti rispondono più a formule di bottega che a verità interiori.

In due tempi, fra il 1703 e il 1710, l'artista lavora nel Monastero delle Vergini affrescando la volta della chiesa e, nel chiostro, alcune parti con scene della vita della Vergine³⁷¹. Quelli della volta, che accompagnano gli affreschi di Tancredi, non esistono più.

369

Cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...* op. cit. n. 60 p. 274.

370

Cfr. A. Giannino, *La chiesa di Gesù a Casa Professa* a cura di Francesco Salvo, Bagheria 2003, pp. 11 – 30.

371

Cfr. M. G. Paolini, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura fra '600 e '700* in *Studi in onore di O. Molisani*, Catania, 1982, pp. 352 – 353.



Fig. 37. Antonino Grano, *Sacra Famiglia*, Sovraingresso della navatella destra, Chiesa del Gesù.

Come attesta il Meli, riferendosi al documento notarile rintracciato³⁷² il Grano esegue gli affreschi della volta <<secondo disegno concordato con G. Amato, autore del progetto della decorazione a stucco fatta da Procopio Serpotta>>³⁷³. Per la critica rimane il problema, in diverse situazioni, stabilire chi dei due pittori sia l'autore degli affreschi sopravvissuti, essendo spesso operanti nel medesimo momento³⁷⁴.

8.3. Santa Maria della Pietà alla Kalsa

Le claustrali di Domenico di Guzman e Caterina da Siena non possono essere da meno delle claustrali di Benedetto da Norcia e Scolastica da Subiaco. Perciò nel febbraio del 1708 affidano ad Antonino Grano la decorazione a fresco della loro chiesa, Santa Maria della Pietà, che costituisce un tutt'uno con il convento domenicano dell'Abatellis³⁷⁵. Protagonista dell'idea è l'abadessa, madre Maria Bellamacera, di famiglia nobile e ricca; mecenate è il fratello, il marchese Raffaele Bellamacera. L'operazione si presenta grandiosa e coinvolge a lungo l'artista palermitano, che nella volta iscrive,

³⁷² Arch. Stato - Nr. G. B. Porcari, Minuta 2689 e Nr. Gioach. Miraglia, anno 1702 - 1703

³⁷³ F. Meli, 1938, op cit. p. 370.

³⁷⁴ Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 184, n. 35.

³⁷⁵ Archivio Stato, Palermo, Nr. G. B. Porcari, Minuta 2689, p. 11, 20.

scenograficamente, il trionfo dell'ordine dei padri predicatori e lungo i lati una sequenza di teatrini pittorici, celebranti eventi e miracoli del santo fondatore. L'assegnazione dell'incarico al Grano ha fortunato riscontro in un documento notarile: <<1708 - 2 febbraio. Si obbliga verso Suor Laura Maria Bellacera, abbadessa del Monastero della Pietà di "dipingere tutto il dammuso della nave della Ven. Chiesa di detto Monast. Con farci tutte quelle historie che appaiono nel disegno... ben viste all'Ill. Don. Raffaele Bellacera, Marchese di Regalmici ed al fratello G. Amato... pro pretio unc. 320 >>³⁷⁶. Dal documento si evince la partecipazione di Giacomo Amato in qualità di sovrintendente, essendo anche architetto della chiesa, per la quale opera inoltre il Serpotta come autore delle sculture a stucco, che impreziosiscono lo spazio liturgico. Contrapponendosi all'appellativo di *stuccatore*, affibbiato talvolta a Serpotta, è significativa l'affermazione di Cesare Brandi: *Il Serpotta è scultore a pieno titolo, forse il massimo del Settecento europeo*³⁷⁷

L'équipe dei tre compone una sorprendente operazione teatrale, incentrata nella celebrazione dell'ordine domenicano. L'insieme è un capolavoro di splendori appariscenti, che segnano l'inizio della fine del barocco, che tramonterà decenni dopo. Per questo è fondamentale percepire nel santuario delle consacrate il sublime di una stagione votata a dissolversi nella edulcorazione della bellezza.

Si deve a Giacomo Amato la scenografia urbana della Kalsa con i complessi di Santa Teresa, San Mattia, Santa Maria della Pietà, in cui evidente appare la mutazione della morfologia architettonica e decorativa, come analizza in *L'architettura religiosa nell'età barocca* il Boscarino³⁷⁸. Terminata la dipendenza culturale della Sicilia dalla Spagna, Palermo entra in relazione con Roma assumendo, oltre l'insegnamento rinascimentale, l'ardimento barocco. Nelle tre chiese della Kalsa Giacomo Amato che, intorno al 1673, conosce a Roma, *de visu*, le opere di Bernini e Borromini, di Giacomo della Porta, Rainaldi e Maderno, fissa la sua concezione di modernità³⁷⁹.

Si allontana, l'architetto palermitano, dall'articolazione classicista affidandosi al dinamismo ascensionale della superficie muraria. La facciata non è intesa pura geometria, ma vibrazione di pareti con rincassi e sporgenze, essendo in essa protagonista la colonna, che non ha funzione di statica, bensì di possente decorazione illusionistica. Anche Giulio Carlo Argan sottolinea la novità decorativa della colonna: *Si spezza così l'antica identità tra la struttura statica e la rappresentazione plastica dello spazio..., le colonne hanno perduto ogni funzione statica ma ne conservano la rappresentatività; sono insegne di potere, distintivi dell'autorità*³⁸⁰. Con riguardo a questo processo il Calandra annota: *E di un'interpretazione personale bisogna pure parlare riferendosi a quanto Giacomo Amato*

376

Cfr. F. Meli, 1938, op. cit., p. 394.

377

C. Brandi, *Prefazione*, in M. G. Paolini, *Serpotta*, Palermo, 1983, p. 10.

378

Cfr. S. Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e città*. Roma 1986, pp. 79 – 91.

379

Cfr. S. Boscarino, *L'architettura religiosa nell'età barocca* in *Sicilia Barocca. Architettura e città*, Roma, pp. 89 – 191.

380

G.C. Argan, *L'Europa delle capitali* in *Storia dell'arte*, Firenze, 1968, p. 55.

realizza nei prospetti delle chiese palermitane, dove le matrici romane sono abilmente rielaborate... L'arte per l'Amato non consiste nella novità di idee, ma nell'interpretazione personale e nella perfezione³⁸¹.

Nell'asse viario della Kalsa l'impaginazione scenografica dell'architettura rifonda un brano storico della città, che *costituisce un precedente di qualità per le architetture di Noto e della via dei Crociferi a Catania*³⁸². Magniloquente si configura Santa Maria della Pietà, poggiata sull'alto basamento e vertiginosamente slanciata con il vigore plastico delle colonne che enfatizzano, insieme con finestre, nicchie, festoni, sculture, la teatralità di una facciata che si innerva su un impianto preesistente. È frutto di complesse soluzioni concettuali, rispondenti a equilibri di volumi e forze, di culture e gusti, intesi a una ornamentazione in pietra e stucco che preannunzia la decorazione interna della chiesa, dove fastosa è l'ostentazione dell'ideologia domenicana.

Ricca è la documentazione riguardante l'intervento decorativo alla Pietà. In due occasioni il Mongitore dichiara gli affreschi appartenenti ad Antonino Grano. Nel primo scritto scrive: <<Nella chiesa del Monastero della Pietà la volta a fresco...>>³⁸³; nell'altro: <<La volta di essa chiesa è pure egregiamente dipinta dall'insigne Antonino Grano, pittore palermitano, in essa si esprime la gloria dell'ordine domenicano>>³⁸⁴. Attribuisce inoltre al pittore palermitano la volta il Gallo³⁸⁵. Il Di Giovanni annota: <<Tutte le pitture della volta della chiesa e del coro sono di Antonino Grano>>³⁸⁶. Nell'assegnazione al Grano sono concordi Palermo³⁸⁷, Di Marzo³⁸⁸, Di Marzo Ferro³⁸⁹, Meli³⁹⁰. Anche il U. Thieme - F. Becker³⁹¹ concorda con gli storiografi siciliani. La concordanza della assegnazione la si trova pure negli altri storiografi siciliani quali Lanza, La Lumia, Salvo di Pietraganzili, Agati, Sgadari di Lo Monaco, Natoli. In un testo degli anni trenta il Mulé descrive gli affreschi: <<Sono sue tutte le pitture a fresco che

381

E. Calandra, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Palermo, 1938, p.125.

382

M. R. Nobile, *Conclusioni*, in *Il Noviziato dei Crociferi. Misticismo e retorica nella Palermo del Settecento*, Palermo, 1997, p. 42.

383

A. Mongitore, ms. sec. XVII Qq. C. 63 f. 29.

384

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. e. 7 f. 261.

385

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 468 e f. 736.

386

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 44.

387

Cfr. G. Palermo, 1816, op cit., p. 357.

388

Cfr. G. Di Marzo, 1856, op. cit., p. 257, n. 1.

389

Cfr. G. Di Marzo Ferro, 1858, op. cit., p. 375.

390

Cfr. F. Meli, 1929, op. cit., p. 127.

391

Cfr. U. Thieme - F. Becker 1921, op cit., v. XIV, p. 251.

adornano la volta e il coro: vi è espressa la Gloria dell'Ordine Domenicano. Uno scompartimento grande è in centro con la Trinità, sotto la Vergine circondata da Santi, più giù santi dell'Ordine Domenicano. Altri sei scomparti sono sulle sei finestre e quattro fra una finestra e l'altra >>³⁹². Filippo Meli, in una pagina del 1938³⁹³, riporta quanto segue: <<1712 - 15 marzo. Riceve onze 20 per affreschi della chiesa della Pietà>>. Assegna i dipinti al Grano anche una nota dell'Archivio patrimoniale della Curia Arcivescovile³⁹⁴: <<Opera di Antonino Grano - fine sec. XVII e prima metà sec. XVIII>>. Unitario appare l'assunto della paternità graniana, nonostante qualche affermazione e datazione generica.

A inizio anni Settanta la Paolini interviene per leggere la volta nella sua struttura formale: <<La composizione si frantuma in una quantità di episodi priva di dinamismo e della trama su grandi linee che avevamo altrove apprezzato. Ma vi sono nondimeno composizioni circoscritte alle estremità della volta che rivelano caratteri neo-veneti temperati tuttavia da un segno più duro e pesante che non nei seguaci del Cortona>>³⁹⁵. All'analisi della studiosa si accompagna, necessariamente, una visione globale dell'opera nel rapportarsi alla concezione estetica di fine seicento e inizio settecento in Sicilia, alle problematiche filosofiche e teologiche, alle tensioni storiche e inquisitoriali che attraversano l'ultima stagione barocca.

Oltrepassata la quinta teatrale di Giacomo Amato e l'ombroso vestibolo del sottocoro, firmato da Giacomo Serpotta e Guglielmo Borremans, esplose di luce bianca e dorata la Pietà e del fasto rosseggiante della volta affrescata con il trionfo di San Domenico e del suo universo fra nuvole e angeli. Bianco il saio, il mantello nero. Vestono così i domenicani e con questi colori segnano diffusamente la volta e il sottocoro di Santa Maria della Pietà. L'appellativo che si sono imposti i discepoli di Domenico di Guzman esplicita la fedeltà a una vocazione che intende affermare la verità di Dio, i suoi comandamenti e i comandamenti di Roma. Cani del Signore, suoi guardiani nel recinto sacro e non, pronti a scoraggiare, condannare, correggere. Fonda l'ordine mendicante Domenico, figlio del governatore di Calahora, città della Spagna, con l'intento di riconciliare alla chiesa gli eretici albighesi. La sua comunità, che trae ragione da Sant'Agostino, si vota alla predicazione e si impegna a una formazione costante, teologica e filosofica, per meglio diffondere la fede.

Nell'incipit del XIII secolo è attiva in Spagna, Francia e Italia con l'approvazione di Onorio III, affermandosi con la santità dei conventi, l'intellettualità dei centri di studio, la mistica delle claustrali. Ma anche con la difesa a oltranza del credo, fino a divenire anima dell'Inquisizione.

392

R. Mulé, 1933 - 1934, op. cit., p. 65.

393

F. Meli, 1938, op. cit., p. 394.

394

Curia Arcivescovile, M. n. 35.

395

M. G. Paolini, 1974, op. cit., p. 12.



Fig. 38. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Domenico di Guzman è ritratto dai biografi come uomo d'azione, studioso delle Scritture, pensatore, pieno di fede e ardimento, pronto alle battaglie. Dante ne tratteggia la personalità con riferimento alla cultura teologica e all'ardimento missionario: *poi con la dottrina e con volere insieme / con l'ufficio apostolico si mosse / quasi torrente ch'alta vena preme*³⁹⁶. Sul suo modello si forgiarono i domenicani che traversano Parigi, Bologna e le città delle scienze come predicatori ambulanti e combattenti dello Spirito. Armati di dottrine si impegnano in ambienti universitari dove lo scontro delle idee è duro³⁹⁷.

In concomitanza con l'ordine maschile nasce la comunità femminile, caratterizzato dalla dimensione contemplativa che affascina le donne del tempo, alcune delle quali scelgono il silenzio del chiostro. Figlia spirituale del fondatore e sua missionaria per la riforma della chiesa e della società, è Caterina da Siena, la quale diviene icona vivente d'amore per le monache. Anche per quelle del monastero di Santa Maria della Pietà, a Palermo, la cui chiesa festeggia, nel tripudio degli affreschi che decorano lo spazio sacro, Domenico e Caterina. Complesso di avvincente fascinazione dovuto all'opera congiunta di Giacomo Amato, Giacomo Serpotta, Antonino Grano, Guglielmo Borremans, Gaspare Serenario e di altri artisti e artigiani, eredi del tardo barocco, dischiusi ai linguaggi del primo settecento.

Costituisce capolavoro di Antonino Grano il grandioso dipinto commissionatogli da Maria Bellamacera, abbadessa del monastero. Una decorazione impegnativa, alla quale partecipano, per le rispettive competenze, l'Amato e il Serpotta, al fine di dare unità formale ai linguaggi dell'architettura, della pittura e della scultura a stucco. *L'impianto decorativo è ancora vistosamente barocco: il Grano, dipingendo qui il "Trionfo dell'ordine domenicano" si riallaccia a quelle soluzioni formali più vicine al Solimena e alla scuola di Luca Giordano: non vi è più traccia di quella staticità, di matrice novellesca, che caratterizza i suoi affreschi precedenti*³⁹⁸. Accompagnano l'affresco centrale piccoli scomparti pittorici con storielle della tradizione domenicana dal gusto arcadico, *che mostra ancora una volta il Grano pronto – a recepire i più nuovi fatti artistici napoletani, seppure tradotti poi dal suo tipico linguaggio appesantito e privo di reale vivacità cromatica e narrativa*³⁹⁹.

Ancorato, per alcuni aspetti, alla lezione novellesca e ai moduli maratteschi, Antonio Grano, pur nel suo limite, offre uno spettacolo di suggestioni con la forza delle masse figurali, la dislocazione recitante di protagonisti, attori e comparse, la retorica di parole solenni e di gesti ampollati, l'accensione di colori materici, che sostanzia l'impianto narrativo e lo rende attraente. Un teatro di scene rutilanti, le cui voci rimbalzano nella navata.

396

Dante, Paradiso XII, 97-99.

397

Cfr. D. Rops, *La Chiesa delle Cattedrali e delle Crociate*, Torino-Roma, 1960, pp. 178-183.

398

C. Siracusano, *Antonio Grano in La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, 1986, p. 184.

399

C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 185.

Benché sotto l'influsso localistico, il pittore palermitano nel concepire l'opera, che più lo rappresenta, si rapporta alla visione scenica di Giordano e Solimena. Impiega quasi cinque anni per portare a termine il lavoro che si articola nella frammentazione di molti episodi attorno all'affresco centrale della volta.



Fig. 39. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Per la Paolini la decorazione, in buono stato, si diversifica da quella di Santa Maria in Valverde, che lei reputa superiore: la *qualità tonale* del colore non regge, forse perché influenzata dal Tancredi che costituisce punto di riferimento in ambito palermitano⁴⁰⁰. Si dipana per la volta e lungo i lati la decorazione a fresco, frantumata in una congerie di scene e personaggi, non facilmente identificabili. L'intero ordine di Domenico di Guzman vi appare nella gloria, carico di simboli e di potenza, nell'effusione cromatica e segnica di parecchie correnti: romana, napoletana, palermitana, neoveneziana.

Ritmata da figure, germogli e cornici in stucco, la volta è più ariosa di quella di Valverde, non affastellata dal pesante apparato ornamentale, che costipa lo spazio carmelitano a detrimento della narrazione affrescata. Nella chiesa della Pietà è libero lo spartito del cielo, immerso nel biancore della luce rosacea, festante della nudità scultorea di putti e

400

Cfr. M. G. Paolini, *Antonino Grano*, 1974, op. cit., p.12.

angeli. La regia decorativa non é soltanto del Grano. Sono in tre a dirigere l'opera, in simbiosi. Architettura, scultura e pittura, divengono, pur nella distinzione, un tutt'uno dentro la spazialità di una luce che, entrando dalle alte finestre, accende la volta e l'intradosso, svelando le cromie variegiate delle *pièces* narranti il mito di teologi e predicatori, assisi sulle nuvole e partecipi, con sicumera, della potenza divina. La retorica, che innerva l'idea stessa di barocco, qui registra eccessi di composizione, postura, gestualità di ogni singolo attore, mitigata dalla orchestrazione polifonica dei colori.

Un unicum visivo, inaspettato e stordente, è il trionfo dell'ordine domenicano che, riecheggia la teologia della giustizia e della condanna, adombrando il Giudizio Universale della Sistina ed evocando l'Inferno dantesco: *Giustizia mosse il mio alto Fattore*⁴⁰¹. La gloria è insita nell'affermazione della verità e della giustizia, le quali per essere tali debbono eliminare l'errore e il peccato. Per questo la gloria domenicana si tesse dell'iconografia di Cristo giudice, che, come Giove dall'Olimpo, sta per lanciare sul mondo le sue saette di fuoco e distruggere l'umanità peccatrice. L'ira di Cristo viene placata dalla Vergine, la quale intercede a favore degli uomini *che non sanno quello che fanno* (Luca, 23, 31), ottenendo da Lui, cioè dalla Chiesa, la fondazione della comunità dei predicatori che si dispongono a raggiungere con la bandiera della vittoria i confini della terra, diffondendo il verbo di verità. Il carisma della parola è associato al tema del trionfo dell'ordine domenicano, che è lo stesso trionfo del Dio giudice. Indubbiamente appare discutibile l'esegesi, sia dal punto di vista teologico che dal punto di vista storico. Il tema della misericordia, sottolineato da Francesco d'Assisi, sfugge alla riflessione della Scolastica. Ma alla committenza delle monache, poco preoccupate di questioni filosofiche e teologiche, interessa affermare l'ideologia della glorificazione con il pennello di un pittore affermato.

8.4. Il trionfo dei domenicani

L'artista veste di rosa purpureo la volta della Pietà, dentro e al di là del perimetro rettangolare, invadendo le pareti sino al cornicione. Trionfo di masse, scandite per piani paralleli nel cielo brulicante di santi, angeli e dannati, che subito incanta sguardo e mente. Inattesa la visione di un cielo cromaticamente unitario, che, pur delimitato negli esterni da cornici, conchiglie, rosoni e sculture di bianco e d'oro, scende ai lati con festosità per rappresentare, negli scomparti delle imbotte, la storia di Domenico di Guzman e del suo ordine. Ma è la volta che soprattutto attrae per lo splendore magnetico dell'empireo, reso caotico dalla folla di protagonisti e attori, recitanti la grandezza di Dio personificata dalla grandezza della comunità domenicana.

Quattro le sezioni figurali dell'affresco. All'apice, dentro il cerchio d'oro liquido è la Trinità; sotto si pone la Vergine Maria, accompagnata da santi siciliani e dai fondatori dell'ordine mendicante; più in basso sta assiepata, attorno a Tommaso d'Aquino, l'accademia dei teologi della Scolastica; nel fondo si trovano precipiti gli eretici. Pur ritmata di pieni e vuoti, di campiture rossastre, d'ocra e azzurro, di macchie nere e di veli biancastri, la composizione, priva di sfondamento, risulta troppo equilibrata, quasi statica,

401

Dante, Inferno, III, 4.

mossa soltanto dalla gestualità dei soggetti e dal contrasto delle sezioni cromatiche. Antonino Grano rivela di dipendere dalla struttura compassata del novellismo e dall'iconografia rutinaria. Eppure il suo cielo appare fascinoso suscitando malie visive e accendendo i sensi nella spettacolarità dei quattro atti, che costituiscono unitariamente il teatro.

Appartiene alla dottrina dei *predicatori* il tema del trionfo e del giudizio, che Mattia Preti interpreta in una sua opera, nella chiesa di San Domenico a Taverna, in Calabria⁴⁰². Il Grano, seguendo le indicazioni di padri e claustrali, lo ripropone in termini didattici perché sia compreso da religiosi e fedeli. Non reinventa, né si lascia invadere dal demone della libertà, che invece anima il Cortona e il Gaulli, che egli ha visto a Roma nella stagione dei suoi studi. La volta della Pietà, pur priva di slanci compositivi e di furor, conquista l'osservatore con l'assemblamento dei volumi circoscritti e avvolti dalle nuvole sospese in cielo, cariche di rosso e di rosa, di carne e di sangue. Sembrano possedere nell'interno pulsioni vitali, di sensi e sentimenti femminili, come se fossero proiezioni dei palpiti di religiose che trasmettono al cielo della loro chiesa i segreti dell'eros castigato. Bernini incide nella sua Santa Teresa, scolpita nel 1652, la passione divina e umana della mistica spagnola, compresi i sussulti d'amore. Grano non osa, ne può. Affida alla simbologia del colore l'intimità delle monache che si sublima, nella volta, e fondendosi nella gloria.

Nel grande cartiglio color bronzo dorato, posto sull'arco trionfale, è inscritta la ragione del monastero: *Pietas autem ad omnia utilis est*, che riecheggia Paolo nell'inno alla Carità (Cfr. 1 Corinti, 13, 1-8). Lo scenario del soffitto non ne illustra il senso. Ha ben altra finalità. Si evolve sul tema del trionfo che continua nella narrazione dei riquadri laterali e sottostanti, evidenziando con i miracoli e gli incontri di Domenico la potenza strategica dei frati, chiamati a governare con energia la chiesa nella rivendicazione del primato e nella confutazione degli avversari. La centralità del dipinto non sta nell'icona dell'Incarnazione, ma nella storia dei *Domini canes*, i cui rappresentanti contemplan o discutono, attornati da nugoli di puttini.

Benché sia collocata all'estremità, l'epifania trinitaria pittoricamente è la parte più riuscita degli affreschi del Grano alla Pietà. Aerea la figurazione nella leggerezza del segno e nella grazia del colore, immersa in vapori, caldi e dorati, del cielo su nubi sfumate, sovrastate dall'ampio arco di angeli plananti, splendidi nelle carni e nelle vesti. Stupiti osservano Dio, uno e trino, vinto dall'*ira*, pronto a incenerire l'umanità. Pur drammatica l'idea, la scena, mutata in parte dalla mitografia greca, è priva di tensioni. Non c'è nulla nella persona del Figlio, di là dal gesto delle tre saette tenute in pugno, che esprima la *vendetta* di biblica memoria sulla generazione dei malvagi⁴⁰³.

L'iconografia trae spunto da uno scritto di Teodorico di Appoldia, redatto intorno al 1290. Vi si racconta che Domenico di Guzman, durante un'estasi vede il figlio di Dio adirato per la corruzione che governa il mondo e decide di distruggerlo con tre frecce colpendo superbi, avari e lussuriosi. Di fronte all'*ira* di Cristo interviene la Vergine

402

Cfr. G. Frachet, *Vitae Fratrum*, 1929, p.44.

403

Cfr. R. Giorgi op. cit. v. II, p. 98.

Madre che intercede perché i peccatori non siano fulminati indicando, nel contempo, la santità di Domenico e Francesco⁴⁰⁴. Se la matrice spirituale è la memoria di Teodorico di Appoldia, il riferimento iconografico per Antonio Grano è la pala d'altare del seicentista Bernardo Strozzi nella chiesa di San Domenico a Genova. A questo dipinto si ispira l'artista palermitano rimodulandolo nell'affresco e privandolo della presenza di Francesco d'Assisi.



Fig. 40. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Di forte suggestione pittorica appare la figura di Cristo. Tutto in lui riluce di bellezza: volto e dorso candidi, cerulea la veste. È simile a un dio apollineo, bello nel corpo risorto, conforme al senso classico della scultura ellenica e alla fulgenza fiamminga nell'impasto di giallo, rosa e bianco. Una bellezza che, nonostante la connotazione pagana, rivela, come nel Tabor, l'essenza costitutiva: luce generante la vita: *Ego sum lux hominum* (Giovanni, 9,5). Accanto sta in trono il Padre, vestito di porpora dai riflessi chiari. Al di

404

Cfr. G. Fallani, *Dante Poeta Teologo*, Milano 1965, p. 27.

sopra è la colomba dello Spirito che nello zenit possiede il colore stesso della luce. Un eliso di armonia, grazie alla forma dinamica e al cromatismo emotivo.

Un riferimento generico, talvolta non pertinente all'articolazione iconografica e alla dislocazione dei santi domenicani e dei santi siciliani, offre nel suo ultimo studio Giuseppina Mazzola⁴⁰⁵. Grazie a zoommate fotografiche è possibile evidenziare e definire le figure dai precipui connotati che nell'affresco svolgono ruoli significativi.

Sfiorata dal cerchio divino che immerge nella sua grazia è la Theotokos, leggermente piegata, braccia supplici, viso implorante non pietà, bensì amore. A un tempo dolce e solenne Maria. La sua presenza sembra annullare l'*ira* della Scolastica per ridare alla rivelazione la sua Caritas: *Deus caritas est* (1 Giovanni, 4,16). Splende di rosso, cioè d'amore, e di azzurro, cioè di trascendenza la Vergine, alla cui sinistra appaiono Rosalia⁴⁰⁶, patrona di Palermo, Vito⁴⁰⁷ rotettore dei pescatori della Kalsa, Agata⁴⁰⁸ protettrice del mandamento Tribunali. Coronata di rose è la Santa eremita; tiene la palma del martirio il giovane trapanese; mostra il petto lacerato la vergine di Catania. In asse con la Trinità, dentro il cuneo sfocato fra due masse cromatiche, si pongono quasi invisibili le figure di Ninfa⁴⁰⁹ Oliva⁴¹⁰ e Cristina da Bolsena⁴¹¹ compartecipi della santità, invocate dal popolo per proteggere Palermo da peste, guerre, terremoti. La fissazione nella volta di questi santi siciliani, pur collocati in lontananza, è rappresentativa del culto della città e controbilancia alquanto l'invasione dei santi stranieri.

Obliqua, con cesura intermedia, è la linea bianconera dei beati domenicani, prossima al paradiso, guidata dal fondatore. Il quale, volgendo lo sguardo alla Trinità, raccoglie nello scapolare le rose del cielo, mentre consegna ai frati, che, stando dietro l'accompagnano, la corona del rosario. Statuaria figura, vista di tre quarti, che si impone dando inizio al teatro conventuale. Nella storia della Chiesa del medioevo Domenico⁴¹² è personalità di rilievo, come predicatore girovago, che spinge i discepoli verso una formazione regolare, inviandoli a Parigi. La filosofia aristotelica è alla base degli studi nell'intento che questa possa essere tramutata in pensiero cristiano. In tal senso si impegna Alberto Magno⁴¹³ che

405

Cfr. M. G. Mazzola, *Antonino Grano: la volta della navata della Pietà in Serpotta e il suo tempo* a cura di Vincenzo Abate, Milano, 2017, p. 131.

406

Cfr. A. Amore, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, cc. 427 – 433.

407

Cfr. M. C. Celletti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XII, Roma 1968, c. 1247.

408

Cfr. A. Rigoli, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 320 – 335.

409

Cfr. M. C. Celletti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IX, Roma 1967, cc. 1009 – 1010.

410

Cfr. T. Papa, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IX, Roma 1967, cc. 1168 - 1169

411

Cfr. I. Belli Barsali, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, cc. 332 – 338.

412

Cfr. V. J. Koudelka, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, cc. 692 – 733.

413

Cfr. A. Walz, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 201 – 707; R. Ruocco, *Ibidem* c. 716

diviene docente alla Sorbona, allo Studio dei domenicani di Colonia e maestro di Tommaso d'Aquino.

Aristotele è considerato essenziale nell'indagine dell'essere e dell'esistere. Ma gli manca la rivelazione. Perciò la Scuola dei predicatori si impegna a conoscere e a esporre la verità rivelata secondo un piano unitario e in modo esauriente⁴¹⁴. Questa scienza Domenico e i suoi frati la mettono a disposizione della Chiesa insieme alla missione evangelizzatrice, che comporta la donazione di sé sino all'effusione di sangue.

Il primo dei martiri domenicani Antonino Grano lo colloca, appena sotto e di fronte al Padre dell'ordine, sopra una nuvola rosseggiante. Si tratta di Pietro⁴¹⁵, veronese di nascita, formatosi a Bologna, priore, inquisitore, taumaturgo, ucciso dai catari che con una mannaia gli sfondano il cranio. Morendo scrive con il sangue: *Credo in Deum*⁴¹⁶. L'iconografia lo presenta con sul capo un'acchetta a testimonianza del sacrificio. Impugna una volteggiante bandiera rossa su cui è impressa una croce greca che, come logo, si ripete sul mantello nero dei domenicani, i quali, insieme al fondatore, popolano l'affresco. Accanto al martire Pietro da Verona, dialoganti su nuvole infuocate stanno due mistici: Giordano di Sassonia, indicato dal giglio, ed Enrico Sussone in vesti paludate, il cui ruolo è determinante nella storia primigenia dell'ordine.

Nello spazio che separa Domenico e Pietro appare in grigio azzurrognolo una massa sferica. È l'immagine della terra vista in altra parte del cosmo, confusa dall'interposizione di nuvole e dal volo dei putti. Per la vita della terra e dei suoi abitanti viene creato l'ordine domenicano che ha l'obbligo di proteggerli con ragione e fede. Si impone nella spazialità l'assemblea dei domenicani intellettuali. Come una Scuola di Atene, si presenta assisa su cirri infuocati l'*intelligentia* di teologi e filosofi che disquisiscono sui massimi sistemi. Esalta il congresso domenicano il cartiglio che si srotola fra le gambe degli angioletti: *Qui potens est fecit ordini magna* immortalando, in nome di Dio, l'opera dei predicatori. Tumultuosa folla gesticolante con al centro il pensatore più illustre del medioevo Tommaso d'Aquino⁴¹⁷ *doctor angelicus* che, stando in cattedra, ascolta il voci di pareri e giudizi, formulati da papi, cardinali, vescovi, prelati. Lo contraddistinguono le ali, significanti il volo sublime della mente, vicina, in termini speculativi, al Veggente di Patmos.

Sul petto dell'Aquinate brilla un sole, simbolo della scienza sacra, mentre silenzioso riflette sulla congerie di tesi e antitesi sino alla negazione stessa della logica. Il suo sistema scientifico di penetrazione della verità si trova codificato nella *Summa theologica* e così pure una qualche illuminazione dell'enigma divino. Secondo il Lortz Tommaso d'Aquino è *il più dotto dei santi e il più santo dei dotti*⁴¹⁸. Non soltanto le sue cinque vie, ma ogni via, profondamente umana, è cammino incontro al *Deus absconditus* che si

414

Cfr. J. Lortz, *Storia della chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Alba, 1960, p. 194.

415

Cfr. A. Silli, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1968, c. 754)

416

Cfr. R. Giorgi, v.II, op. cit. p.128.

417

Cfr. S. M. Bertucci, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XII, Roma 1969, cc. 1168 – 1176.

418

J. Lortz, 1960, op. cit. p.194

rivela all'*intus* dell'uomo. La sua filosofia non irrompe in mezzo alla rivelazione per spiegarla, vivisezionarla e imporla. Di fronte al mistero tace agostinianamente affidando se stessa alla luce della grazia. *Nel lavoro teologico di Tommaso d'Aquino è evidente la sua preoccupazione non solo di distinguere filosofia e teologia, ma anche di congiungerle dinamicamente e di integrare la filosofia nella teologia senza che esse perdano le loro reciproche differenze*⁴¹⁹. Un'opera di alta tensione, organicamente strutturata, consapevole dell'iter storico da altri compiuto, aperta all'intelligenza futura. Genio del pensiero metafisico Tommaso vive come uomo di preghiera. Lo studio e la scrittura costituiscono per lui il lavoro della sua quotidianità quale atto di culto.

A differenza di Francesco d'Assisi, che incentra nella poesia la teologia dell'ordine da lui fondato, Domenico di Calaruega propone una teologia razionale, di ricerca e predicazione, per cui i seguaci si formano intellettualmente nelle università europee al fine di ben comprendere le eresie che travolgono la cristianità e approntare una strategia di apologetica e confutazione. Diviene combattivo il *peculio* di Domenico con l'affinamento della speculazione che raggiunge l'acme con Tommaso d'Aquino, la cui scienza, significata dalla *Summa*, fonda un perfetto sistema di indagine metafisica. Tommaso presto diviene non soltanto consultore di Alessandro IV, Urbano IV, Clemente IV e Gregorio X, ma anche sintetizza l'idea stessa della teologia che come sole illumina l'universo del pensiero. Assurge il *Doctor Angelicus*, che sul petto mostra un sole radioso, a guida di filosofi e teologi da questi compreso e seguito.

Di diversa dimensione appare Pietro da Verona, instancabile predicatore tra la gente, che resta colpita dal suo martirio. L'icona, espressa dal capo trapassato da un'ascia, diviene popolare, quale testimonianza di fedeltà all'ordine mendicante, che registra nel suo interno contraddizioni fomentate dall'intolleranza. Questa si tramuta in avversione di quanti pensano in autonomia. Tra i grandi domenicani che subiscono la violenza dell'Inquisizione, che l'implacabile Bernardo Gui, incarna, si trovano Girolamo Savonarola, Giordano Bruno, Tommaso Campanella.

Nonostante l'appariscenza di una ragione teologica che governa la cristianità, l'affresco di Antonino Grano non riesce a nascondere la verità che assurdamente da *pietas* si tramuta in empietà come risulta dalla dannazione posta in basso all'affresco.

419

F. Adorno, T. Gregory, V. Verra, *Storia della filosofia*, v. I, Roma-Bari, 1976, p. 477



Fig. 41. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Una fiammella dorata sul capo contrassegna, nello scenario celeste San Vincenzo Ferrer⁴²⁰ che tiene sulle ginocchia il testo apocalittico: *Timete Deum et date illi honorem* (Apocalisse, 14,7). La forza del suo invito visionario lo fa considerare in ambito domenicano come *angelo dell'Apocalisse*. Consigliere di pontefici e cardinali si prodiga, nel tempo dello scisma avignonese, per l'unità della chiesa e la conversione di valdesi e catari. Nell'affresco è posto leggermente più in alto dell'Aquinata mostrando una croce⁴²¹.

In abiti pontificali e con mitria dibattono gesticolando Alberto Magno, prima docente a Parigi e Colonia, poi vescovo di Ratisbona, e Antonino, vescovo di Firenze, autore di una *Summa theologiae*. Intellettuali di rango che fondano con i loro trattati una scienza cristiana in rapporto alla speculazione aristotelica. Unica massa pittorica, i due, martellata da macchie di rosso violaceo e di un bianco sporco, in grado di dinamicizzare la scena accademica. Alla loro sinistra con cappa nera si pone, quasi cullando un bimbo San Luigi Bertrand⁴²². In realtà abbraccia un crocifisso, ragione del suo apostolato fra la gente. Ma la linea arcuata che sta sotto l'asse ligneo richiama un archibugio, l'arma con cui viene martirizzato. Più in alto mostra a un soldato lo scapolare donatogli dalla Vergine il beato Reginaldo d'Orléans in segno di riappacificazione: *omnem huius ordinis habitum demonstravit*⁴²³.

420

Cfr. S. M. Bertucci, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XII, Roma 1969, cc. 1168 - 1176

421

Cfr. R. Giorgi, v. II. op. cit. p. 176.

422

Cfr. A. Cardinale, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VIII, Roma 1966, cc. 342 - 348.

423

Cfr. A. Ferrus, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, cc. 74 - 75.

Al lato opposto si erge pomposo Pio V, a cui un angelo consegna la croce papale come simbolo di vittoria nella battaglia di Lepanto. Accanto conversano due autorità dell'ordine: il primo contrassegnato da berretta cardinalizia, l'altro dalla foggia del saio. Prostrato ai suoi piedi sta in ginocchio, avvolto dalla tunica nera, un religioso non della comunità di Domenico. Volge lo sguardo estatico verso l'Accademia di Tommaso d'Aquino. Probabilmente si tratta, vista la foggia della veste e l'umile postura, di Ignazio di Loyola⁴²⁴, che qui rappresenterebbe non solo se stesso, ma la sua Compagnia che, partecipe del dibattito intellettuale, fa propria, a inizio seicento, la scienza dell'Aquinate e della nuova Scolastica. Legati alla filosofia scolastica i gesuiti testimoniano anche a Palermo la sapienza di Tommaso a servizio dei bisognosi⁴²⁵.

Sono i gesuiti ad approfondire a Salamanca e a Lovanio la *Summa Theologica*, a rivitalizzarla e a modernizzarla nel contesto filosofico e politico per tutto il secolo sino all'inizio del settecento, talvolta in scontri memorabili tra le due fazioni dogmatiche. Rappresentante maggiore è il gesuita spagnolo Francisco Suarez, seguito da Vasquez, Ruiz de Montoya, Tanner, Molina, Martinez de Ripalda e altri, operanti nelle università europee⁴²⁶. Su indicazione dei padri predicatori siciliani, Grano inserisce, quindi, una figura emblematica per significare, di là da polemiche, il dovuto omaggio dei gesuiti alla *sophia* dei tomisti. La figura che si delinea alle spalle del pontefice sembra il cardinale Roberto Bellarmino, giurista e inquisitore⁴²⁷, mentre dialoga con un carmelitano, forse Giovanni della croce.

Atterriti precipitano albighesi, patari, valdesi, catari nel cielo della Pietà, voltolando su se stessi con sventolio di gambe e braccia e di vistose fogge. Nel gruppo si trova ritratto anche Maometto⁴²⁸, considerato traditore del cristianesimo e promotore di discordie ed eresie, secondo una *vulgata* del medioevo. A questa tradizione si riferisce lo stesso Dante, il quale lo condanna, nella nona bolgia, a vivere squartato eternamente: *Tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva e 'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia*⁴²⁹. Li involuppano screziature rossastre, che sembrano bruciare i corpi striati di verde livoroso, mentre par di sentire grida e imprecazioni. Nessuna pietà per gli eretici, ma deplorazione senza attenuanti è inscritta nella caduta dei ribelli, verso l'abisso già minacciato dai predicatori, giudici avidi sempre più, insieme con molti altri domenicani, di poteri, onori, titoli, ricchezze. Se ne lamenta Dante nella terza cantica facendo parlare Tommaso d'Aquino che depreca la degenerazione dell'ordine⁴³⁰.

424

Cfr. G. Mongini, *Ignazio di Loyola*, Milano 2014, pp. 151 – 157.

425

Cfr. F. M. Stabile, *I preti a servizio dei preti poveri di Palermo*, Palermo 2010, p. 32.

426

Cfr. K. Bihlmeyer - H. Tuechle, *Storia della Chiesa*, v. III, Brescia 1960, pp. 354 - 360

427

Cfr. F. Motta, *Roberto Bellarmino*, Milano 2014, pp. 152-157.

428

Cfr. M. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 134.

429

Dante Inferno XXVIII, 25 – 27.

430

Dante, cfr. Paradiso XI, 24-26.

Cause e concause generano le eresie lungo il duecento e nel primo trecento, inizialmente per ragioni teologiche. *Ma a queste cause intellettuali ben presto se ne aggiungono altre; le eresie presero un carattere di rivendicazione morale, di giudizio rivolto contro la chiesa docente*⁴³¹. A ciò si aggiunge la scorrettezza etica e sociale del clero che facilita l'accusa e la rivolta. *Molte di queste correnti eretiche - commenta lo storico - ebbero origine da un'intenzione generosa, simile a quella che animava i santi della Chiesa*⁴³². Sognano la povertà i valdesi, i quali registrano lo strapotere di vescovi, abati e preti, constatando nell'immediato l'impossibilità della cristianità a riformarsi. Pertanto la condannano insorgendo con violenza contro la gerarchia, la quale risponde scatenando scomuniche sino a ordinare torture e roghi.



Fig. 42. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria della Pietà.

431
D. Rops, *La Chiesa delle cattedrali*, op. cit. p. 604.

432
D. Rops, *ibidem* p. 604.

Soprattutto è scenario di eresie e rivoluzioni la Francia meridionale con una Chiesa in difesa dello *status quo*, pronta a utilizzare l'arma del sospetto per intimorire chiunque.

Diabolico si presenta alle comunità pauperistiche l'*auri sacra fames* delle istituzioni religiose, avidi di ulteriori possedimenti, castelli, feudi, città. Scandalo che amareggia non pochi santi, i quali, pur non ribellandosi, mostrano con la vita di non condividere la politica romana. Anche Dante Alighieri, che vuole un papato votato alla santità, dichiara l'errore di Roma nell'aver accettato la *donazione di Costantino*, risultata in seguito falsa, portando agli estremi la logica della ricchezza nel corso della storia. . Nel suo Inferno il poeta lamenta l'avidità di oro e dominio: *Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre, / non la tua conversion, ma quella dote / che da te prese il primo ricco padre!*⁴³³.

L'alba del XIII è segnata dalla crociata contro gli albigesi, i cui beni *esposti in preda*, appartengono a chi se li prende. Simone di Monfort guida la crociata che, dopo venti anni di sangue, vede la Chiesa vittoriosa, padrona della vita spirituale e civile, che inventa un *tribunale di salute pubblica* chiamato Inquisizione. Primo domenicano inquisitore è Robert Le Bougre. In seguito Bernardo Gui ne sarà il maggiore interprete, in nome del dogma domenicano, che affida al *braccio secolare* l'uccisione degli eretici⁴³⁴.

Nel delirio della ricerca del peccato e del peccatore nasce un organismo giudiziario, indipendente dai vescovi, l'Inquisizione, intorno al 1233. Ne sono responsabili francescani e domenicani, i quali ovunque trovano eretici che vengono condannati senza appello a morte. Così scrive Daniel Rops: *Una giustizia che accetta senza controllo tutte le accuse e le denunce che rifiuta agli accusati ogni garanzia, che per ottenere delle confessioni ricorre alle peggiori torture, e che, infine, condanna automaticamente le sue vittime, e a quale pene!*⁴³⁵.

Nell'affresco che Antonino Grano dedica al trionfo di San Domenico e dei suoi predicatori l'immagine di morte, incisa nei corpi cacciati, è terrificata. Ma fa parte, teatralmente, delle gloria dell'ordine esaltandone scienza e potere. La sua assenza non sarebbe giustificabile nell'inquadramento dell'ecclesiologia controriformista, che basa le argomentazioni nell'assolutismo medievale.

Si compone di trentun scomparti l'articolazione decorativa del Grano in Santa Maria della Pietà. Antologia di eventi storici e di esperienze spirituali finalizzata alla documentazione e alla esaltazione dell'ordine medievale più potente, che continua ad avere ruoli primari nell'età moderna.

Alle estremità del grande dipinto sono rappresentati due episodi riguardanti San Giacinto, taumaturgo, apostolo in Slesia, Polonia, Prussia⁴³⁶ e il Beato Antonio Neyrot⁴³⁷. Contrapponendosi alla lunghezza dell'affresco principale si pongono due mezze ellissi, orizzontalmente, in una narrazione distesa. Sta sul limitare del coro il primo episodio.

433

Dante Inferno, XIX, 115-117.

434

D. Rops, op. cit. p. 631 – 639.

435

D. Rops, *Storia della Chiesa di Cristo*, Torino-Roma 1963, p. 634.

436

Cfr. V: J. Koudelka, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VI, Roma 1965, cc. 326 - 331

437

Cfr. G. L. Masetti Zanini, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IX, Roma 1967, cc. 240 - 246

Ritrae, adagiato su una nuvola Antonio Neyrot, formatosi alla scuola di Antonino da Firenze, vissuto anche a Palermo prima di trasferirsi missionario fra i mussulmani a Tunisi dove viene ucciso. Un martire che nel soffitto della Pietà fissa lo sguardo sul monogramma cristologico, accogliendo dentro lo scapolare bianco le rose del cielo, mentre nuvole e putti velati di rosso danzano attorno a lui. Nell'altra mezza ellisse, addossata all'arco trionfale, San Giacinto espone l'ostensorio eucaristico, da cui lo distoglie la statua marmorea della Vergine, da lui venerata, che d'un tratto si anima e si accosta tenendo in braccio il bambino Gesù. Un'invenzione poetica del Grano quale omaggio alla scultura tardo barocca dell'amico Giacomo Serpotta, che lo coadiuva nella creazione della volta domenicana. Campeggia su fondo ceruleo la narrazione, nella soavità di uno spazio naturalistico che sa di primavera.

Fra queste mezze ellissi e il dipinto del Trionfo si interpongono due medaglioni con figure allegoriche stagliate su superfici ramate. Nella prima è la Fortezza, simile a una Minerva, seduta in trono, la testa cinta d'elmo, sicura di sé. Al braccio ha uno scudo sbalzato, raffigurante il capo sanguinante della gorgone. Con la destra agita un ramoscello d'ulivo. Emblematica icona dell'ordine che alla sapienza accompagna la lotta. L'altro medaglione è un'allegoria di Mercurio, serpentinata nella postura classicheggiante. Sulla gamba poggia un mappamondo sovrastato dal triangolo trinitario. Con la destra l'allegoria presenta una pisside, come vaso di Pandora, che custodisce il mistero sacro. Altro segno del dominio sul mondo, sotto lo sguardo divino, e di una fede racchiusa nel segreto, concepibile solo dagli iniziati.

Di recente sono stati rintracciati i due disegni preparatori di questi due medaglioni che evidenziano e confermano la cura segnica dell'artista nel creare la simbologia della conoscenza come scienza e della fortezza come lotta⁴³⁸ Pur divisa da cornici plastiche, la volta dà visivamente la sensazione di unitarietà. Appare un unico spazio, misto di rosa, bianco e oro, in cui si agitano gli attori del trionfo per dimostrare alla Trinità la prontezza del ministero dottrinario e ai fedeli la forza culturale e politica di una organizzazione che sa governare Chiesa e Stato.

Nella concitazione bloccata dell'impianto compositivo, dominante è la forza del colore che assembla le quattro sezioni dell'affresco nel suo magma. Se il cielo della Trinità, in alto, è plasmato d'oro fluido, quello dei santi, al centro, è di rosso materico con cesure d'azzurro, mentre di un celeste greve appare quello dei naufraghi nel vuoto. Protagonista la cromia che si espande scendendo nell'intradosso fra vele, lunette, scomparti, medaglioni, in cui l'epopea dell'ordine assume andamento narrativo con scene storiche e fideistiche, figure allegoriche e simboliche.

438

Cfr. M. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 134.



Fig. 43. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part. Chiesa di Santa Maria della Pietà.



Fig. 44. Antonino Grano, *San Giacinto con la statua della Vergine*, Lunetta della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Di indubbio impatto i quattro quadroni laterali, due per parte, che fissano momenti salienti. Primo, a destra entrando: Onorio III dà a San Domenico il pastorale del comando. *Pièce* movimentata, più che dai soggetti, da drappi e paludamenti. Sfolgorante di rosso tiziano e di riflessi sono il piviale e la mitria del cardinale che si accosta al papa, mentre, in ginocchio, il fondatore, circondato da priori, riceve l'insegna della missione. Sancisce il ruolo dei domenicani l'immagine all'interno delle Istituzioni ecclesiastiche e statali.

Seconda *pièce*, continuando: il sogno di Giovanna D'Azia⁴³⁹ madre di Domenico, in seguito beatificata. La dicitura che spesso accompagna questa scena è *La fede vince il sonno della ragione*. Anche il disegno conservato al Musée de la Ville, Cabinet des estampes, Strasbourg, riporta lo stesso titolo. In realtà sembra narrare un qualche episodio prettamente domenicano il teatrino affrescato. Sta in basso la donna, semidistesa, assopita nel sonno e immersa nel sogno. Dice la tradizione: vede un cagnolino correre attorno al mondo con una torcia in bocca. Il rebus lo dipana l'abate benedettino del monastero di Silos, nei pressi di Burgos: lei, incinta, darà alla luce un bimbo che, fedele alla vocazione, è destinato a illuminare con parola di verità, le menti degli uomini. Appare nella postura partoriente Giovanna D'Azia: matrona in abiti damascati, fianchi larghi, prominente la pancia, nel volto pensosa. Sopra di lei si incombe solenne in trono l'allegoria della Chiesa con in seno il triregno pontificio, significante che il papa ha dominio su cielo, terra e mare. Alle sue spalle è uno specchio che ricorda il mistero di Dio.

Il vedere la divinità attraverso lo specchio è un'immagine di derivazione mitologica con il duplice senso di conoscenza e di speculazione. Riprende questa immagine San Paolo: *Videmus nunc: per speculum in aenigmate* (1 Corinti 13,12) sottolineando che il riflesso nello specchio è un enigma. La visione di Dio non è sillogistica, bensì confusa, incerta, misteriosa. Ora lo specchio del dipinto vuole alludere a questa visione enigmatica della fede.

Scandita da una diagonale, che partendo dallo specchio-enigma scende tangendo le due figure femminili e il mondo per terminare con la fiammella del cane, la scena si rivela piuttosto statica, con una simbologia densa che esplicita la missione di Domenico e dei domenicani nel mondo. È nello statuto dei *Domini canes* dissipare le tenebre di ignoranti ed erranti con la fiaccola della verità, fedeli *usque ad mortem* alla teologia e alla ecclesiologia del pontefice e della curia romana.

A sinistra il primo riquadro si impone con la figura ieratica del Guzman che, dentro un cielo rosseggiante, riceve da Dio Padre il pastorale del comando, mentre l'apostolo Pietro gli mostra il vangelo che deve annunziare.

La scena seguente focalizza l'apparizione della Vergine al Santo spagnolo. Si stagliano dentro una spazialità rossa i due protagonisti. Materna Maria, abbigliata di porpora e di variegato blu, volge propizia il volto a Domenico consegnandogli la corona del rosario con cui avrebbe sconfitto le eresie. È assorto nella visione il fondatore, devoto nell'atteggiamento. Veste l'abito che contrassegna, nella dialettica di bianco e nero, l'identità dei frati domenicani. Quasi nivea la tunica, significante la castità dei sensi e la chiarezza del pensiero; nera la cappa che avvolge interamente il corpo in segno di morte al mondo e alle sue *pompe*. Accompagnano Domenico tre figure femminili, coefore di grazie. Sono le virtù teologali: Fede, Speranza, Carità, contrassegnata dai relativi simboli,

439

Cfr. V. J. Koudelka, *Domenico di Guzman*, Bibliotheca Sanctorum IV, Roma 1964, cc. 692 - 693

di cui nell'*Inno alla Carità* Paolo scrive: *Nunc autem manent fides, spes, charitas: tria haec* (1 Corinti 13,13).



Fig. 45. Antonino Grano, *La Chiesa e Santa Giovanna D'Azia*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà.



Fig. 46. Antonino Grano, *San Domenico riceve da Dio il pastorale del comando, mentre San Pietro gli mostra il Vangelo*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà.



Fig. 47. Antonino Grano, *San Domenico riceve dal Papa lo scettro*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Nella parete bassa della volta intervallano le quattro narrazioni sei cuspidi con altrettanti ritratti di pontefici posti al centro e di santi, Pedro Gonzalez, protettore dei naviganti, e Tommaso d'Aquino, patrono degli intellettuali, tutti immersi, con le insegne che li identificano, nell'azzurro di un cielo carezzato di verde biancheggiante e di velature rosacee.

8.5. Monastero delle vergini e Oratorio delle dame

Giudicata tra le volte più belle, non solo del Grano, quella di Santa Maria delle Vergini vive solo nella memoria storica. Distrutti dai bombardamenti aerei, gli affreschi rappresentavano la gloria celeste con stormi di angeli fra nuvole, simboleggianti la *Ierusalem coelestis*, popolata di vergini, mistiche spose dell'Agnus Dei. Filippo Pottino scrivendo della chiesa annota: «Una delle perdite più deplorabili causate dalla furia bellica fu quella della chiesa unita a mezzo di un cavalcavia al Monastero benedettino di San Andrea delle vergini. Navata e cappelle erano ricche di stucchi e affreschi; la volta era stata affrescata dal palermitano Antonino Grano»⁴⁴⁰.

La prima menzione con riferimento al Grano appartiene al Mongitore: «Nella chiesa del Monastero delle Vergini la nave a fresco in tre quadretti»⁴⁴¹. In seguito torna sul soggetto: «Tutti i muri e volte sono ornati di stucco con varie immagini dipinte. La volta fu dipinta da Antonino Grano Palermitano»⁴⁴². Villabianca, Gallo, Palermo, Mortillaro,

440

F. Pottino, 1974, op cit. p. 35.

441

A. Mongitore ms. sec. XVIII Qq. c. 63 f. 29.

442

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. E 7 f. 135.

Di Marzo, Di Marzo Ferro, Lanza concordano con il Mongitore. Filippo Meli rintraccia nell'Archivio di Stato ⁴⁴³ un documento riguardante i disegni della volta, concordati da Grano e Giacomo Amato ⁴⁴⁴ e riporta, inoltre, il pagamento ⁴⁴⁵ ricevuto dall'artista: <<1710 - 15 febbraio. Riceve dall'Abbadessa del Monastero delle Vergini onze 160 per "tutta la pittura per esso fatta nel Monasterio della Chiesa, così al dammuso come al muscaloro" >> ⁴⁴⁶.

Quasi sconosciuto l'oratorio delle dame, nei pressi di Casa Professa. Uno scrigno di affreschi in rosa, concepito, nell'ultima sua stagione, da Antonino Grano in omaggio alla Vergine Madre, assunta e incoronata in cielo. È apice della creazione del frescante palermitano, a cui una committenza di aristocratiche siciliane concede libertà formale, lungi da iconografie pietistiche.

Purtroppo non esistono, sino a oggi, documenti archivistici attestanti paternità e datazione e gli storici, nel corso dei secoli, non si cimentano nell'attribuzione. Solo di recente l'oratorio è soggetto di indagine critica. Ne scrive con finezza la Paolini ⁴⁴⁷ e la Siracusano assegnandone al Grano la firma. Quest'ultima annota: <<È uno dei più felici risultati della maturità artistica del pittore. Le esperienze del giordanismo, rivisitato attraverso le soluzioni del De Matteis, sono qui risolte in un linguaggio brioso ed elegante, sorretto da una vivace vena narrativa di sapore sottilmente profano che riesce a minimizzare anche le abituali pesantezze volumetriche e la gonfiezza del panneggio>> ⁴⁴⁸.

Sulla scia degli studi di Walter Vitzthum, volti a identificare lo "Pseudo Nicola Maria Rossi", che risulta essere Antonino Grano, la ricercatrice francese Catherine Monbeig Goguel mette in luce il ritrovamento di circa venti disegni del pittore siciliano presso il Dipartimento di Arti Grafiche del Museo del Louvre. Tre di questi risultano lavori propedeutici alla decorazione dell'Oratorio delle Dame. *Pour les fresques de la voûte, aux couleurs gaies, aux compositions claires, sans recherche d'effets illusionnistes compliqués, il existe trois études préparatoires au Louvre: pour la "Nativité avec les anges", pour l'"Adoration des Mages" et pour le "Repos pendant la fuite en Egypte"* ⁴⁴⁹.

Proprietaria e custode della chiesetta è la "Nobile Congregazione di Maria Santissima dell'Aspettazione al Parto", sotto il titolo di "Signora Dame del Giardinello" che tiene ad affermare autore degli affreschi il Grano, come si legge in un testo di presentazione, appositamente formulato dalla presidenza della congregazione. Conferma l'appartenenza

443

Cfr. F. Meli, op. cit. 1938, p. 370.

444

Cfr. Arch. Stato - Nr. G. B. Porcari, Minute 2689 e Nr. Goachi. Miraglia anno 1702-1703

445

Cfr. F. Meli op. cit. 1938, p. 394.

446

Bastard 2571 del Nr. G. B. Porcari, Arch. Stato.

447

Cfr. M. G. Paolini, 1982, op. cit. pp. 350 – 351.

448

C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 182.

449

C. Catherine Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Vitzthum. De Naples à Palerme: l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi, Antonio Grano, in Le Dessein Napolitain* a cura di F. Solinas e S. Schütze, Roma, 2010, p. 161.

al pittore palermitano Pierfrancesco Palazzotto nel suo volume sugli oratori di Palermo⁴⁵⁰.

Nella piccola aula rettangolare unitaria è la visione compositiva e cromatica, soprattutto nella volta e nell'intradosso, dove l'architettura dipinta, che ritma la scenografia religiosa nei suoi diversi allestimenti, è realtà unica con l'affresco svelante l'apogeo del cielo e le narrazioni mariali. Dentro l'ellisse barocca del soffitto Grano modula l'evento principe, mentre tutt'intorno, in uno spazio scenico architettonicamente concatenato, da finte quinte, si svolge la sequenza evangelica in una circolarità avvolgente che si spinge verso lo zenit con possente spinta di cornicioni *in scurto*. Spettacolo di episodi e fede, di drammi e poesia, che ammalia per una bellezza ignota ai luoghi liturgici, gravati spesso di angoscia. A volere questo cenacolo è la comunità laicale, di fine cinquecento, dedita all'assistenza delle partorienti povere, che si riunisce per la meditazione e la carità. La pittura traduce l'epifania del divino, ma anche i sentimenti e i sussulti di ogni donna che contempla la vocazione di una fanciulla madre, i suoi dubbi e le sue ansie, la storia e la gloria, con sensi spirituali e corporei. Si veste di rosa l'oratorio, del colore della femminilità. Di vari toni: porpureo e virgineo, pompeiano e antico, traslucido e opaco, pulviscolare e vaporoso. Rosa di velluto, cipria, seta. Rosa di paradiso, fragrante della stessa essenza trinitaria e della carne della *Tota Pulchra*.



Fig. 48. Antonino Grano, *La Vergine accolta in cielo da Cristo*, Volta, part. Cappella delle Dame.

450

Cfr. P. Palazzotto *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XVIII secolo*, Palermo, 2004, p. 63.

I soggetti dell'affresco centrale si dispongono parallelamente a partire dall'alto: l'Eterno, lo Spirito, il Figlio e la Madre, l'Arcangelo e i reprob, intercalati da vuoti saturi di rosa e di tocchi azzurri in basso. Non invasivi i putti angelici che vivacizzano lo spazio in cui composto è il movimento nella leggerezza figurale e nell'eleganza dei gesti. Un'aura affabile, di sacra umanità, governa il cosmo con il Padre benedicente che osserva Maria in attesa di porle sul capo un filo di dodici stelle. Su lei, splendente di bianco, plana la colomba, mentre il Cristo della resurrezione, fulgente di incarnato, accoglie Maria con la bandiera dell'immortalità. C'è tenerezza nel Figlio che riceve la madre, una irrefrenabile gioia significata dal piegamento del corpo e dal movimento della mano. Lei sta distesa su una nube, bellissima nel fisico materno, avvolta di serico azzurro, capelli rossi al vento, viso rotondeggiante. Sorride la madre offrendosi con la sua corporeità dolce e sensuale al cielo. Termina la scena della volta l'Arcangelo Michele che scaccia gli eretici. Apollineo guerriero, inopportuno nell'incanto della gloria spirituale e nell'esercizio di condanna a morte. Disturba la presenza sua e dei giudicati, cui è rivolta la sfida incisa nello scudo: *Quis ut Deus?* Che sottolinea come l'orgoglio sia radice del male.



Fig. 49. Antonino Grano, *Fuga in Egitto*, Riquadro della volta, part. Cappelle delle Dame.

Disposti appena sotto, lungo il perimetro ovoidale, i sei racconti posseggono l'incanto di favola. Rappresentano con movenze auliche Sposalizio della Vergine, Natività, Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto, Gesù fra i dottori, Nozze di Cana. Scene incastonate nell'architettura immaginaria con protagonisti e attori recitanti il vangelo della bellezza in interni ed esterni ariosi, carezzati di luce. (Cfr. C. Siracusano, op. p.182).

Un teatro in più momenti con il finale della trascendenza, che ricapitola l'evento dell'incarnazione nella persona di Maria, figlia di Sion. Due versetti del Cantico dei Cantici, fusi in uno, formulano l'epigrafe posta alla base che recita: *Innixa super dilectum suum* (Cantico 8,5) e *pulchra ut luna, electa ut sol* (Cantico 6,9). La memoria biblica che prefigura la Vergine è idealizzazione poetica che ispira sensi di esultanza nel cielo palpitante del rosa che impregna di sé la natura, dipinta con gusto classicheggiante e delicatezza fiamminga nel trascolare delle cromie in trasparenze cangianti, le fulgore dei volti. Pittura preimpressionista, impalpabile, sfuggente, talvolta indefinita, che avvince lo sguardo e si impossessa dei sensi. In essa confluisce il riverbero di Van Dyck, nei volti in particolare, il tratto di Novelli nel viso della Vergine e nelle forme corporee, divenute armoniche, la fluenza delle linee, la fosforescenza dei colori, la morbidezza dei panneggi che rimandano a Cortona, Giordano, De Matteis in una unità formale che fa di Antonino Grano artista di rilievo, nel tempo in cui entra in azione, venuto da Anversa, un fiammingo che ne assume i valori trasformandoli in ragione di sogno.

FILIPPO TANCREDI

1655 - 1722

È parto della *disperazione* l'ordine dei *Chierici Regolari*, che nasce, a inizio del XVI secolo, negli anni di una cristianità in metastasi, al fine di ridare vita al corpo mistico di Cristo, squassato dalle eresie e violentato dai suoi stessi ministri. Travolgente crisi, di matrice etica soprattutto, che angoschia Ignazio di Loyola, Teresa d'Avila, Filippo Neri, Gaetano di Thiene⁴⁵¹.

Giungono a Palermo i *Chierici Regolari* nel 1602, ben accolti dall'aristocrazia e dal senato, che facilitano la costruzione del complesso monumentale di San Giuseppe dei Teatini⁴⁵², scandito, all'interno, da quattro file di superbe colonne libere, alte dieci metri⁴⁵³, mentre l'esterno squaderna, sopra il transetto, una portentosa cupola che si staglia nell'azzurro⁴⁵⁴. Suntuosa fabbrica, incastonata in uno dei Quattro Canti, nell'incrocio delle arterie Cassaro e Maqueda, è la chiesa⁴⁵⁵, la cui volta viene decorata a fresco da Filippo Tancredi.

Di questo intervento pittorico scrive il Mongitore: <<Nella chiesa di S. Giuseppe dipinse pure a fresco la volta della nave>>⁴⁵⁶ e in seguito specifica: <<La volta della navata maggiore di questo tempio, sino al cornicione è tutta ornata di stucco a cui sono frammezzate nobili ridipinture, delineate da Filippo Tancredi valente di pintor messinese... fu terminato questo ornamento nel 1693 per la solennità di S. Gaetano>>⁴⁵⁷. Altri storici e critici, di cui si farà menzione, attestano la paternità tancrediana esaminando gli aspetti formali dell'opera. La chiesa costruita in oltre trent'anni, fra il 1612 e il 1645, contrassegna architettonicamente il passaggio dal tardo rinascimento al barocco; decorativamente l'immaginario che affascina la Sicilia nel primo settecento. I padri teatini la vogliono grandiosa. Pur votati alla povertà concepiscono la *domus Dei* con splendori glorificanti la Trinità e il loro ordine religioso.

451

Cfr. K. Bihlmeyer – H. Tuechle, *Storia della Chiesa*, III, Brescia 1960 pp. 291 – 293.

452

Cfr. A. Blunt, *Barocco Siciliano*, Milano, 1968, p. 61.

453

Cfr. S. Piazza, *San Giuseppe dei Teatini*. Palermo, 2008, p. 6.

454

Cfr. D. Malignaggi, *La chiesa di San Giuseppe dei Teatini in Palermo. Storia e Arte*, 1991, p. 108.

455

Cfr. S. Boscarino, *Architettura e Urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, v. V, Napoli, 1970, pp. 408 – 410.

456

A. Mongitore ms. sec. XVIII Qq. c. 63 f. 65.

457

A. Mongitore ms. sec. XVIII Qq. e. 6 f. 421.

9.1. La volta di San Giuseppe dei Teatini

Giacomo Besio e Pietro Caracciolo sono gli architetti che concorrono alla creazione del tempio. Più tardi parecchi artisti, fra cui Gaspare Guercio, Guarino Guarini, Carlo D'Aprile, Gaspare Serpotta, l'arricchiscono con interventi decorativi marmorei, pittorici, scultorei⁴⁵⁸. Ruolo importante occupa, nella decorazione a stucco che accompagna gli affreschi, Paolo Corso, come rileva il Meli, basandosi su un documento d'archivio. Questa stessa ornamentazione plastica, costituita da angeli, putti, ghirlande, conchiglie, si attiene ai disegni realizzati da Paolo Amato⁴⁵⁹.

Meli, inoltre, indagando su Filippo Tancredi, asserisce: <<1694 - 25 maggio. Riceve da Don Gregorio Valguarnera onze 10 per “haver rifatto li quadroni di pittura in mezzo la nave della Ven. Chiesa di San Giuseppe dei PP. Chierici Regolari di Palermo”>>⁴⁶⁰. Tancredi e Corso lavorano insieme per dare lustro al tempio che affascina aristocrazia e popolo. Inebriante è la visione delle tre navate ritmate dalle colonne di billieme, su cui si innalzano archi, pareti, cornici per sorreggere la volta a tutto sesto, festante di stucchi, sculture e affreschi. Trionfo del barocco nelle diverse componenti che stupisce la ragione e incanta gli occhi⁴⁶¹.

È palese all'ordine dei teatini la situazione agonica della Chiesa sia all'interno di congregazioni e parrocchie sia all'esterno con lo scontro di interessi egemonici e politici. Lutero con l'affissione alla cappella del castello Wittenberg delle sue tesi contro le indulgenze accusa la Chiesa di false sicurezze date ai peccatori. Inizia una guerra teologica con “accuse e scomuniche vicendevoli”, che travolge Roma e l'Europa in conflitti ideologici e politici, spesso sanguinari. Nel suo memoriale il riformatore annota: <<A Roma ho visto due cose: I monumenti degli antichi e il pestifero soglio. Che gioia il primo, e che vergogna il secondo>>⁴⁶². Quindi si scaglia contro quegli italiani che come uccelli famelici vanno in cerca di cadaveri marci: vescovi, protonotari, legati, prevosti, giuristi⁴⁶³. Il quadro che il monaco tratteggia è di Roma Babilonia, governata da un pontefice <<dalla tiara coronata cinque volte>>, nel cui teatro recitano concubini, simoniaci, fornicatori, cortigiani, ladri e meretrici⁴⁶⁴.

458

Cfr. S. Piazza, op. cit. pp. 11-18.

459

Cfr. F. Meli, *Degli Architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Palermo 1938 – 1939, p. 358.

460

- Arch. Stato – Nr. P. La Gatta Batt. 832 – F. Meli *Ibidem*, p. 382.

461

Cfr. D. Malignaggi, op. cit., p. 108.

462

Martin Lutero, in Lucien Febvre *Martin Lutero*, Milano 2011, p. 127.

463

Cfr. L. Febvre, op. cit., p. 128.

464

Cfr. L. Febvre, op. cit., p. 249.



Fig. 50. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part. Chiesa di San Giuseppe dei Teatini.

La curia, mondanizzata, non ha incidenza sulla vita del clero, votato al lassismo. Manca di penetrazione l'opera degli ordini mendicanti, pur essendo spirituale. In genere i monaci vivono *intra moenia*, nel silenzio del chiostro, con rapporti limitati con la gente affidata alle cure dei preti delle parrocchie, i quali sempre meno si dedicano alla pastorale, ingramagliati in situazioni disdicevoli. Si fa avanti l'idea di una comunità di presbiteri che, svolgendo mansioni di chierici secolari, siano, nello spirito, chierici regolari, con i voti degli ordini monastici.

Ispira questa filosofia il movimento dell'*Oratorio del Divino Amore* fatta propria da un mansueto prete, Gaetano di Thiene, e dall'irruente Gian Pietro Caraffa. Il primo destinato alla santità, l'altro a divenire papa con il nome di Paolo IV ⁴⁶⁵.

Precede il Concilio di Trento la Congregazione dei Chierici Regolari e pone le basi per la rifondazione del clero e per una diversa pastorale. Preparati teologicamente, formati all'orazione, pervasi di misticismo, i Chierici Regolari, detti teatini, seguono l'insegnamento di Gaetano di Thiene, basato su predicazione, azione, carità. *L'ordine si obbligò alla povertà più rigorosa, si dedicò col più vivo fervore alla cura delle anime, così spesso trascurate e si occupò in modo speciale della formazione di valenti sacerdoti* ⁴⁶⁶. L'idea centrale è *l'abbandono assoluto nella Provvidenza* ⁴⁶⁷, sull'esempio del Poverello d'Assisi, che Gaetano sente come figura cristica, necessaria alla rinascita della Chiesa. Con i teatini prende vita un nuovo episcopato e un nuovo clero, presupposto fondante per una cristianità il più possibile libera da intrighi e lacerazioni. Fioriscono monasteri, vescovadi, istituzioni dedite all'azione formativa e caritativa, capaci di aiutare la stessa società civile. Sono protagonisti di questa ecclesiologia anche Giovanni della Croce e Carlo Borromeo.

La Controriforma, smettendo il ruolo d'accusa, acquisisce valore di riforma interna, nel ritorno allo spirito delle origini e nella tensione al futuro con metodologie innovative. Riferendosi a simile processo, nell'analisi storica, Ernesto Sabato commenta: *La religión cristiana desde sus mismas origenes contendrá en su seno dos fuerzas contrapuestas; el cristianismo desplazó su acentro entre la contemplación y la acción, entre la esencia y la existencia; en esta latitud espiritual reside la más grande fuerza de esta religión, pues cada vez que parece a punto de derrumbarse, un nuevo impulso existencial renueva su estructura* ⁴⁶⁸. Determina l'impegno dei Chierici Regolari una coscienza esistenziale dedita alla cultura e all'azione. Presto i teatini si diffondono in Italia, Spagna, Germania, Austria, Polonia, annoverando vescovi e sacerdoti, fra i quali emerge la figura di Sant'Andrea Avellino, predicatore che appassiona e commuove l'uditorio. Incisiva, perché profonda e moderna, è la loro opera, fortemente strutturata, in grado, nel secondo cinquecento, di essere, con gesuiti e cappuccini, coprotagonista della rinascita della Chiesa.

465

Cfr. D. Rops, *La Chiesa del Rinascimento e della Riforma*, v. IV, Torino-Roma 1965, pp. 28 – 30.

466

K. Bihlmeyer – H. Tuechle, *Storia della Chiesa. L'Epoca delle Riforme*, v. II, Brescia 1960, p. 293.

467

Cfr. J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Alba 1960, p. 303.

468

E. Sabato, *Hombres y Engranajes*, Buenos Aires 2006, pp. 82 – 83.

Come evidenzia, in primis, il Mongitore, la decorazione della volta di San Giuseppe dei Teatini la si deve a Filippo Tancredi, formatosi a Roma e Napoli, dove incontra Carlo Maratta, Luca Giordano, Paolo De Matteis, e dove può studiare il seicentismo di Pietro da Cortona e rileggere la tessitura fiamminga di Rubens. Prima di lasciare la città dello Stretto per trasferirsi nella capitale

dell'Isola, Tancredi vi realizza diverse opere fra cui, nel 1687, per il seminario dei teatini, l'affresco della volta, *Pentecoste*, andato distrutto, e la tela *Adorazione dei Maggi*, attualmente al Museo regionale di Messina. Quando giunge a Palermo, presumibilmente nel 1692, viene a conoscenza del linguaggio di Pietro Novelli e del suo vandyckismo, che lo influenzerà in secondo tempo. L'arrivo è a lungo preparato dai padri teatini che ne conoscono il talento, consapevoli dell'importanza di un'operazione che li pone sotto il giudizio degli altri ordini e dell'aristocrazia siciliana.

Di Filippo Tancredi il biografo di artisti messinesi, Francesco Susinno, ci fornisce alcuni dati⁴⁶⁹. Nato a Messina, nel 1655, da padre <<mediocre pittore>>, come testimonia il Susinno⁴⁷⁰, si forma inizialmente sotto l'influsso di Domenico Marolì, Agostino Scilla, Antonio Alberti detto Barbalonga, Onofrio Gabrieli e Giovan Battista Quagliata⁴⁷¹. Autori che vivono l'aura del barocco napoletano, del fiamminghismo e del neovenetismo. Quindi va a perfezionarsi nelle due capitali del barocco italiano, sostenuto dal conte di Santo Stefano e dal teatino Gaetano Castillo⁴⁷². Lo esalta la fantasia scoppiettante di Giordano, poco interessato al testo storico-biografico, e maggiormente alla enfaticizzazione decorativa. Si lascia invaghiare dal disegno anatomico di Maratta e dalla struttura compositiva delle figure, secondo quanto riferisce il Susinno⁴⁷³.

Del viaggio a Napoli e Roma fa cenno il biografo. Come affermano storiografi e storici nelle due città ha modo di studiare anche la decorazione del Cortona e del Gaulli⁴⁷⁴, la cui immaginazione di frescanti diviene fonte di ispirazione per gli affreschi a Palermo. Nella capitale del viceregno Tancredi è introdotto dal teatino Gaetano Castillo, responsabile della chiesa di S. Giuseppe, il quale lo incarica di affrescare la volta.

469

Cfr. F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi*, ms. 1724, f. 280, p. 277, a cura di V. Martinelli.

470

F. Susinno, op. cit. p. 275.

471

Cfr. G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII al secolo XIX*, Messina, 1821.

472

Cfr. F. Susinno, 1960, pp. 163 – 267.

473

Cfr. F. Susinno, 1960, op. cit. f. 280, p. 277.

474

Cfr. F. Susinno, 1960, p. 277; A. Gallo, ms. cit. p. 648; G. Grosso Cacopardo, 1921, p. 207; M. G. Paolini, 1982, pp. 324 – 326.



Fig. 51. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part. Chiesa di San Giuseppe dei Teatini.



Fig. 52. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part. Chiesa di San Giuseppe dei Teatini.

Oltre al Mongitore documentano gli affreschi ai Quattro Canti il Villabianca⁴⁷⁵ e il Gallo⁴⁷⁶. Nell'attestare l'autografia tancrediana La Farina specifica: «bellamente nel 1693 vi dipinse a fresco la volta della nave, e delle due cappelle del Te, ove in vari quadri espresse alcuni fatti di S. Gaetano, e di S. Andrea Avellino, che gli acquistaron alta rinomanza, e il fecero onorando a tutti gli artisti. L'opera è segnata dal suo nome. Tancredi p. >>⁴⁷⁷. Seguono tra i principali storici attestanti l'attribuzione Gregorio⁴⁷⁸, Mortillaro⁴⁷⁹, Di Marzo⁴⁸⁰, Lanza di Trabia⁴⁸¹, Sgadari di Lo Monaco⁴⁸², Bottari⁴⁸³.

Nel suo saggio su Filippo Tancredi la Guttilla dopo aver esaminato dei documenti archivistici di Stato, afferma: «Siamo nel 1693 e a Palermo lo aspetta il lavoro che metterà a prova il suo ingegno d'arista e di estroso decoratore: la volta della navata maggiore di S. Giuseppe dei PP. Teatini. Possibilmente... il Tancredi eseguì, prima di dare inizio al ciclo degli affreschi dei disegni preparatori o degli abbozzi colorati, che però non sono stati rintracciati»⁴⁸⁴.

Con la scienza, la tecnica, la cultura acquisite e con l'estro creativo del suo eclettismo, Filippo Tancredi avvia a Palermo, nel 1693, la sua prima opera ideando nel soffitto di San Giuseppe ai Quattro Canti l'apoteosi di San Gaetano⁴⁸⁵. Lo splendore degli affreschi conquista Palermo, la quale, sino a quando l'artista non torna nella città natale, non gli farà mancare committenze di prestigio⁴⁸⁶.

La storiografia documenta l'opera del pittore, talvolta con attribuzioni incerte. Dato che egli lavora per anni a Palermo, spesso insieme con il Grano in un interscambio strutturale e formale, non è facile definire la paternità nei diversi interventi. Inoltre sembra che gli studiosi palermitani siano, per campanilismo, propensi a favorire il nome del Grano anziché quello di Tancredi, come osserva la Paolini, sottolineando che sia stato *intenzionalmente intrapreso una sorte di depredamento dell'opera del pittore messinese*

475

Cfr. F.M. Villabianca ms. sec. XIX f. 64 v.

476

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 669.

477

Cfr. G. La Farina, 1834, p. 52.

478

Cfr. R. Gregorio, 1842, p. 161.

479

Cfr. V. Mortillaro, 1844, p. 50.

480

Cfr. G. Di Marzo, 1856, p. 285.

481

Cfr. S. Lanza di Trabia, 1883, p. 14.

482

Cfr. P. Sgadari di Lomonaco, 1940, p. 135.

483

Cfr. S. Bottari, 1954, p. 85.

484

M. Guttilla, 1974, op. cit., pp. 8 - 9.

485

Cfr. F. Andrea, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, V, Roma 1964, cc. 1345 – 1349.

486

Cfr. F. Susinno, op. cit., p. 281.

a favore di quello palermitano col fine di sminuire la reale portata⁴⁸⁷. Con difficoltà, non sempre riuscendo, la critica contemporanea tenta di definire l'appartenenza, affidandosi, di là dai documenti tramandati, all'analisi stilistica, evidenziando affinità e incongruenze. Nel secondo novecento l'urgenza di chiarificazione spinge alcuni storici ad approfondire le indagini. Fra questi figurano Maria Accascina, la Paolini e la Guttilla, impegnate a discernere il segno del Tancredi e a ridargli la paternità negata in diversi lavori. Al pittore, che porta in sé la preziosità cromatica del neovenetismo e del tardo fiamminghismo nella città ancorata alla lezione del Monrealese, va il merito di avere aperto a Palermo la grande stagione della decorazione settecentesca, rivolta a una maggiore levità e grazia, oltre che a un colorismo più ricco e splendente rispetto alla tradizione barocca⁴⁸⁸. Con la sua invenzione di frescante personifica a Palermo il barocco cortonesco che si innesterà sul lanfranchismo tipico degli affreschi del Novelli⁴⁸⁹.

Quando l'artista messinese entra nel teatro urbano di Palermo è arcivescovo Ferdinando Bazan⁴⁹⁰, che certamente resta colpito dalla sua invenzione se, poco tempo dopo, lo coinvolge nella creazione pittorica dell'Oratorio dei sacerdoti infermi, attiguo all'arcivescovado. La volta di S. Giuseppe solennizza la gloria del fondatore e dei padri con cinque principali composizioni rotondeggianti, incorniciate da stucchi, e con altri medaglioni e lunette ai bordi del soffitto, nei quali viene narrata la vita del santo⁴⁹¹. Lo spazio è frazionato di continuo negando ariosità all'affresco e obbligando l'artista a serrare dentro il perimetro gli episodi agiografici. Nonostante l'esempio dell'unitarietà figurale offerta da Pietro Novelli nella Badia Nuova, in San Giuseppe i Chierici Regolari intendono avere catecheticamente delle descrizioni che ispirino i fedeli. Pur con i condizionamenti all'interno del soffitto, i cinque medaglioni centrali si distribuiscono armonicamente, scanditi da cesure che danno un qualche respiro alle partiture pittoriche. Le quali, disposte su un unico piano, ora si espandono, ora si restringono secondo l'andamento delle cornici, narrando, fra nuvole rigonfie, con pennellate tramate di colori trasparenti o densi, caldi o freddi, la felicità paradisiaca. Risponde alle esigenze della committenza l'articolazione della volta, che sorprende per qualità segnica, ritmo, pastosità, lucentezza, visionarietà. Di questo teatro restano alcune parti, dato che, nel 1945, il santuario viene colpito dai bombardamenti degli aerei americani⁴⁹². I restauri e i rifacimenti, negli anni seguenti, mortificano la creazione tancrediana. Per fortuna è integro il grande affresco, prossimo all'ingresso, che permette di comprendere la valenza dell'artista. Il quale costruisce, in omaggio al *Patriarca clericorum, orbis thaumaturgus, heresium detector*, come si legge lungo la cornice della

487

Maria Grazia Paolini, in *Filippo Tancredi* di M. Guttilla, op. cit. p. 6.

488

G. Mendola, *Filippo Tancredi* in *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, Palermo 1993, p. 519.

489

M. G. Paolini, *Prefazione*, in *Filippo Tancredi* di Mariny Guttilla, Palermo 1974, p. 6.

490

Cfr. Annuario arcidiocesi di Palermo, *Elenco degli Arcivescovi*, Palermo, 2013, p. 10.

491

Cfr. F. Susinno, 1724, ed. 1960, p. 277; G. Mazzola, 1979, op. cit., pp. 233-234, scheda XVIII.

492

Cfr. I. Guccione, *San Giuseppe dei Teatini*, Palermo, 2008, p. 25.

navata, l'elegante sequenza narrativa. Celebra la *Gloria dell'ordine teatino* la prima opera, seguita dall'*incontro di Cristo e San Gaetano*, dalla *Glorificazione dei chierici regolari*, dall'*Incontro della Vergine e San Gaetano*, dai *Santi teatini al cospetto della Trinità*. Un trionfalismo, comprensibile solo all'interno del processo controriformistico, pronto da una parte alla condanna, dall'altra all'apologia che si esplicita nell'apoteosi. Analizzando la struttura pittorica Giuseppina Mazzola annota formalisticamente: <<Le figure si dispongono affollatissime in diagonali che allargano la composizione. Lo scorcio illusionistico cede il posto a una tendenza classica che dà alle forme equilibrio e compostezza>>⁴⁹³. Distante dal virtuosismo barocco e dallo sfondamento immaginifico nello spazio altro resta l'artista, sopraffatto, nella sua stesura, dall'eccesso ornamentale degli stucchi che non favoriscono la lettura degli affreschi che, tuttavia, non mancano di unità compositiva, dinamismo di forme, chiarezza cromatica. Nella *Gloria dell'ordine Tancredi* distribuisce le figure seguendo un disegno preciso. Ai due estremi si collocano la Trinità e la dannazione.

La prima velata di luce cremosa, l'altra affogata in un abisso di ombre dove vengono cacciati gli eretici. Vasto è il centro abitato da padri della Chiesa e da fondatori degli ordini monastici, che contemplanano o dialogano, paludati di cappe, piviali, mitrie, triregni, pastorali che sottolineano le loro funzioni. Dominante la stesura chiara, di un bianco tessuto di trasparenze d'oro, che involve la scena con nuvole e abiti che amalgamano i soggetti, tratteggiati da cromie tendenti alla evanescenza, macchiati di rossi ora pastosi ora cangianti e di azzurri.

Svetta la Trinità nel cielo indorato con la colomba appena percettibile nel volo, il Padre e il Figlio, partecipi della croce, che penetra prospetticamente lo spazio. Chiuso in sé, mentre osserva la Chiesa dei suoi prescelti, ammantato di un rosso antico, si mostra l'Eterno. Rifulge di un incarnato biondeggiante il corpo di Cristo che nella gloria sta abbracciato al legno della redenzione. Evidente il rimando nella carne, nel volto, nei capelli, al Risorto che il Novelli affresca nella cattedrale di Piana degli Albanesi⁴⁹⁴ e al fiamminghismo di Van Dyck.

Appena sottostante, a sinistra, sta Pietro, le chiavi in mano, impetrante per la Chiesa che addita a Cristo, come suo mistico corpo. Diciassette sono i personaggi dipinti fra cui Gregorio e Leone, Ambrogio e Agostino, Francesco e Domenico. Ultimo, impegnato ancora nell'esercizio di *detector*, è Gaetano di Thiène, duro nel volto, il calice in mano, seduto su una nuvola addossata sui reprobri. Non iconografia generica, ma reale nella individuazione dei soggetti, nella postura e negli slanci, nei volti e nei gesti, negli sguardi estatici, dubbiosi, meditabondi. Una fisiognomica varia e concreta, dal timbro realista, che traduce stati d'animo, visioni, pensieri, ispirata, nel moto e nel taglio, a Carlo Maratta con evocazioni riberesche. Il tratto scava sovente nella individuazione, tipologica e psicologica, dei soggetti, ritratti con corposità materica nell'intento di significarne la realtà unitamente al senso mistico.

493

G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane* in *Storia dell'Arte*, n. 36-37, Firenze, 1979, p. 209.

494

Cfr. G. Millunzi, *Pietro Antonio Novelli e Pietro Novelli figlio, pittori monrealesi*, Palermo, 1913, p. 49.

Impressionante risulta la concitazione della massa iconica, traversata, nella circolarità e nelle diagonali, da ombrosi vuoti e da aggetti luminosi. Amalgama la sua forma il biancore evanescente di vesti e nubi, pennellate con tocchi veloci e lievi, in dialettica con stesure scintillanti di azzurri, neri e rossi. Creazione innovativa, satura di suggestioni romane e più napoletane, che consente al pittore di Messina di mostrare le sue peculiarità di frescante, favorendo l'immissione di Palermo nel contesto decorativo italiano.



Fig. 53. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part. Chiesa di San Giuseppe dei Teatini.

Gli altri medaglioni della volta in poche sezioni sono originali. Là dove sussiste la mano di Tancredi, sia nella concezione spaziale densa d'ocra che nella penetrazione ritrattistica dei personaggi, l'opera riesce a comunicare emozioni di bellezza. Benché ritoccato il medaglione di *San Gaetano al cospetto di Cristo*, mantiene l'aurea tancrediana che rimbalza in alcuni dei ventotto scoparti minori, che si sviluppano ai margini del soffitto, come la calotta iniziale, tripartita, con il santo in preghiera, in estasi e in meditazione.

Anche nella volta del transetto sinistro è percepibile la pittura del Tancredi, sebbene macchinosamente retorica con la *Verità che incorona San Gaetano*. Allegoria olimpica, nel corpo matronesca, sta assisa su un carro d'oro trainato da angeli, mentre nel registro sottostante si affollano stupiti anacoreti e mistici. Documenta un eccesso di trionfalismo che se d'un canto spiega l'ideologia dell'ordine teatino, dall'altro ne mina il senso. Sembrerebbe continuità della navata il soffitto dell'abside. In realtà è un capitolo a sé. La decorazione, come già osservato, si rivela connubio esasperato di stucchi e affreschi. I primi seguiti da Domenico Castelli; le pitture da Andrea Carreca e Giacinto Calandrucci. Affastellamento di immagini soffocate da cornici, festoni, conchiglie e sculture indorati, di gusto churrighero.

9.2. Assunzione nell'oratorio dei sacerdoti

È l'artista della esaltazione nel giudizio di clero, nobiltà e popolo Filippo Tancredi. Aulico nella forma barocca, ammaliata dal fascino fiammingo, egli diviene protagonista della scena palermitana, richiesto da presuli, abadesse e confrati per affrescare con glorie volte e cupole. Fra i soggetti biblici trattati qualcuno suscita particolare interesse come quello dell'*Assunzione della Vergine*, che da secoli fa parte dell'immaginario religioso. Tancredi lo assume come motivo ricorrente della sua creazione.

Superando il gusto localistico della divisione e suddivisione della volta in cerchi, ogive, rettangoli, triangoli, come in San Giuseppe ai Quattro Canti, l'artista dà al soffitto dell'Oratorio dei sacerdoti infermi, dedicato agli apostoli Pietro e Paolo, un'immagine unitaria. Una sola visione, libera e ariosa, che si espande presentando un tema unico, sebbene complesso e articolato, rispondente allo spirito seicentesco che a Roma si afferma con Pietro da Cortona e a Napoli con Luca Giordano.

Nonostante l'importanza che riveste in ambiti ecclesiali l'oratorio dei Sacerdoti infermi, modesta risulta la documentazione archivistica e storiografica. Dell'oratorio scrive Antonio Mongitore nelle sue *Memorie*⁴⁹⁵ e il Di Marzo riferendosi alle *Memorie dei pittori* del Mongitore⁴⁹⁶. Attribuisce all'artista messinese la volta anche il Gallo⁴⁹⁷ e successivamente in *Pittori secenteschi del Museo di Messina* il Mauceri⁴⁹⁸. Si deve alla Paolini la messa a fuoco della volta dipinta con riferimento ad una nota reperita fra gli atti

495

Cfr. A. Mongitore, *Memorie*, ms. cit. ed. 1977, p. 161, n. 9

496

Cfr. C. Siracusano, op. cit. p. 72 n. 18

497

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 658.

498

Cfr. E. Mauceri, *Pittori secenteschi del Museo di Messina* in *Bollettino d'arte*, settembre 1926, p. 134.

notarili di fine XVII secolo⁴⁹⁹ in cui si parla di un dipinto della “Vergine Immacolata” del 1697 e di una commissione del 5 aprile 1698 dove appare chiara l’appartenenza degli affreschi dell’oratorio presbiterale al Tancredi. Il contratto ha come compartecipi padre Domenico Bernardo Jordan e l’artista, il quale si obbliga a << pingerci tutto il dambuso della nuova chiesa dell’Infermeria dei Reverendi sacerdoti di questa città, di quella pittura, disegni, personaggi, architettura, pottini et altri giusta la forma del disegno>>. Mariny Guttilla descrive nel suo saggio l’affresco evidenziando l’assimilazione da parte dell’artista dei linguaggi cortoneschi e marattiani: <<il tessuto cromatico si dipana infatti con levità e varietà di timbri>> e la capacità ritrattistica di alcune figure⁵⁰⁰. Dell’oratorio non fa cenno nel suo studio del 1979 la Mazzola, mentre la Siracusano mette in luce, in linea con Guttilla e Paolini, il valore formale dell’affresco tancrediano.

Il tema dell’Assunzione domina la volta con implicazioni ecclesiologiche di non facile lettura. Non è un dogma, fino a metà novecento, l’Assunzione di Maria, non verità di fede. Eppure la Chiesa la celebra nella liturgia. Appartiene al credo della patristica che con San Girolamo e Sant’Agostino afferma che la vittoria sul male è opera unitaria di Cristo e della Vergine, prendendo spunto dal protoevangelo (Cfr. F. Spadafora, *Maria Santissima nella Sacra Scrittura*, Roma 1963, pp. 14 -15). Il biblista Spadafora ripercorre l’esegesi di altri studiosi sintetizzando che la vittoria annunciata nella Genesi: *Io porrò inimicizia fra te e la donna, fra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il capo* (Genesi, 3,15) è la vittoria sul maligno, sul peccato e sulla morte, sia della Madre che del Figlio: *sul peccato nell’immacolata concezione, sulla morte nell’assunzione corporea* (Cfr. L. Da Fonseca, *L’Assunzione di Maria nella Sacra Scrittura*, Roma 1953, p. 23).

Diviene pensiero comune che Dio ha stabilito *ab initio et ante saecula*, insieme con l’incarnazione del Logos, l’unione arcana di Maria con Cristo. La figlia di Israele fin dall’Annunciazione è *socia del Redentore per combattere insieme con Lui, per vincere insieme con Lui, e per entrare, come Lui, con corpo e anima, nella gloria celeste*⁵⁰¹. Da molti secoli questo pensiero accompagna la mistica permettendo una coscienza profonda del ruolo di Maria nell’economia della salvezza.

499

Cfr. Archivio di Stato di Palermo, Notaio Pietro Nunzio Serio 1670-1699, v. 3471, p. 224.

500

M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Palermo, 1974, p. 12.

501

F. Spadafora, op. cit. p. 14.



Fig. 54. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, Oratorio dei Santi Pietro e Paolo.

L'Assunzione corporea delle Vergine Madre richiama la dottrina di Paolo sul tema della lotta di Cristo contro il male e, conseguentemente, la sua glorificazione corporea nella resurrezione e nell'ascensione al cielo (Cfr. Romani, 5-6; Corinti, 15,21-26; 54-57). Perciò anche Maria, che con il Figlio lotta il male, vince con Lui la morte e come Lui sale al cielo con la sua carne verginale. Come immacolata Maria testimonia la vittoria nella vita morale, come assunta nella vita fisica.

Cristo è il primo dei risorti. Lo segue Maria nella vittoria sulla morte e nell'assunzione del corpo nella dimensione trascendentale. *La morte è stata inghiottita nella vittoria. Dove è, o morte, la tua vittoria? Dove è, o morte, il tuo pungiglione?* (Corinti, 15, 54-55). Il suo corpo è incorruttibile perché consustanziale a quello del Figlio. Il suo destino non è la terra, bensì il cielo.

È proclamata dogma l'Assunzione da Pio XII, a metà novecento, sancendo una tradizione secolare, significata dall'affermazione patristica, dalla ricerca teologica, dalla meditazione ascetica, dalla preghiera liturgica. *Assumpta est Maria in coelum: gaudent angeli, laudantes benedicunt Dominum; Exaltata est sancta Dei genitrix super choros angelorum ad coelestia regna; Solis, o Virgo, radiis amicta, bis caput senis redimita stellis, luna cui traebep pedibus scabellum inclita fulges.* Testi della festività dell'Assunzione vibranti di poesia, che cantano la *Dei alma Mater* e che ispirano la creazione degli artisti in pale d'altare e in affreschi. Basti pensare all'*Assunzione e Incoronazione della Vergine* del Maestro della Leggenda di Santa Lucia, del 1485, attualmente alla National Gallery di Washington, all'*Assunzione* di Tiziano in Santa Maria dei Frari, a Venezia, del 1518, all'*Assunzione* di Correggio nella cupola del Duomo di Parma, del 1530, all'*Assunzione della Vergine* di El Greco, del 1577, in esposizione all'Art Institute di Chicago, all'*Assunzione della Vergine* di Poussin, del 1626, della National Gallery di Washington. Capolavori che interpretano l'incanto ascensionale di Maria secondo sensibilità e culture diverse.

Anche in Sicilia è sentito il soggetto dell'Assunzione. La cattedrale di Palermo è dedicata all'Assunta e molte immagini rielaborano il soggetto che, nell'epoca della controriforma, diviene *topos* soprattutto in cupole e volte, che si schiudono all'infinita dell'azzurro, misto a rosa e oro. Radicata è a Palermo la devozione nel popolo e nella nobiltà. Non ornamentale. Tra fine seicento e inizio settecento molte sono le pale e gli affreschi che rappresentano dottrina e sentimento in rapporto con la cristologia e l'ecclesiologia. Quello mariano è fenomeno europeo, tant'è che il francese Louis Grignon de Monfort pubblica, nel 1713, il *Trattato della vera devozione a Maria Vergine*, su basi teologiche⁵⁰², divenendo uno dei capisaldi della *mariologia* che esclude l'exasperazione devozionistica a favore di una fede intrisa di umanità e trascendenza.

Poiché la stagione posttridentina è caratterizzata da forme celebrative, anche la Vergine Maria viene celebrata nella gloria, meno nel senso drammatico di cui parlano gli evangelisti e i padri della Chiesa. È lontana l'icona della *Pietà* fiorita nel medioevo, che nel *Pianto de la Madonna* di Jacopone da Todi raggiunge espressione di alta poesia. Nemmeno la *Preghiera alla Vergine* del Paradiso di Dante incide nell'immaginario comune, che crede nel trionfo di Maria come proiezione dei trionfi della Chiesa e dello Stato, impegnati in battaglie non spirituali. Dentro conventi e oratori Maria è vista immacolata, vincitrice di satana, assunta in cielo, regina coronata dalla Trinità. È nel

502

Cfr. G. M. Frissen, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VIII, Roma 1967, c. 365.

tripudio di angeli e puttini il suo essere, secondo il devozionismo controriformista, in polemica con Lutero, che tende a liberare la Vergine dal gusto popolare, non immune di eresie e psicopatologie.

Aderiscono alla temperie della esaltazione barocca gli artisti nella serie degli affreschi che inondano volte e cupole, dove plana, con immarcescibile corporeità, Maria, ammirata dai santi che l'attorniano e dai devoti in preghiera. Se della Tota Pulchra Antonino Grano ritrae nell'oratorio delle dame un'Assunzione elegante, circondata da racconti mariani di ispirazione aristocratica, secondo il piacere della committenza, Filippo Tancredi in sintonia con la spiritualità sacerdotale crea nell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo la *Vergine Assunta in cielo* con notazioni teologiche, che mettono in evidenza il senso esperito nell'itinerario della chiesa palermitana.

L'oratorio, di cui è architetto Paolo Amato, è voluto dall'arcivescovo, palermitano di nascita, Ferdinando Bazan, che certamente suggerisce il tema, mariologico ed ecclesiologico, della volta. Annesso all'ospedale del clero è dedicato ai due maggiori apostoli ed è attiguo alla sede episcopale. L'interno è compositivamente semplice, decorato di stucchi lattei di Giacomo Serpotta e di affreschi del Tancredi, il quale inventa un soffitto che nell'apoteosi mariana esplicita l'immagine della Chiesa. A differenza della volta del Novelli in Santa Maria in Monte Oliveto e di quella di San Giuseppe dei Teatini, dipinta dallo stesso artista messinese, la volta dei Santi Pietro e Paolo ha una stesura continua, non frazionata, che si espande con vividezza di colori e si movimenta per circolarità, ellissi e diagonali figurative, che convergono sulla persona dell'Assunta. Imponente icona al centro dello spartito pittorico è Maria, severa nel volto e nel corpo marmoreo, avvolto in panneggi squillanti di rosso e blu, immersa in uno spazio di azzurro, ocra, rosa, mosso da batuffoli di nuvole e dalla fragranza femminile degli angeli. Dai lineamenti si percepisce la lezione del Novelli. Vive di luce trinitaria l'Assunta con Dio Padre, *dominus mundi*, che l'accoglie, lo Spirito su di lei che la sublima, il Figlio, adombrato dall'agnello sacrificale.

9.3. L'affresco ecclesiologico

La volta di Filippo Tancredi nell'oratorio dei SS. Pietro e Paolo, a differenza di altre volte siciliane, è densa di teologia. Nel suo modellarsi come *pendant* dell'Ascensione di Pietro Novelli nella vicina Badia Nuova, l'Assunzione è celebrata con coscienza ecclesiale. Attorno alla Vergine è il mistero della fede e della Chiesa, gravida di figurazioni simboliche pertinenti. Al nucleo centrale si accostano, rapiti nella contemplazione, Pietro e Paolo, cui Cristo affida, in momenti diversi, la missione della Parola. Ai due lati opposti si pongono la schiera adorante degli angeli e la triade delle virtù teologali. Rotea festoso l'affresco di Tancredi incentrato sulla spiritualità in rapporto sia al *Deus absconditus* e al *Logos* rivelato, sia al primato di Pietro e al ruolo di Paolo, sia all'esperienza della santità personificata in alcune donne care alla pietà popolare.

Diversamente dalla iconografia trinitaria in cui il logos si presenta con la figura di Cristo trionfante, in quest'affresco non c'è il ritratto del Figlio; lo Spirito si libra nell'oro magmatico del cielo; il Padre, che governa il mondo su trono di nuvole, è più antico dell'eternità: splendente di bianco porge la mano alla *Figlia di Sion*. La seconda persona, iconograficamente, è assente. È adombrata nell'Agnello posto in alto sopra un altare, il cui fumo si espande.



Fig. 55. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part. Oratorio dei Santi Pietro e Paolo.

Scena che richiama il sacrificio di Isacco, carico di dramma profetico (Cfr. Ebrei, 11,19). Inquietante è il racconto della Genesi con Abramo che costruisce l'ara dell'olocausto ponendovi il Figlio; catartica la voce di Dio che libera dalla disperazione l'uomo di fede; rendimento di grazie è l'agnello immolato (Cfr. Genesi 22, 1-16) che sostituisce l'unigenito di Abramo.

L'immagine dell'agnello è ricorrente nell'Antico e nel Nuovo Testamento ed è relazionata prima al Servo di Jahwé, che espia, a pro del popolo, come *un agnello condotto al macello* (Isaia, 53, 7), quindi al Cristo del Golgota *vero agnello pasquale*, che riscatta gli uomini con il prezzo del suo sangue (Cfr. 1 Pietro, 1-18), li scagiona dal peccato e li costituisce in *regno di sacerdoti* e in *nazione di consacrati* (Apocalisse, 5,9). Egesi patristica che plasticamente si traduce in visione nell'affresco dell'artista, il quale dà al Logos fattosi carne la sembianza dell'agnello che, anche nella gloria, continua il sacrificio di redenzione. Concetto complesso, comprensibile in ambito sacerdotale, quale è quello dell'oratorio dei presbiteri infermi, la cui sofferenza deve esemplarsi nell'immolazione dell'*Agnus Dei*. È inscindibile la *memoria passionis* dall'incanto della gloria. Anzi è consustanziale alla kenosis, partecipe *sino alla fine dei tempi* della storia umana.

Rappresenta la gloria de *l'amor que move il sole e l'altre stelle*⁵⁰³ la volta dell'oratorio che glorifica il sacrificio del riscatto, *gloria crucis* che spiega il senso della Chiesa, cioè

503

Dante,Paradiso, XXXIII, 145.

di Maria e degli apostoli, di martiri e vergini, santi e discepoli, il cui destino, segnato di stigmate, è nella calda luce del cielo, visto *in aenigmate* nella volta. Nel movimento barocco stanno insieme la Trinità e la Chiesa, cui si accompagnano bellissimi angeli e sante umanissime, che Tancredi dipinge con tratti, forme, ritmi squillanti di azzurro, verde, bianco, rosso, fragranti di giovinezza. Centro focale di questa gloria è la Vergine concepita, da sempre: *termine fisso d'eterno consiglio*⁵⁰⁴.

È appendice del palazzo arcivescovile l'oratorio ed è luogo di incontro dei presbiteri, chiamati a rappresentare la Chiesa. La quale è affrescata con sguardo mistico nell'icona di Maria. *Il modello perfetto della fede, della speranza e della carità della Chiesa è Maria che la vide nascere sul calvario e nel cenacolo*, scrive il teologo Paul Ternant⁵⁰⁵. La gloria della Vergine nel dipinto non mostra segni trionfalistici. Mostra l'innocenza dell'*Ancilla Domini* che diviene Madre del Verbo e sua discepola a Nazareth e a Gerusalemme, nei giorni della speranza e del dolore, nell'evento della Pentecoste, quando il fuoco dello Spirito consacra la comunità apostolica presieduta da Maria (Cfr. Atti, 1,14).

In ottemperanza alla dottrina della Controriforma l'arcivescovo Bazan presenta nella volta l'Assunzione come immagine della Chiesa voluta da Cristo, animata dallo Spirito e custodita dal Padre. Ma è creata per gli uomini e affidata ad alcuni di essi perché ne diffondano il messaggio di salvezza. Si rivela, altresì essenziale la presenza di Pietro e Paolo *scelti da Gesù sotto l'azione dello Spirito Santo* (Atti, 1,2) in rappresentanza della comunità apostolica e dei suoi eredi. Sono degli *inviati* gli apostoli, come dice lo stesso verbo greco *apostello*: inviare. Mandati nel mondo quali profeti che esercitano una missione nonostante la fralezza umana. Essi agiscono non per iniziativa personale, bensì perché vocati da colui che li rassicura: *Chi ascolta voi, ascolta me, chi rigetta voi, rigetta me e chi rigetta me, rigetta colui che mi ha mandato* (Luca, 10, 16)

Sino ad alcuni anni or sono la volta dell'oratorio appariva nell'integrità materica e pittorica. L'incuria l'ha mortificata. L'articolazione, compositiva e figurale, è dinamica, la concitazione teologica dà energia al racconto e alla visione prospetticamente aerea. Per il cromatismo cortonesco la decorazione suscita empatia e si impossessa dello sguardo. È un cielo tessuto d'azzurro, traversato da biancastre nuvole vaporose e da struggenti angeli di carne, scattanti nei corpi, tinteggiati di fastosi colori. Eleganti le figure femminili, pregne di incarnati, corpi formosi, seni ridondanti dentro lattee vesti, cinte di bionde chiome, avvolte in drappi volanti. Sante, spirituali e sensuali a un tempo, che riflettono la civiltà barocca di Roma, di Bernini e Baciccio, che celebra la carne come *sacramentum Dei*. *Ma è nella disposizione delle figure*, annota Mariny Guttilla, *che si rivelano i più decisi legami con la scuola romana*⁵⁰⁶. Dio, santi, angeli, virtù, classicheggianti nel barocco, pulsano di passioni e languori, vibranti della sapienza formale del Cortona e del Maratta.

Fra tutti gli apostoli soltanto Pietro e Paolo hanno fisionomia unica e un'importanza assoluta nel Nuovo Testamento. Il primo investito di autorità al cospetto degli altri; il

504

Dante, Paradiso, XXXIII, 3.

505

P. Ternant, *Maria in Dizionario di Teologia Biblica*, Torino 1980, p. 178.

506

M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Palermo 1974, p.12.

secondo ha una vocazione anomala, senza che altri ne siano a conoscenza. Due apostoli differenti nella personalità e nel ruolo, talvolta in contrasto. Pietro è figura centrale all'interno della cerchia dei dodici, con la natura impulsiva e irriflessiva, non esente da dubbi e tradimenti. Di mestiere è pescatore. Un incolto. Chiamato al ministero di pastore ecumenico, ama il Maestro e gli professa fedeltà con impeto irrazionale (Cfr. Marco, 8, 29). È scelto da Cristo per conoscere la sua messianicità sul Tabor (Cfr. Marco, 9, 5) e conoscere la sofferenza nell'orto degli ulivi, così pure ad essere il primo a incontrarlo dopo la risurrezione (Cfr. 1 Corinti, 15, 3). Nel racconto neotestamentario lo si nomina sempre per primo ed è considerato dalla comunità degli apostoli capo e guida della Chiesa. Il suo nome è Simone, ma il Maestro gli impone quello di Pietro, cioè di roccia (Cfr. Matteo, 16, 18; Giovanni, 1, 12.). Su questa pietra umana Cristo edifica la Chiesa divina dando al pescatore di Galilea, dopo un *interrogatorio* che ne svela l'ardore, la missione di evangelizzare, perdonare e salvare. Il testo di Matteo esplicita la volontà di Cristo che si rivolge al *principe* degli apostoli: *E Gesù gli disse: "Beato tu sei, Simone, figlio di Giona, perché né carne né sangue te lo hanno rivelato. Ma il Padre mio che è nei cieli. E io a te dico: tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le potenze degli inferi non prevarranno su di essa. A te darò le chiavi del regno dei cieli: tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli* (Matteo 16, 16-19).

Dalla narrazione di Matteo è evidente il ruolo di Pietro e il suo primato tra gli apostoli, confermato più volte dagli Atti, non dimenticando che in forma solenne, quasi giuridica, il Risorto per tre volte gli affida la cura della Chiesa: *pasci le mie pecore* (Giovanni, 21, 15-17). Con questa immagine ecumenica, il discepolo prediletto termina il suo vangelo come a significare l'importanza di Pietro nella comunità ecclesiale e nella compagine apostolica. Tocca al successore di Pietro, al pontefice romano il dovere di confermare nella fede i successori dei dodici, cioè i vescovi. (Cfr. Luca, 22, 31). Questa preminenza di Pietro è connaturata alla coscienza ecclesiale, alla collegialità degli apostoli e all'iniziativa di Paolo prima, poi al cristianesimo, che lungo i secoli, sperimenta la forza della Parola. È l'uomo della passione e del coraggio Pietro, *il diffusore dell'Evangelo all'esterno e il custode investito di potere disciplinare contro ogni impurità o profanazione all'interno*⁵⁰⁷. Pastore pervaso di Pentecostale e della santità della Partenos, che nel cenacolo custodisce la comunità primigenia ed insegna allo stesso Pietro ad ascoltare la voce del vento e ad accogliere sul capo e nel cuore la fiammella. E poi uscire nelle piazze a parlare le lingue degli uomini (Cfr. Atti, 4, 8).

È il vicario di Cristo il contemplativo dell'Assunzione. Innamorato della Madre del suo Maestro appare con lo slancio della massa corporea, posturalmente vibrante: gesti ampi delle braccia, tesa la testa pietrosa, barba e capelli canuti, occhi fissi su Maria. Mostra le chiavi del regno non come trofeo, bensì segno di un ministero chiamato a esercitare in nome della misericordia.

507

J. Schmid, *L'Evangelo secondo Matteo*, Brescia, 1962, p. 336.



Fig. 56. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine, Volta, part.* Oratorio dei Santi Pietro e Paolo.

Il persecutore di Tarso, che per fanatismo deve distruggere con il pensiero e la spada la Chiesa di Cristo, è rappresentato in estasi dinanzi alla Theotokos. Saulo, divenuto Paolo, è personalità cosmopolita: *giudeo della diaspora, romano secondo il diritto, per cultura ellenista. Supera i limiti geografici della Palestina per raggiungere l'Asia minore, la Grecia, Roma, la Spagna nella estrinsecazione di una koiné che se d'un canto unisce le diversità culturali, dall'altro le sublima nell'idea della grazia divina*⁵⁰⁸.

Un intellettuale, Paolo di Tarso, formatosi alla scuola di Gamaliele, con il piglio del fondamentalista, così come lo tratteggia il libro degli Atti: *Furioso di minacce e di strage, se ne venne dal Sommo Sacerdote e gli chiese lettere per le sinagoghe di Damasco, affinché, trovando uomini e donne di quella fede, potesse menarli incatenati a Gerusalemme* (Atti, 8, 3). Il racconto neotestamentario continua con verve ironica e pietà: *improvvisamente una luce dal cielo gli folgorò d'intorno e, caduto per terra, udì una voce che gli diceva: Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?* (Atti, 9, 3-4). Cosciente di aver terrorizzato la nascente comunità con violenza e spada, messe a servizio del fariseismo, nella lettera ai Galati Paolo confessa: *Perseguitavo ferocemente la Chiesa di Dio e la devastavo superando nel giudaismo la maggior parte dei miei coetanei e connazionali, accanito come ero nel sostenere le tradizioni dei padri* (Galati, 12, 13-14). L'iconografia da secoli lo presenta con l'arma del sanguinario che sarà anche l'arma con cui verrà decapitato a Roma. Tancredi la ripropone non come segno di prepotenza, bensì come palma di martirio poggiata sul petto, offrendo un ritratto intenso del *vinto di Damasco*.

La conversione di Paolo è radicale, illuminato direttamente dal Maestro, di cui si fa interprete nei contesti di cultura tramite gli scritti. Nella prima lettera ai Corinti afferma:

508

I. Zambito in *San Paolo Apostolo e Maestro* di Giuseppe Petralia, Agrigento 2009, p. 4

Guai a me se non annunzierò il Vangelo (1 Corinti, 9, 16) e la sua idea si fa azione sostenuta da fede assoluta: Cristo è morto per tutti e per tutti è risorto. Sceglie di operare tra i gentili, i filosofi di Atene e i potenti dell'impero romano, predicando la salvezza che non si ottiene mediante la Legge, ma per dono divino, consapevole di andare incontro a *catene e tribolazioni*, avendo in sé *la pienezza del benedizioni di Cristo* (Romani, 15, 29). Un'esistenza tumultuosa: di incontri, scontri, pericoli, viaggi, prigionie, fortificata dalla certezza di essere abitata dalla grazia: *Per me vivere è Cristo* (Filippesi, 1, 21). Ormai prossimo al traguardo del martirio confessa: *Ho combattuto la buona battaglia, ho terminato la corsa, ho custodito la fede. ormai è in serbo per me la corona di giustizia che mi darà in quel giorno il Signore, il giusto Giudice, e non soltanto a me, ma a quanti hanno atteso con amore la sua manifestazione* (2 Timoteo, 4, 6-8).

Apostolo e scrittore è Paolo. I suoi testi esplicitano l'enigma della fede con *la spada dello Spirito, che è Parola di Dio* (Efesini, 6, 17). Sono quattordici le sue Lettere che trattano i problemi universali dell'uomo nella loro concretezza, grazie a una scrittura forte e sciolta, creatrice e appassionata, che mette dinanzi alle responsabilità missionarie ciascun membro della Chiesa. È alternanza di filosofia e teologia, di esortazioni e sentimenti paterni la sua letteratura che dischiude gli orizzonti del cielo aprendo i cuori alla carità, la quale costituisce l'apice del cristianesimo. Se la giustificazione è opera della fede, la carità ne è l'incarnazione. Perciò non cessa di esaltarla affinché sia la carne stessa del battezzato: *Se io parlassi le lingue degli uomini e degli angeli e non avessi la carità sarei un bronzo suonante e un cembalo squillante*. È un piccolo poema mistico il testo paolino che entra nella sostanza della fede, che deve tradursi in gesto d'amore per poi terminare con queste parole il canto di meditazione: *Al presente rimangono tre cose: fede, speranza, carità. Ma di tutte maggiore è la carità* (1 Corinti, 13,13).

Preme a Paolo mettere in rilievo la realtà ecclesiale. *A me, l'infimo dei santi, è stata data questa grazia, di annunziare ai pagani l'insondabile ricchezza di Cristo e di rendere chiaro a tutti il piano provvidenziale del mistero nascosto dai secoli in Dio* (Efesini 3, 8-9). Scrivendo ai discepoli di Efeso l'apostolo inquadra con tono dottrinale la forma della Chiesa, vista teologicamente. *L'altezza stessa dell'argomentazione, fitta di concetti pregnanti, accavallantisi come onde di un gran pelago in moto*, annota Giuseppe Petralia, *fa sì che la lettera riesca non solo oscura in alcuni punti, ma soprattutto di difficile lettura per le sospensioni e gli anacoluti*⁵⁰⁹.

Scriva della Chiesa Paolo con la metafora del corpo umano e della sua testa: un corpo che non può esistere senza seguire la sorte del Capo, che è Cristo. Dio che ha risuscitato Cristo dalla morte e lo ha esaltato nella gloria, *alla sua destra*, ha messo l'universo al di sotto di lui e *lo ha posto al di sopra di tutto come Capo della sua Chiesa, che è il suo Corpo, la pienezza di Lui che riempie tutto in tutti* (Efesini, 1, 21-23).

La comunione fra capo e membra è fondamentale nella dottrina paolina, che investiga la realtà del corpo mistico. Più volte l'apostolo vi ritorna nelle lettere: *Il pane che noi spezziamo non è forse comunanza del corpo del Cristo? Poiché c'è un unico pane, siamo un unico corpo pur essendo molti: tutti, infatti, dell'unico pane partecipiamo* (1 Corinti, 10, 16-18); *non sapete che i vostri corpi sono membra di Cristo?* (1 Corinti, 6, 15). Paolo intravede in questa unità simbiotica del capo e delle membra l'essere della comunità, la

509

G. Petralia, *San Paolo Apostolo e Maestro*, Agrigento, 2009, p. 149.

sua vita non più di carne, ma dello Spirito. Questa idea di Chiesa è percepibile nella figura inscritta nell'affresco. Nonostante la presenza di Paolo nell'Assunzione sia un apocrifo, l'artista, secondo il probabile imput del vescovo Bazan, lo ritrae nell'affresco. Disteso su una nube materica, avvolto di vesti rosse e verdi, lo spadone in mano poggiato sulla spalla, significante il passato di persecutore, il volto coronato di barba e capelli rossastri, è immerso nell'estasi. Ardimentosa immagine, robusta pittoricamente, che bilancia con composizione barocca, in *pendant*, quella di Pietro. È probabile che il *pescatore di Galilea* abbia assistito, nell'ora dell'addio, la Madre del Maestro. Paolo in quella circostanza non esiste, ma, per la grandezza della vocazione e del ministero, appare nell'oratorio dei sacerdoti, contemplando l'idea incarnata di quella Chiesa di cui penetra, *in aenigmate*, il senso e che ora si rivela nella persona di Maria, Madre di Cristo e di Giovanni, il quale nel calvario rappresenta la comunità credente.

Si immerge nel *settimo cielo* Paolo, emozionato dalla bellezza della *Mulier amicta sole*. Nell'affresco di Tancredi fremente d'amore il suo sguardo. *Nella contemplazione si inabissa in Dio, come la sua speculazione si estende nell'universo intero*, afferma Giuseppe Ricciotti⁵¹⁰. Così si spiega la sua esclamazione che lo rivela sprofondato in se stesso: *O abisso di ricchezza e di sapienza e di scienza di Dio! Quanto imperscrutabili i suoi giudizi e ininvestigabili le sue vie!* Esploratore del mistero e mistico della grazia, Paolo è ritratto nella conoscenza di Colui che sintetizza da sempre l'ansia profetica e la transustanziazione della carne umana in carne divina.

Il ritratto dell'apostolo delle genti squaderna al clero siciliano la missione del sacerdozio quale coscienza di fede. *O Timoteo, custodisci il deposito* (1 Timoteo, 6.20) della rivelazione, ricorda Paolo al discepolo, e il rinnovamento operato dallo Spirito non deve essere soffocato.

Inesauribile la dottrina del persecutore giudeo che rivela *la larghezza e la lunghezza e l'altezza e la profondità* della Buona Novella. Sapienza che sgorga dalla luce che plasma l'apostolo consentendo alla comunità di comprendere ed esplicitare l'edificio teologico della *Ecclesia*, come corpo vivo di Cristo. Dottrina necessaria ai presbiteri, vocati alla testimonianza del vangelo e a renderlo operante nella quotidianità.

Con chiaro riferimento all'Ascensione di Raffaello, dove coprotagonisti dell'evento sono Mosé ed Elia, posti ai lati di Cristo, l'Assunzione dell'oratorio dei sacerdoti infermi mostra i nuovi profeti, Pietro e Paolo, esplicitanti insieme il senso di una Chiesa chiamata a incidere nella storia vivendo la contemplazione. Ai due maestri dedica particolare attenzione Filippo Tancredi disegnando il moto barocco dei corpi con tratto sicuro, rivestendoli con l'energia di colori cangianti, modellando le teste con vigore, incidendo i volti con una investigazione in grado di trasmettere storia e metastoria del loro essere nell'oratorio presbiterale, prospiciente il duomo di Palermo.

510

G. Ricciotti, *Paolo Apostolo*, Roma, 1957, p. 579.

Appartenente alla confessione luterana, Max Thurian pubblica un saggio significativo sin dal titolo: *Maria Madre del Signore, Immagine della Chiesa*. Soggetto inaccessibile con pure deduzioni, ma accessibile nell'ordine del sublime. È creatura cristocentrica la Vergine, che assume la pienezza della grazia producendo la santità che si effonde nell'intero corpo ecclesiale, come sottolinea la teologia mariana: dal momento dell'Annunciazione sino alla Donna vestita di sole dell'Apocalisse. Maria è parte della funzione apostolica, in quanto testimone di Cristo. *Ella non ha, come gli apostoli, una funzione di fondazione e di direzione della Chiesa; ma assecondando la sua natura di donna, diventa Madre del Dio incarnato, ha la funzione di figura della Chiesa, Madre dei fedeli*⁵¹¹. Questa icona di Maria, accompagnata da Pietro e Paolo, trae ragione dalla coscienza biblica della Chiesa, che accomuna, di là da polemiche, cattolici, ortodossi e protestanti. L'ermeneutica di Thurian ne è una conferma e concorre a individuare, con intelligenza moderna, il senso dell'affresco tancrediano, dove sono secondari i riferimenti devozionistici.

La volta dell'oratorio dei presbiteri nel presentare l'Assunta quale immagine della Chiesa, l'accompagna con voli di angeli nel fondale ceruleo e rosaceo, dove si staglia slanciato, di matrice cortonesca, *quell'angelo in alto, sulla sinistra, con le ali spiegate, immerso in una luce bionda e fluida*⁵¹²! con un gruppo di sante, legate alla cultura siciliana, significativa l'esperienza verginale e martiriale del corpo mistico. L'artista le colloca su batuffoli di nuvole, disposti sinusoidamente. Ciascuna è indicata da simboli identitari che ne esaltano la fedeltà. Vestono abiti solenni di rosa antico, azzurro, oro, bianco e viola, dinamiche nella postura di corpi formosi, mentre pregano, dialogano, contemplano, partecipi della sacralità della Chiesa.

Si tratta di Rosalia, Lucia, Oliva, Caterina e Agata. È posta al centro l'eremita palermitana, coronata di fiori, lo sguardo rivolto all'Assunta, la destra sul cuore, la sinistra indicante la sua città che protegge. Lucia⁵¹³ le sta accanto, grandiosa ed raffinata nel portamento, le trecce dorate al vento e sulle ginocchia un vassoio contenente i suoi occhi. Simboleggiata da un ramoscello di ulivo, che un puttino le porge, è Oliva, la cui veste azzurra è più rigonfia e lucente della nuvola. Tiene la palma del martirio Caterina d'Alessandria⁵¹⁴, mentre carezza con la destra la ruota chiodata che le straccia le carni. Agata⁵¹⁵, sembra guardare all'Etna che vomita lava su Catania. La contraddistingue il fuoco che tiene in mano, volto splendente, fluenti i capelli, la bianca camicia decolté e, alludente ai seni strappati. Una corolla di vergini, sedute su nuvole danzanti, attorniano con fragranza di corpi giovani Maria. Festosa nell'apparizione, è ognuna di esse, esaltata da cromie barocche e dolcezza dei corpi.

511

M. Thurian, *Maria Madre del Signore, Immagine della Chiesa*, Brescia 1965, p. 21

512

M. Guttilla, 1974, *ibidem*, p.12.

513

Cfr. M. C. Celletti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VIII, Roma 1976, cc. 252 - 257

514

Cfr. M. V. Brandi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, c. 975

515

Cfr. A. Rigoli, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 320 – 235.

Rosalia è la patrona di Palermo per cui è collocata centralmente. A lei, che nel 1624, libera dalla peste la città sono devoti i palermitani con un culto *divenuto popolarismo*. Scrive Salvatore Di Cristina: *L'Autenticità delle sue reliquie fu soprattutto sancita dai numerosi miracoli che la pietà popolare ascrisse in quel periodo all'intercessione di Santa Rosalia*⁵¹⁶. Lucia già nel nome indica luce. Martire siracusana, a cui il tiranno della città cava gli occhi, che Dio le ridà. Lei simboleggia la promessa di grazia e viene celebrata nel giorno astronomicamente più breve dell'anno, perché la sua luce illumini la notte più lunga⁵¹⁷. Oliva è copatrona di Palermo. La tradizione la dice palermitana di nascita, esiliata a Tunisi dove viene prima scarnificata, poi decapitata: *et percussa cum securi in collo, anima eius egressa est de corpore, ad modum columbae albae*⁵¹⁸. Nobile e bella, figlia di re, è Caterina d'Alessandria alla cui protezione è affidato il monastero delle domenicane nel cuore della città. Il suo martirio costituisce esempio di fedeltà sino allo spargimento di sangue. È vivo a Palermo e Catania il culto di Agata. Attributi iconografici sono il fuoco, le tenaglie, le mammelle. Quello del fuoco è il più ricorrente. *Esso ricorda l'intervento prodigioso di Sant'Agata in favore della sua città durante l'eruzione dell'Etna che seguì di un anno il suo martirio*⁵¹⁹.

All'estremità dell'impianto ovoidale, ritmato dalla personificazione delle virtù, si pongono plasticamente le figure femminili della Fede, della Speranza e della Carità, cui si riferisce Paolo di Tarso nella prima lettera ai Corinti. Significativo, nel contesto ecclesiologico dell'Assunzione, l'inserimento dei valori fondanti il cristianesimo: non religione, ma trascendenza immanente, cioè rivelazione che s'incarna nell'esercizio delle virtù teologali. Si compongono in unità tutte le virtù di cui parla la Sacra Scrittura.

Ognuna è complementare. I profeti fanno riferimento a esse e così gli apostoli e i padri. Paolo ne tratta di continuo in opposizione ai vizi. E aderendo all'ideale greco della virtù (aleteia) raccomanda di fare ciò che merita elogio (Cfr. Filippesi, 4, 8), ma insiste su quelle *tre che restano*: fede, speranza e carità (Cfr. Romani, 5, 1-5), preoccupandosi di proclamare apice la carità.

516

S. Di Cristina, *Santa Rosalia, patrona di Palermo* in *Arte contemporanea in Santa Maria Odigitria*, Palermo 1988, p.43.

517

Cfr. S. Di Cristina, *ibidem*, p. 39.

518

Cfr. A. Amore, *Bibliotheca Sactorum, Ad vocem*, X, , cc. 1162 - 1166, Roma 1967.

519

S. Di Cristina, 1988, *Ibidem*, p. 37.



Fig. 57. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part., Oratorio dei Santi Pietro e Paolo.



Fig. 58. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part., Oratorio dei Santi Pietro e Paolo.

L'oratorio dei Santi Pietro e Paolo si presenta come scuola di teologia per il presbiterio. Non aperta al pubblico, ma riservata alla meditazione dei sacerdoti che si modellano nella visione mariale del Paradiso, la cappella svela alla contemplazione la persona dell'Assunta, Colei che stata sulla terra donna di fede, vissuta nella speranza, compenetrata di carità. Virtù necessarie per coloro che sono chiamati a rinnovare sulla mensa sacrificale, indicata in alto nell'affresco, il mistero del Golgota con l'Agnus Dei, preconizzato in Isacco.

Est fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium (Ebrei, 11, 1). Fondamento delle cose sperate è la fede e prova delle altre cose che la mente non vede, costituita da un atto di intelletto, dischiuso alla volontà suprema⁵²⁰. L'intelletto si dispone al superamento della ragione e dei sensi per accogliere nel suo limite la verità illimita. È disposizione della mente la fede vivificata dal *donum Dei*. In questo processo di ricerca e di dono, sovviene l'affermazione di Anselmo di Aosta: *Credo ut intellegam*. Dalla fede nasce l'intelligenza di Dio, uno e trino: *Quest'è il principio, quest'è la favilla / che si dilata in fiamma poi vivace / e come stella in cielo in me scintilla*⁵²¹. Misterioso il bel volto della Fede nell'affresco: lineamenti fini, capelli d'oro antico mossi dal vento. Vestita di bianco e raccolta in sé, sta seduta su una turbinosa nuvola, dondolante nello spazio, mentre stringe al petto la croce e con la destra mostra calice e ostia.

La Speranza è l'atteggiamento di chi, ponendosi nella storia, si sente pellegrino sulla la strada dell'eterno. È l'intelletto in cerca della beatitudine e si appaga della speranza.

520

Cfr. G. Fallani, *Dante Poeta Teologo*, Milano 1965, p. 276.

521

Dante, *Paradiso XXIV*, 145-147.

Questo lo sostiene e l'alimenta. Un salmo ricorda: *Sperent in te qui noverunt nomen tuum, quia non derelinquis quaerentes te, Domine* (Salmo, 9, 11). Emanazione della fede è la speranza nell'attesa del Bene ineffabile. Per questo Dante si ispira all'insegnamento teologico di Pietro Lombardo, il quale definisce: *Spes est certa expectatio futurae beatitudinis, veniens ex Dei gratia et ex meritis praecedentibus*⁵²² ripercorrendo con immaginazione la testimonianza di Giovanni nell'Apocalisse: *Dopo ciò vide: ed ecco una folla numerosa, che nessuno poteva computare, d'ogni gente e tribù e popolo e lingua: in piedi davanti al trono e davanti all'Agnello, ravvolti in vesti bianche e con palme nelle mani* (Apocalisse, 7, 9). La visione giovannea squaderna, nella fase ultima, il pellegrinaggio dei giustificati dalla fede.

Giunti al cospetto della gloria, naviga nel vento la speranza sbattuta da folate che squassano chiome, volto, corpo con lo sventolio del mantello azzurro e della veste rossa. Anche la nuvola, su cui è adagiata, è sballottata dai soffi di Eolo. Ma non dispera la Speranza, che si appoggia a un'ancora che sembra conficcata nel mare. È un'immagine di tempesta e di certezza affrescata per il clero.

Se Fede e Speranza appaiono in forma intellettuale, la personificazione della Carità è umana. Sembra distesa su un letto la figura che la incarna, sorridente il volto, mentre abbraccia due bambini che le si addossano per succhiare dalle generose mammelle il latte. È madre la Carità, contenta di offrire per nutrimento il suo corpo, sapendo che solo nel dono ha senso la vita. Nella coscienza apostolica la carità spiega l'essere di Dio che si mostra come carne: *Prendete e mangiate: questo è il mio corpo* (Matteo, 26, 26). E sulla carne di Dio si esemplifica nella Chiesa l'essere dell'uomo. Sintetizza l'affresco tancrediano la riflessione di Agostino: muove la coscienza la Fede, la innalza la Speranza, la congiunge a Dio la Carità.

Nella volta dell'oratorio, tessuta di lapislazzuli, velata di rosa e di nuvole bianche e ombrose insieme, appare la Carità, lussureggiante di carne e di eros materno, quale "sacramentum" della presbiterialità. Grazie all'amore, sembra asserire l'affresco di Tancredi è possibile dare senso alla vocazione ecclesiale, significata nella Assunzione della Vergine, contemplata da Pietro e Paolo, *profeti* della Chiesa. In questo paradiso sembra riecheggiare l'invito del poeta teologo a fissare lo sguardo sul volto della *Gratia plena* per poter vedere il volto di Dio: *Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola può disporre a veder Cristo*⁵²³.

9.4. Sottocoro e cappella della Badia Nuova

L'introitus in Santa Maria in Monte Oliveto, dove Pietro Novelli affresca, fra il 1633 e il 1635, la volta della navata, viene attribuito dalla critica moderna a Filippo Tancredi. Il suo intervento di frescante è databile tra il 1698-1697, concepito in simbiosi con gli stucchi che incorniciano i dipinti, dovuti a Giacomo e Giuseppe Serpotta. Chiaramente in antitesi con l'opera del Monrealese, l'insieme della volta del sottocoro svela unità formale e tematica nel rigoglio decorativo di cornici, conchiglie, festoni, putti. Si tratta di

522

Cfr. G. Fallani, 1965, *Ibidem*, p. 281.

523

Dante, Paradiso XXXII, 85-37.

ventisei riquadri affrescati, vari per dimensioni, assegnati un tempo al palermitano Antonino Grano e di recente riconsegnati al messinese Tancredi.

La questione attributiva risulta intrigata. Il Mongitore ne scrive in due occasioni. Una prima volta afferma che l'autore è Tancredi: <<Nella Chiesa dell'Abadia Nuova la parte sotto il coro a fresco>>⁵²⁴; una seconda volta la riferisce al Grano: <<Questo luogo sotto il coro, così nella volta, come nei lati è stato modernamente stucchiato e dipinto da Ant.no Grano, fatto S. Stefana Regio Monica di detto monastero>>⁵²⁵. Gallo⁵²⁶, Di Giovanni⁵²⁷, La Farina⁵²⁸ concordano nell'attribuzione al pittore messinese. Al contrario reputano il Grano autore altri storiografi: Palermo⁵²⁹, Di Marzo Ferro⁵³⁰, La Lumia⁵³¹. Articolata è la riflessione storico-critica di Maria Grazia Paolini nel definire Filippo Tancredi frescante del sottocoro nel saggio del 1974: <<...il pittore che ha affrescato la volta e le pareti sottostanti il coro della chiesa, che il Galotto ha supposto essere il Grano stesso perché sviato dalle notizie fornitigli dal Mongitore (in realtà un anonimo annotatore dello scrittore settecentesco aveva scritto "no" sopra il nome del Grano, che il Mongitore aveva aggiunto in secondo tempo a fianco della pagina; ciò che testimonia la sua incertezza). Si tratta invece del Tancredi come giustamente annota l'autore della serie di appunti della quale il Mongitore si è servito>>⁵³².

Inoltrandosi nella precisazione della data dell'intervento la studiosa fa riferimento alla committenza: <<Se è la badessa Suor Stefania Riggio che fece eseguire la decorazione a stucco e quella pittorica, non ci si dovrebbe spostare molto dalle date che il Mongitore propone per la reggenza della stessa: 1693-1697, e la decorazione dei due ambienti può avere avuto luogo quasi contemporaneamente, ciò che serve a spiegare talune interferenze sia nel disegno che nella qualità del colore>>⁵³³. Sulla datazione opta per non prima del 1698 Mariny Guttilla riferendosi al tempo in cui la abadessa domenicana

524

A. Mongitore, ms. sec. XVII Qq. C. 63 f. 65 v

525

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. E. 7 f. 177.

526

Cfr. A. Gallo, Ms. sec. XIX f. 659.

527

Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 13 v.

528

Cfr. G. La Farina, *Intorno alle belle arti e agli artisti fioriti in varie epoche a Messina, estratte da diversi nuemri dello spettatore Zancleo*, Lettera VI, Messina, 1834, p. 53.

529

Cfr. G. Palermo, 1816, op. cit., p. 219.

530

Cfr. G. Di Marzo Ferro, 1858, p. 619.

531

Cfr. I. La Lumia, 1875, op. cit., p. 143.

532

M. G. Paolini, 1974, op. cit. p. 10.

533

M. G. Paolini, 1974, *Ibidem*, p. 10.

commissiona l'opera ⁵³⁴, fermo restando che si deve all'artista messinese la realizzazione degli affreschi, i cui soggetti si impongono per plasticità di forma e pulsione cromatica.



Fig. 59. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Fra due scomparti contrapposti raffiguranti il primo uno smagliante drago verde, simbolo del male, l'altro la figura, bella e austera, dell'Eterno, si celebra la gloria della Vergine, che con l'Assunzione occupa la parte centrale del sottocoro. Sembra seduta sulle spalle di un angelo Maria, prospetticamente perforante il cielo, con il capo cinto di luce e di una sottile corona di dodici stelle, avvolta in uno svolazzante azzurro. Pesante appare la struttura con gli angeli aggrovigliati e la Vergine, languida nel volto, mani raccolte sul petto, occhi estasiati. Solo lo squillo del rosso e dell'ocra imprime al gruppo slancio, visto che gli angeli si mostrano affaticati dal trasporto.

Negli altri riquadri si racconta della famiglia di Maria con due ritratti portentosi. Pulsano di bellezza gli anziani genitori della Vergine, partecipi dell'Assunzione della figlia. A sinistra si colloca sant'Anna, guidata da un angelo; a destra san Gioacchino, sempre con accanto un angelo. Immersi nello spazio sono drammaticamente ispirati i genitori, i cui *custodi* indicano, rispettivamente, al padre il volto di Maria, piena di grazia, per il mistero

534

Cfr. M. Guttilla, 1974, op. cit., p. 12.

dell'incarnazione, e alla madre il suo grembo che ha generato la Theotokos. Due scene vibranti di gesti e sguardi, di ali, chiome, veli e di accecanti colori. Realistici nei volti i due anziani; classicheggianti nel disegno i *messaggeri*.



Fig. 60. Filippo Tancredi, *San Giocchino e l'Angelo*, Sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

La volta è traversata dal dinamismo dei corpi che planano nel rosa. Straordinaria la resa pittorica nei profili apollinei, nella sensualità delle carni, nella eleganza dei movimenti, accentuati o rallentati da pennellate rapide o da stesure materiche. Ogni singolo comparto si presenta con soggetti in diagonale, che l'obliquamente sfondano il soffitto verso la lontananza, superando con un qualche illusionismo la copertura bassa del sottocoro.

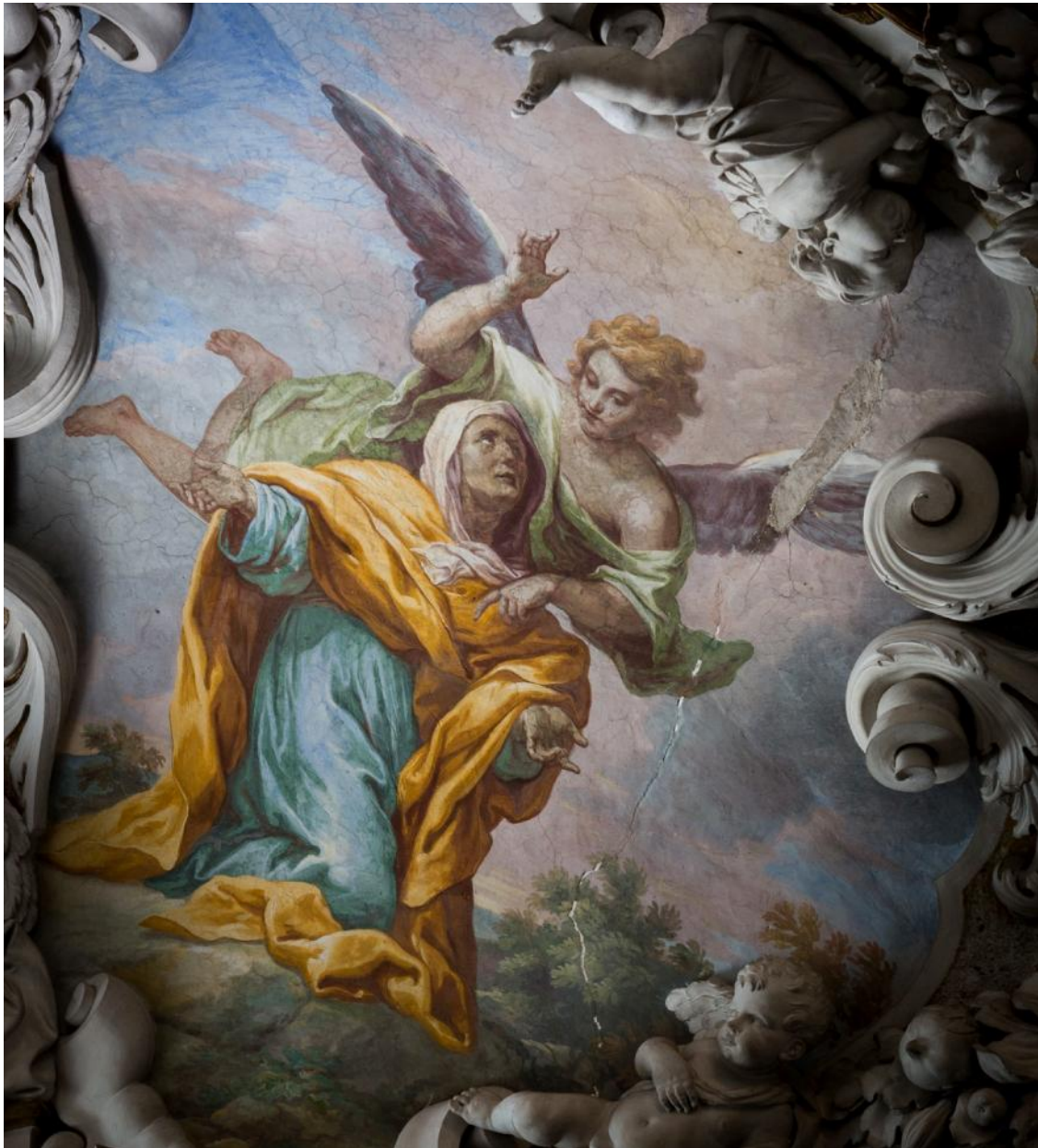


Fig. 61. Filippo Tancredi, *Sant'Anna e l'Angelo*, Sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Nella vivacità di impianto e figure si percepisce l'*élan vital*, esaltato da ocre, verde, blu, rosso, e dai timbri esultanti di traiettorie e forze che si contrappongono, armonicamente,

con lo sfumato di sfondi e colori trasparenti. Una volta festosa nel cui cielo rosa palpita la sensualità.

Ad altra mano, a quella di Pietro Dell’Aquila, presbitero palermitano, pittore e incisore⁵³⁵ vengono assegnati gli affreschi delle due pareti e della controfacciata⁵³⁶, dedicati alla patrona di Palermo. Raffigurano *Santa Rosalia nell’eremo della Quisquina*, *Comunione di Santa Rosalia*, *Rosalia accompagnata nell’eremo*, *Nozze mistiche di Santa Rosalia*. Celebrata dalla devozione popolare, dopo il rinvenimento dei resti sul monte Pellegrino, l’eremita è dipinta con memoria alle origini principesche: *ex regio Caroli Magni sanguine orta*⁵³⁷, relazionando la vocazione delle clarisse, appartenenti a famiglie aristocratiche, all’esistenza umile della pellegrina, la quale, nella grotta dove vive scolpisce sulla pietra, con un latino non corretto: *Ego Rosalia Sinibaldi Quisque et Rosarum domini filia amore Di.ni Jesu Christi in hoc antro habitari decrevi*⁵³⁸.

Robusta è la composizione, elegante l’iconografia, ricercata nei particolari come le chiome fulve, nei lineamenti raffinata, soffusa di incanto la fisionomia. Non possiede la scioltezza di Filippo Tancredi il D’Aquila, né nel tratto né nell’architettura. Tuttavia rivela dignità formale, con suggestioni di classicità toscana e di finezza fiamminga, che non disturba l’opera del Tancredi. Un tempo scrigno di un immaginario poetico, la *Cappella della Comunione delle Clarisse*, detta impropriamente Sacrestia, adiacente il presbiterio, non rifugge più dello splendori. Nel 1698 Filippo Tancredi vi profonde la sua sensibilità di artista creando scene di matrice biblica, che narrano di Maria e della sua gloria.

Non si trova nei manoscritti del Mongitore un qualche riferimento alla Cappella-Sacrestia. Il Gallo afferma che gli affreschi sono del Grano: <<Freschi nella sacrestia della Abadia Nuova>>⁵³⁹. Di parere contrario è il Di Giovanni che li attribuisce a Pietro Novelli: <<Tutta la volta della Sacrestia è del Novelli>>⁵⁴⁰. Si pone in termini critici la Paolini che assegna al Tancredi la paternità nella misura di “capo-équipe” dell’impresa decorativa, rifiutando la notizia seriale di vari scrittori che propongono come autore il Grano⁵⁴¹. Quindi riferisce al Grano qualche segmento delle pareti: <<...il Tancredi... ha indubbiamente eseguito la figurazione principale della volta con l’Incoronazione della Vergine, oltre con probabilità i due scomparti cui già accennammo,

535

Cfr. F. Gringeri Pantano, in *Dizionario degli Artisti Siciliani. Pittura*, Palermo 1993, p. 150.

536

Cfr. P. Collura, *Santa Rosalia nella Storia dell’Arte*, Palermo. 1977, p. 102.

537

Cfr. A. Amore, *Rosalia Sinibaldi*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma, 1968, c. 430.

538

Cfr. P. Collura, o.p. cit., p. 15; A. Amore, o.p. , Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, c. 431.

539

A. Gallo, 1830, op. cit., p. XXIV.

540

L. Di Giovanni ms. sec. XIX f. 13v.

541

Cfr. M. G. Paolini, Scheda di Restauro, *Filippo Tancredi e Antonino Grano*, 1693-1697 c. pp. 159 – 160.

e gli altri sulle pareti, vale a dire le composizioni di maggior rilievo. In questa impresa, dunque, il Grano ha collaborato più in posizione di aiuto che di comprimario>>> ⁵⁴².



Fig. 62. Filippo Tancredi, *Natività di Maria*, Volta della cappella, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto.

Fino ai primi anni sessanta del secolo scorso, la cappella conserva ancora il primigenio fulgore con la volta, festante di nuvole e angeli, che accoglie la Vergine nell'istante dell'Incoronazione, mentre si schiude verso l'infinito. Restano alcune larve maculate nel soffitto, cromaticamente plastiche, non più in grado di significarne l'antica bellezza. Sulle pareti parecchi brani, pur nella frammentarietà, conservano vividezza di racconto, grazie alla densità dei colori strutturanti le narrazioni: *Nascita*, *Presentazione al Tempio*, *Annunciazione*, *Visitazione*, *Sacra Famiglia*, *Adorazione dei Maggi*. Un insieme, piuttosto omogeneo, di affreschi che danno unità allo spazio suscitando emozioni e invitando alla contemplazione di Maria nel cui empireo è chiamata ogni clarissa.

Tra i dipinti si qualifica, nel ritmo inatteso delle figure, la Presentazione di Maria. Una bambina, siciliana nel fisico, vista di spalle, che sale verso il sacerdote del tempio, coronata dall'oro magmatico dei capelli che le scendono sulle spalle. La pittura inventa la storia, l'attualizza, le dà un'icona familiare densa di speranze. Colore puro, nel suo essere segno e volume, che incanta e canta della Vergine alle vergini.

9.5. Sant'Anna alla Misericordia e Santa Maria degli Angeli

Appartiene ai francescani del Terz'Ordine Regolare il convento di S. Anna alla Misericordia, la cui chiesa viene costruita fra il 1602 e il 1632 ⁵⁴³. La facciata barocca, dal movimento concavo-convesso, è edificata intorno alla prima metà del settecento, rivelando forti suggestioni romane. L'interno è ricco di decori a firma di artisti e maestranze. Filippo Tancredi vi interviene, verso il 1700, affrescando la volta del transetto destro con l'*Assunzione della Vergine*, che segue di poco l'*Assunzione* del

542

M. G. Paolini, schede di restauro cit., *Ibidem*, p. 160.

543

Cfr. R. La Duca, *Architettura Religiosa a Palermo*, a cura di Francesco Armetta, Caltanissetta-Roma 2011, p. 84.

sottocoro della Badia Nuova con echi demattesiani. Certamente per spazialità, leggiadria, slancio, prospettiva e *articolazione degli schemi figurativi* ⁵⁴⁴ è un affresco superiore all'omonimo della Badia Nuova, possedendo, inoltre, con lo straripamento oltre la cornice, un inedito illusionismo di gusto cortonesco⁵⁴⁵. Quello dell'Assunzione è tema caro allo spirito francescano che celebra l'ascesa al cielo di Maria con il corpo, già parecchi secoli prima della proclamazione del dogma mariologico.



Fig. 63. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta del transetto destro, Chiesa di Sant'Anna alla Misericordia.

544

M. Guttilla op. cit. p. 12.

545

Cfr. C. Siracusano, op. cit. p. 171.



Fig. 64. Filippo Tancredi, *Glorificazione di San Francesco*, Cupolino del presbiterio, Chiesa di Santa Maria degli Angeli

L'attribuzione al Tancredi non ha immediati riscontri archivistici e storiografici. Questa è un'operazione contemporanea a partire dal U. Thieme - F. Becker che ne tratta, nella voce rispettiva, nel 1938. Dopo le affermazioni di Bellafore⁵⁴⁶ e di Ganci Battaglia⁵⁴⁷ interviene l'esegesi critica della Paolini⁵⁴⁸ e della Guttilla, la quale annota: <<l'Assunzione di Maria Vergine, nella chiesa di Sant'Anna... rivela tuttavia un passo avanti compiuto dal pittore nell'articolazione degli schemi figurativi>>⁵⁴⁹ Ariosa si presenta la composizione, traversata da cirri e affollata di angeli. Si eleva nella spazialità la Vergine, il corpo formoso adagiato su una nube, lo sguardo proteso alla Trinità che l'accoglie. Sono testimoni della gloria i vecchi genitori compresi del mistero, ma anche i

546

Cfr. G. Bellafore, 1956, p. 51.

547

Cfr. G. Ganci Battaglia, 1970, p. 73.

548

Cfr. M. G. Paolini, 1974, p. 10 n. 7.

549

M. Guttilla, 1974, op. cit. p. 12.

progenitori dell'umanità, che Tancredi colloca sul bordo basso della cornice, sopra nuvole che esondano. Visti di scorcio, Adamo ed Eva, nel rendere reale la composizione facilitano la dinamica illusionistica esplicitando il senso barocco della scena. Questa, nell'insieme, intende essere svelamento non solo della gloria della Vergine Madre, ma anche della redenzione avvenuta, per cui possono Adamo ed Eva partecipare del "paradiso ritrovato" assistendo, nel contempo, al *coup de théâtre* con l'Arcangelo guerriero, che scaccia negli abissi il drago. Chiari i rimandi biblici alla Genesi (Cfr. Genesi 3,24) e all'Apocalisse (Cfr. Apocalisse 12, 13-16), significati da una figurazione elegante immersa in velati vortici di luce.

Sicuramente è da assegnare all'artista messinese la volta del presbiterio di Santa Maria degli Angeli⁵⁵⁰, mentre gli affreschi polilobati delle pareti della nave, per staticità formale, colore materico, fissità di figure, sembrano, a parere di Paolini e Siracusano, appartenente ad Antonino Grano.

Scrivendo di Santa Maria degli Angeli, comunemente detta *Gancia*, il Mongitore dichiara che il cappellone è a firma di Tancredi: <<...le pitture del Cappellone di detta chiesa, l'arco del coro e l'effigie di S. Francesco nella volta di esso coro>>⁵⁵¹. Gallo⁵⁵² e Di Giovanni⁵⁵³ confermano, così altri studiosi dell'ottocento e del novecento. Con senso esegetico la Paolini, oltre a visionare composizione e colore attribuendoli al pittore messinese, afferma che suo subalterno nella decorazione è il pittore palermitano: <<L'affresco del Cappellone, sebbene condotto su uno schema ancora derivato dal Monrealese rivela una ricchezza cromatica notevole e caratteri compositivi, che possono conformarsi con le storie di S. Gaetano nella chiesa di S. Giuseppe>> Quindi conclude l'investigazione dichiarando: <<... Mi sembra che in accordo alle notizie fornite dal Mongitore si possa ritenere che l'impresa della decorazione della chiesa sia stata affidata al Tancredi, nei confronti del quale il Grano dovette trovarsi in posizione subordinata o subentrare in un secondo tempo>>⁵⁵⁴. Della stessa idea sono la Guttilla⁵⁵⁵ e la Siracusano. Questa però è dell'opinione che i <<Santi Francescani>> delle pareti debbono attribuirsi ad Antonino Grano⁵⁵⁶.

La piena concordanza attributiva al Tancredi riguarda il cappellone per schema compositivo e tipologia figurale, che ricordano la formulazione di S. Giuseppe dei Teatini: *lo stesso contrapporsi di pieni e di vuoti, di spazi risolti dalla luce che si diffonde*

550

Cfr. M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, op. cit. p. 13.

551

A. Mongitore, ms. sec. XVIII f. 66.

552

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 659.

553

Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 41 v.

554

M. G. Paolini, 1974, op. cit. pp. 11-12.

555

Cfr. M. Guttilla, 1974, op. cit. p.13.

556

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. p. 171.

uniformemente, il gioco vario e solo apparentemente vorticoso dei putti ⁵⁵⁷. Cristo in gloria con San Francesco raggruppa, nella circolarità della pseudo cupola, una scena immaginifica, scandita dal moto di Francesco e degli angeli al cospetto del Risorto. Calda la luce del cielo entro cui si svolge la narrazione con il Poverello d'Assisi in veste di vincitore e in mano la bandiera artificiosamente sventolante, mentre in alto, a sinistra, siede sulla nuvola un bel Cristo, torso nudo, scettro in mano, volto luminoso, capelli al vento. Icona di memoria fiamminga, paludata di squillante rosso. Quasi al margine della circonferenza si pone la Vergine, umile e supplice, splendente di bianco e azzurro.

Volano, danzano, planano gli angeli, acrobati in uno spazio chiaro, esaltato, per contrasto dalla vividezza delle vesti e dalla terrosità dei sai dei frati, seduti in basso sulla balaustra, estatici per la visione. Si tratta di quattro personaggi dell'ordine pauperistico: Bernardino da Siena, Giacomo della Marca, Giovanni da Capestrano, Francesco Solano, ritratti con forte realismo, stabilendo con la massa corporea e il movimento delle teste, un senso di profondità e sfondamento.

Teatro spirituale che precede, nell'ardimento ideativo, l'affresco che Goya, nel 1798, creerà per la cupola di sant'Antonio della Florida, a Madrid, con prospettiva ribaltata. Qui Filippo Tancredi offre una concezione di gloria, quale epifania di grazia, che stupisce gli stessi santi nel vedere assunto in paradiso il fondatore, nonostante il labaro rutilante. Ai lati della cupola sono due vele con figurazione decorative, abitate da putti. Pleonastiche geometrie, le vele, che disturbano la circolarità della gloria francescana.

9.6. Teresa d'Avila nell'Assunta delle carmelitane

Si trova nei pressi della Porta di Vicari, a inizio di via Maqueda, la chiesa dell'Assunta, annessa al monastero delle carmelitane scalze. Sono le nobili famiglie Montalto e Moncada a volere il complesso religioso, costruito tra il 1625 e il 1628, che ospiterà suor Teresa dello Spirito Santo, già duchessa Giovanna della Cerda di Medinacoeli, rimasta vedova del duca Antonio Moncada⁵⁵⁸. Indossando l'abito di Teresa d'Avila la duchessa ne accetta regola e spirito. È alla mistica spagnola, riformatrice dell'ordine e anima della vita claustrale, che viene dedicato, a firma di Filippo Tancredi - e anche di Guglielmo Borremans - la sequenza degli affreschi che decorano volta, presbiterio, navata e sottocoro. Lungo le pareti si pongono con vivacità plastica le sculture in stucco di scuola serpottiana, che con il bianco marmoreo illuminano l'aula.

Per lungo tempo si pone il problema dell'attribuzione, tra storiografi e storici, al Grano o al Tancredi, che la critica del secondo novecento sembra dirimere. Nel settecento il Mongitore fa, genericamente, riferimento alla decorazione dell'Assunta: <<Tutta la chiesa è ornata di stucco, toccato d'oro, con varie dipinture>>⁵⁵⁹. Tocca al Di Giovanni specificare l'appartenenza degli affreschi a Tancredi: <<Le pitture della volta della chiesa

557

M. Guttilla, 1974, op. cit. p. 13.

558

Cfr. G. Fanelli, *La Chiesa e Monastero dell'Assunta*, in *Palermo. Storia e Arte*, Palermo 1991, p. 321.

559

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq. e. 7 f. 436.

sono di Filippo Tancredi >>⁵⁶⁰. Per il Gallo, che elenca le opere dell'artista messinese, gli affreschi sono suoi ⁵⁶¹. Contrario a queste asserzioni è, in seguito, Filippo Meli, che assegna al pittore palermitano la forma decorativa, forse indotto dalla greve materia cromatica, prossima alla "durezza" del Grano in Santa Maria della Pietà ⁵⁶². Con riferimento al monastero dell'Assunta una nota dell'Archivio della Curia Arcivescovile registra: <<Vi sono in chiesa numerose pitture in affresco pare di un certo Antonino Grano, riferentesi alla storia dell'ordine carmelitano e alla riforma dello stesso per opera di Santa Teresa di Gesù>>⁵⁶³. Documento discutibile nella stessa formulazione se il Grano viene presentato come <<un certo>>.

Grazie all'ermeneutica, gli storici contemporanei entrano nel vivo del segno e della forma, pur basandosi, in prima battuta, su testimonianze storiografiche. Paolini e Guttilla affidano il giudizio di appartenenza al Tancredi fondandolo anche sul dato stilistico. La prima dichiara: <<Nell'ambito palermitano egli esercitò a lungo suggestioni molteplici, a partire dal Randazzo e dal Borremans che continuò la sua opera... nell'Abazia dell'Assunta e ne restaurò alcuni affreschi>> ⁵⁶⁴; l'altra riflette sui <<Lavori a fresco che tengono impegnati il Tancredi nella chiesa del monastero dell'Assunta: ... quelli del presbiterio con episodi della vita di S. Teresa d'Avila e la volta con la Glorificazione della Santa>>⁵⁶⁵.

Studiando la conformazione della volta con i suoi schemi geometrici la Mazzola costata che <<il riquadro centrale è trattato come un quadro riportato, che putti e angeli sembrano sorreggere>>⁵⁶⁶. Non affida all'illusionismo prospettico la *Gloria di S. Teresa* l'artista, ma a una visione reale, come se l'evento non fosse un fenomeno dell'immaginario ascetico. Ritrae il Tancredi, secondo il sentire monastico, la verità di un episodio appartenente alla storia. L'Incoronazione della Vergine, alla quale partecipa la mistica spagnola, presenti angeli e cherubini e alcuni santi del Carmelo, è quindi da osservare nell'ottica della realtà.

In quest'aura di realismo claustrale appare viva la narrazione e soprattutto squillante la forma pittorica, influenzata dal De Matteis e dal Solimena. Sostenitrice di questo assunto è Citti Siracusano, che ravvisa nei dipinti teresiani dell'Assunta una leggerezza di temi d'intonazione exornativa, libera da elementi drammatici, propri del Grano delle storie della Pietà⁵⁶⁷.

560

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 130.

561

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 659.

562

Cfr. F. Meli, 1929, op. cit., p. 127.

563

Archivio della Curia Arcivescovile, CH. 34.

564

M. G. Paolini, 1974, op. cit., p. 6.

565

M. Guttilla, 1974, op. cit., p.13.

566

G. Mazzola, 1979, op. cit. ,p. 211.

567

Cfr. C. Siracusano, 1986, p.173, n. 27.

Nell'esame di questi affreschi sussiste una differenza fra la volta e le pareti. Le scene parietali manifestano il gusto decorativo, che va diffondendosi nel *modus vivendi* dell'aristocrazia, che ama per i saloni dei palazzi una pittura mondana. Il soggetto della volta, invece, mantiene il senso dell'asceti pur nella esaltazione di Teresa, che, prostrata in ginocchio, viene presentata dalla Madonna a Cristo. L'opera occupa quasi per intero il soffitto e modera, con gravità di colori, il bianco accecante degli stucchi, obbligando a volgere lo sguardo dentro il cielo, dove vive la santa. Lungi dai fremiti sensuali, che contrassegnano l'iconografia della rifondatrice del Carmelo, interpretata in base al suo linguaggio poetico, pieno di slanci infuocati, nell'epifania di questo teatro l'immagine ritratta nella volta dell'Assunta è essenziale per disegno e colore, affidata, più che al dinamismo compositivo, a una dinamica di emozioni mentali. Non entra nella umanità della mistica, il pittore, necessitato dal monastero alla descrizione dell'incontro in paradiso, senza sfolgorio di luci e suoni di trombe. Una messa in scena in minore, semplice nel racconto, denso di richiami e devozioni, di santità monastica, esaltata dalla scioltezza pittorica, talvolta elegante.

In diversi spazi carmelitani, a Palermo, la decorazione insiste nell'illustrare la personalità di Teresa, accompagnandola con connotazioni d'impronta biblica, quale il profeta Elia e il suo apocalittismo incendiario. Un complesso iconografico, che, in verità, distoglie dal silenzio salmodiante della clausura che, nella chiesa dell'Assunta, testimonia invece purezza vocazionale, indicata dalla santa nel suo itinerario⁵⁶⁸. Celebri di lei sono i versi: *Nada te turbe / nada te espante / quien a Dios tiene / nada le falta. / Solo Dios basta* che attesta l'essenzialità del credo.

Di certo è tra le donne più rappresentative della storia della Chiesa la carmelitana d'Avila, capace di dare vita, nell'epoca del lassismo, a una coscienza nuova della cristianità, soprattutto all'interno dei monasteri, perché questi tornino ad essere luoghi di asceti. Intellettuali, poeti, teologi, artisti restano affascinati da Teresa e ne penetrano lo spirito che concorre alla *metànoia*. Alle monache lascia in eredità il *Cammino di perfezione*,⁵⁶⁹ testo che travalica il confine devozionistico per giungere all'essenza della fede. Energica e intelligente Teresa avvia una rigorosa osservanza della *Regola* carmelitana nei monasteri spagnoli⁵⁷⁰. In quest'opera è sostenuta da Giovanni della croce. I due sono fra gli esponenti più significativi della vita claustrale contribuendo, anche con gli scritti allo sviluppo della speculazione mistica⁵⁷¹.

Teresa, canonizzata, nel 1622, da Gregorio XVI, viene riconosciuta maestra di teologi e proclamata *dottore della Chiesa*, in grado di insegnare che la perfezione non è un dono, né un miracolo, bensì un cammino quotidiano. Una mistica di carne la rivelano le

568

Cfr. Teresa d'Avila, *Cammino di perfezione*, Milano 2007, pp. 109, 115.

569

Cfr. Teresa d'Avila, *Cammino di Perfezione* a cura di Luigi Borriello e Giovanna della Croce, Milano 2001.

570

Cfr. H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre la mística española*, Madrid, 1955.

571

Cfr. M. Florisonne, *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix*, Paris 1956.

confessioni, soprattutto *Il castello interiore*⁵⁷², dove lei descrive il matrimonio mistico con Cristo. Unione di sensi e sentimenti, a un tempo erotica ed estatica, che afferma la dimensione del suo corpo di innamorata e dello spirito di libertà. Come donna, pur in tempi di pregiudizi e sospetti, non rinuncia alle sue idee, nemmeno davanti ai superiori, e per affermarle usa intelligenza e pazienza, sollecitando le consorelle a vivere l'autodeterminazione.

In *Thérèse mon amour* Julia Kristeva psicanalizza la santa spagnola: *In pieno Rinascimento il suo amore di Dio vibra con l'intensità del "beatus venter" che conosceva già Meister Eckhart. Le sue convulsioni estatiche ne faranno un'icona sontuosa della Controriforma. Un'invasata alla Dostoevskij, ma immergendosi nelle acque del desiderio, e non nelle lacrime di Maria Maddalena, poiché lei raggiunge corpo e anima il corpo assente dell'Altro*⁵⁷³.

Di *sangue puro*, cioè aristocratica, è Teresa de Cepeda y Ahumada, appartenente a una famiglia di dodici figli. Vive spensierata la giovinezza ed entra presto nel Carmelo, di cui constata la mondanità, che condivide, fin tanto che non viene scossa dall'immagine dell'Ecce Homo. Inizia una conversione che la porta a essere, fra mille contrarietà, riformatrice del suo ordine e a esperire fenomeni soprannaturali nel corpo e nello spirito, come confermano Pietro d'Alcantara e Francesco Borgia⁵⁷⁴. Non psicopatica, né esaltata è Teresa. *Era una donna di carne e di sangue questa grande veggente, una solida figlia degli altopiani di Spagna, dotata di sicuro senso del reale, e che si sapeva votata a bel altro che a queste evasioni nell'empireo*⁵⁷⁵. Realismo quotidiano e slancio interiore sono le due componenti che strutturano la riformatrice, la quale guida verso la perfezione le claustrali invitandole a *lasciarsi prendere il cuore dalla verità drammatica dell'Incarnazione, della Passione, della Resurrezione!*⁵⁷⁶, consapevoli della loro dignità di innamorate di Cristo.

Fonda in Spagna diciotto monasteri femminili e scrive libri fondamentali non solo per le monache, ma per la stessa teologia, chiamata, di là da accademismi razionalisti, a penetrare il mondo della mistica dove avviene l'incontro con il Dio della caritas. Sono fiamme d'amore le pagine in cui racconta la sua esistenza *ove la profondità d'osservazione va unita a una semplicità e purezza di stile che incanta*⁵⁷⁷. Non frequenta università per diventare scrittrice o poetessa. Suo malgrado è poetessa e scrittrice. Verità che trabocca sulla carta con *spirito di fuoco*, secondo l'espressione di Antonio Machado è la sua scrittura: serrata, angolosa, priva di punteggiatura, torrenziale e bruciante. Gettata

572

Cfr. Teresa d'Avila, *Il castello interiore*; Cfr. Valentino di S. Maria, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XII, Roma 1969, c. 406.

573

Cfr. D. Zappalà, *La passione di Teresa*, in *Avvenire*, 1 maggio 2008.

574

Cfr. D. Rops, *La Chiesa del Rinascimento e della Riforma*, v. IV, Torino-Roma 1965, p. 136.

575

D. Rops, op. cit. p. 136.

576

D. Rops, op. cit. p. 137.

577

Mario Praz - Ettore Lo Gatto, *Antologia delle letterature straniere*, v. I, Firenze 1960, p. 183.

sul foglio *ex abundantia cordis* che affascina Calderòn de la Barca, Miguel de Unamuno, Garcia Lorca⁵⁷⁸.

In un ritratto letterario Carlo Ossola osserva che nella *Vida*, del 1567, Teresa d'Avila avvia un'analisi lucida e vertiginosa di se stessa penetrando gli abissi dell'io e inoltrandosi nell'indicibile con accenti di amante. Nella *Trasverberazione* di Bernini e nei dipinti di Rubens e Guercino parte di questa accensione d'amore viene interpretata. Ma per comprenderla il critico Ossola riporta la confessione della veggente: *Vedevo un angelo accanto a me, a sinistra, in forma corporea: cosa che non mi accade che rarissime volte... gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, che sulla punta di ferro mi sembrava avere un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere quando lo estraeva sembrava portarselo via lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere gemiti ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non c'era da desiderarne la fine, né l'anima poteva appagarsi che in Dio*⁵⁷⁹. Un frammento rivelatore della *unio mystica* di Teresa che aiuta a comprendere il perché della clausura carmelitana. Scindere la ragione *pascaliana* dalla realtà del monastero e dalla creazione dell'arte costituisce grave errore critico. Se Bernini traduce con fremito nel marmo la visione di Teresa è perché ne comprende il segreto, indagandone gli scritti in cui lei confessa a se stessa l'enigma dell'amore.

Pur con formazione diversa, in una stagione diversa, in una diversa geografia Filippo Tancredi si pone dinanzi al mondo spirituale della santa, orientato dalla sensibilità dell'abbadessa e delle monache. Nello spazio dell'Assunta descrive alcuni momenti della santa sulle pareti, con grafia leggibile e leggerezza di icone, festose nei colori.

Nella volta il pittore messinese affresca la gloria di Teresa con sobrietà e freschezza di pennellate. Divide in tre sezioni la volta. In alto, accanto alla colomba dello Spirito, al Figlio incarnato e all'Eterno, colloca la figura di Maria, un po' sottostante, nell'atto di accogliere e presentare alla Trinità la santa spagnola che, in ginocchio, vestita di saio marrone e cappa bianca, aprendo le braccia, si offre all'Amore amato.

Nella cesura intermedia si pongono l'evangelista Giovanni, veggente del mistero, il papa santo, Pio V⁵⁸⁰ approva la riforma carmelitana, e alcuni vescovi sostenitori della mistica. Sono presenti, inoltre, santa Rosalia e cinque altre vergini siciliane. Alla base del cielo grandiosi, nell'umiltà degli atteggiamenti, appaiono Domenico e Francesco, Giovanni della Croce⁵⁸¹ e Alberto degli Abati⁵⁸², quest'ultimo con in mano la palma del martirio. Stanno avvolti in cappe pesanti e incisi con forza cromatica⁵⁸³. Costituiscono i referenti della spiritualità di Teresa: della sapienza, della povertà, del sacrificio. Comunionale è il

578

Cfr. L. Capuzzi, *Una carmelitana da romanzo*, Avvenire, 11 ottobre 1915.

579

Cfr. C. Ossola, *Teresa d'Avila*, Avvenire, 11 maggio 2015.

580

Cfr. A. Silli, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1968, cc. 897 - 901

581

Cfr. Vincenzo dell'Eucarestia, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VI, Roma 1965, c. 715.

582

Cfr. R. Ruocco, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 680 - 681.

583

Cfr. M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, op. cit. p. 13.

rapporto di Giovanni della Croce con Teresa. I due insieme concorrono alla riforma del Carmelo e alla fondazione di nuove comunità, avversati da molti prelati. Giovanni, molto più giovane di Teresa, rappresenta la più alta espressione del misticismo iberico. In opere quali la *Subida del Monte Carmelo* e della *Noche oscura del alma* manifesta l'itinerario, ascetico e inquieto, della sua esistenza, in cui si rivela, inconsapevolmente, pensatore chiaro e forte. È lirico che brucia nella contemplazione, di cui scevera l'essenza con linguaggio fuori da schemi. *Come il fuoco, essa (la contemplazione) avanti di trasformare l'anima in sé medesima, la spoglia, e la purga di tutto quello che in lei potrebbe resistere alla sua azione e la fa uscire da tutte le sue sozzure e l'annerisce e l'oscura talmente da farla quasi parere più brutta di prima*⁵⁸⁴. È brace divina la contemplazione: purifica per poi ardere illuminando. Figlio di Teresa, Giovanni ne diviene compagno, fratello, confessore⁵⁸⁵.

Alberto degli Abati, nativo di Trapani, vive nel XIII secolo secondo lo spirito del Carmelo, di cui è *profeta*. Occupa un ruolo di primo piano nel suo ordine. Iconograficamente è indicato dal Crocifisso e da due gigli che tiene in mano, simboleggianti la purezza di vita⁵⁸⁶.

È densa di figure la volta, non affollata. Ciascuna con la specificità di una teologia vissuta, significativa la fede non come evasione, bensì incontro nella ricerca sapienziale, nell'abbraccio dei diseredati, nella preghiera estatica, nella durezza del dovere. Un paradiso di grazia, lucente d'oro nello spazio trinitario e mariano, di azzurro, talvolta nuvoloso, quello in cui stanno i santi nel compito di intercessori.

Non è centrale l'immagine di Teresa d'Avila. Sta alquanto al margine, con il volto inebriato di luce paradisiaca. Un cartiglio, svolazzante fra le gambe di puttini, recita: *Nisi coelum creassem pro te sola crearem*. È il canto dell'Innamorato all'amata: confidenza sublime di Cristo alla sua Teresa, che ora rivede Colui che, nelle trasverberazioni, le si era rivelato.

La volta del piccolo presbiterio rappresenta l'*Incoronazione di Maria* da parte del Figlio. Si sviluppa diagonalmente la scena, in una calma ascensionalitàpregna di poesia, priva di rumori. Una favola celeste. Vi assistono, in secondo piano rispetto alla figlia, Gioacchino e Anna. E vi assiste anche Teresa, che sta in basso, felice di essere testimone di un evento biblico e cosmico. Testo apocrifico che indica come il Carmelo senta presente la *Gratia Plena* nella storia della fondatrice e del monastero palermitano.

584

Cfr. M. Praz - E. Lo Gatto, *Antologia*, op. cit. p. 185.

585

Cfr. K. Bihlmeyer – H. Tuelchle, *Storia della Chiesa*, v. III Brescia 1960, p. 297.

586

Cfr. R. Ruocco, *Ibidem*, cc. 680 – 681.



Fig. 65. Filippo Tancredi, *Apparizione della Croce a Sant'Elena e Costantino*, Sommità della volta, Oratorio di Sant'Elena e Costantino.

Inventa il cielo dell'Assunta Filippo Tancredi con pittura ariosa e suadente, soprattutto nel tratteggio delle fisionomie femminili; di Maria, formosa nel corpo e dolce nel viso, e di Teresa che appare donna in fiore. A differenza delle composizioni parietali dove l'affresco si presenta quasi rude nella struttura di corpi e vesti – non nei visi – la volta della navata e del presbiterio si offre viva allo sguardo, ritmata nelle parti, attraente nelle pennellate festose e nei colori, incantevole *per la vaghezza*⁵⁸⁷, evidenziando come la stagione barocca stia per cedere il passo a una primavera di forme sognanti, simile a quella che Giacomo Serpotta plasma nelle virtù e nei puttini degli oratori.

9.7. Apparizione della Croce in Sant'Elena e Costantino

L'affresco che Filippo Tancredi dedica, intorno al 1705, nell'oratorio di Sant'Elena e Costantino, all'*Apparizione della Croce a Sant'Elena e Costantino*, costituisce filologicamente un rebus. Oscillante l'attribuzione, anche perché non si hanno documenti notarili e storiografici. Nel suo saggio la Guttilla non lo rapporta all'artista messinese, preferisce tacere⁵⁸⁸. Di diverso avviso è la Siracusano che ribadisce la paternità del Tancredi⁵⁸⁹, il quale lascia Palermo e il completamento dell'oratorio per far ritorno a Messina, atteso da aristocrazia e clero per importanti interventi pittorici e decorativi. Gli subentra nell'affresco della volta Guglielmo Borremans, il fiammingo che affascina la nobiltà siciliana soprattutto. <<Non è questo il primo caso, annota la Siracusano, in cui il Borremans viene chiamato a continuare l'opera del Tancredi>>⁵⁹⁰. In precedenza Gaspare Palermo afferma che l'opera è a firma di Gaspare Serenario⁵⁹¹. Tesi questa sostenuta, in seguito, anche da Giuseppe Bellafiore⁵⁹², ma non accolta da una critica più attenta.

Nel contesto dell'oratorio, quasi per intero affrescato da Guglielmo Borremans, è più facile pensare che l'*Apparizione* possa essere del fiammingo, risalente al periodo iniziale della sua presenza a Palermo. L'esame formale mette in rilievo la diversità non tanto della composizione, quanto del tratto cromatico pienamente tancrediano. Quindi sembra chiaro che l'affresco centrale della volta debba essere considerato creazione dell'artista peloritano prima del suo rientro nella città natale. Occupa il posto d'onore nella volta l'*Apparizione della Croce* ed è circondata da quattro altri affreschi, firmati dal Borremans, inseriti in cornici dorate: *Battaglia di Ponte Milvio*, *Battesimo di Costantino*, *Sogno di Costantino*, *Ritrovamento della vera Croce*.

È punto focale del complesso decorativo l'*Apparizione* che si impone con vigore nell'articolazione e nella figurazione luministicamente contrastate, talvolta dure nei panneggi e pietrose nelle forme. Un barocco privo di *nuances*, che disconosce la

587

Cfr. F. Susinno, 1724, ed. 1960, p. 281.

588

Cfr. M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, op. cit. p. 14.

589

Cfr. C. Siracusano, op. cit., p. 203, n. 55.

590

C. Siracusano, op. cit., p. 203, n. 55.

591

Cfr. G. Palermo, 1816, p. 280.

592

Cfr. G. Bellafiore, 1971, p. 33.

lucescenza delle cromie e la gradazione dei toni, non prevedendo la presenza futura della leggerezza volumetrica e dell'eleganza formale del pittore di Anversa.

Ardimentoso lo scorcio dal basso con i soggetti monumentali di Elena e Costantino sul basamento, alto e spigoloso. Stanno in ginocchio, paludati di vesti imperiali: Elena, nel bianco azzurrognolo, sembra lievitare; Costantino è saldo nella postura e appesantito da colori materici. L'una e l'altro contemplanti la croce che loro viene presentata da nugoli di putti, volanti in un cielo che riverbera di azzurro e rosa. Straordinario è lo sfondamento prospettico della Croce che penetra lo spazio scendendo verticalmente verso i prescelti per i quali costituisce *labarum* di vittoria e di salvezza, come sottolinea l'incisione: *In hoc signo vinces*. In alto, nella circolarità dell'empireo, plana la colomba dello Spirito e siede l'Eterno, confusi nella luce dell'*exultet*. Domina su una nube voluttuosa l'immagine di Maria, solenne e rasserenante, mentre tiene sulle ginocchia il bambino. Veste di rosso e di un lapislazzuli che si espande in volute, materna nel volto, la testa cinta di fluente chiome dorate. Una gloria rivelatrice del cristianesimo, abbracciato da Elena e Costantino, madre e figlio, che con la santità e la politica danno alla storia, romana e imperiale, nuovi ordinamenti. La possente corporeità dei due sta a significare che su di loro poggia l'ideazione di una *Res publica*, che unisce Chiesa e Stato a servizio della coscienza individuale e sociale.

Appartiene alla *Nobile Compagnia della Carità* l'oratorio fondato, a inizio settecento, presto arricchito di marmi, tele, affreschi, con munificenza e magnificenza. Si connota di valori aristocratici con una idea della fede impegnata in battaglie per il trionfo della croce. Non è una confraternita devozionale, ma di baroni e principi che profondono sentimenti pauperistici non disgiunti dall'orgoglio del lignaggio, quasi eredi dell'identità, sacrale e regale, dei patroni, che nella volta indicano nel *lignum crucis* la vittoria sui nemici. Della Compagnia di S. Elena e Costantino è cappellano, per il suo ufficio di sacerdote, l'architetto Paolo Amato che, sicuramente, concorre a dare aulicità all'oratorio sino al 1714, anno della sua scomparsa⁵⁹³.

Rimanda l'affresco alla storia di Costantino e di sua madre, e alla complessità di un'epoca in cui i problemi sono decisi dalla spada. Aveva aderito al vangelo della misericordia l'imperatore e aveva fatto della croce il logo della sua politica, ma gli eventi lo travolgono inducendolo ad atti di violenza, a uccisioni di familiari, allo sterminio degli avversari. Campione di fede e difensore dei cristiani agisce da vendicatore. Gli storici del tempo, tra cui San Girolamo, si affaccendano a giustificare o a tacere. La *civitas christiana* si ribella. Persino sua madre lo condanna come carnefice. L'anziana Elena - il cui nome ufficiale è Flavia, Giulia, Elena, Augusta⁵⁹⁴ - in espiazione dei peccati del figlio e per indurlo al pentimento parte in pellegrinaggio alla volta di Gerusalemme. Visita i luoghi sacri, il calvario soprattutto. Ne scrive lo storico Eusebio racconta dell'imperatrice che, su basi topografiche, guida archeologi, presbiteri e operai nella ricerca e negli scavi, fino a quando appare la protuberanza del calvario e la grotta della sepoltura. In un terreno adiacente, rimossi enormi cumuli di terra, vengono trovati le tre croci. Una donna moribonda è portata dai familiari sul luogo del ritrovamento. Quando lei viene toccata

593

Cfr. F. M. Stabile, *I preti a servizio dei preti poveri di Palermo*, Palermo 2010, p. 33.

594

Cfr. E. Croce, *Ad Vocem*, Biblioteca sanctorum, IV, Roma 1963, cc.1022-1037.

dalla terza croce si alza e cammina. Elena comprende che quella è la croce di Cristo. Costantino è informato dalla madre. Commosso scrive al vescovo di Gerusalemme: *Che il monumento sacro della Passione del nostro Dio sia potuto restare tanti anni nascosto sotto terra, per risplendere nello stesso momento in cui si inabissa il nemico del genere umano, è cosa che supera ogni ammirazione. La ragione viene meno: il divino oltrepassa l'umano*⁵⁹⁵.

Celebra questa storia di espiazione e la sacralità della croce il dipinto commissionato a Tancredi, il quale unisce, rappacificati dalla *communio sanctorum*, Elena e Costantino che, in estasi, adorano il legno della redenzione dentro lo splendore di un cielo mosso da nuvole rossastre, in cui con la croce è protagonista benedicente la Vergine Madre. Nella sommità della volta, in seguito decorata con parecchi riquadri dal fiammingo, l'affresco del Tancredi, scandito con forza compositiva, segnica e cromatica in tre parti, capta lo sguardo immergendolo nella chiarezza magmatica che fa da sfondo alla epifania. Teatro di una concitazione prospettica del barocco che non offre evasioni, ma porta nel dramma di un'invenzione avvincente.

9.8. Il cupolino del S. Salvatore

Nel monastero basiliano del San Salvatore, la cui prima fondazione risale a epoca normanna, mentre la rifondazione ha inizio nel 1682 su progetto di Paolo Amato, Filippo Tancredi interviene intorno al 1704⁵⁹⁶. L'attribuzione, su fondamento documentario, trova riscontro su basi stilistiche e critiche con rimandi ad altri affreschi del medesimo periodo⁵⁹⁷.

Dell'intervento pittorico nel SS. Salvatore scrive il Mongitore: <<Filippo Tancredi...pur dipinge la cupoletta di esso cappellone>>⁵⁹⁸. Asserisce la paternità tancrediana il Di Giovanni: <<La pittura a fresco del cupolino...di mano di Filippa Tancredi>>⁵⁹⁹. Confermano l'attribuzione Palermo⁶⁰⁰, Di Marzo⁶⁰¹ e così pure U. Thieme - F. Becker⁶⁰², Di Marzo Ferro⁶⁰³, Agati⁶⁰⁴, Mauceri⁶⁰⁵, Natoli⁶⁰⁶. Di particolare significazione lo studio della Guttilla: <<Intorno al 1704, anno in cui Paolo Amato ne porta a termine la costruzione, il Tancredi eseguì anche una serie di lavori nella chiesa del

595

Cfr. D. Rops, op. cit. pp. 417- 422.

596

Cfr. M. Guttilla, 1979, op. cit., p. 14.

597

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 171

598

A. Mongitore ms. sec. XVIII Qq. e 7 f. 36.

599

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 38.

600

Cfr. G. Palermo, 1816, p. 242.

601

Cfr. G. Di Marzo, 1856, p. 286, n. 1.

602

Cfr. U. Thieme - F. Becker, 1838, v. XXXII p. 428.

603

Cfr. G. Di Marzo Ferro, 1858, p. 489.

604

Cfr. S. Agati, 1907, p. 50.

605

Cfr. E. Mauceri, 1917, p. 12.

606

Cfr. L. Natoli, 1977, p. 61, n. 158.

Monastero del SS. Salvatore a Palermo... affreschi nella volta del cupolino a mezzogiorno. Rimane solo quest'ultima opera che, anche se molto deteriorata... tuttavia nelle figure e nella stesura cromatica superstite rivela precise corrispondenze che inducono a considerarla opera dell'artista messinese>>⁶⁰⁷ .



Fig. 66. Filippo Tancredi, *Visione dell'Agnus Dei*, Cupolino del presbiterio, Chiesa del SS. Salvatore

A dare un senso di profondità al cupolino, oltre alla <<disposizione delle figure che in cerchio glorificano l'agnello>>⁶⁰⁸, è la leggerezza del colore che rende evanescente lo spazio suggerendo l'idea dell'infinito. Qui appare in relazione all'altare dell'Eucarestia l'*Adorazione dell'Agnello mistico*, voluto dalle monache e rispondente alla meditazione sacrificale del monastero. A causa del deterioramento del cupolino e dell'affresco è difficile la lettura delle immagini. L'Agnello è dipinto al di sotto del lanternino ed è posto sopra un capitello corinzio. Icona maestosa è quella dell'*Agnus Dei*, che dall'alto osserva santi e angeli che, su diversi piani, si snodano in cerchi concentrici.

607

M. Guttilla, 1974, op. cit. p. 14.

608

G. Mazzola, 1979, op. cit. p. 212.

Un duplice contrasto è d'obbligo. Il primo riguarda la sequenza dei santi sui bordi dell'ogiva: si mostrano solenni e pur morbidi nell'atteggiamento, carichi di grazia sensuale nei gesti, differenziandosi dalla pietrosità delle figure che Novelli colloca sul bordo della circonferenza della cupola di Sant'Anna a Casa Professa. L'altro riguarda l'icona dell'Agnello: in San Salvatore ha forma aulica nel suo ergersi sull'ara, contrariamente a quello dipinto nell'oratorio dei sacerdoti infermi: piegato sulle gambe nell'istante dell'olocausto rituale.

Quasi ombra di dense cromie appare l'immagine di un santo, posto in diagonale, che ricorda la forma in diagonale di San Paolo nella volta dell'oratorio dei sacerdoti. Da queste affinità è possibile risalire alla paternità del Tancredi che nel minuscolo cielo conventuale dipinge la visione mistica della gloria.

Un'idea parziale di come pittoricamente doveva essere l'*Agnus Dei* basiliano la offre l'*Adorazione dell'Agnello mistico* dell'oratorietto sopra Santa Cita. Non è citata dalla storiografia e la sua attribuzione, a opera dell'esegesi critica, si afferma a fine novecento⁶⁰⁹. Si tratta di un affresco con visione ravvicinata e circoscritta a poche figure, che sa di maniera. Sebbene mostri l'eleganza degli angeli, plasticamente prossimi alle sculture di Giacomo Serpotta, non rivela l'afflato che contraddistingue il cupolino del San Salvatore e l'ascensionalità del volteggio iconografico. Risente indubbiamente di una committenza aulica, attenta allo stile e al gusto moderno, incapace però di suscitare l'emozione che sboccia dall'affresco del monastero femminile.

Dopo queste due creazioni Filippo Tancredi lascia la città per tornare a Messina, dove dà vita a molte opere, andate purtroppo distrutte. Le volte della capitale dell'Isola da lui dipinte sono testimonianza di maestria tecnica, briosità compositiva, linguaggio poetico e musicale. Volte che lo incoronano protagonista della decorazione pittorica. Significativa è l'affermazione del suo biografo: *Riuscì nel dipingere le volte e soleva dire che la distanza gli dava una bella vernice ai suoi lavori. Egli però lavorava a fresco, con semplici terre e calce di Palermo ch'è grassa e pastosa al par della biacca, affermando che il solo segreto si era questo che non tormentava i colori.*

Frescante di sogni Filippo Tancredi concorre con genio di decoratore a render festosi gli spazi aerei delle chiese palermitane con raffinatezza di segno e lucentezza di colori trasmettendo incanti e temi di teologia.

609

Cfr. C. Siraciusano, 1986, op. cit. p. 171; *Eadem, op. cit. p. 178, t. XIII, nn. 1,5.*

GUGLIELMO BORREMANS

1672 - 1744

Tra fine XVII e inizio XVIII secolo la cultura artistica è satura di suggestioni romane e di marattismo, determinata dal fascino della pala d'altare *Madonna del Rosario* nell'Oratorio di Santa Cita. Ne traducono il verbo Antonino Grano e Filippo Tancredi in moduli che fanno di maniera. Con l'arrivo a Palermo del fiammingo Guglielmo Borremans, nato ad Anversa nel 1672 e morto a Palermo nel 1744⁶¹⁰, il fenomeno subisce un qualche arresto, grazie al dinamismo di forme e al cromatismo smagliante dell'artista straniero, che infonde ai costrutti pittorici vitalità e libertà, non privi d'eros. Al classicismo barocco e al barocco realista della concezione siciliana si aggiunge la visione fiamminga della natura, miniaturista e lenticolare, che tende a fondersi con l'idealità e la concretezza. Processo che Borremans, venuto dalla patria di Rubens, Van Dyck e Jordaens, continua, avvinto dal colore neoveneto, dall'immaginario carraccesco, dalle pulsioni caravaggesche in affreschi, suadenti per sensualità, che inondano di emozioni cupole, volte, sottocori, pareti. Non più la gravità decorativa di Pietro Novelli, ma la soavità di figure lievitanti in spazialità cerulee, che esaltano la carne di Madonne, angeli, vergini, putti, santi.

Quando Guglielmo Borremans si forma, Anversa è una grandiosa bottega d'arte di "discendenti rubensiani", nel cui *milieu* egli apprende segreti e sapienza, facendo parte, probabilmente, della cerchia di Peter Van Lindt, erede del seicento delle Fiandre. Il giovane abbandona la città natia per tentare altre strade, sicuro del suo valore. Intorno al 1704 intraprende il viaggio in Italia per conoscere il Rinascimento e il Barocco in diversi capoluoghi. Di questo periodo non si hanno, però, notizie documentarie. Nel 1706, all'età di 34 anni, si stabilisce a Napoli, attratto dai fermenti merisiani e dalla fantasia teatrale⁶¹¹. Nella capitale partenopea l'avvinca la foga inventiva di Luca Giordano, la scenografia spettacolare di Francesco Solimena, la raffinatezza di Paolo De Matteis⁶¹². Assume nella forma, il Borremans, una ricchezza di valori culturali, estetici e sociali che fanno essere la sua pittura *ariosa, iridescente e movimentata*⁶¹³.

10.1. Un fiammingo a Palermo

La ragione della sua venuta in Sicilia non trova riscontro né in documenti archivistici né in memorie. *Non sappiamo se egli sia stato chiamato da un aristocratico mecenate o da un ordine religioso, forse sull'eco della sua fama raggiunta a Napoli, comprovata da un*

610

Cfr. Archivio Defunti, n. 256, parrocchia S. Ippolito; G. Di Marzo, op. cit. 1912, p. 57.

611

Cfr. G. Ceci in *Napoli Nobilissima*, Napoli, Dicembre 1901, p. 18.

612

Cfr. V. De Martino in *Napoli nobilissima*, Napoli 1975, pp. 209-228; N. Spinosa in *Civiltà del '700*, 1979, v. II, p. 432.

613

Cfr. O. Ferrari in *Civiltà del '700*, v. I, Napoli, p. 128.

*madrigale in cui il nostro pittore è enfaticamente lodato per la sua attività di ritrattista*⁶¹⁴. Del madrigale dà notizia il D'Alessandro: *in lode del signor Guglielmo Borremans, famoso pittore fiammingo ... nume della pittura*⁶¹⁵. Nel 1912 il Di Marzo pubblica il testo, evidenziando la notorietà del fiammingo già prima di lasciare Napoli⁶¹⁶. Data l'importanza dell'artista *anterpuensis* nel rinnovamento del linguaggio sono parecchi gli storici che si interessano alla sua opera sin dal settecento⁶¹⁷. Nel secondo Novecento diversi esegeti tentano con acribia di determinare, sovente in mancanza di documenti certi, la paternità o meno di opere genericamente attribuite al maestro di Anversa, mettendo in luce il valore formale e la dimensione creativa⁶¹⁸.

Sembra probabile che Guglielmo Borremans si trasferisca in Sicilia perché l'Isola non è frequentata da artisti impegnati. Quindi è una regione più disponibile di quella napoletana per la sua affermazione. A Palermo giunge intorno al 1712 con un patrimonio pittorico che sorprende l'intellettualità desiderosa di nuovi linguaggi, di là da *clichés* ripetitivi⁶¹⁹. Prelati e aristocratici ne apprezzano i rimandi a Solimena e a De Matteis, stupiti per l'eleganza di forme e ritmi, carichi di pulsioni. Non una novità accademica, bensì espressiva di urgenze linguistiche moderne, di sensibilità spirituali, non più devozionistiche, ma poetiche, talvolta mondane, all'interno dell'ultimo barocco, in consonanza con gli echi rimbalzati dalla Francia, aperta alla formulazione di un classicismo arcadico. E in questa tensione il fiammingo si trova affine alla creazione

614

F. Brugnò, *Le opere di Guglielmo Borremans in La Chiesa del Convento di Sant'Antonino da Padova di Palermo*, Palermo 2002, p. 80.

615

Cfr. G. D'Alessandro, 1713, op. cit. p. 192.

616

Cfr. G. Di Marzo, 1912, op. cit. p.17.

617

Cfr. A. Mongitore, *Monasteri e Conservatori*, ms. cit. f. 197; A. Gallo, ms. sec. XIX, ff. 707, 710; G. Sigismondo, 1788, v. I. p. 91; G. A. Galante, 1872, p.47; P. Fedele da San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, Palermo 1788, pp. 240 - 244; F. Pulci, *Lavori sulla storia ecclesiastica di Caltanissetta e sua diocesi*, I, Caltanissetta 1881, pp. 110 ss.; G. Ceci, *La Chiesa e il Convento di Santa Caterina a Formello in Napoli Nobilissima*, X, 1901, p.180; G. Di Marzo, *Guglielmo Borremans di Anversa pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII*, Palermo 1912; G. Di Marzo, *Altre notizie del pittore Guglielmo Borremans in Archivio Storico Siciliano*, n. s. anno XXXIX, 1914, pp. 443-445; F. Meli, *Degli Architetti del Senato di Palermo in Archivio Storico per la Sicilia*, IV-V, 1938-1939, p. 390

618

Cfr. D. Malignaggi, *La pittura del settecento a Palermo*, Palermo 1978, p. 27; G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane in Storia dell'Arte*, nn. 36-37, 1979, pp. 205 - 251; O. Ferrari, **op. cit.** pp. 128, 148 - 150; F. Brugnò, *La decorazione pittorica della chiesa dei Santi Quaranta martiri e di San Ranieri dei Nobili Pisani alla Guilla: note e ipotesi in Immagine di Pisa a Palermo*, Palermo 1983, pp. 555 - 563; M. Guttilla, *Guglielmo Borremans e gli affreschi nella chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Ranieri dei Nobili Pisani alla Guilla: analisi stilistica e iconografica in Immagine di Pisa*, Palermo 1983, pp. 493 - 554; C. Siracusano, *Guglielmo Borremans*, in *La pittura del settecento in Sicilia*, Roma 1986; S. J. Barnes, *Van Dyck in Italy 1621 - 1628*, New York 1986; C. Siracusano, *Guglielmo Borremans tra Napoli e Sicilia*, Palermo-Siracusa 1990; G. Mendola, *Van Dyck in Sicily*, in *Van Dyck 1599 - 1641*, London 1999, pp. 58 - 63; V. Abbate, *Van Dyck a Palermo*, in *Anton Van Dyck. Riflessi Italiani*, Milano 2004, pp. 69 - 81).

619

Cfr. A. Mongitore, *Diari palermitani*, 1720 - 1736, tomo 6, p. 7, a cura di G. Di Marzo, 1871, v. IX.

plastica di Giacomo Serpotta, epigono del barocco, che preannunzia, con l'incanto di putti e virtù, il neoclassicismo europeo.

Assurge a principe della decorazione il fiammingo rinnovando l'idea dell'arte in chiave di eleganza con timbri primaverili, evocazioni mitologiche, sogni lirici cui si accompagnano fasciose allegorie femminili, partecipi di glorie paradisiache. La sua pittura è votata all'affresco nella esaltazione di cieli abitati da sensuali angeli e da vergini in deliquio. Non risponde più ai dettami controriformistici la loro estasi, se non in apparenza. La pervade una grazia poco sacramentale, fremente di erotismi, di bellezze muliebri, di intimità struggenti pur nell'ossequio all'iconografia postridentina e alla tematiche ecclesiali. Nell'invenzione compositiva, di per sé non originale, non mancano dentro gli spazi decorati i soggetti della Trinità, della Madonna, dei santi patroni, di vergini e martiri. Rispondono a formule obbligate, prive di ascetica. Le chiese squadernano nelle volte narrazioni ovunque consimili, redente dal segno e dal colore di un artista che imprime, con freschezza di pennellate, un vitalismo suadente alle apparizioni di Maria nell'azzurro, agli slanci d'amore delle beate, alle danze degli angeli. Il cielo non è più trascendente. Vive di palpiti umani e delle passioni inebrianti della carne. Con precisa maniera stilistica *piena di grazia e di decoro, che verrà da lui applicata costantemente e con pochissime varianti*⁶²⁰, il pittore fiammingo vive emozioni solimenesi e dematteisiane e di rimandi giordaneschi. Fonde in un suo linguaggio *rocaille* le ascendenze partenopee proiettandole nel contesto siciliano che si apre alla primavera del Settecento. Una parte della società si avvia ormai verso i mutamenti agognati. Nel *milieu* di pensatori, letterati e artisti, nonostante la Controriforma si *maturano i germi della nuova cultura, i cui segni erano già balenati negli ultimi decenni del secolo precedente*⁶²¹.

10.2. La Martorana delle benedettine

Dopo l'arrivo a Palermo, Guglielmo Borremans è presto coinvolto in progetti decorativi, primo dei quali è l'affresco del soffitto della *Madonna della Volta*, distrutta nel 1929⁶²². Del contratto, stipulato nel 1714, dà notizia Filippo Meli⁶²³. L'affresco, firmato e datato dal Borremans nel 1715, venne staccato prima della demolizione della chiesa, ma presto sparisce per incuria. Resta prezioso un documento fotografico che permette, pur in bianco e nero, di studiarne la valenza⁶²⁴. Il *Trionfo della Vergine* conferma la fama del fiammingo. Sotto l'aspetto iconografico ripete lo stilema abituale, come attesta la suddetta fotografia. Maria sale in alto fra nubi e angeli, sguardo al cielo, braccia aperte,

620

G. Barbera, *Guglielmo Borremans per Buccheri e Catania*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento*, Palermo 1985, p. 412.

621

G. Santangelo, *Letteratura in Sicilia da Federico II a Pirandello*, Palermo 1975, p. 62.

622

Cfr. G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 19; T. Viscuso, *Chiesa di S. Maria della Volta*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, p. 99.

623

Cfr. F. Meli, 1938 - 1939, op. cit., p. 390.

624

Cfr. F. Brugnò, *L'opera di Guglielmo Borremans in La chiesa del Convento di Sant'Antonino da Padova di Palermo*, Palermo 2002, p. 83, n. 1.

seguita da profeti, apostoli, prescelti. Gloria di corpi e di abiti, visti in scorcio, che si librano nel vento, avvolti da brezza paradisiaca. Inedita appare la scenografia di cromie plastiche che segna l'avvio dell'artista nella capitale del vicereame.

Supportate dallo spirito secolare delle famiglie d'origine, le monache benedettine del monastero della Martorana si indirizzano all'ospite di Anversa per impreziosire la loro chiesa, capolavoro della decorazione musiva bizantina. Fonda il complesso monastico e la chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, nel 1143, Giorgio di Antiochia, ammiraglio di Ruggero II. Quando, nel 1183, Ibn Jubair la visita annota nel diario: *E' il più bel monumento del mondo. Le sue pareti interne sono tutte dorate... tutte lavorate a mosaico d'oro*⁶²⁵. Dell'edificio prendono possesso, nel 1435, le benedettine. In origine la struttura della chiesa si a croce greca; a fine XVI secolo viene trasformata in termini basilicali. L'interno splende di decori musivi di Bisanzio, nonostante alcune asportazioni, conservando la malia d'oriente e l'astrazione metafisica dell'ortodossia greca. Le monache, ricche per eredità nobiliare, incaricano, nel 1717, Borremans per decorare alcune pareti della chiesa rimaste nude dopo l'ampliamento⁶²⁶. Consapevole dell'importante committenza, dato che il luogo è scrigno di mosaici, testimoni della trascendenza, l'artista mira a rinnovare la concezione della luce e l'immaginario iconografico. Ribalta la visione metafisica in visione fisica, di una natura sensitiva capace di significare l'immanenza della vita nella corporeità. Interviene particolarmente con questa filosofia empirica nel coro delle monache decorando con finezza un ambiente idealizzante che ritrae il cielo sulla terra. Volta e pareti rappresentano, illusionisticamente, scene reali e ideali con plasticità di forme e pienezza di cromie. Un palcoscenico con quinte e fondali dipinti sulle quattro pareti, narranti miracoli di San Benedetto e di Santa Scolastica e l'epifania di una Madonna fra santi e devoti.

Fine del teatro barocco è stupire: quindi non la santità, né l'incontro escatologico, né il tema della misericordia, ma l'incanto della favola affresca l'artista in spettacoli di gloria con i fondatori dell'ordine mondanamente circondati da principi e cortigiane in abiti monacali.

Di questo intervento decorativo, che si sviluppa in più parti della chiesa, scrivono con cura storici e critici evidenziando la singolarità di un'operazione che si affida al fascino della bellezza idilliaca⁶²⁷ e alla reinvenzione di un teatro sacro dove, con la *Madonna in trono fra sante e monache benedettine*, non mancano abbadesse e professe recitanti, partecipi dell'incoronazione di Santa Scolastica, sorella di Benedetto. La stessa Madonna non appare come la *gratia plena*, figlia di Sion, madre del Logos, ma leziosa principessa fra donne religiose.

Testimoniano l'intervento di Borremans nella volta della navata e nella volta del sovracoro diversi storiografi e studiosi. Il Mongitore accenna in questi termini alla volta della navata:... *intorno al 1720 i vani ove nella volta erano intagliati fu colorito di pittura*

625

Cfr. V. Noto, *Palazzi e giardini dei re normanni di Sicilia*, Palermo 2017, p. 19.

626

Cfr. A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq E 7 f. 125.

627

Cfr. A. Mongitore, *Monasteri e Conservatori*, ms. cit. f. 117, p. 1720; G. Palermo, 1816, op. cit., p. 162; G. Di Marzo, 1912, op. cit., pp. 21 - 23; G. Mazzola, 1979, p. 238, schede nn. 33 - 34.

col pennello di Borremas⁶²⁸. Il Gallo enumera i vari quadri nella volta della Martorana⁶²⁹. Nel 1907 Salvatore Agati esplicita: *...nel prolungamento moderno occidentale, gli affreschi che decorano le volte chiudenti le diverse campate, sono dovute al pittore fiammingo Guglielmo Borremans seniore. Sono tutte scene che si riferiscono alla vita di Gesù...*⁶³⁰. Nel 1912 Gioacchino Di Marzo mette in rilievo: *...fu stimato nel 1717 allogare al Borremans la decorazione a fresco di nuovi archi anteriori della Chiesa... Ei dunque in quella volta ed in quelle arcate dipinse dodici soggetti della vita del Redentore... oltre a molte mezze figure di Santi e Sante, che ricorrono negli archi e altrove...*⁶³¹.



Fig. 67. Guglielmo Borremans, *Adorazione dei Magi*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

628

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq E 7 f. 117.

629

A. Gallo, ms. sec. XIX f. 710.

630

S. Agati, 1907, op. cit., p. 30.

631

G. Di Marzo, 1912, op. cit., pp. 21 -22.

Inoltre alla decorazione di volta e archi fanno riferimento fra gli altri Gaspare Palermo⁶³², Di Marzo Ferro⁶³³, U. Thieme - F. Becker⁶³⁴, Archivio della Curia Arcivescovile⁶³⁵. Nel 1971 ulteriore conferma è quella di Cordaro: *A Palermo, nel 1717, ebbe l'incarico di ornare le volte, i sottarchi... della parte aggiunta durante il seicento nella chiesa medievale di S. Maria dell'Ammiraglio, più comunemente nota col nome della Martorana: vi dipinse episodi della vita di Cristo e di Maria, e negli archi mezze figure di santi e sante*⁶³⁶.

La decorazione del sovracoro della Martorana, che manifesta una sua intrinseca autonomia iconografica, è attenzionata dal Mongitore: *v'ha il coro spazioso, la cui volta fu dipinta da Guglielmo Borremans*⁶³⁷. Ribadisce la paternità dell'*anterpuensis* il Di Marzo che scrive, specificando la tematica ed evidenziando l'autografia: *Sono del fiammingo... segnati del suo nome, quelle delle pareti e della volta del coro sovrastante;... in alto ed in mezzo, come a cielo scoperto, è dato luogo ad una gran composizione della gloria di S. Benedetto, che ascende al trono mistico dell'Agnello, con al di sotto vari Santi e Sante della Regola Benedettina, che assistono al trionfo del loro patriarca... nel centro della parete principale, dappiè di un dipinto che rappresenta S. Benedetto in atto di scrivere la regola del deserto, a grandi caratteri si legge segnato il nome di Guglielmo Borremans*⁶³⁸.

Interessa alle benedettine la figura di Scolastica⁶³⁹, che acquisisce ruolo primario nella pittura. La sua vita è determinata dalla mistica. Fin da bambina vive nel monastero di Subiaco, poi si trasferisce alle falde di Monte Cassino, nel cenobio della Plombarola. Di lei dà qualche notizia Gregorio Magno narrando dei suoi prodigi⁶⁴⁰. Indossa l'abito nero, tipico della clausura benedettina, ma nel dipinto Borremans la ritrae con tunica bianca, unica nel novero delle monache, a significare lo splendore della santità nell'istante in cui una corona di fiori sta per cingerle il capo.

L'inizio dello spettacolo è nel sollevamento del pesante sipario verdognolo a opera di un signorile angelo che, piroettando, mostra un corpo sensuale, svelando al pubblico la presenza di Maria, prima donna del teatro, immersa nella chiarezza di uno sfondo che abbraccia l'intera azione. Più ancora gli altri riquadri fanno di rappresentazione con l'agitarsi di monaci paludati di cocolle, di aristocratici in abiti sontuosi, soldati erculei,

632

G. Palermo, 1816, op. cit., p. 162.

633

G. Di Marzo Ferro, 1858, op. cit., p. 287.

634

U. Thieme - F. Becker, 1910, op. cit., v. 4, p. 375.

635

Archivio della Curia Arcivescovile, Palermo, CH 95, 1920.

636

M. Cordaro, 1971, op. cit., p. 2.

637

A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq E7 f. 125.

638

G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 22.

639

Cfr. A. Lentini, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, cc. 747 – 748.

640

Cfr. V. Monachino, *Gregorio Magno*, Bibliotheca Sanctorum, VII, Roma 1966, cc. 230 – 238.

servi in livrea, impetuosi cavalli, gonfaloni e bandiere gonfi di vento, mentre un altro angelo tira su, con cenno di trionfo, il telone.



Fig. 68. Guglielmo Borremans, *Fuga in Egitto*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Per Giuseppina Mazzola il coro delle claustrali è illusionismo puro: *L'unica opera veramente illusionistica del barocco palermitano che ricorda gli effetti scenografici delle grandi composizioni in scorcio è la volta del sopracoro della Martorana. Tutta la composizione è corredata da ampi pannelli in affresco dipinti nel 1717 dal Borremans;... Curate nei particolari, le figure appaiono morbidamente ricoperte da ampi panneggi, delicate nei volti e aggraziate nei gesti. Intorno altri episodi si mescolano con colonne dipinte, con finte balaustre da cui si affacciano i putti*⁶⁴¹. Nella volta del sopracoro è percepibile la vicinanza ideale con l'illusionismo prospettico in Sant'Ignazio a Roma, che Borremans avrà visto. Come il gesuita Andrea Pozzo annulla l'esistenza fisica della volta a botte, sostituendola con un loggiato che si innalza sul perimetro della navata ignaziana, così il frescante fiammingo si cimenta con l'eliminazione della copertura inventando un cielo immaginario, che si eleva sull'architettura irreali. Uno spazio di pura creazione che assume, nella dimensione poetica, l'idea della realtà e l'idea della trascendenza

Collaborano con il Borremans, in qualità di quadraturisti, Gaetano Mazara e Mario Cordova, i cui nomi sono incisi, insieme con quelli del fiammingo e la data di realizzazione, su due pilastri⁶⁴².

Al coro delle benedettine della Martorana dedicano, negli anni ottanta, attenzione, sotto l'aspetto storico-critico, la Paolini⁶⁴³ e la Siracusano⁶⁴⁴, evidenziando la qualità dell'opera nei rimandi e nell'articolazione. Affresco di sicuro fascino che sottolinea il mutamento spirituale nella comunità femminile, che intende vivere di un qualche riflesso laico all'interno del chiostro, spesso non amato. La volta del coro, soprattutto, è apice di visioni sensoriali che emozionano la mente. Sorretta dalle quattro finzioni sacre, dipinte sulle alte pareti, la volta glorifica nel cielo Benedetto da Norcia, seduto su un soglio di nuvole, attorniato da putti e dai simboli del potere. Avvolge il vecchio fondatore un grandioso manto, da cui si dipartono braccia aperte, che accolgono i seguaci: papi, re, vescovi, abbadesse che, estasiati, lo venerano con movenze di corpi e sguardi. Liturgia grandiosa che di per sé spetta a Dio Padre, secondo la tradizione barocca, e che ora viene riservata al maestro dell'ordine.

641

G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane* in *Storia dell'Arte*, Firenze 1979, p. 213.

642

Cfr. G. Di Marzo, *Guglielmo Borremans di Anversa, pittore fiammingo in Sicilia nel sec. XVIII*, Palermo 1912, pp. 22 – 23.

643

Cfr. M. G. Paolini in *Aggiunte ad Antonio Grano*, 1982, pp. 310 – 312.

644

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 64.



Fig. 69. Guglielmo Borremans, *Gesù fra i dottori del tempio*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Concepisce il soffitto del coro, Borremans, come specchio di luce, dalle molteplici variazioni, esplicitanti diversità di glorie: luce pura della trascendenza e luci maculate dei santi, più o meno vivide, in base al grado di perfezione. Quasi della stessa sostanza metafisica sono le luci dell'Agnus Dei, collocato in alto, e di Benedetto, attorno ai quali è una girandola di putti e cherubini, dentro il magma di un oro bianco che trascolora tingendosi di ceruleo, azzurro, rosa. Degradano le cromie carezzando le sante, prima fra tutte Scolastica con il pastorale di abbadessa delle abbadesse, poi i beati, quindi i potenti devoti dell'ordine benedettino. Se il santo di Norcia è luce dai tratti umani, non così le altre figure determinate sempre più di corporeità chiaroscurale, man mano che dal cielo si scende sulla terra.

Nella volta del sovracoro il pittore di Anversa riprende e sviluppa il tema della luce, già trattato nella *Madonna della Volta*, ma con maggiore trasparenza dello spazio e ulteriore finezza nei lineamenti, creando all'interno del politeama celeste un immaginario della redenzione con l'epifania di Cristo *sub specie Agni* e uno spettacolo reale del trionfo dell'ordine con monaci e monache declamanti. La messinscena affrescata è suggerita dalle benedettine che amano rivivere, sotto il cielo del coro, momenti di vanagloria, negati dalla monacazione. Nel tripudio di angeli carnali è la beatificazione di Benedetto, Scolastica e degli altri benedettini dentro un eden con alberi fioriti, vezzosi cagnolini, bianche cicogne, balaustre marmoree, antiche sculture. Paradiso somigliante a una villa principesca, congeniale agli struggimenti delle recluse. Un coro mondano con all'apice la volta che ingloba nel suo splendore le scene sottostanti che superano, per slancio inventivo, la narrazione, scanzonata di alcuni episodi evangelici, affrescati nella volta e nell'intradosso della chiesa, prossimi ai mosaici.

Borremans esemplifica il linguaggio basandosi sulla lezione di Giordano e De Matteis, e risulta *dissacrante* in distonia con la spiritualità dell'oriente bizantino. *La decorazione a fresco, contornata da finte scenografie architettoniche*, scrive la Siracusano, *che liberano illimitatamente lo spazio, si accende di bagliori, riacciandosi, senza cesure evidenti, quasi in un crescendo tonale di grande suggestione cromatico con l'oro e il blu della decorazione musiva bizantina*⁶⁴⁵. Che ci siano bagliori d'oro e cobalto nella decorazione borremansiana è indiscutibile, ma che ci sia una *liaison* con la decorazione musiva non risponde a verità, sia sul piano estetico che tematico.

Per sua natura è squillante il colore borremansiano e così pure troppo naturale è la luce, fulgente di azzurri, in aperta discordanza con l'idea platonica dei mosaici. Soprattutto i teatrini affrescati nella volta della navata, fra gli archi, vibrano di fantasia e freschezza.⁶⁴⁶ e vanno letti in autonomia per la forma pittorica. La loro narrazione ha il sapore della piacevolezza popolare, tipica dei presepi napoletani che, con bonarietà, traducono il mistero sacro in fiaba.

645

C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 38.

646

Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 213.



Fig. 70. Guglielmo Borreman, *Circoncisione*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Scena carica di ironia appare, la *Circoncisione* per il dolore recitato dagli astanti davanti all'incisione chirurgica. Persino il padre putativo ha del comico: volge altrove lo sguardo, turbato dalla visione. Rimane fascinosa, tuttavia, la *pièce* nel vapore di colori e vesti e nella lievità del gruppo centrale. Teatrale l'*Adorazione dei Magi* ridondante di gestualità, prosternazioni, stupori nel dinamismo compositivo e nel fulgore delle cromie. Matronesca la Vergine Madre, avvolta in manto festoso, che osserva, distaccata, l'incensazione di uno dei sovrani orientali, mentre il neonato distribuisce, *ante tempus*, benedizioni. Anche la *Sacra Famiglia* dà il senso di fatuità. Icona edulcorata con bimbo, genitori e nonni che sfoderano titoli di benessere su un terrazzo aristocratico, impreziosito dallo sfondo paesaggistico di cipressi. Dimentiche delle beatitudini evangeliche, le benedettine di santa Maria dell'Ammiraglio non si ispirano alla cristologia, smaniose di esperire i sussulti dei cuori e i sogni proibiti.

Di là dai soggetti decisi dell'abbadessa, gli affreschi del coro e della navata rivelano libertà e finezza unitamente all'urgenza di una pittura che si fondi nella diversità di forme e materia, anche per contrasto, con la magia dei mosaici. Accecante è l'oro di Bisanzio. Sole zenitale che governa il cosmo. Cerulea la luce di Borremans, velata di chiarezza mattutine e trasparenze rosa. Mondi differenti. Soprannaturale il primo, intriso di teologia; terrestre l'altro, pulsante di sensi mondani.

10.3. S. Antonio e Montevergini

Ai primi anni del soggiorno siciliano appartiene *La Gloria di Sant'Antonio di Padova* dell'omonima chiesa. Affresco, datato 1718, voluto dai padri francescani⁶⁴⁷ all'artista, già idolo della committenza, come suggello del completamento del sottocoro, la cui volta si accende dei colori borremansiani narranti, con gusto popolare, l'*ascensione* al cielo di Antonio, discepolo di Francesco. *L'effetto illusionistico è evidente nei putti che si affacciano sul bordo e negli angeli dipinti in scorcio*⁶⁴⁸. Qui la sapienza di Borremans mette a profitto la lezione scenografica appresa a Napoli annullando, all'interno dell'ovale affrescato, il soffocamento architettonico procurato dalla volticina, dando così slancio all'elevazione di Antonio.

Figura singolare è il santo originario di Lisbona, nobile di famiglia, teologo a Montpellier, Bologna e Toulouse, predicatore delle beatitudini fra gli ultimi. Nei secoli viene ritratto da grandi artisti, come Tiziano. Simbolicamente lo connotano il giglio, il cuore, il libro. Borremans lo esalta, nella chiesa a lui dedicata, con una serie di affreschi quali *Il miracolo dell'Eucarestia* e *la Comunione di Santa Chiara*, posti lateralmente nel presbiterio, e la *Gloria*, che è introitus all'immaginario antoniano. La *Gloria* non è trionfo. Si presenta icona di incanto per i fedeli del santo, che lo contemplanone inebriati dal fascino spirituale. Sa di questo sentimento il fiammingo che inventa una scena di umile gioia, rispondente al sentire del popolo.

A fine settecento l'affresco subisce un intervento restaurativo suscitando nella critica dubbi di paternità per cui qualche studioso afferma che ne è autore Giuseppe Velasco⁶⁴⁹. In realtà Velasco si limita a ritoccare pesantemente l'affresco, nel 1794, nel tempo in cui si diletta a rifare, lungo le pareti della navata, i racconti della vita⁶⁵⁰.

Ovale è la struttura della decorazione, mossa compositivamente dal volo di angeli e puttini, alcuni dei quali sorreggono la nuvola su cui troneggia Antonio. Si staglia in una spazialità d'oro e azzurro la scena con il santo in bilico, che sgrana gli occhi verso l'alto, disegnato in prospettiva con il piede che ne sottolinea l'arditezza. C'è innocente teatralità nell'opera che rimanda agli affreschi dell'Assunta, sebbene Antonio e gli angeli siano appesantiti dai ritocchi grevi del neoclassicista palermitano, che smorzano la brillantezza dei colori e il dinamismo di segni e gesti, la sensualità delle carni, lo sventolio dei veli. È

647

Cfr. L. Mariani, *La Chiesa di Sant'Antonio di Padova in Palermo*, Palermo 1955, p. 49.

648

Cfr. L. Mariani, 1955, op. cit., p. 31.

649

Cfr. G. Fanelli, *La chiesa di S. Antonino in Palermo. Storia e Arte*, op. cit. p. 327.

650

Cfr. F. Brugnò, *Le opere di Guglielmo Borremans in La chiesa del convento di Sant'Antonio da Padova di Palermo* di Antonio Cuccia, Palermo 2007, p. 83 n. 9.

bene sottolineare che Borremans subisce nella strutturazione della balaustra, su cui si adagiano i puttini, la lezione dello scorcio novelliano nella cappella di Sant'Anna a Casa Professa, cui, inoltre, si aggiunge la suggestione giordanesca della visione che appare come favola devozionale, fragrante di corpi angelici e di festosità cromatiche, di gusto fiammingo.



Fig. 71. Guglielmo Borremans, *Gloria di Sant'Antonio da Padova*, Volta del sottocoro, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Si relazionano alla lettura di questo affresco i due del presbiterio. *Il miracolo dell'Eucarestia*, comunemente detto Miracolo dell'asino, fantasiosamente gode della vulgata minorita.

Si tesse di meraviglia il racconto con l'asino che resta in ginocchio, rifiutando la biada, al passaggio di Antonio che tiene in mano l'ostensorio. Protagonista è l'asino posto al centro, in estasi dinanzi al *panis angelicus*, portato dal santo in processione. Adora l'ostia l'umile animale, partecipe di una fede che spesso naufraga nella ragione umana. Comosso è lo sguardo del frate dinanzi al *dedecus naturae*, esopiano, in cui si rivela la ragione altra, ignota ai più. La *Comunione*, che Chiara riceve, manifesta la mistica sacramentale di *sorella luna* e l'unione nella carità dell'ordine pauperistico rappresentato da Francesco e Antonio in dalmatiche diaconali, che le stanno accanto, e dal celebrante Pietro d'Alcantara⁶⁵¹, la cui fisionomia richiama il *ritratto* su tela di Pietro Novelli, custodito in Santa Maria degli Angeli. È fuorviante l'affermazione di Brugnò che parla di Teresa d'Avila che riceve la comunione, in un contesto francescano a lei diverso, riferendosi iconograficamente all'abito della santa⁶⁵². Non si tratta di abito carmelitano, ma del saio francescano, che rifulge d'ocra per esigenze cromatiche al fine di dare luce alla composizione, in cui sono protagonisti i patroni dell'Ordine, i quali ribadiscono la centralità dell'adorazione come fonte di carità.

In Sant'Antonio di Palermo Borremans dichiara la sua libertà semantica, in consonanza con la comunità cui destina l'opera. Non un linguaggio asettico, il suo, bensì espressivo del francescanesimo popolare, non disgiunto dalle istanze culturali del primo settecento in cui dialettico è il rapporto fra il lessico tardo barocco e l'eleganza linguistica di una incipiente arcadia. C'è robustezza strutturale, movimento di masse, fantasia exornativa, scontro di cromatismi plastici, soprattutto nel *Miracolo*, ma anche grazia di forme, delicatezza di gesti, emozioni misurate sino a leziosità che fanno di melodramma, come evidenzia la figura femminile che profuma di sé, con delicata sensualità, la scena. Una decorazione a fresco non sommaria, ma aperta alla investigazione dei moti interiori, di pensieri e silenzi, che si esplicita nella novità del linguaggio con metodo e contenuto, oltre che forma. La sua è rivoluzione che ha il *pendant* nella scultura a stucco di Giacomo Serpotta, con cui condivide un'estetica significativa il passaggio da una stagione all'altra, preannunciando, decenni prima, l'alba neoclassica.

651

Cfr. L. Mariani, 1955, op. cit., p. 39,

652

Cfr. F. Brugnò, 2007, op. cit. p. 85.



Fig. 72. Guglielmo Borremans, Glorificazione di Santa Chiara, Volta, part., Chiesa del Monastero Montevergini.

All'*anterpuensis* arride il plauso del clero con committenze notevoli, anche fuori dal capoluogo del viceregno. A Caltanissetta complesso è l'intervento decorativo, nel 1720, nella cattedrale che gli assicura il primato di *princeps pictorum* nel cuore dell'Isola. Ad Alcamo, nel 1734, imprime nella chiesa madre il segno di frescante suscitando l'orgoglio della comunità⁶⁵³. L'incarico era stato affidato ad Olivio Sozzi dall'arciprete Stefano La Rocca. Morto il canonico, la zia del religioso decide, *motu proprio*, di assegnarlo al Borremans, stipulando un nuovo contratto⁶⁵⁴. Di questa fausta decisione, per la storia alcamese, scrive anche Vincenzo Regina che dedica al fiammingo pagine di encomio⁶⁵⁵. Non si limita, però, agli spazi sacri l'artista, il quale affresca soffitti di saloni nobiliari, fra cui quelli di Palazzo Cattolica del principe Francesco Bonanno, dando slancio alla sua immaginazione di gusto mitologico. Nel 1911 l'intero edificio nobiliare viene impietosamente demolito.

Costituisce un evento la decorazione del Monastero di Montevergine, nel 1721, con la *Gloria dei santi dell'Ordine dei Frati Minori*, che consacra Borremans per splendore e raffinatezza⁶⁵⁶. Del tempio e degli affreschi, che hanno subito violenze istituzionali,

653

Cfr. S. Monteleone, *Frammenti di un diario alcamese del secolo XVIII* a cura di F. M. Mirabella, 1892.

654

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 200, c. 2.

655

Cfr. V. Regina, *Gli affreschi di G. Borremans nella Chiesa madre di Alcamo*, Mazara, 1944, p. 23.

656

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., 201, n. 23.

scrivono parecchi storiografi fra cui Mongitore: *nel 1722 tutta la chiesa fu dipinta da Guglielmo Borremans fiamingo, valente dipintore ed altresì toccata d'oro*⁶⁵⁷ e Di Marzo: *vi affrescò tosto la chiesa del Monastero di Montevergine di monache francescane, oggi soppresso al culto...Son poi... come due vani circolari con altrettanti bei gruppi di angeli volanti in fondo, e nel primo dei quali si legge Guglielmo Borremans P. Anno 1971*⁶⁵⁸. Fondato a fine cinquecento e rifondato a inizio settecento il complesso di Montevergine evidenzia una monumentalità architettonica in pietra d'intaglio con prospetto scandito da lesene e nicchie entro cui vengono disposte le sculture marmoree di Santa Chiara e Santa Rosalia⁶⁵⁹.

Per il decoro della chiesa le francescane chiedono al maestro fiammingo di affrescare la volta della navata inventando la *Gloria* e così pure la volta del sottocoro con figurazioni allegoriche. La magnificenza illusionistica offre un impareggiabile spettacolo, accompagnato dalla ornamentazione in stucco di Andrea Palma, ricca di festoni ed elementi vegetali. L'affresco centrale *ricorda le composizioni di Francesco Solimena: le figure più leggiadre sembrano poggiare sulle nubi e angeli in mille pose insieme ai soliti motivi ornamentali... ricoprono lo spazio suggerendo un più ampio effetto e maggiore libertà alla volta, oggi in parte rovinata*⁶⁶⁰. Ha come appendice il dipinto due tondi con angeli e sei scomparti lungo i lati. Si conservano ancora, prossimi al coro, tre ritratti che caratterizzano, con forti cromie, Antonio da Padova⁶⁶¹, Bernardino da Siena⁶⁶², Pasquale di Baylon⁶⁶³. Determinano i soggetti una sicura fisiognomica nella lucentezza degli spartiti velati di smeraldo. Componendo la *Gloria*⁶⁶⁴, Borremans ripete la tipologia della *Madonna della Volta* e del coro della Martorana, suddividendola in fasce, differenti per luminosità. Fluttuano nello spazio celeste corpi di santi e angeli, fascinosi nelle movenze e nelle seminudità, dando al paradiso francescano leggerezza e sensualità. Si distacca dal giudizio positivo sul valore della decorazione espresso da più esegeti il Di Giovanni, il quale condanna l'intervento dell'artista di Anversa: *La volta di questa chiesa fu dipinta barbaramente nel 1721 dal fiammingo Guglielmo Borremans*⁶⁶⁵.

657

A. Mongitore, *Monasteri e Conservatori*, ms. cit. f. 197.

658

G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 30.

659

Cfr. G. Fanelli, *La Chiesa di S. Maria di Montevergini*, in *Storia e Arte*, Palermo 1991, p. 165.

660

G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 213.

661

Cfr. G. Stano, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, cc. 160 – 170.

662

Cfr. R. Aprile, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, cc. 1316 – 1321.

663

Cfr. M. C. Celletti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1968, cc. 363 – 364.

664

Cfr. G. Mendola, *Borremans Guglielmo* in *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, Palermo 1993, p. 49.

665

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 37.



Fig. 73. Guglielmo Borremans, *Estasi di San Francesco*, Volta, part., Chiesa del Monastero Montevergini.



Fig. 74. Guglielmo Borremans, *Santi e Angeli*, Volta del sottocoro, part., Chiesa del Monastero Montevergini.

Anche la volta del sottocoro di Montevergine viene attribuita al Borremans. Indicativa di questa linea è quanto asserisce il Di Marzo: ... *i freschi, che ei pure fece in sull'ingresso alla detta chiesa nella volta di sotto al coro*⁶⁶⁶, esplicitando il senso iconografico dei soggetti.

Sette riquadri compongono la volta del sottocoro con affreschi di figure femminili che simboleggiano le virtù a cui ispirano la loro esistenza le claustrali e di corolle di angeli festanti nel cielo. Delicate immagini dai colori smaglianti, non prive di eleganza nelle forme e di dolci sensualità.

Subito dopo Borremans decora l'Oratorio della Compagnia della Carità, ubicato nei pressi dell'Ospedale S. Bartolomeo, su commissione di un marchese dei Villabianca, governatore della pia istituzione⁶⁶⁷. Nel 1943 l'oratorio e l'ospedale vengono distrutti dai bombardamenti americani.

10.4. Sottocoro domenicano della Pietà

Di particolare interesse si rivelano, grazie al buon stato di conservazione gli affreschi della chiesa di Santa Maria della Pietà, collegata al monastero delle domenicane. Fulgenti di colori e di eleganti segni sono i trentuno scomparti che decorano la volta del sottocoro, racchiusi dentro cornici bianche e dorate, cui si abbinano putti e cornucopie serpottiane. Narrano con raffinatezza linguistica, talvolta con perfezionismo formale, delle esistenze di San Domenico⁶⁶⁸ e di Santa Caterina⁶⁶⁹ in spazialità trasparenti, velate di viola, giallo, azzurro, verde e rosa. Scene che sanno di fiaba, concepite dall'artista per delle monache chiamate alla contemplazione dei fondatori nel silenzio del tempio. Pur ancora dentro alle istanze del tardo barocco, la forma di Borremans si fa sottile, delicata, suadente nell'articolazione compositiva e nella configurazione dei soggetti. Si potrebbe dire profana per il misto di innocenza ed erotismo che plasma i corpi di santi e angeli, significativa non tanto la grazia divina, quanto la grazia mondana, l'incanto e il profumo della carne.

666

G. Di Marzo, 1922, op. cit., p. 30.

667

Cfr. F. M. Emmanuele e Gaetani di Villabianca, *Il Palermo*, ed. 1873, v. XIII, pp. 344 -345; G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 31.

668

Cfr. V. J. Koudelka, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, cc. 692 -734.

669

Cfr. A. Cartotti Oddesso, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, cc. 996 – 1044.



Fig. 75. Guglielmo Borremans, *Storie di Santa Caterina da Siena*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.



Fig. 76. Guglielmo Borremans, *Santa Caterina da Siena entra nella gloria*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.

La decorazione a fresco, firmata da Guglielmo Borremans, nel sottocoro di Santa Maria della Pietà è datata 1722. Il fiammingo interviene insieme con Procopio Serpotta, impegnato a definire con stucchi di angeli, putti, cornucopie, festoni, conchiglie, i trentuno scomparti dentro cui vengono iscritti scene e prodigi di santa Caterina e san Domenico e di alcuni beati dell'ordine domenicano. Di questo intervento scrive il Mongitore: *Sopra la porta maggiore v'ha nella parte interiore il coro delle monache ben grande... al di sotto è ornato di stucco toccato d'oro, con varie dipinture del Fiammingo n.to Guglielmo Borremansi*⁶⁷⁰. Il Di Giovanni in seguito annota: *La volta sotto il coro è dipinta a fresco dal Borremans figlio*⁶⁷¹. Confermano l'appartenenza a Guglielmo il Gallo⁶⁷², Gaspare Palermo⁶⁷³ e altri studiosi, come Di Marzo Ferro⁶⁷⁴, Lanza⁶⁷⁵, Salvo Di Pitraganzili⁶⁷⁶, Marsalone⁶⁷⁷.

⁶⁷⁰ A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq E 7 f. 261.

⁶⁷¹ L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 44 v.

⁶⁷² Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 710.

Di rilievo è quanto scrive, a inizio novecento, il Di Marzo: *Più notevoli pitture però sono quelle ond'egli decorò... la volta e le pareti del vestibolo sotto il coro nella chiesa del monastero della Pietà di monache domenicane in Palermo... quali freschi... furono a Guglielmo allogati da suor Vincenza Maria Galletti dei marchesi di S. Cataldo, badessa di quel monastero... che consacrò quella chiesa nel 1723*⁶⁷⁸. Filippo Meli riporta una nota d'Archivio di Stato: ... 1722 - 13 luglio. *Esegue gli affreschi della volta del Coro, o meglio il Coro, nella chiesa del Monastero delle Pietà*⁶⁷⁹, confermando l'attribuzione a Guglielmo Borremans⁶⁸⁰. Infine nel 1971 Cordaro scrive: *E ancora negli anni 1723 - 1724 lo ritroviamo a Palermo, nella decorazione della volta e delle pareti del vestibolo sotto il coro della chiesa... della Pietà*⁶⁸¹.

Gli affreschi, in ottimo stato, consentono una esegesi, estetica e iconografica, illuminante evidenziando vivezza di forme e colori, ignota ad Antonio Grano e Filippo Tancredi. Appare chiaro che l'abbadessa Galletti, di nobili natali, lascia all'artista libertà inventiva nel superamento della maniera stantia che caratterizza la pittura siciliana del tempo. È sorella di Pietro Galletti, vescovo di Patti, la religiosa, che probabilmente è sostenuta dal fratello, *informato delle nuove istanze culturali e artistiche del momento*⁶⁸². Il presule per la sua diocesi chiede al pittore fiammingo diverse pale d'altare, fra cui *Santa Febronia* destinata al santuario di Tindari⁶⁸³. Divenuto, nel 1729, arcivescovo di Catania incarica l'artista della creazione, per la cattedrale etnea, delle tele raffiguranti *Sant'Agata, Santa Rosalia, Sant'Antonio Abate in estasi*⁶⁸⁴.

Al canonico catanese, cultore d'arte del primo ottocento, si deve una memoria critica che concorre a esaltare il ruolo del maestro fiammingo quale frescante: *Era costui bravo e fecondo disegnatore, secondo l'uso di quei tempi manierista, e nel dipingere ad olio diverso da quello che mostra vasi nel dipingere a fresco. Nel fresco era vago, leggero, di bel colorito: grave al contrario, e disgustevole nel dipingere a olio e dava ai quadri una chiara, che rendeva le tinte pallide ed oscure*⁶⁸⁵. Giudizio tagliente che sta a significare il gusto di un'epoca amante della vaghezza decorativa.

673

Cfr. G. Palermo, 1816, op. cit., p. 357.

674

Cfr. G. Di Marzo Ferro, 1858, op. cit., p. 375.

675

Cfr. S. Lanza, 1883, op. cit., p. 16.

676

Cfr. S. Di Pietraganzili, 1886, op. cit., p. 221.

677

Cfr. N. Marsalone, 1942, op. cit., p. 19.

678

G. Di Marzo, 1912, op. cit., pp. 31 - 32.

679

Arch. Stato, Nr. Sabella e Savona Basti. 2203, p. 222.

680

F. Meli, 1938, op. cit., p. 390.

681

M. Cordaro, 1971, op. cit., p. 2.

682

C. Siracusano, 1986, op. cit. p. 201, c. 3.

683

Cfr. G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 41.

684

Cfr. A. Mongitore, *Monasteri e Conservatori*, ms. cit. f. 261; G. Di Marzo, 1912, pp. 32 - 33; D. Privitera, ms. cit. f. 37 v.

685

D. Privitera, *Elenco di pitture pregevoli in diverse chiese di Catania*, sec. XIX, ms. Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, *Memorie varie*, 1, 91, c. 2.

Nella formulazione agiografica e aneddotica Guglielmo Borremans rivela brio e ironia. Acquisisce gusto d'eleganza la sacralità, finezza nei corpi e nei gesti, un sentire laico di matrice mitologica, il profumo della sensualità, per cui il tema devozionale cede al piacere dei sensi e alla malia di una bellezza, angelica e femminile, che inebria la visione. Sebbene siano parecchie le figure, protagonista è la santa senese, narrata in diversi momenti dell'esistenza.

Il dramma ascetico è tradotto dal pittore in poesia arcadica, condivisa dalla comunità monastica, sensibile alla mondanità che tange, per ragioni sociali, le religiose appartenenti all'élite siciliana.

Volta e intradosso squillano di cromie primaverili, del naturalismo festoso di Rubens, Van Dyck e Jordaens, del decoro scenico napoletano, della *novissima* classicità, imperante nelle corti europee. Stupisce il sottocoro per lucentezza di colori smaltati, che variano dal rosa carneo all'ocra pastellata, dall'azzurro al celeste, dai rossi cangianti alle *nuances* del viola e al bianco crema, in sintonia con gli stucchi *marmorei* dei *bouquets* e dei putti. Non rimandano alle sembianze mediterranee i soggetti affrescati. Si offrono con la semantica figurale del nord, nella fisiognomica soprattutto, rispondente alla idealizzazione di corpi e volti. Nella postura e nello slancio Madonne e vergini posseggono il fascino di inedite grazie muliebri, sconosciute alla pittura meridionale, preoccupata a trasporre nelle immagini sacre le ridondanze delle popolane.

Borremans propone una tipologia diversa della femminilità, estetica ed erotica, con fisico longilineo, collo eburneo, viso giovanile, labbra minute bagnate di carminio, biondi capelli raccolti sulla nuca. Adorna di sete è la Vergine, abbigliate di sai serici le vergini consacrate, sofisticate nei modi, le mani curate, non privi di *maquillage* gli sguardi estatici. Risponde al sentire salottiero l'idea di bellezza del sottocoro della Pietà, indicativo della secolarizzazione incipiente nel settecento, attratto da una visione paganeggiante della religiosità, prossima all'olimpico letterario, distante dalla teologia di Caterina da Siena concentrata nel *Restaurare omnia in Christo*, secondo la *Legenda Maior*⁶⁸⁶ (Cfr. A. Cartotti Oddasso, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, cc. 1015 - 1041). Pittura di narrazioni gentili e di favole spirituali si mostra la volta nel taglio illusionistico dei soggetti, che rompono il perimetro delle cornici e sfondano nell'immaginario del cielo.

686

Cfr. A. Cartotti Oddasso, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, cc. 1015 – 1041.



Fig. 77. Guglielmo Borremansa, *La Vergine e il Beato Reginaldo d'Orléans*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Della mistica domenicana Borremans inventa una icona in contrasto con la spiritualità storica, pur nel rispetto della agiografia secondo Raimondo da Capua, che nella sua *Leggenda* non solo racconta l'iter, gli incontri e i prodigi, ma in particolare penetra la dimensione interiore di una donna che si nutre della passione cristologica ed esercita, fra

mille riserve, la carità a pro dei derelitti⁶⁸⁷. È tra le sante più rappresentative della Chiesa Caterina Benincasa, penultima di venticinque figli, che vive tra il 1347 e il 1380, consapevole di essere parte di una cristianità gravata di mali e scissioni. Esperisce la grazia nella orizzontalità sociale e politica sino a interloquire con i poteri forti della Curia romana e avignonese e con le fazioni italiane e straniere⁶⁸⁸. Appena diciassettenne entra nel Terz'Ordine domenicano riscuotendo sospetti e venerazione per le penitenze, le estasi e gli scritti di *illetterata*. La critica moderna la riconosce scrittrice per la lingua, dolce e aspra insieme, e la colloca fra i maggiori prosatori del Trecento *per la freschezza e vivacità di stile, per la trasparenza del pensiero e dell'affetto nella sobrietà della parola*, come osserva Giuliana Cavallini⁶⁸⁹. Giovanni Papini, che della letteratura toscana è indagatore, così annota nel 1937: *In Caterina vi è ricchezza d'immagini e arte di scolpire i pensieri; la sua eloquenza s'innalza a volte così in alto, così bollente e scottante che diventa poesia e par quasi che cerchi la forma del verso*⁶⁹⁰.

Documentano il genio di letterata le sue *Epistole* ai pontefici, alle dame dell'aristocrazia, ai frati e agli eremiti (Cfr. Caterina da Siena, *Epistolario*, vv. I, II, III, a cura di Umberto Meattini, Alba 1966), che incitano alla fedeltà a Cristo e alla Chiesa con pensiero ispirato, come quello dell'Alighieri, alla *Summa Theologica* di Tommaso D'Aquino⁶⁹¹. Energica e materna appare la scrittura il cui esordio è: *Io, Catarina, serva e schiava dei servi di Gesù Cristo, scrivo a te nel prezioso Sangue suo...*, sottolineando che la salvezza dipende dal sangue versato sulla croce, su cui ognuno è tenuto ad innestarsi. Le lettere che giungono alla coscienza sono proclami di dolore e d'amore. Leggono i suoi scritti intellettuali e ignoranti sentendo l'ardore della *mantellata* che traversa le strade di Siena e dell'Italia in soccorso dei lebbrosi.

Sa bene Caterina delle ribellioni e del lassismo dei monaci, per cui ricorda loro di continuo il senso dell'obbedienza sino all'automortificazione: *Ma guardate che 'l timone dell'obediencia non v'esca dalle mani; perocché subito sarete a pericolo di morte...*⁶⁹². Se d'un canto fustiga, dall'altro si fa madre e sorella, Caterina, parlando al cuore al fine di ricondurre sulla giusta via i pastori smarriti. *C'era in lei una tenerezza ineffabile, una generosità senza limiti, che le faceva amare gli uomini qualunque fossero, sin nella loro abiezione e nelle loro miserie, anzi per esse*⁶⁹³. Inoltre sa essere severa, rigida, spietata di fronte ai traditori: cardinali o frati che siano. Li invita alla conversione con quell'imperativo *Io voglio*, che è la sigla dell'epistolario e segno profetico. Coesiste in lei, annota lo storico Rops, *l'esperienza mistica più pura, più irriducibile alle norme*

687

Cfr. B. Raimondo, *Leggenda. S. Caterina da Siena*, Siena 1952, pp. 273-280.

688

Cfr. *Santa Caterina da Siena*, L. Zanini, Miscellanea del Centro di Studi Medievali, v. I, Milano 1956-1958, pp. 325 – 374.

689

G. Cavallini, *Antinomie Cateriniane* in *L'Osservatore Romano*, luglio 1971, p. 5.

690

G. Papini, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1937, p. 52 .

691

Cfr. L. Bracaloni, *Innestarsi sull'albero della croce*, in *L'Osservatore Romano*, 7 marzo 1971, p.5.

692

Caterina da Siena, *Epistolario*, v. III op. cit. pp. 258 – 259.

693

D. Rops, *La Chiesa del Rinascimento e della Riforma*, Torino-Roma 1965, p. 20

della ragione, e di una attività pratica incessante, efficace, quella di un politico, di un diplomatico, di un tribuno⁶⁹⁴. Con Francesco d'Assisi Caterina da Siena è trafitta dalla grazia terribile delle stimmate⁶⁹⁵ che la innestano nel corpo del Crocifisso motivando il suo sacrificarsi per la Chiesa, tradita e vituperata, e per il pontefice, *dolce Cristo in terra*, prigioniero dei francesi ad Avignone. La gravità della situazione storica spinge la santa, come una profetessa biblica, a raggiungere Gregorio XI nell'*esilio avignonese*. Inevitabile il disappunto di cardinali e cortigiani che vengono travolti da una *volontà di fuoco* e da una *forza virile*. Dal 1309 al 1376 il capo della Chiesa è segregato nella città sul Rodano con scandalo dei fedeli, responsabile della consumazione dello *scisma d'occidente*⁶⁹⁶. Due papi si fronteggiano, da Roma e da Avignone, e si scomunicano a vicenda. Non resta estranea all'inquietudine della cristianità Caterina, la quale *obbliga* Gregorio XI a lasciare la Francia e a tornare nella città di Pietro.

Prima di raggiungere il pontefice gli invia parecchie lettere facendo riferimento alla *santissima e dolcissima croce* e all'*Agnello svenato con tanto fuoco d'amore della nostra salute*⁶⁹⁷. Con ardimento gli si rivolge: *Or così voglio che facciate voi, padre. Perdete voi medesimo da ogni amore proprio: non amate voi per voi, né la creatura per voi; ma voi e il prossimo amate per Dio... Ponetevi per oggetto questo Agnello svenato, perché il sangue di questo Agnello vi farà animare ad ogni battaglia. Nel sangue perderete ogni timore; diventerete e sarete pastore buono, porrete la vita per le pecorelle vostre*⁶⁹⁸. Incurante di intrighi e calunnie Caterina, durante il faccia a faccia con Gregorio XI, gli chiede di riformare la Chiesa con riferimento alla Curia, ai vescovi, agli abati e agli ordini religiosi e di mettere pace fra i cristiani dell'Europa insanguinata da delitti e guerre. Figlia di Domenico di Guzman e ultima testimone della Chiesa medievale, la senese schiude alla cattolicità un'idea di fede incorporata alla croce. Con lei ha inizio il cammino di una teologia mistica, speculativa del mistero trinitario e sacrificale, che, superando la scolastica e il suo sistema razionale, coinvolge non solo l'ordine dei predicatori, ma anche il mondo delle donne fra cui emergono, ecumenicamente, Caterina da Bologna, Caterina da Genova, Brigida di Svezia, Giuliana di Norwich⁶⁹⁹.

694

D. Rops, 1965, op. cit., p. 21.

695

D. Rops, 1965, op. cit., p. 22.

696

Cfr. K. Bihlmeyer - H. Tuelchle, *Storia della Chiesa*, v. III, pp. 32-34; 61-63.

697

Caterina da Siena, *Epistolario*, v. I a cura di Umberto Meattini, Alba 1966, p. 67.

698

Caterina da Siena, *Ibidem*, pp. 67 – 68.

699

Cfr. K. Bihlmeyer - H. Tuechle, *Storia della Chiesa*, op. cit. p. 165.



Fig. 78. Guglielmo Borremans, *La Vergine e il Beato Guala*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.

10.5. Iconografia mondana

L'esegesi pittorica di Guglielmo Borremans è distante dalla verità storica, filtrata dal sentire laicizzante delle monache, che della spiritualità cateriniana trascurano il senso del sangue e la trafittura delle stimmate. L'opera dell'artista si presenta pertanto in contraddizione con la profondità di Caterina e con il suo porsi al cospetto della croce. Il fiammingo accetta l'incarico della decorazione del sottocoro, sussistendo in lui la *liaison* fra il sentimento dell'arte e il sentimento profano della trasverberazione, secondo

l'abbadessa, Vincenza Maria Galletti, le professe e le novizie. La decorazione, che pur tratteggia le vicende agiografiche di Caterina viene a costituire uno spaccato dello svuotamento interiore del mondo conventuale, che si bea di immagini salottiere, compiacimenti formali, nuovi estetismi, non della esistenzialità del calvario.

Divisa in tre sezioni, la volta squaderna teatrini di dolcezze estatiche, avvolgenti l'intera superficie, compresi gli intradossi. Centrale è la gloria di Caterina tra cherubini e serafini. Ritma la scena la diagonale che collega la senese, posta in basso, al Cristo assiso, in alto, su una nube. Quasi sfocata è la figura del Padre che abbraccia il Figlio e Domenico. Sta in secondo ordine nell'idea compositiva che esalta il *Servo di Jahwé*, la cui nudità sa di apollineo, carezzata dai riflessi rosacei del cielo e dal rosso svolazzante della tunica. Il fondatore dell'ordine è cerimonioso, compiaciuto del ruolo, piegato verso la sua seguace, felice di accoglierla in paradiso. Plastica l'icona di Caterina nel bianco e nel nero dell'abito domenicano. In ginocchio su una nuvoletta, lei contempla l'Amato nel suo splendore, tenendo la destra sul cuore e con il braccio sinistro disteso in uno slancio di emozioni. Cinta di spine è la sua testa come di corona regale, il volto bellissimo nei lineamenti e nell'incarnato di porcellana. Si protende verso Colui che costituisce la ragione della sua follia quotidiana. Una scena di elegante reinvenzione nel vortice di putti e angeli che danzano nell'azzurro e nel rosa del cielo, sventolando gambe sensuali che, fuoriuscendo dal perimetro della cornice, invadono lo spazio terreno inebriandolo d'eros. Indubbio il dinamismo barocco nella circolarità strutturale cui, però, si accompagna la leggerezza di cromie evanescenti, lontane dai contrasti di ombre e luci e dai tratti marcati della lezione seicentesca.

Attorno alla gloria ruotano quattro fantasie devozionali, improntate alla fiaba: Caterina impara a leggere, istruita da un angelo; Caterina riceve la comunione da un angelo; Agnese da Montepulciano⁷⁰⁰ toglie una crocetta dal petto di Gesù Bambino; Caterina conversa con Cristo. E' improntata l'iconografia alla visione sentimentale, non di trascendenza, fra la carnalità angelica e la corporeità velata. Suscitano sogni umani gli angeli con la fragranza delle membra e gli sguardi conturbanti; palpita di natura indomita la forma della mistica, piena di vitalismo sotto le vesti. Un immaginario di innocenza ed erotismo che, con sfumature e assonanze diverse, si ripete in altri riquadri, saturi di personaggi domenicani e dei simboli dell'ordine, quali la torcia, il libro, il cane, il globo. Nella parte destra della volta indicativo è il teatrino, rinchiuso in un rombo, in cui la Vergine prescrive e consegna l'uso dello scapolare domenicano⁷⁰¹ al beato Reginaldo d'Orléans⁷⁰². Crea dinamismo la diagonale ascendente, che collega il frate alla Madonna, e il volo orizzontale dell'angelo che traversa, in basso, la pièce. È tripudio di suoni, voci, colori, nuvole il cielo dal quale si affaccia Maria, che porge lo scapolare al beato. Struggente la bellezza della Vergine, circonfusa di calda ocre, seduta su una nube. Veste di rosa e azzurro cangianti, etereo il volto coronato dall'oro di trecce raccolte indietro. Pienamente femminili lo sguardo sorridente, la grazia dei gesti, il moto della testa inclinata e delle spalle sbilanciate, la malia della postura con gambe aperte su piani

700

Cfr. D. Valori, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, c. 381.

701

Cfr. D. Rops, 1965, op. cit., v. III p. 184.

702

Cfr. A. Ferrus, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, cc. 74 – 75.

diversi. Inedita epifania mariale, di una sacralità mondana, che ricorda alle claustrali la fanciullezza con le favole di principesse celestiali e di principi azzurri. Sempre nello stesso riquadro si accompagna alla Vergine Caterina d’Alessandria con il simbolo della ruota dentata. Formoso è il corpo, fasciato di veli bianchi e gialli, di ricercata sensualità è il volto plasmato di luce, su cui biondeggia la capigliatura coronata di diadema. Ritrae nella carnalità prorompente l’ideale fiammingo delle donne, che accompagna l’artista di Anversa nella sua creazione siciliana.



Fig. 79. Guglielmo Borremans, *Santa Caterina e il Bambino Gesù*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Circondano l’affresco di Reginaldo altri scomparti fra cui quelli della beata Margherita di Savoia⁷⁰³ e della beata Margherita d’Ungheria⁷⁰⁴, di Santa Caterina de’ Ricci⁷⁰⁵ e ancora di Caterina da Siena in preghiera, scrittrice, abbracciata dal Crocifisso.

703

Cfr. A. Ferrus, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VIII, Roma 1967, cc. 793 – 795

704

Cfr. A. M. Raggi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VIII, Roma 1967, c. 800.

705

Cfr. G. Di Gresti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, III, Roma 1963, cc. 1044 – 1045



Fig. 80. Guglielmo Borremans, *Santa Caterina e il Crocifisso*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Nella sezione di sinistra preminente è il riquadro narrante la visione del beato Gualo, vescovo di Brescia, uno dei primi discepoli del Guzman, incaricato da tre papi per svolgere ruoli diplomatici e inquisitoriali⁷⁰⁶. L'artista lo iscrive dentro un rombo. La scena si svolge nell'incontro di due diagonali con il beato, visto di scorcio, che contempla Cristo e la Vergine. I quali, dall'alto, gli porgono e sorreggono due scale, su cui già salgono e scendono gli angeli, perché li raggiunga nella gloria. Esplicito il riferimento biblico alla scala di Giacobbe, che dalla terra si eleva verso l'infinito (Cfr. Genesi 28,12). Per il vescovo bergamasco si tratta dell'ultima fatica che lo impegna nella ascensione e lo fa esultare al cospetto del Verbo incarnato e di sua Madre. L'uno e l'altra rifulgono di luce rosa e stanno immersi nella chiarezza del cielo. Articolata si presenta la struttura corporea di Cristo, piegato su se stesso; armonica la figura della Vergine. Fisiognomicamente uguali ai soggetti dipinti nell'affresco di Reginaldo, occupano la sommità del paradiso, prossimi a una concezione olimpica della sacralità, in cui predomina la finezza della forma. Possiede dinamismo e illusionismo barocco la composizione per il volo degli angeli, la messinscena di Gualo, la recita dei putti con globo terrestre, rosa, giglio e libro. Persino il cane *in scurto*, che tiene in bocca una fiaccola, è attore simboleggiante la fedeltà dei *Domini canes*.

706

Cfr. A. Brontesi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VII, Roma 1966, cc412 - 418

Nei riquadri minori, distribuiti nella volta, simile è la sequenza pittorica che fissa momenti significativi della storia di Caterina in qualità di scrittrice impegnata, del fondatore che consegna alla figlia prediletta il rosario e poi di santa Rosa da Lima⁷⁰⁷ coronata di fiori, che beve al costato di Cristo il sangue della redenzione, e di altri beati e beate della comunità dei predicatori che si affacciano da lunette e medaglioni con volti di edulcorata bellezza.

L'incanto della poesia pittorica della volta viene mortificato da due affreschi parietali, di indubbio valore, affatto in sintonia con l'arcadia del cielo, fremente di dolcezze. Due *miracoli* di san Domenico sanciscono il ruolo di inquisitori dei domenicani: *San Domenico disputa con gli eretici* e la *Vittoria dei cattolici sugli Albigesì*. Nel primo episodio bruciano i libri dei *protestanti*. La scritta alla base recita *Disceptationem mirabilem mirare. Pugnāt contra falsitatem speciosa victoria igni. Vincitur error. Fides extollitur*. Nel secondo si celebra la carneficina dei ribelli. La targa ricorda: *Dominicus paucis catholicis grande Albientium agmen profligavit quid mirum victurus erat sacro coronatus Rosario*. Non avrebbe motivo d'essere la duplice rappresentazione nel contesto del sottocoro, ma la *condicio sine qua non*, imposta da qualche teologo canonista, obbliga Guglielmo Borremans ad affrescare due temi inopportuni, rivelatori a un tempo dei condizionamenti della committenza e della sicumera dell'ordine inquisitoriale.

10.6. La Cupola dei teatini

La maestosa cupola. Le pitture della quale e delle 4 vele, nelle quali vi sono dipinti li 4 Santi Evangelisti, sono di mano del fiamengo Guglielmo Borremans, asserisce il Di Giovanni⁷⁰⁸. Nel giudizio di attribuzione lo precedono il Villabianca⁷⁰⁹, Fedele da San Biagio⁷¹⁰, il Mortillaro⁷¹¹. Ulteriore conferma si trova nel Di Marzo, il quale annota: *Rilevante opera gli fu allogata..., giacché si era fornita nel settembre del 1724... la costruzione della gran cupola del sontuoso tempio di S. Giuseppe dei Teatini in Palermo... Fu quindi allogata al Borremans la decorazione a fresco della detta cupola*⁷¹².

Costituisce una delle maggiori creazioni del barocco siciliano la cupola, che Giuseppe Mariani⁷¹³ innesta nella immensa spazialità del santuario dei Chierici Regolari, sfgorante di marmi, stucchi, sculture, pale d'altare, affreschi, fra navata e transetto.

707

Cfr. A. Cartotti Oddasso, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, cc. 396 – 414

708

L. Di Giovanni, ms. sec. 19, f. 64.

709

Cfr. F. M. Villabianca, ms. sec. XVIII, f. 129.

710

Cfr. Fedele da San Biagio, 1788, op. cit., p. 243.

711

Cfr. V. Mortillaro, 1829, op. cit., p. 97.

712

G. Di Marzo, 1912, op. cit., pp. 22-23.

713

Cfr. F. Meli, 1938, op. cit., p. 384.

L'architetto Mariani, religioso crocifero e discepolo di Paolo Amato⁷¹⁴ si lascia suggestionare nella formulazione della cupola da quella romana di Sant'Andrea della Valle⁷¹⁵, collocandola su un alto tamburo. Vista dall'esterno la calotta, lucente di maioliche, sembra dialogare con l'azzurro del cielo staccandosi, dialetticamente, dalla severità geometrica del complesso che l'alberga, imponendosi nel centro della città.

Quando il pittore di Anversa accetta l'incarico, nel 1724, si impegna ad affrescare *secondo la sua sperimentata perizia* tutto il *mezzo arancio della cupola, il lanternino e le quattro vele*⁷¹⁶. Il suo intervento si anima di folle di eletti e dannati⁷¹⁷ utilizzando un lessico decorativo in contrasto sia con l'invenzione di Tancredi nella volta, sia, soprattutto, con l'affastellarsi ornamentale di Andrea Carreca e Giacinto Calandrucci nel soffitto del presbiterio. Alle convulsioni iberiche, di matrice churriguerista, dei due decoratori, Borremans risponde con limpidezza di composizioni figurali, ariose e fluttuanti nell'emisfero celeste. Non condivide lo schematismo frontale del frescante messinese, né l'iconografia incisoria, né la robustezza cromatica di Carreca e Calandrucci. In risposta all'esuberanza materica dei precedenti affreschi, egli inventa un *Paradiso* di trasparenze, narranti magie viventi. Su invito dei Chierici Regolari crea il Paradiso appunto, secondo una concezione non di teologia razionale, bensì di poesia immaginifica, che riecheggia il medioevo, la terzina di Dante e l'insegnamento della Controriforma.

È il *soggiorno* di Dio il Paradiso, biblicamente collocato fuori dal mondo e identificato con *il più alto dei cieli* (2 Corinti, 12,4). Viene chiamato anche Gerusalemme celeste, dimora di angeli e santi, dove si realizza non *in aenigmate*, ma *facie ad faciem* (1 Corinti 13,13) l'incontro con Dio. Il canto liturgico *In Paradisum deducant te angeli* assicura che gli angeli, oltre ad essere assistenti del cielo, sono custodi dell'uomo e lo accompagnano nell'*ascensione* alla dimora eterna⁷¹⁸.

Erroneamente, riferendosi a questa cupola palermitana, la si dice cupola della *caduta degli angeli ribelli*, sol perché nella parte inferiore Lucifero e compagni vengono scacciati via. In realtà, di là dal rovinare nel vuoto degli spiriti superbi, dominante è l'idea del Paradiso, dove vive il Padre, il Figlio e lo Spirito nella gloria, verso cui ascendono le anime beate. Benché la teologia dei Teatini calchi il tema della dannazione, essa non si esaurisce nella condanna e mira alla salvezza, annunciando, talvolta minacciosa, lo splendore del cielo in termini visionari, con il volo degli spiriti redenti.

714

Arch. Stato, Nr. Gius. Domen. Azzarello. Bast. n. 3113.

715

Cfr. S. Piazza, *San Giuseppe dei Teatini*, Palermo 2008, p. 18.

716

G. Mendola, *Il cantiere della chiesa di San Giuseppe dei Teatini*, in *Chiese Barocche a Palermo* a cura di C. Scordato, Palermo 2015 p.74.

717

Cfr. G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 32.

718

Cfr. P. Grelot, *Paradiso* in *Dizionario di Teologia Biblica*, Torino 1980, p. 843.



Fig. 81. Guglielmo Borremans, *Paradiso*, Cupola, Chiesa di San Giuseppe dei Teatini.

La tradizione insiste sul tema paradisiaco con linguaggio ora spirituale ora fantasioso. Dante⁷¹⁹ si serve della poesia nell'ansia di una visione di luce che riveli l'essenza della Trinità. Quando giunge al cospetto dell'Invisibile, questi gli appare come Luce: *Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza*⁷²⁰. Il poeta ne resta inebriato, per cui esclama: *O luce eterna che sola in te sidi / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi*⁷²¹. Felice della visione Dante contempla il *Deus absconditus* nella sua essenza di Luce. Abita il Paradiso la corte divina, costituita da gerarchie angeliche, significanti le forme che reggono il cosmo con specifiche funzioni, secondo la cultura medioevale: serafini, cherubini, troni, dominazioni, virtù, potestà, principati, angeli, arcangeli (Cfr. G. Fallani, op. cit. p. 295). Nove ordini di creature partecipi della *Lux mundi*, votate all'adorazione de *l'amor che move il sole e l'altre stelle*⁷²².

719

Cfr. G. Fallani, *Dante Poeta Teologo*, Milano 1965, p. 204.

720

Dante, *Paradiso*, XXXIII, 15-17.

721

Dante, *Paradiso*, XXXIII, 124-127.

722

Dante *Paradiso* XXXIII, 145.



Fig. 82. Guglielmo Borremans, *Enagelista Giovanni*, Vela della cupola, Chiesa di San Giuseppe dei Teatini.

A questa lirica di incanti medievali, che influenza rinascimento e barocco, si ricollega, con immaginario rutilante, Guglielmo Borremans nel concepire il Paradiso di San Giuseppe dei Teatini. Compone, nel ritmo ascensionale di fasce concentriche, storni di anime elette, che volano rilucenti di cromie, nella vastità cosmica al suono di trombe, arpe, flauti e viole, tra voci polifoniche, osannanti la gloria del *Deus Caritas*. Osservando il vortice degli spiriti, Giuseppina Mazzola rivela su base formale: *Il principale protagonista della composizione è il movimento: le figure si affollano vorticosamente nello spazio imprimendo un effetto di roteazione che culmina col lanternino intorno a cui angeli, in cerchio, invadono quasi il bordo*⁷²³. Squillante di rosa e ocre è il cielo della cupola, mosso dalla danza degli angeli, smaterializzati dalla fosforescenza del *Sol invictus*, che appaiono in sembianza di fanciulle. Voltolano, planano, piroettano con

723

G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, 1979, op. cit. p. 214.

grazia le creature *femminili*, mostrandosi seducenti con nudità velate di nubi, nello sflogorio di vesti e ali frementi.

Borremans dipinge la cupola con riferimento alla lezione napoletana del Lanfranco⁷²⁴, ponendo nell'empireo Dio, creatore e giudice, e, in basso, cacciati da Michele, gli eretici che affogano nell'abisso. In sintonia con il Concilio Tridentino e con la filosofia dei Chierici Regolari l'artista fa risuonare nella decorazione il grido dell'arcangelo: *Quis ut Deus?* (Cfr. Genesi 3,1 - 10) a cui i religiosi legano parte del loro pensiero.

Di là dalla partitura della dannazione, la cupola si rivela sinfonia di visioni ed emozioni barocche, sebbene non raggiunga *l'esuberanza barocca*, rimandando alla misura classicheggiante⁷²⁵. Mostra dell'artista il senso poetico della bellezza, intrisa di memoria greca e della fede edenica del cristianesimo. Unica cupola del *pictor anterpuensis* che ne esalta l'elegante visionarietà in una orchestrazione di soggetti che si fondono con l'evanescenza del cielo. Purtroppo parte di questo Paradiso è svanito nell'inferno dei bombardamenti aerei del 1943. Nonostante l'irreparabile perdita di segmenti materici e pellicole pittoriche si percepisce nella bruma rosacea, traversata da stormi di angeli, il fulgore della creazione borremansiana.



Fig. 83. Andrea Carreca e Giacinto Calandrucci, *Cristo tra la Madonna e San Giuseppe*, Volta del presbiterio, part., Chiesa di San Giuseppe dei Teatini

Sorreggono idealmente il Paradiso i quattro evangelisti, iscritti dentro le cornici delle vele. Imponenti profeti dell'escatologia - Matteo, Luca, Marco, Giovanni - strutturati come masse baroccheggianti, si fondono con la luce che li avvolge e li immortala scrittori della *Buona Novella*. Sebbene carichi di pennellate restaurative, non rispondenti alla lievità del fiammingo, i quattro contemplan l'epifania divina che annunziano con parole

724

Cfr. I. Guccione, *San Giuseppe dei Teatini*, Palermo 2008, p. 32.

725

Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit. p. 214.

di verità, circondati da nugoli di putti e simboli neotestamentari. Ritratti propedeutici alla mistica del Paradiso.

10.7. Quaranta Martiri alla Guilla

Inaspettato prodigio di pittura, dal tipico illusionismo barocco, offre la Chiesa dei SS. Quaranta Martiri alla Guilla, che, edificata nel 1605 dai Pisani, residenti a Palermo, venne totalmente affrescata dal Borremans nel 1725 con l' "Assunzione della Vergine" al centro della volta e storie di Santi Pisani alle pareti. Così presenta Maria Concetta Di Natale⁷²⁶ il tempio della nobiltà pisana, celebrante la gloria della Madonna e dei Martiri con il pennello del fiammingo *anturpiensis*. Dell'avvio dei lavori di abbellimento fa cenno il Mongitore⁷²⁷, sottolineando l'impegno dei *Nobili Palermitani*, originari di Pisa, a decorare degnamente la loro chiesa.

Dell'opera compiuta riferisce Gaspare Palermo⁷²⁸ che sottolinea: *La chiesa fu modernizzata e abbellita nel 1725.* Il Di Marzo tiene a sottolineare: *Si legge a grandi caratteri sopra la porta d'ingresso: Gulielmus Borremans antuerpiensis pinxit. Ma questa firma ivi apposta dee riferirsi generalmente a tutta la decorazione di quella chiesa in complesso, non mai specialmente alla parte figurativa, di cui egli non poté aver dipinto che la volta soltanto*⁷²⁹. Si discosta alquanto da questa tesi la Siracusano nell'attribuzione della totalità dell'opera al maestro di Anversa. Per la studiosa, che analizza la semantica decorativa, partecipano alcuni collaboratori fra cui il figlio Luigi⁷³⁰.

Supporre l'apporto di Gaspare Serenario nella formulazione della volta è fuori di logica. L'allievo è privo di quella raffinatezza che caratterizza il maestro negli affreschi *pisani*. Che più collaboratori partecipino alla stesura di parti secondarie risulta nella tipologia del tempo. Ne sono conferma oltre le finte architetture, le cornici, le simbologie monocrone, anche le scene parietali che talvolta mostrano un lessico popolare, antiarcadico.

Sull'attribuzione pittorica nel tempio pisano a Guglielmo Borremans la critica del novecento è piuttosto concorde. Già nel 1910 ne attesta l'autografia il Dizionario U. Thieme⁷³¹. Sulla stessa linea si pongono Regina⁷³², Cordaro⁷³³, Guttilla⁷³⁴, Brugnò⁷³⁵.

⁷²⁶ M. C. Di Natale, *Conoscere Palermo*, Palermo 1995, p. 105.

⁷²⁷ Cfr. A. Mongitore, *Chiese di Minori*, ms. cit. f. 38.

⁷²⁸ Cfr. G. Palermo, 1916, op. cit., p. 204.

⁷²⁹ G. Di Marzo, 1932, op. cit., p. 36.

⁷³⁰ Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. p. 202, n. 37.

⁷³¹ Cfr. U. Thieme - F. Becker, 1910, op. cit., v. IV, p. 37.

⁷³² V. Regina, 1944, op. cit. p. 13.

⁷³³ M. Cordaro, 1971, op. cit. p. 2.

⁷³⁴ M. Guttilla, in *Atti del Convegno sulla Pisanità*, 1983, pp. 487 e ss.

⁷³⁵ F. Brugnò, in *Atti del Convegno sulla Pisanità*, 1983, pp. - 507 e ss.



Fig. 84. Guglielmo Borremans, *Assunzione della Vergine al cielo*, Volta, part., Chiesa dei Santi Quaranta Martiri alla Guilla.

La decorazione della volta trae spunto dalla chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello, dove aveva già dato il suo contributo l'artista. Si tratta quindi di una rimodulazione formale con sfoltimento di colori e dinamismo di figure nella spazialità del cielo. Unitaria la concezione ornamentale che invade le pareti, con paesaggi, simboli e soggetti narranti, per poi slanciarsi verso il soffitto, il cui apice è abitato dall'Assunzione della Vergine.

Data la committenza aristocratica, attenta alle evoluzioni della cultura e al suo inverarsi nell'arcadia, Borremans affresca la chiesetta con raffinatezza olimpica. Madonna e santi sembrano, nella pastosità dell'azzurro incipriato di giallo, divinità o personaggi mitologici, fragranti di sensi. Costituiscono un paradiso facilmente raggiungibile, prossimo all'incanto delle apparizioni nei salotti palermitani i cui *plafonds* svelano, in vortici di nuvole e putti, le concupiscenze di Venere e delle ninfe.

Nel 1726, un anno dopo l'intervento del maestro di Anversa, la chiesa subisce danneggiamenti a causa di un terremoto. In seguito altri malanni si aggiungono alla struttura e agli affreschi. Oggi sono consistenti squarci e ferite riguardanti l'edificio e la decorazione, caratterizzata da riquadri e tondi. Significative si presentano le panoramiche monocrome di Pisa; pertinenti i ritratti di alcuni santi pisani che formano, nella trama architettuale di immaginari cornicioni, festoni, rami, volute, un unicum armonico. Minuscolo spazio articolato in scenografie prospettiche, illusorie, che contribuiscono con il *trompe-l'oeil* allo sfondamento del presbiterio e al dinamismo delle pareti, in cui si collocano, tra aggetti e rientranze, emblemi di virtù.

Pur non privi di fascino i riquadri delle pareti non sono all'altezza della volta. Eccessiva l'insistenza della narrazione, bloccata in segni incisorici che non danno respiro né al singolo soggetto, né all'insieme compositivo. La *Visione di San Raineri*, per esempio, risponde a un accademismo stantio. La figura del santo è dura, manca di slancio e soprattutto di trasparenza. Anche gli angeli, rispondenti alla grammatica borremansiana, ne tradiscono la poeticità e il sentimento.

Bello il viso della Madonna, alquanto nordico, ma si tratta di una icona manierata, attribuibile a un collaboratore di bottega. Decisamente elementare la forma che racconta il battesimo dei Tartari, celebrato dall'iscrizione sovrastante: *Iolus nobilis pisanus per apostolicos viros Ordinis Minorum Catholica Fide apud Tartaros strenue amplificavit an. 1282*. Un'iconografia *plebea* con S. Iolo, eremita di Sellano, vissuto nel territorio di Foligno⁷³⁶ posto al centro, in abiti secenteschi, occupando gesticolante la scena. Nella serie dei ritratti, rinchiusi dentro retoriche cornici, il segno di Borremans è poco evidente. Carica di materia è l'icona, affatto leggera nel costruito, rigide le vesti, mani sgraziate. Persino il viso si mostra greve nei tratti e opaco nelle cromie, come documenta la *B. Bona Virgo Pisana*, emergente da un ombroso fondo ovoidale.

736

Cfr. P. Burchi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VI, Roma 1965, cc. 491 – 492.



Fig. 85. Guglielmo Borremans, *Assunzione della Vergine al cielo*, Volta, part., Chiesa dei Santi Quaranta Martiri alla Guilla.

Diversa è la concezione della volta, abbacinata di luce e d'azzurro. Di là dalla sontuosa ornamentazione architettonica, con incastri di vele e nicchie dipinte, quel che più importa è lo stile della figurazione, raffinato ed etereo, che crea, nei tondi e nell'ellisse, una visione incantata con turbini di corpi osannanti, che rimandano, per eleganze e ritmo, alla scultura decorativa di Giacomo Serpotta. Borremans sembra acquisire e far suo il lessico della *novissima* classicità ellenica dell'artista palermitano, epigono del Barocco ed ispiratore del Neoclassicismo, infondendo in esso il fulgore della grazia fiamminga, in particolare nella modellazione dei soggetti femminili e di conseguenza degli angeli. Con questa malia di forme inventa la volta dei martiri pisani, in sintonia con il rinnovamento perseguito in Europa, alla ricerca della signorilità cortigiana e del paradiso omerico. L'aura che avvolge l'oratorio è di mondanità. Smaglianti di veli e ali sono gli angeli dei due tondi che si accompagnano, nel soffitto, all'ovale dell'Assunzione. Danzano nel cielo con agili piroette sventolando lunghe gambe nude, che impregnano d'eros le nubi rosate.

Degli angeli, plasmati di carne, Borremans carezza i volti che incorona con chiome dorate, mosse dal vento. Stanno rapiti nella contemplazione di Maria che ascende all'empireo suscitando negli spettatori struggimenti di sensi.

Al centro della volta, serrata si presenta la struttura dell'Assunzione con il vortice dei corpi angelici e, nella sommità, con le figure di Padre, Figlio e Spirito. Tutti attorniano la Vergine, punto focale e anima della messinscena. Lei si pone diagonalmente nel volo, distesa sul sofà di nuvole, abbigliata di ridondanti sete, che ne modellano il fisico di principessa. Va incontro alla Trinità con sguardo e braccia estatici, certa della gloria promessa. Borremans la dipinge delicatamente assumendo l'idea biblica della *pulchra* e della *electa*, ma in termini salottieri, cioè di compiacenza e magnificenza, significate, dal tripudio di attori *serpottiani*, che volano e suonano in uno spazio pastellato d'oro, azzurro e rosa.

Sa di stupore l'epifania dell'Assunta per la bellezza della *Mulier* che, per prima, entra in paradiso con il corpo. Stupore che appartiene alla profezia veterotestamentaria, come asserisce il verso del *Cantico dei Cantici*, inciso sulla targa sottostante l'affresco: *Quae est ista quae ascendit de deserto affluens deliciis, innixa super dilectum meum?* (Cantico 8,5). Dovrebbe esprimere l'adesione interiore dei pisani di Palermo, trasformata in preghiera perché la Sulamite, cioè Maria torni a vivere in seno alla Ecclesia: *Revertere, revertere, Sulamitis. Revertere, revertere ut intueamur te* (Cantico 6,12).

È canto della comunità ebraico-cristiana il Cantico dei Cantici che esalta la Sulamite, la quale prefigura Maria e il suo mondo di grazia. Ma è anche invocazione perché lei, Maria, scenda dal cielo e la si possa ammirare da vicino condividendone il mistero. Il versetto del soffitto borremansiano riecheggia l'intero Cantico e la felicità della visione: *Quam pulchra es, amica mea*, e ancora la meraviglia per la bellezza aurorale e cosmica: *Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?* (Cantico 6,9).

Indubbia la potenza visionaria del teatro che si incentra sulla femminilità di Maria e sulla sensualità degli spiriti eletti, relegando la Trinità dentro la periferia del cielo con il vecchio Padre seminascosto in lontananza, il Figlio gesticolante seminudo e in bilico, che osserva la madre, e la colomba dello Spirito, planante in una calda spazialità d'ocra. Una trinità che non interessa alla committenza, desiderosa di godere di un eden di bellezze carnali, configurate nelle membra e nei volti degli angeli. Fa sua l'ideologia nobiliare il fiammingo, anche perché rispondente al sentimento mitologico di una civiltà che gli appartiene, componendo nella volta una gloria poco teologica e molto antropologica, secondo i nuovi canoni dell'estetica settecentesca. Limpida appare la coreografia del cielo nel tramonto del Barocco, razionale nel turbine della forma, euritmica nel volteggio sinuoso degli angeli, chiara nel disegno dei corpi e dello spettacolo, smagliante nei colori che modulano, plasticamente, gli attori di un paradiso fragrante di sensualità e risuonante di voci polifoniche. Capolavoro di una decorazione non mortificata stilisticamente, libera di esprimersi nel verbo della modernità laica, che assume in sé il credo religioso e l'incanto dell'Arcadia.

10.08. Cappella Cardinalizia

Apice della decorazione, ideata intorno al 1733 da Guglielmo Borremans appare, all'interno del palazzo arcivescovile, la Cappella Cardinalizia *che andrà promossa al*

rango di una delle preziose gemme d'arte della città di Palermo; ariosa e turbinante di "cristiana letizia", nella flagranza e fragranza dei colori, nell'attacco impeccabile e aereo di un passo come di danza, così garbatamente avvitato e rococò, da lasciare intendere come il celebrato episodio degli stucchi del Serpotta non sia, nella cultura palermitana, un fatto isolato, ma il frutto prelibato di un albero⁷³⁷.

Scrivendo così Maurizio Calvesi quando per la prima volta il rinascimentale edificio viene aperto al mondo della cultura e alla città, mostrando lo scrigno affrescato dal maestro di Anversa. In verità l'intervento di Borremans è molto più vasto, comprendendo sette sale del piano nobile, dove egli affresca la storia di Gesù. La commissione gli giunge dall'arcivescovo francescano, Matteo Basile. Toccherà a un altro arcivescovo, il teatino Domenico Pignatelli, cancellare gli affreschi per una ristrutturazione del palazzo in linea con il gusto francese. Seppellite dall'intonaco le pareti mortificheranno l'opera di Borremans che, nello spazio sacro non distrutto, svela con leggiadria la visione del Natale.



Fig. 86. Guglielmo Borremans, *Adorazione dei Magi*, Parete della Cappella cardinalizia, Palazzo Arcivescovile.

Degli affreschi nell'episcopio danno notizia il Mongitore⁷³⁸ e il Villabianca⁷³⁹. Ne scrivono anche, nel secondo ottocento, il Di Marzo⁷⁴⁰ e il Boglino⁷⁴¹. Nel Novecento

⁷³⁷

M. Calvesi, *Il Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Prima Rassegna Nazionale nell'Arte Contemporanea*, Palermo 1976, p. XIII.

⁷³⁸

Cfr. A. Mongitore, *La Cattedra di Palermo*, ms. cit. cap. LXXXV, p. 856.

⁷³⁹

Cfr. F. M. Emmanuele e Gaetani Di Villabianca, *Opuscoli Palermitani*, ms. cit. p. 88.

⁷⁴⁰

Cfr. G. Di Marzo, 1880-84, v. I, cap. V.

⁷⁴¹

Cfr. L. Boglino, 1889, v. II, p. 417.

riprende e studia attentamente l'opera del Borremans il Di Marzo⁷⁴² diffondendosi sui rifacimenti che trasformano, a inizio XIX secolo, l'interno del complesso architettonico. Il Gallo evidenzia, inoltre, che nella ornamentazione pittorica delle pareti Borremans è collaborato da Gaspare Fumagalli, specialista di finte architetture, immagini a grisailles e paesaggi⁷⁴³.

La cappella cardinalizia costituisce l'unica sala superstite, unitaria nella formulazione decorativa, narrante sulle quattro pareti il Sogno di Giuseppe, l'Adorazione dei pastori, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto e raffigurante sulle porte sei "ritratti" di profeti. Le scene sono immerse nella natura, avvolte da un cielo lapislazzuli che dona all'insieme l'incanto della poesia, nella fusione dei corpi e dello spazio, di colori e luci. Immaginario di sacralità immanente, dove il mistero della Natività si tramuta in racconto di sentimenti umani.



Fig. 87. Guglielmo Borremans, *Fuga in Egitto*, Parete della Cappella cardinalizia, part., Palazzo Arcivescovile.

Borremans definisce con tocco incisivo le figure raccolte in vesti leggere, mentre affida all'evanescenza lo sfondo paesistico, che sfuma in trasparenti tonalità di verde, azzurro, ocra, che si espandono delicatamente nell'aria. Nessuna funzione religiosa contrassegna gli episodi, ma la felicità di una arcadia che ispira valori di bellezza. Alla teologia si

742

G. Di Marzo, 1912, op. cit. pp. 42-43; 60-70.

743

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 125 r.; C. Siracusano, op. cit. p. 203, n. 54.

sostituisce la poesia. Alla visione biblica di Pietro Novelli, alla ritualità di Antonino Grano, alla ecclesiologia di Filippo Tancredi subentra un'idea inedita di fede, che basa se stessa sulla fiaba. Plasmate di intime dolcezze si offrono le scene che emozionano gli spettatori, ai quali non perviene il dramma dell'incarnazione, né il senso catartico. La committenza arcivescovile, consapevole dei mutamenti ideologici, si adegua alla secolarizzazione e trova opportuno il linguaggio laico nella estrinsecazione dei temi evangelici, concedendo autonomia creativa al pittore. Dinamico è l'impianto della scenografia: verticale per il Sogno, orizzontale per le Adorazioni e la Fuga. L'avvolge l'azzurro con timbri traslucidi, mettendo in risalto i soggetti che si dispongono, aulici, lungo il proscenio.

Raccolto nel sonno è Giuseppe, sorridente per aver compreso la verità del concepimento, assicurato da un angelo: *Joseph, fili David, noli timere accipere Mariam coniugem tuam: quod enim in ea natum est, de Spiritu sancto est* (Matteo 1,20). L'artista lo ritrae, in primo piano, per mostrarne con forti pennellate l'umanità. È festa di sentimenti l'Adorazione dei pastori, i quali *venerunt festinantes et invenerunt Mariam et Joseph et infantem positum in presepio* (Luca 2,6). Una luce mattutina inonda la scena modellando, nobilmente, gli umili e abbacinando Madre e Bambino. Non privo di vivace realismo è il gruppo dei pellegrini, adoranti e giulivi, mentre assume un andamento classico quello attorno al neonato. Punto di convergenza è la Vergine seduta obliquamente nell'atto di presentare il figlio. Elegante nella postura, sublime nel viso, vestita di rosso e azzurro cangianti, coronata da turbante oca. La regalità è il tema dell'Adorazione dei Magi, venuti dall'oriente, che *intrans domum invenerunt puerum cum Maria matre eius, et procidentibus adoraverunt eum; et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera, aurum, thus et myrram* (Matteo 2,11). Smaltati i colori dei paludamenti dei saggi orientali, frastornati dal fascino di una donna nel cui volto splende una bellezza indicibile. Con passo di danza Maria e Giuseppe fuggono in Egitto. Al custode del Figlio e della Madre un angelo intima: *Surge et accipe puerum, et matrem eius, et fuge in Aegyptum* (Matteo 2,13). Nel cammino li accompagna una calda chiarezza che inonda cielo e colline. Spediti camminano tra fonde verdeggianti e lungo il fiume dai riflessi cerulei, conversando tra paura e speranze. Li ritrae plasticamente il fiammingo dando al padre putativo i tratti di un raffinato realismo e trasfondendo in Maria, che tiene in braccio il bimbo, la malia di una fata, fulgente di rosso e azzurro, il volto pensieroso, annodate sulla nuca le trecce d'oro. Incede slanciata la Vergine sul prato, simile a una divinità primaverile che viene incontro, svelando nella avvenenza il suo mistero.

L'arcadia dei poeti, che rivisita il vangelo dell'infanzia, aleggia nella cappella cardinalizia, narrando con la limpidezza di una nuova pittura lo stupore del Natale.

10.9. Sant'Elena e Costantino

Costantino è l'imperatore che, nel turbine delle persecuzioni, cambia il destino dei cristiani, difendendoli e assicurando loro libertà di espressione. Genera l'occasione repentina del cambiamento politico lo scontro fra Costantino e Massenzio per il dominio di Roma e dell'impero.

Figlio di Costanzo Cloro, Augusto d'Occidente, e di Elena, donna di umili origini, Costantino, educato alla corte di Diocleziano, si rivela forte, intelligente, orgoglioso e

crudele. Morto il padre, viene proclamato Augusto dalle legioni che egli guida in Britannia. Ma a Roma Massenzio si proclama anche lui Augusto. Inevitabile la sfida mortale. Costantino, che opera sulla frontiera del Reno, oltrepassa le Alpi con quaranta mila soldati - Germanici, Bretoni, Galli - giunge a Roma e all'alba del 28 ottobre 312 attacca l'avversario e i suoi centomila uomini. Li sbaraglia prima *ad Saxa Rubra*, poi sul Tevere, annientandoli. Massenzio affoga nel fiume e la sua testa mozzata gira per la capitale imperiale infilzata su una picca.

Tra storia e leggenda va riletto l'antecedente della visione di Costantino. Al tramonto del giorno che precede la battaglia finale, egli invoca il Dio dei cristiani e subito gli appare Cristo che gli addita una croce di luce e l'iscrizione: *In hoc signo vinces*. Vincerà Costantino, riceverà il battesimo ed avvierà una politica di tolleranza. Sulle monete imperiali d'ora in poi spicca il monogramma: *X R*, già segnato sugli scudi prima della battaglia sul ponte Milvio, come narra lo storico Lattanzio⁷⁴⁴. Nel 313 l'Editto di Milano, ribaltando due secoli di persecuzioni, avvia un nuovo corso della storia con il cristianesimo che si afferma in tutto l'impero grazie alla *pace costantiniana*, che garantisce libertà di religione e quindi di coscienza. Di questi eventi, politici e spirituali, scrivono gli storici del tempo, soprattutto Eusebio, il quale, nel IX libro della sua *Storia Ecclesiastica*, tesse un panegirico, circoscritto alla pietà, e un encomio dell'uomo, inviato da Dio come nuovo Mosè⁷⁴⁵.

A questi eventi guarda, su indicazione dei confrati della *Nobile Compagnia della Carità*, Guglielmo Borremans, chiamato a decorare il loro oratorio, dedicato a Sant'Elena e Costantino. Architettonicamente è semplice l'articolazione dello spazio, presto arricchito di ornamenti marmorei, pittorici e ceramici, che narrano, con intonazione aulica, di Costantino, imperatore di Roma, cui si deve, con il diktat politico, l'affermazione del cristianesimo in occidente e in oriente.

In alcuni episodi, affrescati nella volta, attorno alla decorazione del Tancredi, sono sintetizzati momenti di battaglie e di religiosità. Uno scrigno di bellezza appare agli occhi dell'aristocrazia palermitana l'oratorio con gli affreschi della medesima valenza di quelli realizzati nel vicino episcopio, sebbene con tematiche differenti. Fluente e morbida si mostra la pittura, leggera nel tratto, fresca nella pennellata, elegante nel ritmo, fascinosa nelle figure.

Tra il 1733 e il 1735 si colloca l'intervento del Borremans, il cui stile si stacca dalle forme sia del Grano che del Tancredi e più ancora del Serenario, suo allievo. In uno scritto del Manganante del 1766 c'è un riferimento al Borremans quale autore degli affreschi, ma è poco tenuto in considerazione⁷⁴⁶. Per ironia si crede, in mancanza di ulteriori documenti archivistici e di analisi critiche, che la sequenza degli affreschi appartenga al Serenario, non considerando la durezza materica di quest'ultimo, i cui colori strutturano masse gravi, spesso bituminose, nel groviglio volumetrico dei soggetti.

744

Cfr. G. Bosio, *Iniziazione ai Padri*, v. 1, Torino 1963, p. 467.

745

Cfr. G. Bosio, op. cit. pp. 603-608; D. Rops, *La Chiesa degli Apostoli e dei Martiri*, Torino-Roma 1961, pp. 406 - 411.

746

O. Manganante, *Oratorio di S. Elena e Costantino*, in *Sacro Teatro Palermitano*, 1766, Biblioteca Comunale T4 f. 1303.

L'errore è di Gaspare Palermo⁷⁴⁷ ed è proseguito fino al Marsalone⁷⁴⁸, e fino al Bellafiore⁷⁴⁹, ai quali sfugge il senso di poetica evanescenza del linguaggio fiammingo.



Fig. 88. Guglielmo Borremans, *Battesimo di Costantino*, Volta, part., Oratorio di Sant'Elena e Costantino.

L'artista di Anversa decora a fresco anche le pareti riguardanti Sant'Elena e Costantino, su cui innerva scene celebranti la madre dell'imperatore in pellegrinaggio a Gerusalemme, alla ricerca dei luoghi santi, e il ritrovamento della croce. Attualmente di questi affreschi su pareti poche tracce consunte sono visibili, dato che l'incuria ne ha decretato l'abbandono. Resta, pur ferita dal tempo, la volta con lo splendore di forme e colori avvolgenti, che superano la ritualità del classicismo marattesco per evolversi in dinamica di linee e segni, in tensione di corpi, volti, sguardi, gesti, in scorci di spazi e figure. Tutto è ritmo: scattante, pausato, vorticoso, lento, travolgente. Imponenti gli attori degli scontri e dei duelli, carichi di energia, anche quando, vinti, attendono di morire sul campo.

Documenta e analizza gli affreschi di Borremans il Russo nel saggio *L'Oratorio Monumentale dei SS. Elena e Costantino*, Palermo 1939, mettendo fine all'attribuzione indebita, formulata da Gaspare Palermo a pro del Serenario. Basandosi anche sul piano formale la Siracusano afferma la paternità del fiammingo⁷⁵⁰. Sintetizza la decorazione romana di gusto rinascimentale e la traduce in un barocco aereo, pregno di luminosità, l'artista, grazie alla pennellata veloce e alla trasparenza della

747

Cfr. G. Palermo, 1816, op. cit., p. 280.

748

Cfr. N. Marsalone 1942, p. 44.

749

Cfr. G. Bellafiore, 1971, op. cit., p. 33.

750

Cfr. C. Siracusano, 1979, op. cit. p. 200.

materia pittorica, che si espande sulle figure dei combattenti e più ancora nella spazialità circostante, dove sembra liquefarsi assumendo visione acorporea. Quattro le scene: Battaglia di ponte Milvio, Battesimo di Costantino, Sogno di Costantino, Ritrovamento della vera croce. Scene, divise e unite dalle possenti cornici dipinte, che strutturano l'intera volta.

Nella battaglia decisiva contro Massenzio, condotta per *instinctu divinitatis*, come si legge sull'Arco di Trionfo a Roma, l'artista scatena la foga repressa di narratore, reinventando pittoricamente un episodio tratto dalla storia ed affascina i committenti, nobili adusi alle armi. Tre parti strutturano la *pièce*: a sinistra, di là da un soldato piegato e fuggente, si trova la folla lontana dei combattenti; al centro è il corpo a corpo di cavalieri e cavalli, di memoria leonardesca rivissuta nel disegno di Rubens, in una concitazione che sa di danza per la morte o per la vita; quindi l'arrivo impetuoso su cavallo bianco di Costantino, sicuro della vittoria, inondato di calda luce che ne esalta ardimento e bellezza. Coronato di alloro e con sullo scudo la croce l'imperatore viene esaltato come assertore della politica della chiesa, sancita dalla *Donatio Constantini*, che Lorenzo Valla, nel quattrocento, dichiara falsa⁷⁵¹.

Sfuma nel verde, nel biancore e nell'azzurro il paesaggio, vibrante di ombre cromatiche, create con rapidi tocchi di pennello. Sinfonia di gloria l'affresco, unico nel genere in Borremans, che svela la sua attitudine a *filmare* il momento determinante di una guerra tra due contendenti al trono dell'impero, che ora, nel segno della croce, appartiene al convertito a Cristo.

In asse con l'affresco tancrediano si colloca *il Ritrovamento della vera croce* a opera di Sant'Elena, in occasione del suo pellegrinaggio di penitenza per i delitti e le atrocità commesse dal figlio imperatore, che uccide persino la moglie Fausta e il figlio Crispo⁷⁵².



Fig. 89. Guglielmo Borremans, *Sant'Elena ritrova la Croce*, Volta, part., Oratorio di Sant'Elena e Costantino.

751

Cfr. G. Jossa, *La falsa donazione di Costantino* in *Storia delle Religioni. Cristianesimo*, Roma 2005, p. 91.

752

Cfr. F. Cardini, *Costantino*, in *Avvenire* 30 luglio 2016, p. 22.

Della nobiltà spirituale di Elena e del suo ruolo nel ritrovamento del *vexillum crucis* è primo sostenitore Ambrogio, vescovo di Milano, che così scrive rivolgendosi a Costantino: *Beato Costantino, per aver avuto una tale madre! Essa ottenne al figlio imperatore l'aiuto di Dio, col quale entrare sicuro anche nella mischia delle battaglie. Donna veramente grande, che ebbe da dare all'imperatore molto di più di quanto non avesse da ricevere dall'imperatore! Essa si affrettò verso Gerusalemme, e vi cercò attentamente il luogo della passione del Signore. Venne al Golgota, e disse: "Ecco il luogo del combattimento, dov'è la vittoria? Io cerco il vessillo della salvezza"... Scava dunque il suolo, ne smuove il terriccio; e trovò tre patiboli, messi alla rinfusa, che le macerie avevano ricoperto*⁷⁵³. Il testo di Ambrogio, riportato da Pricoco, si dilunga nella descrizione dell'evento, evidenziando come Elena ritrova, su ispirazione divina, l'iscrizione conficcata nel legno: *Gesù il Nazareno Re dei Giudei*. Da ciò comprende la verità adorando il Re della gloria.

Al soggetto della vera croce un genio della pittura dedica un intero ciclo di affreschi. Piero della Francesca lo esegue, a partire dal 1452, nella Cappella Maggiore di San Francesco ad Arezzo, creando un capolavoro che determina la creazione, lungo i secoli, di altre opere consimili. Guglielmo Borremans compone nella volta dell'oratorio aristocratico una scena di poesia, caratterizzata, ecletticamente, dalla semantica realistica e dal lessico neoveneto. La struttura erculea degli scavatori, la diagonale della croce, la meccanica dell'azione, il volto del vescovo rimandano alla lezione caravaggesca e al giordanismo, mentre la signorile figura di Elena, scintillante di bianco, azzurro e oro, rivisita la pittura veneta del rinascimento, impregnandola di grazia sacra e profana. Si staglia nel blu del cielo l'imperatrice, la cui beltà, prettamente nordica, splende nello slancio e nella movenza del corpo, nell'incarnato che si armonizza con il candore dei capelli e l'emozione contenuta dello sguardo. Mette in luce l'artista, nella corporeità longilinea di Elena e nel biancore delle membra, l'ideale femminile, non disgiunto dal senso trascendente di chi si trova dinanzi al *mysterium crucis*.

Contrapposto al Ritrovamento è il *Sogno di Costantino*, in cui l'imperatore appare abbandonato su uno scranno con i segni della lebbra nella carne: immagine di fralezza, che corrode anche gli eroi e i grandi della storia. Repentino è l'arrivo in volo di Pietro e Paolo, l'uno con le chiavi in mano, l'altro con la spada. Vengono per soccorrere, nell'infermità, il difensore della Chiesa, indicandogli nella persona del pontefice, posta in lontananza, il vicario di Cristo, al quale spetta il triregno, significante la supremazia di Roma sull'intera cristianità, a occidente e a oriente.

Racconto teatrale, scandito da pause e scatti lungo una diagonale che, partendo da destra, si spinge, traversando il corpo di Costantino e di Pietro, sino all'estrema sinistra, dove si annida nel verde la minuscola figura papale. Domina il centro la coppia degli apostoli che balzano, dall'alto, sull'infermo. Tale immagine è dipinta con accentuazione realista e dinamica barocca nello sfolgorio del bronzo dorato che avvolge Pietro, nel cui volto terroso è inciso un sentimento di pietà. Ricorda la messinscena del *deus ex machina* del teatro greco: apparizione risolutiva di ogni problema. Insegna a Costantino che al di sopra di lui c'è Pietro, il quale apre o chiude le porte del regno, e Paolo, la cui spada vince

753

Cfr. S. Pricoco, *Dal Concilio di Nicea a Gregorio Magno in Storia delle Religioni. Cristianesimo*, Roma 2005, p. 122.

qualunque nemico. Un testo programmatico sia del primato petrino e del *non prevalebunt*, sia del potere di aiuto che la Chiesa può offrire allo Stato, quando questo è malato.



Fig. 90. Guglielmo Borremans, *Battaglia di ponte Milvio*, Volta, part., Oratorio di Sant'Elena e Costantino.

Nella volta *pendant* della Battaglia è il *Battesimo di Costantino*, monumentale nell'impianto decorativo, articolato in due parti. Divisorio della scenografia viene ad essere, al centro, il fonte battesimale, ottagonale nell'elegante struttura, posto in uno spazio che richiama l'idea di chiesa, soprattutto per la massa geometrica dell'altare. A destra appare una folla di personaggi, religiosi e politici, che assiste alla cerimonia in una concitazione di corpi, gesti, sguardi che ricordano, in chiave di narrazione, alcuni frammenti figurativi delle Stanze di Raffaello. Vivace spettacolo di cortigiani e chierici, distratti dal chiacchiericcio, squillanti nelle vesti di cromie e riverberi che movimentano la visione. Dall'altra parte si svolge, in silenzio, la scena della iniziazione con il mormorio solenne di papa Silvestro: *Ego te baptizo*.

Compreso dell'adesione a Cristo sta in ginocchio Costantino, umile e devoto, pur nei paludamenti imperiali: le mani sul petto, scalzi i piedi, la corona a terra. Paterna l'esile figura del pontefice che lo accoglie nella Chiesa, con accanto pochi soggetti partecipi dell'evento. Unico il palcoscenico decorativo, ideato da Borremans, cadenzato diversamente ai due lati e da due differenti racconti. Il primo con esuberanza profana, l'altro gravido di spiritualità, che mitizza, in nome della *religio*, Costantino come imperatore cristiano.

L'artista fiammingo, che non è uno storico, fa sua la vulgata della Controriforma, che celebra il figlio di Sant'Elena modello di governante. La realtà è diversa. *Costantino*

venne giustamente chiamato il “grande”, ma non era un “santo”, annota Joseph Lortz⁷⁵⁴ in polemica con la tradizione ortodossa, che lo eleva agli onori degli altari. Lo storico fa presente, inoltre, che egli si è fatto battezzare nel 337, prima della morte, da un vescovo ariano, cioè un eretico, e che durante il suo regno simpatizza con ariani e donatisti, opponendosi, talvolta, alla piena libertà della Chiesa. Personaggio controverso, cristiano discutibile, Costantino si presenta quale strumento della Provvidenza per la propagazione, l'organizzazione, la direzione della *Ecclesia oecumenica*.

Con lui sorge la *civiltà cristiana* e si afferma la Chiesa di Roma nella guida delle sedi episcopali d'occidente e d'oriente, anche se ha inizio l'attrito con il patriarcato di Bisanzio, città divenuta nuova sede dell'imperatore con il nome di Constantinopoli⁷⁵⁵.

Per la qualità ideativa e decorativa l'Oratorio di Sant'Elena e Costantino testimonia la maturità dell'artista. Un'opera vicina alla sequenza degli affreschi che impreziosiscono le sale del palazzo arcivescovile, di cui rimane, dopo le trasformazioni del primo ottocento, la cappella cardinalizia con il soggetto della Natività. Nella creazione della volta di Sant'Elena e Costantino Guglielmo Borremans sintetizza, con libertà immaginifica e sentimento eroico, le tensioni estetiche di un barocco intriso di realismo, classicismo e fiamminghismo. Linguaggi che concorrono, ecletticamente, alla visione spettacolare della storia e del mito.

10.10. Oratorio di S. Pietro

Appartiene non a un ordine religioso, bensì a una congregazione di presbiteri, votata al soccorso dei preti abbandonati, l'*Oratorio della Carità di San Pietro*, annesso alla chiesa dei padri crociferi⁷⁵⁶. Un sodalizio in contrasto con l'indifferenza del clero aristocratico, ricco di eredità e di prebende, incurante dello stato misero di sacerdoti che elemosinano, per le strade di Palermo, un tozzo di pane⁷⁵⁷. E' formato da un vestibolo e da un'ampia sala l'oratorio, parte integrante del complesso di Santa Ninfa, ideato da Paolo Amato⁷⁵⁸. Come ogni oratorio di Palermo, quello della *Carità di San Pietro* non presenta all'esterno una facciata significativa, differenziandosi dalla magnificenza dei prospetti delle chiese gestite dagli ordini religiosi. Solo all'interno rivela il ricco decoro e il grado di cultura della congregazione⁷⁵⁹.

754

J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Alba 1960, p. 66.

755

Cfr. J. Lortz, 1960, op. cit., p. 66.

756

Cfr. A. Mongitore, ms. sec. 18 f. 383; G. Palermo, *Guida Istruttiva per Palermo e suoi dintorni* a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 591; G. Di Marzo, *Guglielmo Borremans di Anversa. Pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII*, Palermo 1912, p. 519.

757

Cfr. F. M. Stabile, *I preti a servizio dei preti poveri di Palermo*, Bagheria 2010, pp. 10-11; 15-16 s.

758

Cfr. M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo del Tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, 2008, p. 184.

759

Cfr. M. Guttilla, *Cantieri decorativi...* in M. Guttilla - a cura di - 2008, p. 178; G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca...*, op. cit. pp. 205-251.

Pur dedita ad opere di misericordia la congregazione di San Pietro - che sin dai primordi si avvale dell'intelligenza di confrati di grande levatura, come lo stesso Amato ⁷⁶⁰ - intende dare alla sede dignità riaffermando, grazie alla figura di san Pietro, la vocazione della Chiesa al servizio di bisognosi. Pertanto incarica il pittore di Anversa di affrescare le volte narrando, nel vestibolo, la liberazione del vicario di Cristo, incarcerato nella prigione mamertina e nell'aula liturgica il primato petrino nel contesto della visione giovannea a Patmos ⁷⁶¹. Non l'esaltazione, bensì il ministero di una fede redentiva rappresenta Guglielmo Borremans, su suggerimento di un qualche teologo ⁷⁶², probabilmente del *primicerio*, l'abate Giuseppe Di Miceli, il quale fra il 1733 e il 1735 regge la compagnia della carità, che ispira la missione a Paolo di Tarso, significata nell'*Inno alla carità* (1 Corinti, 13, 1-13: *Charitas patiens est, benigna est... omnia suffert, omnia sperat, omnia sustinet*, e alla taumaturgia di Pietro, di cui raccontano gli Atti (Cfr. Atti, 9, 32-43).

Nobile e solenne appare l'ambiente ⁷⁶³ con la *Gloria di San Pietro* nella volta, che si eleva sopra un'architettura dipinta, che, scenograficamente, dà vigore e abbraccia la sequenza di alcuni *ritratti* di santi, profeti della misericordia. La paternità dell'opera è affermata dall'iscrizione *W. Borremans f. MDCCXXXVIII*. Firma e data già in precedenza apposte, con simile tipologia, nella cattedrale di Caltanissetta, come affermazione dell'importanza del lavoro ⁷⁶⁴.

Secondo la maniera decorativa in uso, la gloria è inscritta in una articolata finzione architettonica di fregi, pilastri, cornici, festoni e di soggetti monocromi, talvolta eccessivi, che non si addicono alla visione del cielo. Di certo non opera del fiammingo l'apparato scenografico. Forse del quadraturista Francesco Ferrigno che, a Caltanissetta, esegue la stessa tessitura ornamentale ⁷⁶⁵ con gusto barocchetto.

760

Cfr. F. M. Stabile, 2010, op. cit., p. 33.

761

Cfr. M. Guttilla, 2008, op. cit., p. 191.

762

Cfr. P. Palazzotto, *Oratori*, 1999, op. cit., p.73.

763

Cfr. G. Quatriglio, *L'insperato recupero dell'oratorio della carità di san Pietro in Palermo*, nn. 3 - 4, 1984, p. 31.

764

Cfr. G. Barbera, *Guglielmo Borremans per la cattedrale di Caltanissetta: frammenti di un itinerario critico* in S. Rizzo, A. Bruccheri, F. Ciancimino (a cura di) 2001, p. 157, fig. 10.

765

Cfr. M. Guttilla, *Cantieri decorativi...* op. cit. p. 184.



Fig. 91. Guglielmo Borremans, *Primato di Pietro*, Volta, part., Oratorio di San Pietro.

Non tutto l'affresco è attribuibile al Borremans, ormai avanti in età. Percepibile in più segmenti è il segno di collaboratori, fra cui i figli Luigi e Guglielmo⁷⁶⁶, non all'altezza del maestro⁷⁶⁷, il quale squaderna, alcuni anni prima, il genio di decoratore nel palazzo arcivescovile di Palermo, di cui è testimonianza superstita la favola bucolica della Natività⁷⁶⁸. Nell'oratorio della carità, che subisce pesanti ritocchi, soprattutto alcuni busti di santi che attorniano l'affresco sono di bottega. La *ritrattistica* mira a evidenziare il senso ecumenico della Chiesa, diffusa a oriente e occidente, al nord e al sud. Infelice il ritratto del vescovo Aniano, metropolita di Alessandria di Egitto. Secondo gli *Atti di Marco* (ritenuti apocrifi) sarebbe discepolo dell'evangelista⁷⁶⁹. Altrettanto infelice il ritratto di Ruperto, primo vescovo di Salisburgo, della famiglia dei conti franco-renani, legata ai carolingi⁷⁷⁰. Anche il ritratto di Vincenzo de' Paoli, fondatore dei Preti della Missione e delle Figlie della Carità, è modesto⁷⁷¹.



Fig. 92. Guglielmo Borremans, *Primato di Pietro*, Volta, part., Oratorio di San Pietro.

⁷⁶⁶

Cfr. G. Di Marzo, 1912, op cit., pp. 58 – 60.

⁷⁶⁷

Cfr. A. Chirco, 1996, op. cit., p. 76.

⁷⁶⁸

Cfr. M. Guttilla, *Il Borremans e il ciclo della Natività nel Palazzo Arcivescovile di Palermo in Il Natale nel Presepe artistico*, 1994, pp. 27 – 34.

⁷⁶⁹

Cfr. Th. Spidlic, *Ad vocem*, Bibliotheca Sactorum, I, Roma 1961, cc. 1.253 - 1.254.

⁷⁷⁰

Cfr. J. Baur, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1966, cc. 506 – 507.

⁷⁷¹

Cfr. L. Chierotti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sactorum, XII, Roma 1969, cc. 1.156; 1.160.

Rivela, invece, il tocco del maestro nella composizione, nel ritmo figurale e nell'intensità espressiva Acacio, vescovo di Amidia, Mesopotamia, attento ai problemi religiosi, sociali e politici dei cristiani di Persia, come ricorda Cassiodoro⁷⁷². Appartiene, inoltre, alla mano dell'artista sia la figura di Paolino, patriarca di Aquileia⁷⁷³ sia il poverello d'Assisi, Francesco. La restante ornamentazione, iconografica rientra in *clichés*, modulati su schema impropriamente *rocaille*, come la vela con disegno di Monte Pellegrino e il nastro con inciso *Benedicta tu es Rosalia a Domino Deo excelso*.

Là dove Borremans è il vero autore la pittura squaderna il fascino di una bellezza di sottili rimandi fiamminghi e del sentire rubensiano, unitamente alla sensibilità classicista e alla teatralità, ironica e spirituale, di De Matteis e De Mura⁷⁷⁴. Dell'inventiva e della malia che Borremans profonde nella sua opera, confermata ancora nella celebrazione petrina, scrive il Di Marzo a inizio novecento⁷⁷⁵. Gli studi successivi di vari esegeti ne ribadiscono il valore con approfondimenti semantici e contenutistici⁷⁷⁶.

Espressione di questa aulicità è l'oratorio di san Pietro nelle due parti costitutive. Complessa la visione della così detta *gloria*; semplice il racconto della liberazione dal carcere. Nell'affresco della navata, in cui dominante è la figura del *principe degli apostoli*, il tema non è tanto il trionfo, quanto la contemplazione dell'Agnus Dei, a cui i patriarchi dell'Antico Testamento rendono onore con nubi di incenso e suoni d'arpa, ponendosi fra il registro superiore e inferiore del dipinto. Chiave di lettura è l'evangelista Giovanni. Sta in basso il *veggente* di Patmos con accanto l'aquila che lo personifica. Fissa lo sguardo in alto, dove l'Agnello sacrificale si erge sul libro dei sette sigilli, abbracciato dal Padre, l'uno e l'altro immersi nella chiarezza d'ocra e d'azzurro.

La decorazione della volta viene letta, abitualmente, in chiave trionfalistica. Se quanto afferma la Guttilla: *l'ideologia della Controriforma caratterizza ancora le manifestazioni artistiche a tema sacro della Chiesa siciliana*⁷⁷⁷ risponde, in generale, a verità, nel caso specifico dell'Oratorio di San Pietro non è calzante. Un'attenta esegesi mostra nell'iconografia non l'idea del trionfo, bensì di glorificazione dell'umile Pietro, il cui ministero papale è di diaconia. Questa concezione intende affermare la committenza e soprattutto il superiore della congregazione⁷⁷⁸ con riferimento al testo lucano *Vade, et tu fac similiter* (Luca, 10, 37), esplicitando la funzione presbiterale nell'assistenza ai bisognosi.

772

Cfr. M. V. Brandi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, Roma 1961, cc. 132 – 134.

773

Cfr. I. Daniele, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1968, cc. 144 – 148.

774

Cfr. M. Guttilla in *Immagine di Pisa a Palermo*, 1983, op. cit., p. 501; C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 199.

775

Cfr. G. Di Marzo, 1912, op. cit., p. 57.

776

Cfr. E. D'Amico, *La cappella di Borremans in Museo Diocesano di Palermo. Ambienti e mostre a cantiere aperto*, 2011, p. 27.

777

M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, 2008, op. cit., p. 177.

778

Cfr. P. Palazzotto, 1999, op. cit., p. 45.

Formano la base dell'epifania i simboli degli evangelisti: l'angelo-Matteo, il toro-Luca, l'aquila-Giovanni, il leone-Marco. Attorno qualche cherubino. Rifugge il teatro celeste da turbini di angeli e di corpi sensuali. Poeticamente teologica è la visione che si fonde con la spazialità di vapori che raggiungono i giusti veterotestamentari, evocati dall'Apocalisse, come risulta dalla scrittura sul libro aperto di Giovanni: *Apo Cap V*, indicante il quinto capitolo del Libro dei sigilli, in cui il mistico trascrive, in termini sibillini, la sua visione. La quale è la ragione prima dell'affresco che svela a una comunità di presbiteri il senso della fede e la cognizione del mistero, capace di sostenere la realtà della Chiesa, di cui Pietro è custode nell'esercizio di carità.

Fin dal quarto capitolo si schiude la visione al veggente che ascolta la voce: *Sali quassù, ti mostrerò le cose che devono accadere in seguito* (Apocalisse, 4,1). Preso dallo spirito, Giovanni vede il trono dell'Uno, avvolto da arcobaleno di smeraldi con accanto i ventiquattro anziani in candide vesti e i quattro viventi, che adombrano i quattro evangelisti, il cui canto *Santo, santo, santo il Signore Dio onnipotente, Colui che era, che è e che viene* si espande nell'universo (Apocalisse, 4,8). Inno che riflette la preghiera della comunità apostolica con riferimento ai serafini di Isaia, il quale proclama: *Santo, santo, santo il Signore degli eserciti. Tutta la terra è piena della sua gloria* (Isaia, 6,3).

Si immerge nello splendore paradisiaco l'evangelista per scrutare l'enigma di Dio, che Borremans veste di luci smaglianti, assiso patriarcalmente sulle nubi, con sguardo e gesto paterno. Fedele al testo è la decorazione: *E vidi nella mano destra di Colui che sedeva sul trono un libro scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli... Poi vidi, in mezzo al trono, circondato da quattro esseri viventi e dagli anziani, un Agnello, in piedi, come immolato... i quattro esseri viventi e i ventiquattro anziani si prostrarono davanti all'Agnello, avendo ciascuno una cetra e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi... tutte le creature nel cielo e sulla terra, sottoterra e nel mare, e tutti gli esseri che vi si trovavano, udii che dicevano: "A Colui che siede sul trono e all'Agnello lode, onore gloria e potenza nei secoli dei secoli"* (Apocalisse, 5, 1-14).

Contiene il libro dei sette sigilli il piano redentivo che libera l'umanità dal male, già vinto dall'Agnello immolato, cioè da Cristo, secondo il pensiero espresso da Giovanni nel suo vangelo (Cfr. Giovanni, 1, 29-36). L'Agnello sta dritto sul libro della verità. Rappresenta il Cristo risorto, al quale si rivolgono con *canto nuovo* i veggenti, gli anziani, gli uomini resi giusti dalla passione; l'intero cosmo. Visione di gloria che Guglielmo Borremans fa sua soffiandola di chiarezza calde che trascolorano nei riflessi dell'arcobaleno. Deposte le insegne, gli anziani elevano, con sinfonie di corde e turiboli fragranti, lodi all'Agnello, la cui immagine ricorre sovente negli affreschi palermitani. La si trova, simbolicamente con la menzione di una targa posta alla base dell'affresco, nella volta di Novelli in Santa Maria in Monte Oliveto, ed espressamente, nell'oratorio dei sacerdoti infermi, nel San Salvatore delle basiliane, nell'oratorietto di Santa Cita a firma di Tancredi. Si tratta di un tema proprio della meditazione sacrificale, monastica soprattutto, quasi ignoto alla religiosità parrocchiale e popolare, fulcro della *filosofia* paolina con rimandi al sacrificio di Isacco.

La scena degli anziani, timbricamente diafanica, che sembra confondersi con la spazialità cerulea, media, grazie alla sua struttura, sia con il registro superiore della composizione che con quello inferiore. Costituisce un'ogiva di corpi fluttuanti fra le nubi, visti di fronte, di scorcio, dal basso, di spalle, di tre quarti, in movimento continuo nell'osanna. Gli sguardi sono intensi, come i pensieri, assorti nella contemplazione orante, espressivi di uomini illuminati, la cui felicità è indicata dalle arpe in mano e dagli incensieri fumanti. Vestono colori di festosità biblica dando allo spazio un tono di gioia. Icona multipla, di profeti e sacerdoti dell'antico testamento, che si fonde con il cielo; icona che assurge a specchio di vita per i preti della congregazione, chiamati alla contemplazione dell'*Agnus Dei qui tollit peccata mundi* (Giovanni 1, 38) prima dell'impegno nella carità.

Alla frontalità delle due sezioni precedenti si contrappone la diagonale scattante, che congiunge plasticamente l'evangelista e il primo pontefice. Ardita composizione che ingloba due putti angelici con in mano la croce papale e il triregno. Pur squadrata e mossa, la figura di Giovanni sembra costituire colonna su cui deve innalzarsi la persona di Pietro, fondamento della Chiesa, secondo la volontà di Cristo (Cfr. Matteo 13,17). Alza il braccio benedicente il pescatore di Galilea, vestito di lapislazzuli e d'ocra, mentre sta assiso su una nube. L'accompagnano i simboli tradizionali del potere tra cui le chiavi con la responsabilità di aprire o chiudere le porte della Gerusalemme celeste (Cfr. Matteo, 16,18; Luca, 22,32), cioè di *legare e sciogliere* le coscienze (Cfr. Matteo, 18,18). Compito che coinvolge la natura della Chiesa, quale società visibile e organizzata, costruita sulla pietra di Pietro, come afferma l'iscrizione della volta: *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam* (Matteo 16,18). Chiesa che inaugura il *regnum coelorum* sulla terra *perpetuando la presenza di Cristo mediante l'esercizio dei poteri apostolici e mediante l'Eucarestia*⁷⁷⁹.

Nella decorazione borremansiana Pietro sintetizza la volontà di Gesù che incarica apostoli e discepoli di insegnare, battezzare e dirigere la comunità (Cfr. Matteo, 28,20) e di spingersi, oltre i confini della Palestina, ad Atene e Roma, sino a raggiungere Paesi ignoti: *Sarete miei testimoni a Gerusalemme, in tutta la Giudea, nella Samaria e sino agli ultimi confini della terra* (Atti, 1,8). Figura chiave è Pietro nella volta del pittore di Anversa, erede di un mandato la cui ragione è inscritta nell'icona dell'Agnus Dei, adorato da patriarchi e profeti. Nell'abbozzo della teologia decorativa, il Vicario è il nuovo Abramo. È indicato come cava di pietra da cui vengono estratte le pietre viventi che fondano e rifondano la Chiesa nella dimensione escatologica, pronta ad affrontare le potenze del male, generanti morte. Forze diaboliche che, nonostante l'essere letale, non prevarranno (Cfr. Matteo, 16,18) per cui Pietro e la Chiesa tutta, nel corso dei secoli, non possono avere paura.

È importante il ruolo che Pietro esercita come *episcopus* fra i gruppi dei cristiani sparsi nelle città, visitandoli e confermandoli nella fede (Cfr. Atti, 21, 8-9) e così pure il ministero della carità compiendo i miracoli del paralitico a Lidia e la resurrezione di una donna a Giaffa, partecipando alla vita del centurione Cornelio di Cesarea, un *infedele*. Il primato di Pietro è avvalorato nei primi capitoli degli Atti degli Apostoli con devozione da parte di Luca, il quale riconosce, insieme con gli altri, la grandezza di colui al quale il Maestro raccomanda di sostenere i presbiteri: *confirma fratres tuos* (Luca, 1,13).

779

P. Tenant, *Chiesa in Dizionario di Teologia Biblica*, Torino, 1980, c. 172.

Pur in una stagione in cui il papato manifesta, di continuo, poteri abnormi all'interno e all'esterno della Chiesa, l'immagine che Guglielmo Borremans offre è quella di padre, che con affetto osserva la comunità. Privo di maestosità pontificia e di trionfalismo posttridentino, Pietro sembra rifuggire dalla stessa *ideologia della Controriforma*. Prende le distanze l'artista dall'iconografia cattolica e dall'*allineamento della committenza ecclesiastica alla politica di propaganda della corte pontificia*⁷⁸⁰. Interpreta il senso della missione dell'Oratorio della carità il fiammingo, che annulla, nello spazio dell'affresco, squilli di tromba e caroselli di angeli, mettendo in rilievo l'ideale del vescovo di Roma nel primato dell'umiltà.

Non volto autoritario è quello di Pietro, bensì di umana saggezza, in cui si palesa comprensione e sostegno nei riguardi di quanti sono chiamati a vivere la misericordia. Intensa è la caratterizzazione della persona, la cui fisiognomica è contrassegnata da realismo naturalistico, che ricorda la lezione caravaggesca, modulata dal barocco classicista. C'è sentimento in questa figura non paludata, resa con armonia di forma, insistita da un incarnato candido e dal biancore di capelli e barba. È rivelazione il Pietro di Borremans di una identità lungamente negata, cioè dell'essere *Alter Christus*, pronto a dare se stesso per il gregge affidato. *Pasci i miei agnelli* aveva detto a lui il Maestro (Giovanni, 21,15). E questa missione sembra configurarsi nel soggetto pittorico, soprattutto nel volto sereno di un vegliardo che ispira fiducia.

Attorno alla gloria di Pietro si snoda una ornamentazione di riquadri e vele con iscrizioni bibliche. Significativi, ai fini della congregazione della carità, i ritratti dei *servi dei poveri*, appartenenti alla ecumene cristiana: Francesco d'Assisi, Acacio di Anida in Mesopotamia, Paolino di Nola, Aniano di Alessandria d'Egitto, Rimberto di Brema in Germania, Vincenzo de' Paoli di Parigi⁷⁸¹. Testimoniano l'incarnazione della fede nella storica partecipando alla liberazione dalle catene del male e dalla schiavitù. *Diripusti vincula mea. Tibi sacrificabo* recita il pannello posto sulla volta, prossima al presbiterio. Brano di un lungo inno cantato dall'ebreo, che ringrazia Jahwé per averlo liberato dalla morte, mentre si impegna ad adempiere le promesse davanti al popolo: *Io sono tuo servo, figlio della tua schiava: tu hai spezzato le mie catene. A te offrirò un sacrificio di ringraziamento e invocherò il nome del Signore. Adempirò i miei voti al Signore davanti a tutto il popolo* (Salmo 16, 16-18). Salmo che riassume il senso dell'oratorio, i cui presbiteri celebrano all'altare il perdono divino.

780

M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, 2008, op. cit., p. 177.

781

Cfr. A. Zambito, *L'Oratorio della carità di San Pietro*, Bagheria, 2012, pp. 42 – 48.



Fig. 93. Guglielmo Borremans, *Liberazione di San Pietro*, Volta del vestibolo, part., Oratorio di San Pietro.



Fig. 94. Guglielmo Borremans, *Liberazione di San Pietro*, Volta del vestibolo, part., Oratorio di San Pietro.

Non condizionato da richiami teologici e liturgici, quando Guglielmo Borremans affresca la volta del vestibolo svela una immaginazione sontuosa, di un barocco travolgente, nella composizione dinamica e nello splendore delle cromie. Rappresenta la liberazione di san Pietro, avendo presente l'analogo episodio affrescato nelle Stanze Vaticane da Raffaello⁷⁸². Tema, già trattato dal fiammingo nella cattedrale di Caltanissetta nel 1720⁷⁸³, che acquisisce forte caratterizzazione narrativa diversificandosi, inoltre, sotto l'aspetto segnico e la struttura pittorica, dall'affresco dell'aula assembleare, grazie al plasticismo monumentale dei due protagonisti dialetticamente opposti nel ritmo e nel colore. Se l'angelo, avvolto nel chiaroscuro aggettante delle vesti, rimanda alla lezione berniniana, Pietro, gravato dal manto marrone, si presenta come incavo pietroso, prossimo al realismo caravaggesco. Scena di luminismo drammatico, inscritta nel carcere inventato dal Sanzio, è questa *liberazione*, fra ombre tenebrose e sfolgiori di luce, provenienti da sinistra, che si infrangono sulle ali, sul corpo e sulle vesti dell'angelo, rigonfie di vento, mentre irradiano e scolpiscono la testa tormentata di Pietro, il passo incerto, le mani tremanti.

Rilegge il testo degli Atti degli Apostoli l'artista di Anversa e lo trascrive con potenza, colpito dalla descrizione lucana: Pietro gettato in carcere da Erode, guardato a vista *da quattro picchetti di quattro soldati ciascuno*, legato con due catene e la Chiesa di Gerusalemme che prega per lui. Ed ecco l'apparizione nella notte di un angelo, il risveglio impossibile, le catene che cadono dalle mani, la porta della prigione che si apre davanti alle guardie che dormono (Cfr. Atti, 12, 1-11). Vuole essere annunzio di liberazione per ogni cristiano l'affresco, la certezza che qualunque catena può essere spezzata, nonostante i vincoli imposti da se stessi o dagli altri. Capolavoro che dalla fine dell'ottocento è, purtroppo, privato di prospettiva, mortificando così la corretta visione.

782

Cfr. A. Zambito, 2012, op. cit. p. 50.

783

Cfr. S. Rizzo, A. Bruccheri, F. Ciancimino, op. cit. p. 263, f. v.

L'abbassamento del livello stradale di via Maqueda, nel 1865, obbliga il canonico Bozzo, nel 1889, a trasformare l'ambiente dell'oratorio con variazione dello spazio vestibolare, che ora risulta soffocante⁷⁸⁴. Tuttavia l'opera riesce a comunicare la forza narrativa di una pittura carica di rimandi formali, capace, nel contempo, di significare il senso di una *teologia della liberazione*, che fonda la sua coscienza nella preghiera comunitaria: *Mentre Pietro, dunque, era tenuto in carcere, dalla Chiesa saliva incessantemente a Dio una preghiera per lui* (Atti, 12, 5).

Alla base dell'affresco un passo evangelico è monito per i confrati: *Vade, et tu fac similiter* (Luca, 10, 37). Non è tratto dal racconto degli Atti, né ha relazione diretta con la scena. È la conclusione *pindarica* che Cristo dà a un dottore della Legge, che gli chiede come si guadagna la vita eterna. La risposta è sintetizzata nella parabola del buon samaritano, che della misericordia non offre una cognizione teorica, bensì un'attuazione pratica⁷⁸⁵, che ha la sua genesi nella condivisione della *passio*. Ai preti dell'oratorio non la teologia filosofica viene proposta, bensì il sacramento della compassione, propedeutico al possesso del regno dei cieli.

Con Guglielmo Borremans Palermo fa suo, nel secolo dei lumi, l'*esprit* dell'Europa, fremente di ideologia ed estetica. La decorazione a fresco del maestro fiammingo, lungi da gelide formule, imprime al primo Neoclassicismo un'immaginazione, elegante e sensuale, in grado di trasformare le volte in visioni olimpiche.

784

Cfr. A. Zambito, 2012, op. cit., p. 29; A. Chirco, 1996, op. cit., p. 76; P. Palazzotto, 1999, op. cit., pp. 37, 141.

785

Cfr. J. Schmid, *Evangelo secondo Luca*, Brescia, 1961, p. 248.

OLIVIO SOZZI

1690 - 1765

Nonostante l'affermazione di Antonio Mongitore: *Olivio Sozzi nacque a Catania, benché nella fanciullezza andò a Palermo, onde è stimato da tutti Palermitano*⁷⁸⁶, per lungo tempo si è ritenuto l'artista etneo di natali palermitani. Si deve a Giuliana Alajmo la fine del disguido con la pubblicazione, nel 1946, dell'atto di matrimonio tra il Sozzi e Caterina Cappello, in cui è scritto: *Oliverus Sozzi civitatis Catanae et ha presentia habitatorum Panormi*⁷⁸⁷. Ulteriore errore riscontra lo stesso Giuliana Alajmo in altro documento del ventennale di nozze in cui si legge: *Olivius Sozzi panormitanus inupto*). Qualcuno, però, corregge il registro scrivendo: *catanensis*⁷⁸⁸.

Il Marino Mazzara, nel 1933, pubblica il testamento del pittore, conservato nell'Archivio notarile di Modica, con la dicitura *oriundus felicis urbis Panormi et habitator civitatis Catanae*⁷⁸⁹. L'*oriundus* è da intendere, secondo Giuliana Alajmo, come provenienza da Palermo, dato il lungo soggiorno nella capitale del vicereame, o forse anche perché il padre di Olivio è nativo di Palermo, come suggerisce la Siracusano⁷⁹⁰. Circa la data di nascita dirime dubbi l'atto di morte, custodito nell'Archivio parrocchiale della Madrice di Ispica⁷⁹¹. Quindi la nascita risale al 1690.

Sulla figura di Olivio Sozzi si soffermano F. M. Emmanuele e Gaetani di Villabianca⁷⁹², Fedele da S. Biagio⁷⁹³, A. Gallo⁷⁹⁴, Bertini⁷⁹⁵.

Quest'ultima evidenza che il giovane Olivio frequenta per i primi rudimenti dell'arte pittorica la bottega di Martino Susinno, avendo, però, nel contempo modo di osservare le opere di Pietro Novelli, Antonino Grano e Filippo Tancredi. Anzi sembra, secondo Bertini e Gallo, che l'artista messinese sia suo maestro a Palermo⁷⁹⁶.

786

A. Mongitore, *Il Palermo devoto*, 1719, p. 449.

787

A. Giuliana Alajmo, 1946, op. cit., p. 24.

788

Cfr. A. Giuliana Alajmo, 1946, op. cit., p. 26.

789

Cfr. S. Marino Mazzara, *Notizie inedite di Olivio Sozzi, pittore palermitano, del sec. XVIII*, Archivio Storico Siciliano, 1933, pp. 292-293.

790

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 220, n. 1.

791

Cfr. Archivio parrocchiale, vol. XIV, p. 45, che recita: *morì nel 1765 di anni settantacinque*

792

Cfr. F. M. Villabianca, *Il Palermo*, 1873, vol. XIV, pp. 280 – 281.

793

Cfr. F. da S. Biagio, 1788, pp. 163 – 165.

794

A. Gallo, ms. cit. ff. 713 e ss.

795

G. Bertini, ms. sec. XIX, Qf. 225, p. 960.

796

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 714; G. Bertini, ms. cit. f. s. n.

Su commissione di Angelo Serio, parroco di San Giacomo alla Marina, Olivio Sozzi, tra il 1726 e il 1730, realizza diverse pale d'altare⁷⁹⁷. Viste le qualità del principiante pittore, il Serio lo incita a perfezionarsi a Roma⁷⁹⁸. Durante il soggiorno romano entra a far parte della cerchia di Sebastiano Conca, mantenendosi grazie ai *frutti della dote della moglie*⁷⁹⁹. Presto si relaziona con altri maestri del classicismo romano, di impronta marattesca, quali il Chiari e il Trevisani, ispirandosi, in particolare, alla chiarezza di Corrado Gianquinto⁸⁰⁰. A questa tipologia barocca che influenza il Sozzi fa riferimento, nella sua analisi, Mezzetti, il quale sottolinea i riflessi di vari maestri, come Reni, Domenichino, Raffaello e Correggio, nella forma dell'apprendista⁸⁰¹.

Determinante è il Conca per il giovane siciliano che si impossessa della sintesi del cromatismo napoletano e del classicismo marattesco. Il Bertini non tralascia di sottolineare che il Conca riscontra in Olivio Sozzi, che lo segue con fedeltà e assiduità, bravura, perciò gli affida alcuni lavori⁸⁰². Sempre Bertini afferma che *il Sozzi non lasciava di frequentare il suo amico chiamato Corrado Gianquinto, lo regalava di qualche composizione*⁸⁰³. Nel suo saggio storico il Dalbono afferma che dal Gianquinto il Sozzi *apprese l'arte di creare nei suoi affreschi le armonie dei colori variopinti e cangianti congiunte a luminose iridescenze. Egli è più vago nel colorire; le sue carni sono più calde, perché non ne fa un freddo impiastro di minio o di biacca alternato da quelle terre d'ambra così nemiche del tempo, e mentre le opere del Solimena si oscurano fino a creare durissime le parti, quelle di Corrado Gianquinto si mostrano piacevoli allo sguardo e i chiari e gli scuri hanno un gradevole fascino*⁸⁰⁴.

La formazione del Sozzi matura, pertanto, fra i due poli del Conca e del Gianquinto e giunge a un livello tale da consentirgli di essere chiamato alla corte del Granduca di Toscana⁸⁰⁵. Di questo soggiorno a Firenze - anomalo nella storia degli artisti siciliani - riferisce il Bertini in correlazione alla committenza delle monache del monastero della Concezione, le quali, *si impegnarono a far venire Cavalier Sozzi dalla Toscana*⁸⁰⁶ (G. M. Bertini. *Ibidem*).

797

Cfr. A. Mazzé, *Le parrocchie*, in *I Luoghi sacri di Palermo. Fonti documenti ed immagini*. Collana diretta da Maurizio Calvesi 1979, pp. 75-188.

798

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 713.

799

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 714.

800

Cfr. L. Vigo, *Memorie Storiche di Pietro Vasta, pittore di Acireale*, 1826, p. 61.

801

Cfr. A. Mezzetti, 1961, op. cit., p. 377.

802

Cfr. G. M. Bertini, ms. cit. Qq f. 255, 960.

803

G.M. Bertini, ms. cit. Qq f. 255, p. 960

804

C.T. Dalbono, *Storia Pittorica dell'Italia Meridionale*, Napoli 1889, p. 98.

805

Cfr. G. M. Bertini, ms. cit. f. s. n.; G. Palermo, 1816, p. 544.

806

G. M. Bertini, *Ibidem*.

11.1. Affreschi femminili della Concezione

Aderendo al filone classicista e al marattismo l'artista sviluppa una sua idea di pittura che, secondo Maria Genova, *sembra volersi appropriare della grazia e del decoro accademizzanti che costituiscono una componente essenziale del suo linguaggio*⁸⁰⁷.

Ai primi del 1738 l'artista è già a Palermo per affrescare la chiesa dell'Immacolata Concezione, appartenente alle claustrali di San Benedetto da Norcia. La paternità degli affreschi è confermata da storiografi e critici, fra cui Mongitore, Gaetani, Villabianca, Di Giovanni, Giuliana Alajmo, Fronterré, Torrisi, Meli, Mazzé, Di Natale. Il cappuccino Fedele da San Biagio, nel suo memoriale annota: *Li superiori lo mandavano a vedere dipingere Olivio Sozzi, uno dei primi pittori di quel tempo in Palermo*⁸⁰⁸. In realtà l'opera dell'artista catanese suscita interesse nell'ambito culturale della città, soprattutto per la novità di un classicismo raffinato e fascinioso, che attira gli sguardi persino delle monache benedettine, le quali vogliono imprimere alla chiesa del loro monastero, già splendente di marmi e stucchi, il segno di una modernità da decenni consacrata, con gusto mitologizzante, a Roma e Napoli. Gli affreschi che il Sozzi dovrà realizzare nella volta non possono che ispirarsi, tematicamente, alla figura di Maria, concepita senza peccato e prefigurata dalle donne dell'Antico Testamento. Li dovrà caratterizzare, esteticamente, l'evanescenza di una pittura limpida, votata al racconto scenico, lungi da dinamismo ed esuberanza e dal contrasto barocco, appena mossa nel panneggio, attenta a offrire volti, corpi, gesti misurati

Prospiciente il mercato di Porta Carini è la chiesa dell'Immacolata Concezione, la cui volta viene affrescata, nel 1721, da Olivio Sozzi (Catania 1690 - Palermo 1765). La sua fondazione è connessa al monastero delle claustrali di cui scrive Gaspare Palermo menzionando Donna Laura Barbera e Ventimiglia come ideatrice: *Aveva comprato una grande estensione di case grandi e basse presso la Porta di Carini ... a 9 ottobre 1567... In queste case, da lei ricondotte a ben ordinato palazzo per la sua abitazione, stabilì fondare l'ideato Monistero*⁸⁰⁹. Del monastero, divenuto proprietà del Comune di Palermo e trasformato nella seconda metà dell'ottocento in ospedale, non resta nulla. Nel 1950 viene abbattuto per la costruzione di un palazzo condominiale⁸¹⁰. Rettangolare si presenta la facciata, esposta a oriente, chiusa da coppie di paraste e con un portale articolato e aggettante. L'interno è a navata unica con cappelle laterali, splendente di marmi policromi, mischi e inframischi, statue, paliotti, pale d'altare flagranti di luce.

807

M. Genova, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in *Le Arti in Sicilia nel Settecento*, Palermo 1985, p. 427.

808

Fedele da San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura difesa ed esaltata da P. Fedele da San Biagio, pittore cappuccino, col sign. Avv. Pio Onorato, palermitano*, Palermo, 1788, p. 163.

809

G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858, st. an. 1984, p. 542.

810

Cfr. V. Viola, *Dal contesto alla spazialità urbana*, in *La Chiesa dell'Immacolata Concezione*, Palermo 2007, pp. 18-19.



Fig. 95. Olivio Sozzi, *Vittoria dell'Immacolata sul demonio*, Volta, part., Chiesa della Concezione al Capo.

Culmina tanto fulgore nel bianco latteo della volta, affrescata dal Sozzi dentro sontuose cornici. Vi si celebra la gloria della Vergine, prefigurata da alcune donne bibliche. Sovrasta il presbiterio una cupoletta allungata a otto spicchi, anch'essa affrescata, da cui un tempo spioveva la luce sull'altare. Testimonia l'appartenenza della volta al pittore catanese il Villabianca che scrive: *La pittura della volta della nave è di Olivio Sozzi*⁸¹¹. Il Di Giovanni annota: *La volta divisa in tre compartimenti oltre al gran quadro sopra l'arco del cappellone e di dieci quadri dei SS. Fondatori di Ordini monastici nelle vele delle finestre sono di mano del cav. Fiorentino Sozzi*⁸¹². Attribuiscono sempre al Sozzi gli affreschi Bertini, Palermo, Di Marzo, Di Marzo Ferro e tutti gli altri studiosi successivi sino alla Siracusano e alla Di Natale. L'impresa decorativa della volta è possibile grazie alla generosità di Anna Maria Ventimiglia, abadessa del monastero, discendente della fondatrice Laura Barbera Ventimiglia. La religiosa incarica Olivio Sozzi, nel 1738, e, probabilmente nel contempo, Gaspare Fumagalli, come asserisce Agostino Gallo, per le finte volte a crociera nel sottocoro⁸¹³.

L'artista etneo crea nella volta della navata un insieme di episodi riguardanti la Vergine e i santi benedettini, *sicuramente una delle opere più significative del Sozzi*, secondo Vincenzo Scuderi, *ancorché oggi non più pienamente apprezzabile nella nitidezza del suo linguaggio originario*⁸¹⁴. Si stacca con libertà dal gianquintismo il Sozzi e si pone in contrasto con l'ornato marmoreo della chiesa, carica di statue, rilievi aggettanti, volute e festoni policromi. Cerca la lievità aerea e l'armonia l'artista con una figurazione di elegante memoria biblica. *Tale effetto di leggerezza si attuava nel rapporto tra il tenue fondo grigio-verdino con campiture sagomate da stucchi leggermente dorati e la vivacità cromatico-disegnativa con cui Sozzi raffigura la vittoria dell'Immacolata sul demonio nel pannello centrale e varie storie e figure di santi benedettini in quelle laterali e nelle lunette*⁸¹⁵.

Costituisce la Concezione al Capo uno dei più insigni gioielli della città, che si vota, nel seicento, a sostenitrice della religiosità che contempla Maria *gratia plena*. Affermazione di una fede popolare, suffragata da pronunciamenti conciliari e dalla teologia di ordini e congregazioni e da retoriche dichiarazioni del Senato palermitano⁸¹⁶. Il dogma dell'Immacolata Concezione sarà proclamato, nel 1854, con la bolla *Ineffabilis Deus*. Ma già, da parecchi secoli, Palermo partecipa di questa esaltazione mariana per cui la

811

F. M. Villabianca, ms. sec. 18 Qq d 163 f. 276.

812

L. Di Giovanni, ms. se. 19 ff. 86 – 87.

813

Cfr. A. Gallo ms. cit. F. 1275c.

814

V. Scuderi, *La Chiesa dell'Immacolata Concezione a Palermo*, Palermo 2011, p. 39

815

V. Scuderi, *Ibidem*, p. 41.

816

Cfr. F. Rotolo, *L'Immacolata Concezione*, in *L'Immacolata nell'Arte in Sicilia*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2004, p. 28.

fondazione del monastero e della chiesa delle benedettine fa parte di una politica devozionale, anche laica, alimentata da benedettini, francescani e gesuiti⁸¹⁷.

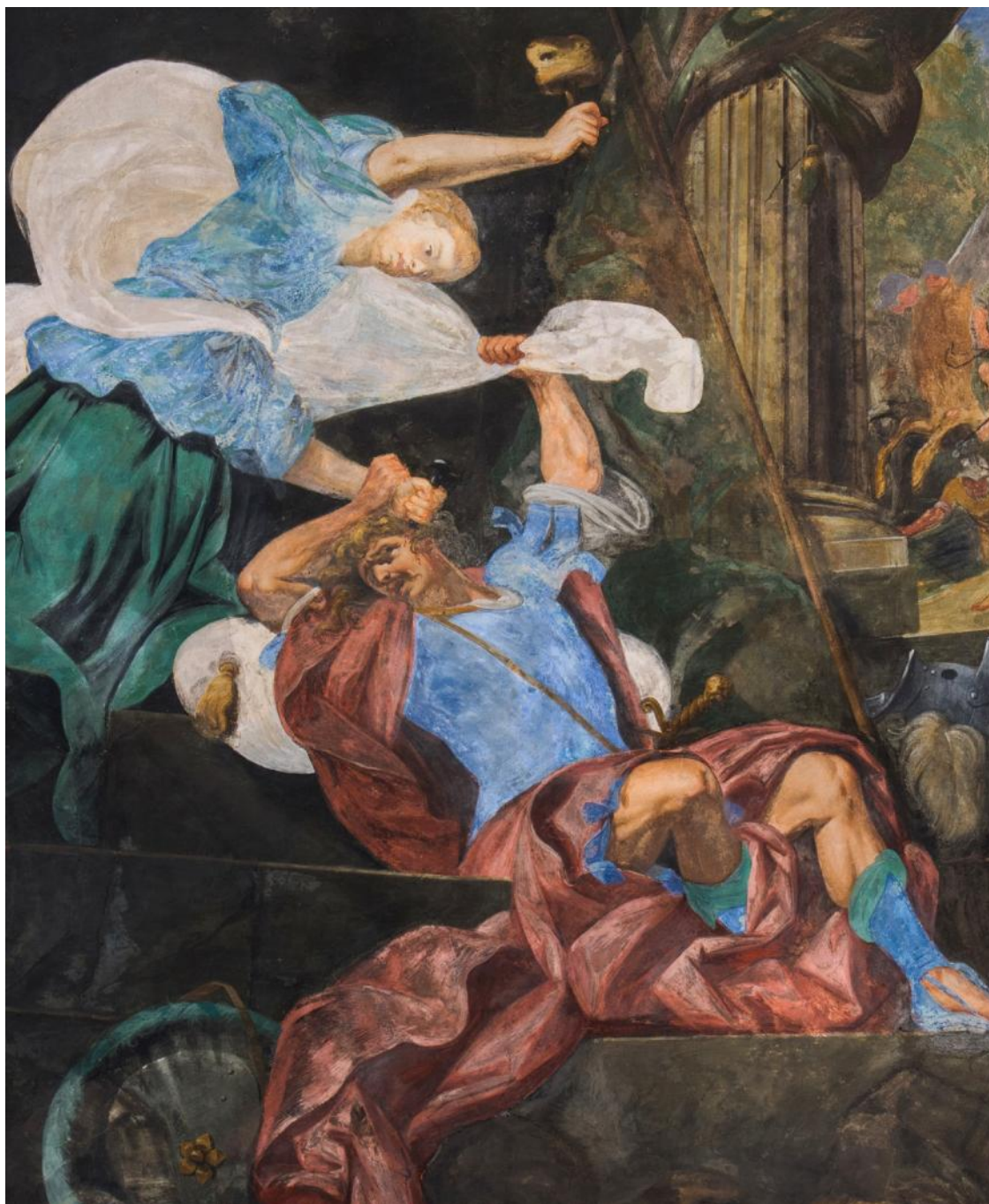


Fig. 96. Olivio Sozzi, *Giaele uccide Sisara*, Volta, part., Chiesa della Concezione al Capo.

817

Cfr. C. Scordato, *Per una lettura estetico-teologica*, in *La Chiesa dell'Immacolata Concezione*, Palermo 1997, p. 9.

Trae spunto l'iconografia dell'Immacolata dai vangeli, canonici e apocrifi, e si sviluppa secondo una tipologia biblica. Nel Cantico dei Cantici è l'immagine della *Tota Pulchra* (Cantico 4,7); nell'Apocalisse, che si rifà al libro della Genesi (Genesi 3,15), è la visione della Donna che schiaccia il serpente (Apocalisse 12,1). La rielaborazione figurale, stabilita dalla committenza ecclesiastica, viene ricreata da artisti come Bartolomé Esteban Murillo in Spagna e Pietro Novelli in Sicilia. Quest'ultimo appronta, nel 1635, per l'altare maggiore della chiesa del Capo, la sua Madonna nel tripudio degli angeli. Un secolo dopo, rivisitando in termini veterotestamentari il mistero della Vergine, Olivio Sozzi affresca la volta della Concezione trattando, nei riquadri, il tema della lotta contro il male e della vittoria della grazia. Quattro le scene dipinte che affermano il ruolo della Donna e delle donne nella storia della salvezza. Non la debolezza femminile, bensì la forza mentale delle protagoniste bibliche rimbalza all'interno del candido soffitto, come canto di gloria delle claustrali, che, nel nome di Maria, possono affermare la loro funzione ecumenica dentro la Chiesa.

Occupava quasi per intero lo spazio, incastonato fra l'arco trionfale e l'arco della volta, l'affresco semielicoidale, narrante l'episodio di Giuditta che mozza la testa di Oloferne, come conferma il cartiglio: *Interfecit manu mea hostem populi mei hac nocte* (Giuditta 13,18). Scena truce, che rimanda a Caravaggio e ad Artemisia Gentileschi, che viene letta dalle monache quale prefigurazione della *Mulier* apocalittica, che uccide il maligno e come monito per ogni uomo maligno, cui è riservata la dannazione descritta.

Si stagliano nel candore della volta tre racconti delimitati da cornici. Il primo rappresenta la bella Giaeale che colpisce alla testa il generale Sisara, oppressore di Israele: *posuit supra tempus capitis eius clavum, percussumque malleo defixit in cerebrum usque ad terram* (Giudici 4, 21). L'intrepida donna, fiera della femminilità, uccide nel sonno il nemico, prefigurando anche lei la Vergine. Il soggetto, che rimanda al coraggio di Deborah, donna giudice di Israele (Cfr. Giudici 4, 1-20; 5, 1-31), la quale profetizza l'opera di Giaeale, trova ampia diffusione, nei secoli XVII e XVIII, in Europa, spesso in rapporto con quello narrante di Giuditta. Esempio sono i due relativi dipinti che Artemisia Gentileschi realizza, fra il 1620 e il 1630⁸¹⁸.

Un carro trionfale domina il centro della volta. Probabilmente su di esso sta seduto in trono Maria in veste di *Partenos*, armata di lancia e scudo, come una Minerva olimpica, che sfida, *terribilis ut castro rum acies ordinata* (Cantico 6,9) il drago paventato da Genesi e Apocalisse. La Vergine è preceduta da quattro figure femminili che calpestanto il serpente biblico. Si tratta di quattro allegorie che indicano le quattro virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza.

Pur nel dramma dell'identità svelata, splende di bellezza, nella terza sequenza pittorica, la regina Ester⁸¹⁹. Il sovrano, sentendosi ingannato le si rivolta con gesto imperioso *et extendit contra eam virgam auream, quam tenebat manu* (Ester 5,2). Momento d'angoscia, accentuato dal minaccioso scettro d'oro, rivolto verso la figlia di Sion, che sviene tra le braccia delle ancelle, mentre accanto al re appare truce nel volto Aman, primo ministro di Persia. Il quale fa presente ad Assuero che i giudei, deportati sulle

818

Cfr. Chiara de Capoa, *Episodi e personaggi della Bibbia*, II, Milano 2004, pp. 146 - 147.

819

Cfr. F. Spadafora, *Al vocem, Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, cc. 105 - 111.

sponde del Tigri e dell'Eufrate, compiono le peggiori malvagità e sono contro la sicurezza del regno (Cfr. Ester 3,12). Perciò il sovrano ordina il loro sterminio ai governatori delle province persiane attivandosi *ut occiderent atque delerent omnes Iudaeos, a puero usque ad senem, parvulos et mulieres* (Ester 3,13).

Olivio Sozzi compone una *pièce* teatrale movimentata da figure e azioni, inquadrature scenografiche e luce che si stende, ora violenta ora compassionevole, sugli attori. Luce che rivela al monarca la verità di sua moglie, Ester, la quale salva il popolo ebreo dalla *shoah*, l'impostura di Aman, che verrà punito, e l'onestà dell'israelita Mardocheo, promosso primo ministro del regno persiano. Exemplum di idealità femminili e di dedizione alla causa del popolo si mostra Ester allo sguardo delle claustrali benedettine, chiamate a vivere per la salvezza della cattolicità.

È rivelatrice la Concezione, soprattutto in due soggetti, dell'assunzione pittorica di Solimena e del gusto partenopeo. *Tale indirizzo si enuclea*, dichiara la Genova, *nei riquadri della volta nella chiesa della Concezione a Porta Carini con "Giuditta uccide Oloferne" ed "Ester ed Assuero" per la monumentale scansione dei piani e per i panneggi opulenti*⁸²⁰. In questo contesto decorativo appare chiaro come i valori cromatici e qualche elemento iconografico rimandino, direttamente o meno, di là dalla *questione toscana*, all'influsso del venetismo, che nella volta viene modulato con eleganza di timbri⁸²¹.

Lungo i lati della volta dieci tondi si incastonano tra le finestre con i ritratti di alcuni santi, fra cui Benedetto, Agostino, Bernardino, Gregorio, Tommaso. Unitaria la composizione che si articola, pur spezzettata, con l'*ornatus*, mai inteso sovrappiù, espressivo di una idea teologica, priva di motivi sentimentali, piena di storia scritturistica. Nel soffitto della chiesa la storia è raccontata da donne che *nella notte* sfoderano l'arma della femminilità per drogare, piegare e uccidere, nel nome di Dio, il nemico di Israele.

Si attiene al suggerimento dell'abadessa del monastero l'artista dipingendo le eroine di Gerusalemme, mettendo in rilievo che, nonostante l'emarginazione delle donne dall'attività pubblica, Jahwé suscita in loro uno spirito eroico e profetico trasformandole in strumento di salvazione del popolo. Non è un ostacolo il sesso femminile per liberare Israele dall'annientamento decretato dai nemici. Giuditta, Giaele, Ester, consapevoli del loro fascino e della loro intelligenza, offrono se stesse impavide, pur di annichilire nel sangue i violentatori della *gente eletta*. Sozzi fissa nel cielo della chiesa, come stelle, le figlie di Sion, unitamente alla *Electa ut sol* e alle Virtù perché siano di guida nell'*itinerarium mentis in Deum* delle benedettine, invagghite dalla purezza, dall'ardimento e dalla prudenza.

Si presenta come summa di pensiero femminile la decorazione a fresco, che invita a non arretrare di fronte al nemico, al terrorismo, politico e militare, e all'inganno delle eresie e delle tentazioni. È un invito alla lotta l'immaginario pittorico, assumendo quale modello il coraggio delle donne ebraiche, che annunziano Maria, la quale schiaccia il serpente e, vincitrice, trionfa sul carro celeste preceduta dalle virtù cardinali.

820

Cfr. M. Genova, 1985, op. cit., p. 430.

821

M. Genova, 1985, *ibidem*, p. 430.

Luminosa è la qualità pittorica della composizione, contrassegnata da aulicità, ritmo, armonia che si dispiegano, più che nella strutturazione compositiva, nella modulazione luminosa di pennellate e colori. C'è del chiarismo nella scenografia e nella coreografia, tessute di trasparenze cromatiche, di verdi primaverili di evanescenti rossi, di azzurro incantato, di ariosi cieli, di atmosfere rosee. Colori pastellati che concorrono a dare agli affreschi di un teatro compassato un respiro riecheggiante il Conca e il Gianquinto, in un tempo in cui si fa rigoroso e greve l'impianto figurale all'interno dei dipinti a olio, commissionati dal clero alto. Ne sono testimonianza le tele *Sposalizio della Vergine* e *Circoncisione* del palazzo arcivescovile, dove dominante è l'idea dell'irrigidimento della forma, dell'incisività del segno, della ombrosità cromatica. La pittura si ingravida di colori terrei e di pennellate verdastre, dando all'intera partitura austera solennità⁸²². È ormai indirizzata verso l'agnizione di un nuovo classicismo la temperie culturale dentro i monasteri femminili di Benedetto da Norcia.

11.2. Vari interventi a fresco

Riportando i dati dell'Archivio della congregazione di S. Sebastiano, il Di Equila riferisce che Olivio Sozzi affresca, nel 1740, i peducci della cupola di S. Sebastiano⁸²³. Ma già Agostino Gallo cita le volte delle cappelle, adiacenti l'altare maggiore, con giudizio positivo⁸²⁴. Posizione diversa assume Filippo Meli che riporta, nel 1938, un'articolata documentazione⁸²⁵ con riferimento all'Archivio di Stato di Palermo, dove sono conservati gli Atti notarili di Calderone - Minute⁸²⁶, che non evidenziano la presenza del Sozzi. Anni dopo, lo storico dell'arte precisa: *Gli affreschi delle volte, della cupola e del presbiterio furono eseguiti durante il sec. XVIII dal 1705 al 1759. Più che parlare di dipinti di Olivio Sozzi, in gran parte non più esistenti... preferiamo precisare meglio la paternità della decorazione pittorica delle volte delle tre navate... Come appare dai documenti notarili... questi affreschi sono stati eseguiti da due pittori Andrea Palma e Domenico Maria Calvarino negli anni 1705 1706*. Attribuisce il Meli a due frescanti non tenuti in considerazione da storiografi e critici, innescando *querelles* fra gli studiosi.

Si attendono alla linea attributiva dei quattro evangelisti affrescati dal Sozzi nei peducci U. Thieme - F. Becker⁸²⁷, Sgadari di Lo Monaco, Giuliana Alajmo. Il Bottari insiste nell'assegnare all'artista catanese il soffitto e la cupola⁸²⁸. Così pure il Libertini che

822

Cfr. L. Lanzi, *Storia Pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso del secolo XVIII*, Firenze, 1800, vol. II p. 205.

823

Cfr. G. Di Equila, *Vito D'Anna (1719-1769). La vita e l'arte*. Firenze, 1940, p. 53.

824

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 714.

825

Cfr. F. Meli, *Degli architetti del Senato di palermo nei sec. XVII e XVIII*, *Archivio Storico Siciliano*, IV – V vol., 1938, pp. 445 – 447.

826

Cfr. Notar Gaet. Calderone – Minute, 1905, p. 76.

827

U. Thieme - F. Becker, 1937, op. cit., v. XXXI, p. 316.

828

Cfr. S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, 1954, p. 86.

scrive: ... una delle opere di maggiore impegno compiute in questo periodo palermitano fu il soffitto e la cupola e la chiesa di S. Sebastiano di cui non possiamo precisare la data. Qui il pittore si trovò davanti al compito di creare una composizione per uno spazio eccessivamente stretto e lungo e cercò di superare questa difficoltà suddividendo quasi la scena in due parti: una sfera superiore col Cristo e la Madonna e una inferiore con alcuni sanati, il Martire e i cherubini che portano gli strumenti del supplizio⁸²⁹.

Come si evince dal dibattito storico-critico resta sospeso il giudizio di appartenenza al Sozzi sia della cupola che della volta, mentre appare serena l'attribuzione dei ritratti degli evangelisti nelle vele di S. Sebastiano, in cui si fa esplicita la memoria del Conca.

Un intervento di restauro dell'affresco di S. Sebastiano ferito, ad opera del Sozzi, è documentato in data 11 settembre 1747. Vi si afferma che l'artista viene pagato per sua mercè in aver ritoccato il quadrono di S. Sebastiano sopra la porta maggiore⁸³⁰. Che l'affresco sia di Olivio Sozzi, che restaura un suo lavoro antecedente, non sembra plausibile. Palesemente barocca è la composizione e la pittura dalle ridondante pennellate. La scena è di una teatralità fuori moda che sa, ad un tempo, di deposizione e di compianto. Non si rapporta al sussiegoso classicismo della provincia siciliana.

Nel 1743 l'artista decora a fresco alcune cappelle di Santa Maria della Catena⁸³¹. Contrario alla tesi attributiva al Sozzi si dice, nel 1859, il Lanza⁸³², mentre la maggioranza degli studiosi propende per l'assunto del Mongitore. Di rilievo è il documento che, nel 1985, Maria Genova⁸³³ pubblica: *Olivius Sozzo m. n. c. c. u. promisit promittiat solemne se obligavit et obligat... pingere tanto il cappellone della veneranda chiesa di Santa Maria la Catena di questa città... quanto nei quattro ovati della volta pingere quattro figure...*, relativo al contratto stipulato per la decorazione della chiesa, a firma del Sozzi⁸³⁴. Di là dal dibattito, gli affreschi della Catena, che documentano il gusto settecentesco del decoro, sono da tempo in pessimo stato. Solo pochi frammenti consentono una larvale lettura, meno iconografica e più di indirizzo formale, all'ombra di Corrado Gianquinto.

Sempre a questo momento si riferiscono gli affreschi, totalmente perduti, di San Giacomo alla Marina, di cui si ha memoria storiografica⁸³⁵.

11.3. Sottocoro della Martorana e di Valverde

Con la decorazione a fresco della volta del sottocoro di Santa Maria dell'Ammiraglio, celebrante la gloria della Vergine, S. Benedetto da Norcia e altri santi benedettini, Olivio Sozzi dichiara il suo classicismo arcadico. Portano firma e data dell'artista catanese gli affreschi, ma anche, a latere, la seguente scrittura: *Ornatum omni lapide pretioso pictura*

829

G. Libertini, 1951, pp. 173-174.

830

Cfr. Archivio Ospedale Congregazione S. Sebastiano, libro mastro, n. 18, 1718-1755, p. 308.

831

Cfr. A. Mongitore, 1719, op. cit., v. I cap. XXIV, p. 714; G. Palermo, 1816, op. cit., p. 91.

832

Cfr. S. Lanza, 1859, *Guida del Viaggiatore in Sicilia novellamente compilata*, 1859, p. 20.

833

Cfr. M. Genova, 1985, op. cit., p. 443.

834

Cfr. Archivio di Stato. N. Lo Cicero-Bastardelli 11065, p. 595.

835

Cfr. A. Mongitore, *Diari Palermitani*, ms. cit. f. 87; F. M. Emmanuele e Gaetani di Villabianca, *Il Palermo*, v. XIII ed. 1873; A. Gallo, ms. cit. f. 714.

et auro decoravit anno Domini MDCCXLIV Iosepha Faelix Bertolo. Immortala se stessa la committente che, a sue spese, dà ulteriore dignità pittorica all'ingresso della Martorana, già affrescata da Borremans, e splendente di mosaici bizantini. Fonti documentarie dell'operazione sono il Gallo, che annota: *Freschi sotto il coro della chiesa della Martorana*⁸³⁶, e il Bertini, il quale sottolinea: *Il sottocoro del Monistero della Martorana è quasi tutta sua invenzione: in questa... si scuopre tutto il facile dell'affresco, sua naturale prerogativa, che non temeva la calce*⁸³⁷. Il sottocoro è quasi tutta creazione del Sozzi per gli storiografi. Oggi all'analisi critica il soffitto insinua qualche dubbio di matrice stilistica. Infatti tra il riquadro centrale e gli altri riquadri, riguardanti Benedetto e il suo ordine, sussiste una differenza formale. Uno o più aiuti imprimono nella volta il loro tratto che si stacca dal maestro. Inoltre sussiste, sulla destra della volta, la scritta *decoravit et pinxit Bertoli*. Tale dicitura starebbe a testimoniare che un certo pittore di nome Bertoli - la cui identità è sfuggente - abbia partecipato alla stesura degli affreschi per la parte episodica.

All'interno della riquadratura centrale il Sozzi inventa con movenza tardo barocco la *Gloria della Vergine* fra cumuli di nuvole. L'attorniano con sontuosità di paludamenti i maggiori protagonisti dell'ordine monastico, fra il V e il XII secolo, Benedetto⁸³⁸, Placido⁸³⁹, Romualdo⁸⁴⁰, e Anselmo⁸⁴¹. Fondatore è Benedetto da Norcia (470 - 547), artefice con Boezio e Cassiodoro dell'umanesimo cristiano. A lui si devono la creazione di cenobi e monasteri, fra cui quello di Monte Cassino, dove vige la *Regola dei Monaci*, sottomessi alla *scuola del servizio divino*, che si esplicita nell'*ora et labora*⁸⁴². Limitata alla sfera monastica è la sua iconografia, che si basa sui *Dialoghi* di Gregorio Magno⁸⁴³, cui si riferisce il Sozzi. Placido è discepolo di Benedetto. La tradizione vuole che sia giunto, missionario, in Sicilia, dove viene martirizzato⁸⁴⁴. Insieme con il fratello Mauro (secondo quanto narra Gregorio Magno nei *Dialoghi*⁸⁴⁵ dedica l'esistenza al silenzio, dopo aver rinunciato ai privilegi della nobiltà da cui proviene. Figlio del duca Sergio di Ravenna è Romualdo (951-1027), abate e maestro di eremiti, ai quali insegna il cammino dell'ascesi: *Respingi dalla tua memoria tutto quello che è del mondo*⁸⁴⁶.

836

A. Gallo, ms. sec. XIX f. 719.

837

G. Bertini, ms. sec. XIX f. s.n.

838

Cfr. A. Lentini, Ad vocem, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, cc. 130 – 135.

839

Cfr. C. Colafranceschi, Ad vocem, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1967, cc. 952 – 954.

840

Cfr. P. Cannata, Ad vocem, Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma 1968, cc. 375 – 380.

841

Cfr. B. Calati, Ad vocem, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962 cc. 3 – 16.

842

Cfr. E. Pepe, Il Santo, Roma, 1992, v. II, pp. 313-319.

843

Cfr. A. Surchamp, Arte dei Benedettini, in Iconografia e Arte Cristiana, Milano 2004, p. 235.

844

Cfr. G. Picasso, Ad vocem, Bibliotheca Sanctorum, X, Roma 1968, cc. 942-944.

845

Cfr. A. Lentini, Ad vocem, Bibliotheca Sanctorum, IX, Roma 1967, cc. 211 – 213.

846

E. Pepe, 1992, Ibidem, v. II, p. 221.



Fig.97. Olivio Sozzi, *Assunzione della Vergine fra Santi benedettini*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Personalità di rilievo sono i quattro monaci nella storia degli ordini cenobitici. Olivio Sozzi ne reinventa con *facilità* di segno e raffinatezza di colore l'iconografia.

Schiacciata dal basso soffitto la scena centrale presenta la Vergine, affettata nella postura di contemplativa dello Spirito, che ascende fra stuoli di angeli. Teatro aereo che si illumina delle cromie di un cielo scialbo. Qualche tocco di rosa e azzurro, pennellato sul volto dell'Assunta e sui putti volanti, vivacizza la visione segnata, alla base dal movimento decorativo dei putti, insieme cortonesco e marattesco e, in alto, dal sentire salottiero del Settecento. Attornia Maria in gloria la corte benedettina dei quattro monaci, fisiognomicamente novelleschi, paludati del grigio pallido di piviali e cocolle, rischiarate da riverberi paglierini. Dialogano e scrivono sul mistero di Maria, accreditandosi apologeti e meritando di far parte del paradiso.

Racchiusi in ovali mistilinei sono dieci racconti riguardanti la storia del santo fondatore in rapporto anche ad altre figure benedettine. Solo alcuni di questi episodi hanno respiro spaziale con accenno di sfondamento, apparendo il più delle volte quadri parietali, incastonati nel soffitto. La loro funzione è didascalica, in qualche maniera legata alla tipologia del Domenichino, mirando a una catechesi figurativa con eventi miracolistici come la fuga dai condizionamenti sociali, il ritiro nella solitudine, il dialogo con i confrati, l'incontro con la sorella Scolastica, la vista di una colomba indicante l'anima di Scolastica chiamata al cielo. Pittura moraleggiante, scevra di sussulti, resa piatta dalla monotonia narrativa. Persino l'immaginario delle tentazioni femminili risulta insipido. L'artista, poco propenso a voli fantastici, si abbandona alla volontà della committenza

claustrale, incapace di vedere all'interno della Martorana l'intelligenza formale dei mosaici bizantini e il fascino vibrante degli affreschi di Borremans, che parla alla carne e allo spirito.



Fig. 98. Olivio Sozzi, *San Benedetto e il miracolo dell'acqua*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Affastellata, tra cornici, foglie, teste, conchiglie, appare la scenografia della volta, appesantita dalla ripetitività delle figure, gravate di sai funerei che sembrano rendere plumbea la spazialità di paesaggi e cieli, concepiti come fondali a sé stanti. Non c'è *liason* tra iconografia e natura. Due realtà divergenti. L'una di cronaca favolistica, l'altra di scenografia ornamentale.

Risulta greve la pittura, nonostante la rappresentazione di storielle destinate a suscitare stupore per verità storica e morale. La retorica della figurazione, accentuata dal largo svolazzamento delle vesti, si mostra eccessiva, mentre la forma dell'intero soffitto affrescato, carico di calcinosi pigmenti, che ignora nella struttura del nero la brillantezza del *niger* - contrapposto all'*ater* di cui la volta è satura - soffoca sguardo e immaginazione. Non è felice il risultato e attesta la debolezza del Sozzi, che fra qualche anno abbandonerà Palermo per ritornare alla natia Catania, consegnando il futuro della decorazione a Vito D'Anna, allievo e genero, ormai pronto all'accensione di una creatività olimpica.

Altalenante è l'attività di Olivio Sozzi, fra il 1745 e il 1749, contrassegnata da interventi di non particolare respiro, fra cui gli affreschi di palazzo Drago, improntati alla mitologia greca. Nel 1750 l'artista realizza nella chiesa del monastero di Santa Maria Valverde la *Gloria della Vergine e dei santi carmelitani*. È l'ultima opera palermitana che registra la convenzionalità di una invenzione ripetitiva dei barocchismi di Sebastiano Conca. La volta affrescata è quella del sottocoro, vasta nella linea architettonica, mossa da decori geometrici. Al centro si colloca, con disegno plastico e raffinatezza di forme, il teatro di gloria, privo di scorci, sfondamenti, illusionismi, che sembra gravare sullo spazio sottostante, simile nello schema a quello del sottocoro della Martorana.

Dichiara la paternità del Sozzi il Bertini: *Il sottocoro del monistero di Valverde è tutta sua composizione, et invenzione...*⁸⁴⁷. Con riferimento alla firma e alla data di esecuzione, incisa nell'affresco, il Di Giovanni annota: *il quadro della volta sotto il coro rappresentante la Madonna, il Bambino e san Giuseppe in alto, e sotto alcuni santi è di mano di Olivio Sozzi*⁸⁴⁸.

Attribuisce, con evidente errore, a Francesco Sozzi la decorazione della volta Agostino Gallo⁸⁴⁹, mentre riaffermerà l'autografia di Olivio Sozzi il Boglino, il quale precisa: *Ultimi abbellimenti nella chiesa furono fatti negli anni 1749 e 1750... dopo la decorazione dei grandi pilastri e delle pareti, le religiose ornarono di pitture la grande volta sottostante al coro commettendo tal lavoro al rinomato Olivio Sozzi*⁸⁵⁰ ribadiscono l'appartenenza al Sozzi, oltre al U.Thieme - F. Becker⁸⁵¹ e alla Curia Arcivescovile di Palermo⁸⁵², storici e critici quali Mulé, Meli, Sgadari di Lo Monaco, Libertini, Bellafiore, Cuccia, Fronterré Turrisi, Ganci Battaglia, Siracusano.

Nella orizzontalità della volta del sottocoro, soffocata da finte architetture rococò, Olivio Sozzi realizza, all'interno di un riquadro, un affresco mariano gremito di figure in abiti sfarzosi, distese su materiche nuvole. I volumi plastici, pur distribuiti su ampia spazialità sembrano aggrovigliati. L'opera che suscita attenzione in Vito D'Anna, il quale, probabilmente, vi concorre se ben si intende l'affermazione critica del Bertini, che sottolinea l'ideazione del Sozzi e l'esecuzione del discepolo: *è tutta sua composizione e invenzione, ma non durò poca fatica Vito D'Anna suo genero ad animarlo ed eseguirlo*⁸⁵³.

Una linea ideale divide la sommità e la base. La prima è dominata da una Madonna matronasca, che consegna a papi e santi lo scapolare carmelitano, avendo accanto, da un lato, uno sprovveduto Giuseppe che tiene in mano il bastone della castità e, dall'altro, il profeta Elia, che stringe nel pugno una torcia ardente. Quest'ultimo è l'ispiratore dell'ordine carmelitano, la cui ascetica si iscrive nella visione del monte e del deserto. Della sua missione profetica riferisce il libro del Qoelet: *Allora Elia si levò come un*

847

G. Bertini, ms. sec. XIX, f. s.n.

848

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX, f. 95 v.

849

A. Gallo ms. sec. XIX, f. 721.

850

Boglino, La monumentale chiesa di S. Maria in Valverde in Palermo, 1907, p. 32.

851

U.Thieme - F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1907, v. 31, p. 316.

852

Archivio Curia Arcivescovile, fascicolo CH 107 S. 18.

853

G.M. Bertini, ms. cit. Qq F. 225, p. 962.

fuoco, la sua parola bruciava come una face (Qoelet 48,11). All'apice sventola, nella foligine del cielo, una tortuosa bandiera di trionfo, che si accompagna all'estasi di alcune claustrali e al tripudio di cherubini e serafini.

A differenza della Vergine in gloria di Santa Maria dell'Ammiraglio, monotona nel grigio-rosa, la Vergine in gloria di Valverde possiede maggiore vivacità cromatica con nuvole rosacee che espongono i loro riflessi sulle tonalità verdi, azzurre, grigie, affioranti dalle masse serpentine delle figure. Monumentali sono i pontefici posti in basso, con le insegne del potere. La teatralità azzera la spiritualità. Sono personaggi nella forma statici, incombenti ed esagitati nella attestazione dogmatica della fede, gravati da mantelli, pastorali, tiare, libri che concorrono a creare un intrigo di immagini teatrali. Si tratta di un'opera che, nel trambusto compositivo, non traduce lo spirito carmelitano, affidato ai tre pontefici posti in primo piano, la cui struttura macchinosa mortifica l'idea stessa della visione. Non canto del cigno questo affresco, ma obsoleto spettacolo che decreta la fine di Olivio Sozzi a Palermo.

Alla critica dell'ottocento appare debole la decorazione e la pittura dell'artista catanese, che fatica fin da giovane a comprendere le novità culturali ed estetiche. Riflettendo sul ritardo formale del maestro etneo, Agatino Sozzi, nipote di Olivio, e docente a inizio ottocento all'Accademia di Belle Arti di Palermo, affida a un memoriale il suo parere: *Studiò a Roma, vide il Vaticano, le statue greche, le opere di valenti pittori; le elogiava, le ammirava, non gliene rimase che la sola vista: fu questa epoca che si dipingeva in moda e le opere dei Greci, di Raffaello, e la bella natura nulla influenzava i pittori*⁸⁵⁴.

Non nasconde il disappunto il Bertini che scrive: *Non fu ottimo inventore, non già per non sapere inventare, ma era restio nel produrre da sé e infatti si veggono alcuni suoi pensieri di gran foco e belli nella esecuzione... e poi si adatta con stampa e ghizzi di altri autori*⁸⁵⁵. Si adagia sul *déjà vu*, l'artista, rifacendosi ai lavori di maestri e colleghi, riproducendo o rimodulando le stampe in circolazione. È privo di slancio ideativo e più ancora di volontà di superamento. Sfugge al pittore la peculiarità del Barocco esasperandone la maniera. Egli ignora la capacità di coinvolgere, emotivamente e sensitivamente, lo spettatore, immettendolo all'interno del teatro. Davanti alle sue *glorie* si ha difficoltà a immedesimarsi nelle manifestazioni soprannaturali o mitologiche, mancando di slancio visionario e di magnetismo illusionistico.

854

A. Sozzi, Operette sulla pittura e sulle arti, ms. Biblioteca comunale, Qq B 37, p. 167.

855

G. M. Bertini, ms. Qq F 255, p. 962.



Fig. 99. Olvio Sozzi, *San Benedetto e San Mauro*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio

Nell'ultima fase del soggiorno palermitano Olivio Sozzi si lascia influenzare da Vito D'Anna, suo genero, che, di ritorno da Roma, gli trasmette la pienezza formale del maturo Gianquinto, che lo stesso Sozzi aveva frequentato molti anni prima. L'apporto del giovane D'Anna si traduce, pertanto, nel frescante etneo per la Genova in un *aggiornamento dei mezzi espressivi.. per la ricerca di più ampie e vaporose soluzioni compositive rese con il tratto più delicato, soprattutto, con l'acquarellatura morbida e lieve*⁸⁵⁶. L'analisi suddetta rivela una volontà di riabilitazione del Sozzi, mentre sembra il così detto *aggiornamento* un ripiegamento manierato e un biascichio di linguaggio confuso appesantito da moduli e stesure di un barocco stanco. Solo in parte considera positiva la sua opera Leonardo Vigo, che così lo ritrae: *pittore leggiadro il Sozzi: ma ebbesi un colorito slavato, monotono, rossastro; mancava di macchia, difettava nel disegno, maneggiava il pennello con massima facilità*⁸⁵⁷. Di là dalla leggiadria mette in rilievo lo storico gravi punti di fralezza pittorica, pur constatando la facilità dell'uso del pennello.

Lungo l'ottocento rimane in ombra Olivio Sozzi, considerato decoratore non eccelso. Nel novecento la critica ne riesamina affreschi e tele cogliendo nella produzione alcuni valori in rapporto alla stagione di transizione, da lui vissuta, e in rapporto agli artisti operanti nella capitale del viceregno durante la prima metà del Settecento. A questa rivisitazione critica, degli affreschi soprattutto, si dedicano diversi storici dell'arte, fra cui Cuccia⁸⁵⁸, Filizzola⁸⁵⁹, Malignaggi⁸⁶⁰, Genova⁸⁶¹.

856

M. Genova op. cit. p. 430.

857

L. Vigo, *Memorie storiche di Pietro Vasta, Pittore di Acireale*, Palermo, 1826, p. 72.

858

Cfr. S. Cuccia, *Gli affreschi di Olivio Sozzi in Sicilia*, Sicilia, 1966.

859

Cfr. C. Filizzola, *La Chiesa dell'Immacolata Concezione*, Palermo, 1967.

860

Cfr. D. Malignaggi, *Le Arti Figurative del '700 in Sicilia*, Palermo, 1968.

861

Cfr. M. Genova, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi*, 1985, op. cit. pp. 427 – 443.

ANTONIO E PAOLO FILOCAMO

1699 – 1743 * 1701c - 1743

La stagione pittorica di Filippo Sozzi segna, in ambito palermitano, una lunga crisi di creatività. Gli artisti seguenti non si rivelano protagonisti di rinnovamento, ma attori o comparse di un teatro stanco, che recita partiture decorative senza idee e visioni. L'ultima novità, pulsante di timbri italiani e fiamminghi, è quella dell'*antuerpiensis* Guglielmo Borremans in dialogo con il *neoclassicismo* scultoreo di Giacomo Serpotta. All'eminente straniero si deve l'apertura dell'orizzonte siciliano all'Europa e al suo spirito secolare, che conquista l'aristocrazia e intriga clero e claustrali.

Per parecchi anni i pittori, che affrescano gli spazi liturgici, danno a cupole e volte abbellimenti di maniera, privi di vitalità, sogno, poesia. Bisogna attendere l'avvento di Vito D'Anna per vedere gli estremi bagliori del Barocco nel cielo di Palermo, dischiuso all'incanto di decori nei soffitti delle chiese. Possente forma di corpi, palpitante di evocazioni, è la pittura dell'artista che plasma Madonne, santi e anime di carne.

Tra i frescanti che si collocano, dalla terza decade in poi, nel panorama decorativo, appare degno d'attenzione Filippo Randazzo, preceduto cronologicamente dai fratelli Antonio e Paolo Filocamo e seguito da Gaspare Serenario. Un artista, il Randazzo, che lega il nome in particolare alla volta del cappellone della chiesa domenicana, dove viene celebrata la memoria della martire Caterina d'Alessandria d'Egitto.

Tra Piazza Pretoria e Piazza Bellini è la Chiesa di Santa Caterina, uno dei più significativi monumenti barocchi della città per la decorazione interna... la chiesa appare splendidamente ornata con grande sfoggio del repertorio decorativo, iconografico e iconologico tipico del Barocco con stucchi dorati, marmi policromi, mischi e tramischi. Così presenta il tempio cateriniano, annesso al monastero, Maria Concetta Di Natale⁸⁶². Alla grandezza del complesso chiesastico concorrono, fra il XVI e il XVIII secolo, architetti, scultori, pittori, frescanti e maestranze, interpreti della società del tempo e della cultura postridentina.

Assume rilievo, nella storia urbanistica di Palermo, sia il monastero che la chiesa delle domenicane. Ne sintetizza il processo costruttivo Giovanni Rizzo: *Nel 1532, accresciutosi il numero delle religiose, il convento viene ingrandito incorporando l'antica chiesa di S. Matteo ubicata di fronte all'attuale chiesa di S. Matteo al Cassaro. È con suor Maria del Carretto, figlia di Giovanni, conte di Racalmuto, ultima monaca ad essere stata eletta nel 1566, priora a vita, che si dà inizio ai lavori che fanno del complesso conventuale l'organismo artistico e architettonico che ancora oggi ammiriamo*⁸⁶³.

862

M. C. Di Natale, *Conoscere Palermo*, Palermo 1995, p. 709.

863

G. Rizzo, *La chiesa di Santa Caterina in Palermo*, in *Chiese barocche a Palermo*, 2015, op. cit. p. 149.

Momento di apertura alla visione, architettonica ed artistica, dell'Italia, appare, pertanto, Santa Caterina nel secondo cinquecento. Imponente si mostra il prospetto che si sviluppa su due ordini, contrassegnati da un marcapiano aggettante⁸⁶⁴. Dell'importanza della chiesa è orgoglioso l'arcivescovo di Palermo, Martinez Rubio, che la consacra, nel 1664, solennemente⁸⁶⁵. Ma è grazie al lascito di suor Vittoria Felice Cottone, morta nel 1704, l'ideazione decorativa degli spazi, unitamente firmata da Giacomo Amato e da Antonino Grano⁸⁶⁶. È l'incipit di una creazione che va compresa, non tanto nei singoli soggetti o elementi plastici e pittorici, quanto in un insieme di componenti decorativi, sublimati da una luce sensuale che smaterializza pareti e soffitti, avvolge presbiteri e navate, si slancia turbinosa nell'emisfero della cupola, trasformando lo spazio intero in paradiso di fragranze.

A metà anni venti del settecento ha inizio l'ornamentazione pittorica del cielo domenicano. Si susseguono, in circa tre decenni, gli interventi a fresco, firmati nel soffitto dell'abside da Antonio e Paolo Filocamo nel 1728, nel soffitto della navata da Filippo Randazzo nel 1744, nella cupola da Vito D'Anna nel 1751, nella volta del sottocoro da due minori, Francesco Sozzi e Alessandro D'Anna, nel 1769, rispettivamente figli di Olivio Sozzi e Vito D'Anna.

Sebbene finalizzata alla formazione della mente e non alla poesia della visione, stretta appare la *liaison* fra l'arte e l'ordine domenicano lungo il seicento e il settecento. Significativi a Palermo sono i due templi delle claustrali, Santa Maria della Pietà e Santa Caterina d'Alessandria. Alle pale d'altare si affida l'iconografia del Rosario, presieduta dalla Madonna; agli affreschi nelle volte la glorificazione di Domenico e Tommaso, di Caterina d'Alessandria e Caterina da Siena, di monaci e vergini dell'ordine che della *veritas* fa arma di persuasione contro le eresie moderne di matrice luterana. La stella fissa sulla fronte del fondatore e l'astro conficcato sul cuore del teologo, visibili negli affreschi, alludono alla scienza infusa, pur diversamente, nello spirito dei due maestri.

12.1 L'anima androgina in Santa Caterina

Dominante nella spazialità si presenta la luce rosea, velata d'azzurro e d'oro. Paradisiaca luce, splendente di femminilità, estatica e intima, che dolcemente svela come il luogo delle celebrazioni sia concepito e vissuto dalle monache, che vi approfondono sensi spirituali e carnali.

La parte più significativa della decorazione è opera di Filippo Randazzo, che imprime alla chiesa l'identità profana desiderata. Tocca, però, ai messinesi Antonio e Paolo Filocamo dare inizio al decoro a fresco che, inonda il *plafond* aereo del cappellone con una invenzione che suscita pareri contrastanti. Provengono dalla città dello Stretto, dove

864

Cfr. S. La Barbera, *La chiesa e il monastero di S. Caterina*, in *Palermo. Storia e Arte*, Palermo, 1991, p. 132.

865

Cfr. V. Sola, *La decorazione marmorea della chiesa di S. Caterina del Cassero in Palermo*, in *B. C. A. Sicilia*, 1993 - 94, n. I - IV, p. 13.

866

Cfr. V. Sola, *Ibidem*, p. 16.

hanno realizzato molte tele e alcuni affreschi Antonio (1699 - 1743) e Paolo (11701c. - 1743), invitati, probabilmente, dalla priora di Santa Caterina. Purtroppo, sino ad oggi, non si hanno documenti attestanti la committenza e la motivazione del tema ornamentale: *Un'anima che ascende al paradiso*. Apposta alla base dell'opera è la firma con la data: *Antonius et Paulus Filocamo messanenses P. ano 1728*, che attesta la duplice paternità. Ribadisce l'autenticità di pittura e scrittura la storiografia. Per primo pone il suggello Antonio Mongitore: *La volta fu dipinta da... Filocamo messinese: non essa riuscita secondo l'aspettazione, si farà migliore, non tralasciando un giudizio negativo*⁸⁶⁷. Non evidenzia i nomi dei fratelli l'erudito settecentesco, che auspica, forse, un restauro perfetto. Ai due messinesi assegna l'affresco Agostino Gallo⁸⁶⁸, così pure il Di Giovanni, il quale specifica: *La volta del cappellone... fu dipinta nel 1728 dai fratelli messinesi Antonio e Paolo Filocamo*. Sulla data di esecuzione concordano Gallo, Dalbono, Agati, Meli. Indicano, invece, il 1725, Palermo, Di Marzo Ferro, Salvo Di Pietraganzili, Mulé, Bellafigliore. Affronta la questione Giocchino Di Marzo, ma non la dirime⁸⁶⁹.



Fig. 100. Antonio e Paolo Filocamo, *Un'anima ascende al Paradiso*, Volta dell'abside, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria

867

Cfr. A. Mongitore, ms. sec. 18 Qq E7 f. 214.

868

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 668.

869

Cfr. G. Di Marzo, *Delle belle Arti in Sicilia dal sorgere del XV se. Alla fine del XVI sec.* vol. III, Palermo, 1862, p. 279.

Si staglia la quadratura dell'affresco nella volta absidale, rilucente di stucchi, bianchi e aurei, dentro cui si colloca *Un'anima che ascende al paradiso*, satura di rimandi all'accademismo marattesco. Decorazione impegnativa intellettualmente, che richiama l'idea della trascendenza e dell'*escaton*, dell'invisibile che si epifanizza, della purità angelica nella sensualità del tempo. Secondo il Dalboono l'ornamentazione plastica, che ingloba il dipinto, la si deve a Paolo, mentre Antonio elabora la visione dell'anima redenta⁸⁷⁰.

La presenza dei due messinesi nella capitale del vicereame è limitata al periodo della realizzazione dell'affresco in Santa Caterina d'Alessandria. La spiegazione del loro ritorno in patria è forse da attribuirsi al malumore dei palermitani circa la qualità della volta. Giunti a Messina Antonio e Paolo Filocamo riprendono l'attività tralasciata, incrementando la bottega d'arte che assume valenza di accademia, frequentata da giovani aspiranti artisti⁸⁷¹. In questo ambito si forma Pietro Paolo Vasta, che si relaziona ai gusti di Maratta, Calandrucci e Del Po⁸⁷². La sua concezione, dischiusa alla chiarezza compositiva e grafica del classicismo, avrà non poca fortuna nel contesto catanese.

Il cerchio mistilineo dell'affresco dei Filocamo si iscrive in un quadrato, mosso da vele, lunette e tondi, da stucchi di angeli e cornici, ritmicamente ondulato, spezzato ai bordi, per tre volte, da masse figurative esondanti. Rappresenta, dentro uno spazio abitato da patriarchi, profeti e santi, da cherubini e serafini, l'anima che entra nella gloria. Robusti i personaggi a cominciare dal re Davide, che sopra una rocciosa nuvola sembra cavalcare l'arpa che accompagna il tripudio delle trombe angeliche e la melodia dei salmi. Lo sovrasta la personificazione femminile della *Fama*, il capo radioso, che con ampio gesto scattante gli indica l'anima festosa, sul cui petto aleggia la colomba dello Spirito. Michelangiolescamente solenne si colloca a sinistra Mosé, la fronte circondata da due raggi, nell'atto di scrivere la Legge sulle tavole sorrette da Aronne, fratello suo e sommo sacerdote. Ha il volto di donna Aronne e indossa l'*efod* levitico (Esodo 28, 6). Lunghe chiome ramate fuoriescono dalla corona sacerdotale espandendosi sulle spalle. Simboleggia la Sinagoga degli ebrei che accoglie i dieci comandamenti.

870

Cfr. C. T. Balbono, *Storia della pittura in Napoli e in Sicilia dalla fine del 1600 fino a noi*, Napoli, 1859, p. 206.

871

Cfr. G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fioriscono dal sec. XII al sec. XIX*, Messina, 1821, pp. 211-214.

872

Cfr. E. Bénézit, 1976, v. IV, op. 368.



Fig. 101. Antonio e Paolo Filocamo, *Un'anima ascende al Paradiso*, Volta del presbiterio, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria.

Appena in alto sta eretta San'Elena, lo sguardo rivolto all'anima, mentre sorregge la croce da lei ritrovata a Gerusalemme. Nobile immagine, investita dal vento che rende frementi i biondi capelli e gli abiti bianchi e dorati. Possiede un'aura veneta, nell'eleganza, la madre di Costantino, a cui si rivolge con solennità l'apostolo Giovanni indicandole l'anima redenta. L'evangelista è contrassegnato dall'aquila e dal libro dell'Apocalisse, che esalta nella gloria l'anima purificata (Cfr. Apocalisse, 6, 9; 20, 4). L'iconografia di Elena e della croce costituisce un *topos* della tradizione, basti pensare agli affreschi in Santa Croce, a Firenze, firmati da Agnolo Gaddi e a quelli aretini di Piero della Francesca. A Palermo il soggetto torna nell'oratorio di Sant'Elena e Costantino con l'affresco di Filippo Tancredi, e ora nella volta dei Filocamo per ripresentarsi, qualche anno dopo, sempre in Santa Caterina, nel soffitto della navata dipinto da Filippo Randazzo.

La persistenza di Sant'Elena sta a testimoniare, particolarmente in ambito domenicano, la forza della fede e l'affermazione, storico politica, - della verità cristiana. Di fronte all'imperatrice e a Giovanni si impone, in abito domenicano e con il sole sul petto, un imberbe Tommaso d'Aquino, che consegna il trattato sulla dottrina salvifica alla personificazione della Chiesa: una bellissima donna, paludata di triregno e piviale, con in mano la chiave del potere petrino. Sintetizza, con preziosità iconografica, il ruolo del principe degli apostoli e di ogni pontefice, cui si dichiara devoto l'ordine domenicano nell'offrire il frutto della sua speculazione metafisica e teologica. Nella figura della

Ecclesia Pontifex sembra che, pur con rimandi, sia indicato Gregorio X, il papa che dà ai domenicani l'incarico di inquisitori⁸⁷³.

La forma androgina dell'anima si staglia all'apice della composizione, dentro un oceano di oro liquefatto, in una postura di trionfo, iconograficamente simile al Cristo della resurrezione e dell'ascensione nella pittura trionfalistica. Con teatralità mostra, a braccia aperte, il calice in segno di fede e la fiaccola in segno di ardore, quali credenziali necessarie per far parte della beatitudine celeste. Un corpo maschile e un volto femminile, plasmati in una nudità classicista, incapace però di suscitare emozioni, anche per la durezza del tratto e la staticità delle membra.

Vuole essere un trattato di teologia, nell'intenzione dei padri predicatori e delle claustrali, la rappresentazione dell'anima. *Lungi dall'essere una "parte" che, assieme al corpo, costituisce l'essere umano, l'anima, scrive Léon-Dufour, designa l'uomo tutto intero, in quanto animato da uno spirito di vita*⁸⁷⁴.



Fig. 102. Antonio e Paolo Filocamo, *Un'anima ascende al Paradiso*, Volta del presbiterio, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria.

L'icona affrescata sta, pertanto, ad indicare nella sua complessità l'uomo che, *post mortem*, viene accolto da Dio. San Paolo scrivendo ai Corinti identifica l'*anima vivente* con il *corpo spirituale* (1 Corinti 15,4), che è immortale nella sua realtà di salvezza o di condanna. Quella che i Filocamo dipingono splende di gloria venendo a far parte,

873

Cfr. J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Alba, 1960, p. 185.

874

X. Léon-Dufour, *Anima*, in *Dizionario di teologia biblica*, Torino, 1980, p. 63.

giustificata dalla grazia, dell'eternità. Un'immagine che possiede la *disceptatio* scolastica, memore della *Summa* dell'Aquinate, priva della poesia consustanziale all'arte. Fa da *pendant* ai patriarchi il personaggio di Tommaso d'Aquino, caratterizzato dal sole sul petto nel momento in cui indica alla Chiesa pontificia l'anima che ascende in paradiso e gli consegna il suo trattato filosofico-teologico, nel quale dirime le questioni riguardanti l'anima materiale e l'anima spirituale. La Chiesa che Tommaso serve con la sua intelligenza è la stessa che incarna Gregorio X, il quale lo invia, nel 1274, come suo personale *auditor* al Concilio di Lione⁸⁷⁵.

Il tema pittorico dell'anima è inusuale. La sua motivazione è di ordine dogmatico e, tra fine seicento e metà settecento, tende alla chiarificazione del rapporto anima e corpo, all'interno della *filosofia scolastica*. Sussiste una teoria dell'impossibile loro separazione e la conseguente negazione dell'immortalità dell'anima, la quale è forma del corpo, cioè deriva dal corpo, come sarebbe quella degli animali non *spirituali*. Già Tommaso d'Aquino affronta la questione nella *Summa Theologica*⁸⁷⁶ dove tratta dell'unione dell'anima al corpo in rapporto al dogma della resurrezione della carne. Il *doctor angelicus* nega la riduzione dell'anima a corpo e mette in risalto, piuttosto, che la morte del corpo non costituisce morte dell'anima⁸⁷⁷.

Nell'affresco che i Filocamo realizzano l'anima entra in paradiso. La sua icona vuole essere negazione del riduzionalismo materialistico, a partire dalla definizione aristotelica dell'anima come forma del corpo, ma anche del riduzionalismo spiritualistico, per il quale l'uomo si identifica solo con l'anima. A tal proposito il tomista Cornelio Fabro scrive: *S. Tommaso avanza per suo conto una dimostrazione dell'immortalità di rara profondità e bellezza, fondata sulla nozione di atto di essere (esse) che appartiene all'anima umana in proprio, a differenza degli animali nei quali l'atto di essere compete al composto d'anima e corpo così che, dissolta la composizione, anche l'anima non può più esistere e muore col corpo. Ed ecco allora l'argomento metafisico: mentre per le altre sostanze materiali l'esse appartiene al composto cioè alla sintesi di anima e corpo e dissolta la sintesi con la morte l'anima "ritorna nella potenza della materia"; per l'uomo che gode di una "forma intellettiva" e perciò sussistente che è appunto l'anima spirituale, l'esse compete "prima" all'anima e questa poi lo comunica al corpo. Così alla morte, l'anima separandosi dal corpo, riprende per sé l'esse che aveva comunicato al corpo⁸⁷⁸; per S. Tommaso poi l'esse aderisce alla forma spirituale in modo necessario⁸⁷⁹.*

Complessa la ragione metafisica di Tommaso d'Aquino, che Cornelio Fabro semplifica nella sua esegesi mettendo in luce che le creature spirituali sono *necessariamente* dotate

875

Cfr. D. Rops, *Storia della Chiesa di Cristo I-XII*, Torino, 1965, p. 387.

876

Cfr. *Summa*, I, 76.

877

Cfr. *Summa*, 75,1.

878

Cfr. p. e. S. Th. I, 76, 1 e ad 4, 5, 6.

879

C. Fabro, *La dimostrazione dell'immortalità*, in *Ecclesia Mater*, IX, 1971, 1, pp. 15 – 17.

dell'atto immutabile dell'essere e quindi immortali. Efficace è per il filosofo l'analogia dell'Aquinate: *per lui l'esse aderisce alla forma, è sostanza spirituale "come la rotondità aderisce al cerchio"* (Summa I, 50, 5), *ossia come prima proprietà sul piano metafisico e prima rivendicazione sul piano esistenziale*⁸⁸⁰.

L'anima intellettuale intende e vuole, indipendentemente dal corpo, a differenza del conoscere sensibile degli animali. Il suo esse non è necessitato dal corpo, per cui *apprehendit esse absolute et secundum omne tempus* (Summa, I, 75, 6). Da qui l'ansia di immortalità che giace nel fondo della coscienza. Argomento di difficile comprensione, soprattutto nel contesto di una comunità femminile, di claustrali che disconoscono le questioni intellettuali, che attraversano il secolo dei lumi. Regista di questa filosofia dipinta non è certamente la priora del monastero, committente dell'affresco, bensì uno dei padri domenicani, filosofo e teologo, del convento palermitano di San Domenico, al corrente non solo del dibattito metafisico, ma soprattutto del negazionismo, della ragione geometrica del settecento francese e inglese, che proietta in Sicilia l'ironia sferzante dei *philosophes*.

La disputa di Tommaso d'Aquino e la sua lotta contro l'*averroismo*, che nega l'individualità dell'uomo e l'immortalità dell'anima, risucchiata in un non distinto universo materiale, assume nuovo significato nella Sicilia della secolarizzazione, che non tanto sul piano metafisico quanto su quello etico dimostra - senza mai uno scontro frontale con i dogmi della Chiesa - di fare a meno del concetto di immortalità, affidandosi al presente storico, alla futilità del tempo, al *carpe diem*.

I frati predicatori impongono alle monache un soggetto arido, dipinto nella congerie figurale della volta, privo di immaginazione poetica, per cui esso appare didatticamente un trattato universitario sull'immortalità dell'anima e sulla teoria sottesa della conoscenza intellettuale e metafisica.

Non ha fortuna nell'immaginario, religioso e laico, l'affresco dei Filocamo, cui in seguito si oppone, all'interno di Santa Caterina d'Alessandria, la pittura emozionale, tessuta di femminilità, a firma di Filippo Randazzo e Vito D'Anna.

Disconosce l'immaginazione barocca questa volta, ideata con disegno di routine, talvolta graficamente banale. Al suo positivo è da sottolineare un qualche effetto illusionistico, che distanzia i primi piani dallo zenit, dove si ubica *l'anima che ascende al cielo impacciata e statuaria*, annota Giuseppina Mazzola⁸⁸¹. Complessivamente *l'intera composizione mostra evidenti smagliature e cadute di qualità*⁸⁸². Solo alcuni segmenti e alcune icone si rivelano, stilisticamente e cromaticamente, raffinati, come l'impercettibile figurazione, inscritta al centro sotto due putti voltolanti. Rappresenta Maria in gloria con accanto Caterina da Siena che mostra un cuore che brucia e Giacinto, che stringe una statuetta della Vergine e del Bimbo. O come la *Fama*, o come il lezioso angelo con il turibolo, di gusto veneto, e i ritratti, posti fuori della circonferenza, di Caterina da Siena e Rosa da Lima.

880

C. Fabro, *Ibidem*, p. 17.

881

G. Mazzola, *Profilo della...*, op. cit., 1979, p.215.

882

C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 214.

Nonostante lo sfolgorio di rossi e gialli, la brillantezza di mantelli, paludamenti e tiare, l'onda delle masse nuvolose, la pastosità rosacea del cielo, appare bloccato l'affresco, spesso pennellato sommariamente, talvolta sporco. Una macchina macchinosa, nella struttura pesante, che non riesce a trasmettere né ragioni teologiche, né magie paradisiache. Sopravvive appena l'idea decorativa nel rapporto che avrà, in seguito, con la pittura a fresco di Filippo Randazzo e più di Vito D'Anna.

La critica di storiografi ed esegeti è titubante nei riguardi della volta del presbiterio domenicano. I pochi accenni dei primi evidenziano la non condivisione del risultato pittorico⁸⁸³, anche perché in epoca barocco-rococò-neoclassica, di inizio e metà settecento, appare esaltante, al confronto con la maniera obsoleta, lo slancio di Filippo Tancredi e Guglielmo Borremans, vibrante di immaginazione e di dinamismo formale e intellettuale. Cosa che Antonio e Paolo Filocamo non sperimentano. A maggior ragione gli interpreti del novecento constatano come i due fratelli messinesi non siano all'altezza dei mutamenti culturali⁸⁸⁴ (Cfr. C. Siracusano, op. cit. p. 214) che Palermo vive, grazie, soprattutto, all'opera del maestro fiammingo.

883

Cfr. A. Mongitore, ms. sec. XVIII Qq E7 f. 214.

884

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. p. 214.

FILIPPO RANDAZZO

1692 - 1744

Nasce a Nicosia, nel centro della Sicilia, Filippo Randazzo (1692-1744), e si forma a Roma acquisendo una cultura classicista, che si manifesta con eleganza e raffinatezza fin nelle opere giovanili. In seguito si inserisce nel contesto di Palermo, ben accetto all'aristocrazia e alla chiesa. Porta con sé la brillantezza decorativa dell'ambiente romano suscitando nei cultori del bello vivo interesse. Deve la sua presenza a Roma al mecenatismo del barone La Motta di S. Agrippina, che gli consente di frequentare la bottega di Sebastiano Conca⁸⁸⁵.

Il memorialista Fedele da San Biagio lo stima *per la gran forza del disegno e per il colorito accordato*⁸⁸⁶, significati in una pittura fluida nella pennellata, melodrammatica nel racconto⁸⁸⁷. Inizia come frescante a Corleone, nella chiesa di S. Salvatore⁸⁸⁸ e a Carini, nella chiesa del Purgatorio e in quella di Santa Maria Libera Inferni⁸⁸⁹. Ma è nella capitale della Sicilia che avviene la sua affermazione con gli affreschi nel cappellone e nel coro del Monastero dei Sette Angeli nel 1738⁸⁹⁰. Di quest'opera si ha solo memoria storiografica, essendo stata distrutta.

13.1. Sacrestia di S. Matteo

Alcuni anni dopo l'artista è chiamato dalla congregazione laicale *Miseremini* a decorare a fresco la volta della così detta *sacrestia*. La committenza suggerisce il tema: *Giuda Maccabeo raccoglie le dracme d'argento per un sacrificio di espiazione*. Un documento d'archivio attesta il pagamento tramite atto del notaio Giovanni Serio⁸⁹¹. Fedele da San Biagio asserisce la paternità del Randazzo⁸⁹². Anche il Gallo la ribadisce⁸⁹³. In seguito lo stesso Gallo dichiara autore della decorazione Ottavio Volante, allievo del Serenario: *Ottavio Volante dipinse nella sacrestia di S. Matteo quadro a fresco volendo imitare*

885

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX ff. 924 - 926; T. Dalbono, 1859, op. cit., p.197.

886

F. da San Biagio, 1788, op. cit., p. 241.

887

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 235, n. 11.

888

Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 38 - 40.

889

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 235, n. 14; U. Thieme - F. Becker. 1934, v. XXVII, ad vocem.

890

Cfr. A. Mongitore, Memorie, ms. cit. f. 64, ed. 1977, p. 59; A. Gallo, ms. cit. f. 928; G. Palermo, 1816, p. 625.

891

Cfr. G. Daddi, San Matteo vecchio e nuovo: le due chiese (1088-1633) e l'unione dei Miserrimi, Palermo, 1916, p.143.

892

Cfr. Fedele da San Biagio, 1788, op. cit., p. 240.

893

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 928.

*Filippo Randazzo. Quest'opera viene attribuita a costui ma sembrami di Volante*⁸⁹⁴. In realtà non merita tale attribuzione il Volante, essendo un minore della pittura settecentesca, ritualmente accademica, come egli stesso dimostra nei saloni di palazzo Santa Croce a Palermo⁸⁹⁵. Il Daddi tiene a ribadire, nel 1916, essendo a conoscenza del lapsus del Gallo, che è frescante del *Giuda Maccabeo* il Randazzo: *La sagrestia... di S. Matteo è tutta affrescata... Nel centro della volta... vi è dipinto a fresco un fatto biblico: una grande pianura, ove si è combattuto, è seminata di cadaveri. Giuda Maccabeo dalla pietà dei Giudei accoglie un elemosina (dodicimila dramme d'argento) che manda a Gerusalemme... questi affreschi sono attribuiti a Filippo Randazzi che li dipinse nel 1742 per incarico avuto dagli Amministratori dei Miseremini*⁸⁹⁶.

La critica storica non ha dubbi sulla paternità del Randazzo, che in San Matteo crea un'opera di forte impatto, conchiana nella memoria, napoletana nel gusto. Non ha alcuna titubanza Sgadari di Lo Monaco ad affermare che Filippo Randazzo è *uno dei migliori artisti siciliani del suo secolo*⁸⁹⁷.

Sebbene non sia alta la volta della sacrestia appare limpida l'idea illusionistica della prospettiva con sfondo architettonico in basso e in alto scene riecheggianti il barocco classicista partenopeo⁸⁹⁸. Un tema quello del Purgatorio non facile, sotto l'aspetto culturale ed emotivo, che viene commissionato al Randazzo, il quale se ne fa carico assumendo nella sua creazione il valore espiatorio, affermato dalla compagnia Miseremini. Qualche anno dopo, i confrati approfondiranno, con l'opera di Vito D'Anna nella volta della navata, sia la dimensione biblica, sia il *sensus fidei* della cattolicità, che crede nella *comunione dei santi* e quindi nella forza salvifica della preghiera in suffragio dei defunti. Spiritualità che ha radici antiche e che trova nel medioevo profonda risonanza, di cui è canto dolente la seconda Cantica della Divina Commedia, il *Purgatorio*.

Conosce a fondo le Sacre Scritture, la riflessione dei padri, lo sviluppo della tradizione, l'evocazione e l'invocazione della liturgia, le ragioni filosofiche e teologiche di Tommaso d'Aquino, le negazioni di Albigesi e Valdesi Dante Alighieri. A lungo medita sul tema e crea il suo *Purgatorio* attorno al concetto di caduta e rigenerazione⁸⁹⁹, alla luce della fede, penetrando il senso tragico del tempo concesso all'uomo perché raggiunga la salvezza e così pure la pena delle separazioni e più ancora la *pietas* per il campo santo e le tombe, dove sono sepolti quanti combattendo hanno affrontato l'esistenza.

894

A. Gallo, ms. XIX ff. 956 – 957.

895

Cfr. P. Sgadari di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani. Dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo, 1940, p. 153.

896

G. Daddi, 1916, op. cit., pp. 141 – 143.

897

P. Sgadari di Lo Monaco, 1940, op. cit., p. 114.

898

Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 215.

899

Cfr. G. Fallani, *Dante, poeta, teologo*, Milano, 1965, pp. 102 – 104.



Fig. 103. Filippo Randazzo, *Sacrificio di Giuda Maccabeo*, Volta della sacrestia, Chiesa di San Matteo e Mattia.

Regno di esilio e speranza è il Purgatorio dantesco, cioè della concezione medievale, dove inquieta è l'attesa della remissione di peccati e colpe, mentre si espiano le *maculae* che hanno lordato la vita.

Nel percorrere i sentieri del sacro monte del Purgatorio, avendo accanto Beatrice "che lume fia tra il vero e l'intelletto"⁹⁰⁰, Dante incontra le anime che desiderano essere ricordate dai vivi nella preghiera: lo annunzia, con senso epigrafico, il re Manfredi: "che qui per quei di là molto s'avanza"; lo lascia intendere il pigro Belacqua, rattristato per la mancanza di una prece che surga su di cuor che in grazia viva; Jacopo del Cassero dopo la rievocazione tragica della morte a Oriaco, chiede una preghiera nella chiesa di San Domenico in Fano, dove le sue spoglie riposano; Buonconte lamenta di essere obliato: Giovanna o altri non ha di me cura; Pia dei Tolomei spera in un ricordo del poeta: glielo chiede con soave grazia, dicendogli di farlo quando sarà tornato al mondo, ma solo dopo essersi riposato della lunga via; Sapia senese deve alle orazioni di Pier Pettinao il tempo abbreviato della sua espiazione; Forese Donati riconosce che gli indugi dell'Antipurgatorio gli sono stati abbreviati dalla sua Nella con suo pianger dritto, coi suoi preghi devoti e con sospiri; Guido Guinizelli chiede un Padre Nostro⁹⁰¹.

Entra nel vissuto della fede questa sintesi del Purgatorio che Giovanni Fallani prospetta mettendo in luce non solo l'idea di Dante, ma anche il sentimento della speranza e la coscienza della chiesa, chiamata alla comunione con i morti, che espiano il male e attendono di essere liberati anche con l'aiuto dei vivi. *Simile ad un colossale monastero salmeggiante* appare il Purgatorio. Le anime pregano con la voce dei salmi e con riferimenti continui alla Parola e alla liturgia: *Gloria in excelsis; Asperges me, Domine; Pater Noster; Agnus Dei; Beati quorum tecta sunt peccata; In te, Domine, speravi; In exitu Israel de Aegypto; Adhaesit pavimento anima mea; Miserere mei...*⁹⁰². Summa di teologia si presenta nella *dottrina* dell'Alighieri, esperita dalla cristianità e tramandata asceticamente alla civiltà rinascimentale e allo spirito postridentino, avendo come fondamento il testo biblico e l'enucleazione del dogma. Nella figura del Servo di Jahwé, tratteggiata da Isaia, chiara è la funzione dell'intercessore: *giustificcherà molti*, addossandosi le loro iniquità (Isaia 52, 13 - 53). L'intercessore prefigurato è il Messia, che assume il ruolo di sommo sacerdote nel giorno della espiazione (Cfr. Ebrei 5,7; 7,25). Il Cristo è insieme, inoltre, sacerdote e *vittima di espiazione* per i peccati dell'umanità (Cfr. 1 Giovanni, 2, 2). Sul valore dei suffragi a pro dei defunti urge riferirsi al secondo libro dei Maccabei, attento alle questioni future: sopravvivenza dell'anima e resurrezione dei morti (Cfr. 2 Maccabei 6,26; 7,9). L'autore biblico evidenzia che quanti, chiusi gli occhi, non si trovano integri debbono trascorrere un periodo di purificazione, che avviene, quindi, grazie alle invocazioni e ai sacrifici dei viventi (Cfr. 2 Maccabei 12,43). Certamente possiede visione trascendente lo scrittore veterotestamentario rivelando di essere fariseo, nel senso puro del termine, un giusto che ama la Legge ed esercita la pietà, andando incontro alla sofferenza dei defunti, che intende alleviare perché possano godere del cospetto di Dio.

900

Dante, Purgatorio, XVIII, 46.

901

G. Fallani, 1965, op. cit., pp. 111 – 112.

902

Cfr. G. Fallani, 1965, op. cit., p. 114.



Fig. 104. Filippo Randazzo, *Sacrificio di Giuda Maccabeo*, Volta della sacrestia, part., Chiesa di san Matteo e Mattia.

Il testo scritturistico racconta di Giuda Maccabeo che, dopo una tremenda battaglia che dissemina morti sul campo, scopre come molti ebrei sono in stato di peccato e per loro fa offrire, a Gerusalemme, un sacrificio di espiazione. Con icasticità narrativa la Vulgata mette in rilievo la coscienza del peccato e la certezza della misericordia nei confronti dei trapassati. *Et facta collatione, duodecim milia drachmas argenti misit Ierosolymam offerri pro peccatis mortuorum sacrificium, bene et religiose de resurrectione cogitans (nisi enim eos, qui ceciderunt, resurrecturos sperant, superfluum videretur, et vanuum orare pro mortuis) et quia considerabat quod hi qui cum pietate dormitionem acceperant, optimum haberent deposita gratiam. Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis salvantur* (2 Maccabei 12, 43 - 46). Tutta la somma di denaro raccolta, Giuda Maccabeo, spedisce a Gerusalemme, perché nel tempio, edificato da Salomone, venga celebrato il sacrificio avendo fede nell'immortalità.

Si rivela importante il testo che acquisisce ruolo privilegiato nella storia dei dogmi riguardante l'intercessione, la comunione dei fedeli, la legittimità dei suffragi a favore dei defunti, la cui purificazione viene facilitata dalla preghiera.

Il dogma della *communio sanctorum* e della riduzione della pena è affermato dal Concilio di Lione, nel 1274, che parla di *pene purgatoriali e purificatrici*⁹⁰³. Nel concilio di Firenze del 1439 si esplicita con chiarezza la convinzione dei padri in un documento che

903

Cfr. F. Brancato, *L'ombra delle realtà future*, Assisi, 2011, p. 191.

ha valore di fede: *Definiamo che le anime dei veri penitenti, morti nell'amore di Dio prima di aver soddisfatto con degni frutti di penitenza ciò che hanno commesso o omesso, sono purificati, dopo la morte, con pene del purgatorio e che riceveranno un sollievo da queste pene mediante suffragi dei fedeli viventi come il sacrificio della messa, le preghiere, le elemosine e le altre pratiche di pietà, che i fedeli sono soliti offrire per gli altri fedeli, secondo le disposizioni della Chiesa* (Denzinger, 1304).

Articolato è il dibattito all'interno del Concilio di Trento che, opponendosi a Lutero e Calvino, riafferma la realtà del purgatorio e l'utilità della preghiera personale e della celebrazione liturgica. *Questi due Concili, annota Francesco Brancato, non inventarono pertanto il dogma del purgatorio, ma formularono ufficialmente quanto i cristiani avevano già dall'antichità creduto fermamente sulla base della convinzione che tra vivi e defunti vige una stretta comunione*⁹⁰⁴.

A questa tradizione - a un tempo biblica, patristica, medievale, umanistica, dogmatica - si raccorda la storia e l'arte dentro le mura di San Matteo al Cassaro, in cui opera la Compagnia del Miseremini, votata all'assistenza ai poveri, alla inumazione dei morti e alla preghiera per le anime purganti. Istituisce, nel 1599, la congregazione un frate questuante, Leonardo Galici, che coinvolge nell'esercizio missionario molti laici. Approva l'opera, nel 1603, papa Clemente VII dandole il titolo di *arciconfraternita*⁹⁰⁵. La fondazione della chiesa, dove avrà sede la Compagnia, è affidata all'architetto Mariano Smiriglio, che avvia i lavori nel 1633 con il beneplacito dell'arcivescovo di Palermo, cardinale Giannettino Doria⁹⁰⁶.

Destinata alla celebrazione della memoria e della purificazione delle anime, la chiesa di San Matteo viene abbellita con il sostegno dei confrati e la creatività di artisti. Per questo Maria Concetta Di Natale sottolinea: *Nella chiesa di san Matteo sia l'intero contesto, sia i singoli elementi sembrano concepiti unicamente rivolti all'esaltazione dell'importante missione dell'Unione del Miseremini, il cui scopo è la salvezza delle anime del purgatorio*⁹⁰⁷.

Enfatica la facciata marmorea ideata da Gaspare Guercio e Carlo D'Aprile. Si slancia su pilastri e colonne, sormontati da capitelli dorici. Nel secondo ordine è dominata da una finestra circolare, nicchie, statue, volute. Profonde logge, accompagnate da altre volute, spingono il grandioso timpano spezzato⁹⁰⁸. L'interno a croce latina è modulato sul tardo rinascimento. *L'arredo pittorico e scultoreo dell'interno è una campionatura, scrive Diana Malignaggi, di come l'arte siciliana sia trapassata dalla figuratività stilistica ed espressiva del Seicento al decorativismo del Barocco e del Rococò*⁹⁰⁹.

904

F. Brancato, 2011, op. cit., p. 191.

905

Cfr. F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo al Cassaro*, Palermo 1995, p. 13.

906

Cfr. F. Mirabella, 1995, *Ibidem*, p. 13.

907

M. C. Di Natale, *Premessa*, in Francesco Mirabella, *La chiesa di San Matteo al Cassaro*, 1995, op. cit., p. 6.

908

Cfr. F. Mirabella, 1995, op. cit., p.16; G. Bellafiore, *Palermo*, Palermo, 1971, p.15.

909

D. Malignaggi, *La chiesa di San Matteo*, in *Palermo. Storia e Arte*. Palermo, 1991, p. 112.

Normalmente la decorazione è riservata, in primis, allo spazio liturgico, cioè al presbiterio e alla navata, in seguito agli ambienti adiacenti. Nel caso di San Matteo il primo intervento, a firma di Filippo Randazzo, riguarda, nel 1741, la sacrestia. Solo tredici anni dopo toccherà a Vito D'Anna affrescare volte e cupola. Una anomalia progettuale, si direbbe, che ha la sua possibile spiegazione nel fatto che la così detta sacrestia, in realtà, è l'oratorio in cui si riuniscono gli adepti per la formazione e la preghiera. Luogo di incontro che esplicita le finalità del Miseremini e che mostra, plasticamente, la sua ragione primigenia nel dipinto, che impreziosisce la volta con la presenza di Giuda Maccabeo, intento a raccogliere le elemosine per il suffragio a pro dei defunti.

Mesto è l'*oratorio* nell'umbratilità spaziale e nella gravità decorativa: rimanda, allo spirito penitenziale del fondatore e della sua Compagnia. Benché uno strato di fuliggine rivesta la superficie dell'affresco, non cessa di attrarre la volta con la memoria del pio giudeo e il senso propiziatorio del sacrificio. Due parti, biblicamente interdipendenti, strutturano il dipinto, racchiuso dentro una ogiva spezzata, posta all'interno di una vasta ornamentazione geometrizzante, a firma di Giovanni Miracula⁹¹⁰.

Opaca è la luce, talvolta fantasmatica come nello sfondamento prospettico, che involge la duplice realtà scenica, dando il presentimento di essere già nella dimensione purgatoriale. In basso con le insegne di condottiero è Giuda Maccabeo, che ordina e raccoglie l'obolo dei superstiti per la purificazione degli uccisi. Scena classicheggiante, con stilemi manieristici e realistici nel disegno delle figure, fortemente didascalica, priva di sussulti, con in lontananza il campo di battaglia e il segno larvale del tempio gerosolimitano.

Al contrario, nella parte superiore dell'affresco, la cui piramide ha per apice Dio Padre, figura il teatro dell'offerta con l'agnello sacrificale, piegato in sé, cosciente del destino, presentato da uno sfolgorante angelo *serpottiano*. Di fronte sta, accorata, la Vergine che assiste alla *consegna*, mentre con gesto di mano si fa partecipe della tragedia catartica. Anche l'Eterno vive l'angoscia dell'Agnello. Avvolto della chiarezza dorata del cielo - dove plana argentea la colomba trinitaria - il Padre, lucente di candore, tende, con dolente sguardo, il braccio al Figlio figurato nell'Agnello.

Di là dal barocco convulso della base piramidale, pervaso di cromie plastiche e di ombre di gusto partenopeo, la rappresentazione, sintetizzata dal cartiglio sorretto da un putto si rivela densa di esistenzialità, di una evocazione che squarcia il dubbio della fede, martellata dal lamento dell'Agnello condotto al macello (Cfr. Isaia 53,7), dalla tristezza della Madre, dalla compassione del Padre.

Accompagnano l'affresco centrale due medaglioni agli estremi dell'ogiva. Vi sono rappresentati alcuni angeli che, con i loro cartigli, illustrano ai confrati le ragioni dell'opera di Giuda Maccabeo e il valore della redenzione, secondo Paolo di Tarso⁹¹¹.

910

Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 215.

911

Cfr. F. Mirabella, 1995, op. cit., p. 44.

13.2. La gloria del Gesù e dei Gesuiti

Per due secoli la volta del Gesù è considerata spettacolo di gloria, barocco e rococò, nell'ascensionalità a spirale di corpi e nuvole sino all'abbagliante luce dello zenit. Turbinoso il dinamismo di volumi e masse, di chiarezza e ombre, di posture, gesti e sguardi in un racconto scenico che esalta, dinanzi al Cristo e alla Vergine - testimoni i padri della Chiesa - la grandezza di Ignazio di Loyola e della sua Compagnia. Di questo teatro, affrescato da Filippo Randazzo, rimane, dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale, solo l'ovale vicino all'ingresso, segnato da data e firma dell'autore. Lo illustra il cartiglio che recita: *Salvavit eos propter nomen suum* (Osea. 8, 13) specificando che la redenzione è opera divina.

Ha valore di apologia e apoteosi il decoro a fresco, commissionato dai gesuiti di Palermo nell'allineamento agli altri complessi ignaziani nelle capitali d'Italia. L'opera mira a ritrarre lo spirito della Compagnia di Gesù, approvata nel 1540 da Paolo III, la quale suscita presto sospetti e avversione per i successi spirituali, intellettuali e politici. Un'aura profetico-apocalittica avvolge l'istituzione⁹¹² distanziandola dagli altri ordini, che non condividono il sistema ideologico del Loyola, la fondazione di collegi di studio in Europa e l'impegno missionario sia nelle singole nazioni del vecchio continente sia in India, Cina e Giappone⁹¹³. I gesuiti mostrano di possedere una dottrina politica che interessa la Chiesa nei suoi rapporti con principi, re, imperatori e una dialettica che li fa essere protagonisti quali *defensores Ecclesiae* nell'incontro-scontro con i protestanti della Germania nel tempo della Controriforma⁹¹⁴ sino allo straripamento nel governo dell'Inquisizione, che non rende onore alla Compagnia⁹¹⁵.

L'idea dell'affresco ha una ragione religiosa e politica, compresa dall'artista che vi si prepara con disegni e dipinti, dei quali uno solo viene rintracciato. Prezioso appare, per la memoria storica, iconografica e formale, il bozzetto custodito dai gesuiti di Casa Professa, rintracciato dalla Siracusano⁹¹⁶, ma di cui Gaetano Filiti già parla nel saggio del 1906⁹¹⁷. Nel dipinto propedeutico è evidente la radice linguistica dell'opera, che mostra la capacità assimilativa e di traduzione del frescante siciliano, il quale struttura la sua invenzione avendo presente la semantica del Conca, suo maestro, e la sapidità di Solimena e De Mura. Pur nei limiti dello studio preparatorio, la gloria del Loyola svela la forza ideativa del Randazzo, che fonde, in un barocco classicheggiante, vorticismo e luminismo, plastico e trasparente, ardito negli scorci e nell'illusione prospettica. Raggruppa i personaggi in tre segmenti concavi, alternati da nuvole gravide d'oscurità o scintillanti di fulgori.

912

Cfr. G. Mongini, *Ignazio di Loyola*, Milano, 2014, p. 141.

913

Cfr. G. Mongini, 2014, op. cit., p. 187.

914

Cfr. G. Mongini, 2014, op. cit., pp. 192 – 203.

915

Cfr. F. Motta, *Roberto Bellarmino*, Milano, 2014, pp. 14 - 19.

916

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 235, n. 22.

917

Cfr. G. Filiti, *La chiesa della Casa Professa*, Palermo 1906, p. 9, n.1.

A partire dalla base è un crescendo di ritmo, che sa dell'esultanza della Compagnia ignaziana, partecipe del paradiso. Posto in primo piano, nella caduta abissale, c'è un eretico, infilzato dall'arcangelo che ripete: *Quis ut Deus?* con richiamo iconografico a Guido Reni. Domina la scena Roberto Bellarmino, cardinale e teologo della Controriforma, che accusa e condanna di infedeltà molinisti, giurisdizionalisti, anglicani, luterani, copernicani. È un inquisitore e un inquisito che vive, fra contraddizioni, le beatitudini e difende la Chiesa con sfida apologetica⁹¹⁸. Filippo Randazzo lo ritrae nel buio del suo ufficio con accanto due consultori, nell'atto di decretare la morte.

La seconda linea semicircolare raggruppa, all'interno di una figurazione avvolgente, i padri e i dottori della Chiesa orientale e occidentale: Tutti dibattono e celebrano il ruolo di Ignazio nella storia moderna, *alla testa della folgorante espansione dello spirito cattolico in tutta Europa*⁹¹⁹. Scattanti i gesti dei corpi angolati, dialetticamente scolpiti da luci e ombre, costitutivi di un cerchio vertiginoso che si chiude con la presenza, in alto, della *triade*: Maria, Cristo, Ignazio. Quest'ultimo in abito nero sta in ginocchio dinanzi a Madre e Figlio presentando loro la bandiera, rigonfia di vento, della sua Compagnia. È il trionfo dell'*alumbrado*, che con la politica religiosa concorre al riscatto di Roma e al ritorno all'ortodossia. L'arma della vittoria, che Ignazio e il suo esercito sfoderano, risiede nell'opera degli *Esercizi Spirituali*, nucleo delle Costituzioni gesuitiche e percorso di formazione graduale per uomini impegnati nella *interna legge della carità e dell'amore che lo Spirito Santo scrive e imprime nei cuori*⁹²⁰.

Il bozzetto di Casa Professa è rivelatore della concezione compositiva, grafica e luministica di Filippo Randazzo, attestante la sua adesione al lessico seicentesco e alla vaghezza settecentesca. Purtroppo non è data la possibilità di un confronto tra lo studio e la realizzazione nella volta del Gesù, di cui sopravvive, molto ritoccato, uno dei tre affreschi che strutturavano il soffitto. Sembra, al dire di Agostino Gallo, che i gesuiti chiedono, per primo, a Sebastiano Conca la decorazione del Gesù palermitano. La non disponibilità dell'artista, *che avanzato da altri lavori si negò e loro propose Randazzo*⁹²¹, li obbliga a ripiegare sul pittore, originario di Nicosia, che pare non abbia tradito le aspettative, allineandosi alle nuove esigenze estetiche della committenza, cioè di energia immaginativa, compostezza formale, eleganza di tratto, fascino di colori, incanto di visione.

918

Cfr. F. Motta, *Roberto Bellarmino*, Milano, 2014, pp. 94 – 99.

919

J. Lortz, 1960, op. cit., p. 318.

920

Cfr. G. Mongini, *Ignazio di Loyola*, Milano, 2014, pp. 21 – 24.

921

A. Gallo, ms. cit. f. 928.



Fig. 105. Filippo Randazzo, *Glorificazione di Sant'Ignazio di Loyola*, Volta della navata centrale, part., Chiesa del Gesù.

Della navata dipinta dal Randazzo la storiografia si interessa a lungo. Il Villabianca scrive: *Le pitture... che si ammirano in questa chiesa... quella della sua navata, parto... di Filippo Randazzo*⁹²². Elencando le opere dell'artista il Gallo annota: *Il tetto della nave*

922

F. M. Villabianca, ms. sec. XVIII f. 229.

di Casa Professa 1734⁹²³. Di parere contrario si mostra il Di Giovanni nell'attribuzione: *La volta poi della nave maggiore è compartita in tre quadri nei quali sono dipinte le glorie di alcuni Santi dell'Ordine gesuitico e di altri; e nelle vele delle finestre e sui piedritti della volta sonavi espressi i Santi fondatori degli Ordini monastici e religiosi. Questa pittura è opera di Filippo Tancredi Messinese siccome vi sta scritto*⁹²⁴. Una svista e un errore dello storiografo, cui sfugge la diversità di segno e colore fra i due artisti.

A inizio Novecento il Filiti affronta la lettura degli affreschi: *La volta della nave centrale è foggiate di stucchi con dorature*⁹²⁵. Il Filiti descrive tre grandi dipinti riguardanti Sant'Ignazio, San Francesco Saverio e la Compagnia di Gesù. Puntuale è la narrazione del disegno complessivo che ha il suo fuoco nell'affresco centrale con il fondatore dell'ordine che, insieme con i suoi intellettuali, difende la Chiesa. Quello prossimo alla cupola presenta Francesco Saverio e i suoi compagni in terra di missione. È compagno del Loyola Francesco Saverio, apostolo delle Indie e del Giappone, che determina nei gesuiti l'idea di orizzonti sempre nuovi⁹²⁶. L'altro, adiacente all'ingresso, ripresenta il personaggio di Ignazio che testimonia il martirio dei discepoli.

In questa decorazione, incentrata sulla Compagnia e celebrante il Cristo in gloria, si colloca la compagine della *intelligentia*. Analitica è la memoria lasciata dallo storico, il quale presenta la serie dei santi, cari alla congregazione. A destra figurano Atanasio, vescovo di Alessandria, di cui esiste un mosaico alla Cappella Palatina, scrittore e apologista, Gregorio Magno, Leone Magno, Giovanni Crisostomo, patriarca di Costantinopoli, eminente esegete biblico. A Cefalù un mosaico lo ritrae acorporeo⁹²⁷, Basilio Magno, vescovo di Cesarea di Cappadocia, ritratto nella Cappella Palatina, la cui Regola determina la vita cenobitica dell'Oriente e dell'Occidente⁹²⁸, Gregorio di Nazianzo, arcivescovo di Costantinopoli⁹²⁹. A sinistra Agostino, Ambrogio, Girolamo, Bernardo, Bonaventura, Tommaso d'Aquino. L'Oriente e l'Occidente, rivela l'affresco, sono testimonianza di una sola Chiesa, nonostante le lacerazioni.

Appena al di sopra dei padri e dei dottori si staglia Ignazio di Loyola, che presenta a Cristo alcuni teologi e filosofi, fra cui si trova il Bellarmino. Delimitano l'affresco due epigrafi che inneggiano al nome di Cristo: *Turris fortissima nomen D.ni, in ipso speravi et adiutus sum* in alto; in basso *In Nomine tuo exultabimus, toda die exultemus Nomen tuum*.

923

A. Gallo, ms. XIX f. 926.

924

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 118 v.

925

G. Filiti, 1906, op. cit. p. 73.

926

Cfr. A. M. Raggi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, V, Roma 1964, cc. 1228 – 1237.

927

Cfr. A. M. Raggi, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VI, Roma 1965, cc. 459 – 471.

928

Cfr. D. Stiernon, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, cc. 910 – 934.

929

Cfr. J. M. Sanget, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, VII, Roma 1966, cc. 194 – 204.

Nell'ovale, vicino la cupola, vengono raffigurati, tra vari *martyres*, Francesco di Sales, Bernardino da Siena, Luigi re di Francia. Per ben due volte è ritratto Francesco Saverio cofondatore della Compagnia. Densa di significazione è l'immagine di lui morente circondato da indiani e angeli.

Il terzo affresco - che mostra sul bordo della cornice firma e data: *Philippus Randazzo Pin An D.ni 1743* - si trova presso l'ingresso del tempio.



Fig. 106. Filippo Randazzo, *Glorificazione di Sant'Ignazio di Loyola*, Volta della navata centrale, part., Chiesa del Gesù.

All'apice dell'ovale plana, circondato di luce dorata, un angelo che consegna a quanti hanno versato sangue per la fede la palma del martirio, mostrando loro lo scudo, quasi specchio, su cui rifulge il monogramma cristologico: IHS (Jesus Hominum Salvator). Vestito con pianeta rossa sta al centro il Loyola, in ginocchio, al cospetto della epifania del Nome, mentre lo circonda un coro di martiri fra cui Stefano, Lorenzo, Ignazio di Antiochia, unitamente ai gesuiti uccisi in Giappone⁹³⁰.

Della decorazione della volta, che il Filiti descrive *di vivissima tinta e di bell'arte*⁹³¹, rimane, dopo la seconda guerra mondiale, solo quest'ultimo dipinto dove l'*illuminato* di

930

Cfr. G. Filiti, 1906, op. cit., pp. 73 – 75.

931

G. Filiti, 1906, op. cit., p. 75.

Pamplona⁹³² ricorda alla sua *militia* che l'unica ragione della loro esistenza, ovunque siano destinati, è l'imitazione di Cristo.



Fig. 107. Filippo Randazzo, *Glorificazione di Sant'Ignazio di Loyola*, Volta della navata centrale, part., Chiesa del Gesù.

Nella campitura rosacea e d'ocra, del dipinto superstite, energica appare la composizione con le nere talari e il biancore che inonda, obliquamente, la parte mediana del dipinto riverberandosi sulle ali azzurrognole degli angeli. Dialoganti assistono allo spettacolo della *intronizzazione* di Ignazio alcuni padri della Chiesa, mentre cherubini concertisti solcano lo spazio. Chiude la base dell'ovale un altro angelo, che abbatte a colpi di mazza una divinità marmorea. Immagine che contrasta con la visione ascetica, mettendo in rilievo atteggiamenti di intolleranza e di iconoclastia, generati da catarismi dogmatici. Quest'ultimo brano non può dirsi originario. Manierata è la dinamica pittorica, squillante di colori, ma secca nell'impasto fino ad apparire atona, mentre il tratto, che definisce struttura e soggetti, risulta stentoreo.

932

Cfr. G. Mongini, 2014, op. cit., pp. 68 – 70.

Infine Gaetano Filiti non ha dubbi nell'attribuire al *Monocolo di Nicosia* la sequenza dei ritratti affrescati appena sotto la volta, lungo le pareti della navata. Si tratta di alcuni santi popolari, espressione di culto devozionale, che umanizza la fede. Oggi non più rispondenti ai canoni di Filippo Randazzo, dato che i restauratori li hanno *ricreati*.

L'apporto descrittivo del gesuita risulta fondamentale per la comprensione di un'opera non più esistente, che ha dato lustro alla pittura siciliana. Nel suo studio egli tratteggia varie parti dell'affresco sotto l'aspetto iconografico e missionario con qualche cenno di carattere estetico. Unanime è il giudizio di paternità da parte di storici e critici (oltre il caso Di Giovanni) dalla fine del XVIII secolo sino ad oggi, che considerano l'articolazione della volta e la sequenza degli affreschi degni di nota, anche per il moderato eclettismo.

Non felice si rivela l'intervento di restauro nel soffitto di Casa Professa, nelle vele e nei piedritti, così che gli affreschi vengono privati dei trasalimenti settecenteschi. Quanto poi, negli anni cinquanta del XX secolo, è stato fatto nella volta delle navate, centrale e laterali, con pitturazioni fantasmatiche, esula dal presente studio.

Riguardo il soffitto dell'*Oratorio del Sabato*, adorno del candore marmoreo dello stucco, la *querelle* attributiva è vivace. Per affinità stilistiche Vincenzo Scuderi propone il nome del messinese Tancredi⁹³³. Per le stesse ragioni, relazionate al lessico del Conca, il Sestieri ritiene sicura la firma del Randazzo⁹³⁴. Alla tesi del Sestieri si abbina la Siracusano, alla quale si deve l'analisi del disegno preparatorio dell'affresco, scattante nella grafia e nel ritmo⁹³⁵.

Esalta, nel cielo pastellato d'ocra, l'*Incoronazione della Vergine*. Aerea nello slancio verso la Trinità si presenta la Regina vestita di bianco e azzurro. Donna formosa, fulgente nel volto, il corpo maturo, attorniata da angeli e virtù (Fortezza, Carità, Fede, Speranza) con relativi simboli e con gli strumenti dell'arte: compasso, colori, tavoletta, pennelli. Luogo privato è l'oratorio - in cui viene costituita la congregazione laicale degli artisti, nel 1639, dal gesuita Luigi La Nuza⁹³⁶ frequentato anche da Giacomo Serpotta, che per un anno condivide l'ideale di Ignazio di Loyola⁹³⁷. Per questa connotazione, l'affresco della chiesetta possiede libertà ed eleganza, leggerezza, trasparenza ed eloquio arcadico. Sebbene tributario della committenza, che vuole riaffermare, contro il negazionismo della verginità di Maria, la condanna del drago apocalittico e delle eresie moderne, il dipinto si offre, nell'equilibrio delle parti, quale canto di bellezza neoclassica, dischiuso alla razionalità di una luce che, inebriando, consente di contemplare il dogma mariano.

933

Cfr. V. Scuderi, *Le Arti in Sicilia*, 1985, p. 569.

934

Cfr. G. Sestieri, in *Sebastiano Conca*, 1981, p. 194, n. 55.

935

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., pp. 98, 234 - 235.

936

Cfr. G. Filiti, 1906, op. cit., p. 163.

937

Cfr. Archivio Provincia Sicula della Compagnia di Gesù, Casa Professa, *Catalogus brevis Domus Probationis Panormitanae*, 1690 - 1691, p. 96.

Grandiosa è la decorazione barocca all'interno del complesso edilizio di Casa Professa, gremita di affreschi rinchiusi in riquadri centrali e laterali e in lunette, rispondenti all'imperativo ignaziano: *Ad maiorem Dei gloriam*. La visione d'insieme, di là dalle segmentazioni, è di piena spazialità immaginativa, non priva di illuminismi prospettici, che richiamano, seppure sommariamente, la lezione impartita dal gesuita Andrea Pozzo nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* di fine XVII secolo e fissata nella volta di Sant Ignazio a Roma⁹³⁸.

13.3. Il cielo rosa di Santa Caterina

L'anno successivo, cioè nel 1744, Filippo Randazzo si trova impegnato nella decorazione della volta di santa Caterina d'Alessandria, dove affresca due temi: *Trionfo della martire* e *Gloria delle vergini*. Di questa duplice opera attestano l'autografia Fedele da S. Biagio⁹³⁹, F. M. Emmanuele e Gaetani di Villabianca⁹⁴⁰, G. Palermo⁹⁴¹, A. Gallo⁹⁴². Quest'ultimo annota *L'ultima sua opera dipinta a fresco fu la navata di S. Caterina in Palermo dipinta nel 1744*. Decisa l'affermazione del Di Giovanni che asserisce: *Tutta poi la volta della nave, adorna come il restante della Chiesa di stucchi e d'oro di pessimo gusto, è divisa in più compartimenti i di cui quadri a tempera sono di Filippo Randazzo*⁹⁴³. Non ha dubbi sull'opera del Randazzo lo storiografo, che non intende risparmiare biasimo all'ornato in stucco, che mortificherebbe l'opera pittorica. Questa, però, contrariamente alla sua affermazione non è *a tempera*, bensì a fresco. Non si tratta di pittura di superficie, ma intrinseca alla parte muraria della volta. Nel novecento studiano l'intervento del Randazzo parecchi storici e critici fra cui Meli, Mulé, Sgadari di Lo Monaco, Lo Piparo. Ne tratta anche il Dizionario U.Thieme - F.Becker⁹⁴⁴. Fastosa è la volta rilucente di un rosa, che avvolge del colore della femminilità la chiesa delle domenicane, le quali amano sentire, nello spazio liturgico, la dolcezza della carne. Decorazione affettiva, talvolta sensuale, che sottolinea la corrispondenza di sensi spirituali e di sensi corporei nell'effluvio della figurazione, ritraente sante, appartenenti, a diverso titolo, alla comunità di Domenico di Guzman, dipinte nel fascino di membra e volti. Tutta la composizione si rapporta alla forma iconograficamente raggruppativa di Sebastiano Conca e al suo barocco classicista, espressa, nel 1725, nella chiesa di Santa Cecilia a Roma⁹⁴⁵.

938

Cfr. M.A. Croce, *L'opera pittorica nella chiesa di Sant'Ignazio*, in *La Gregoriana. Virtus et Scientia*, 2016, pp. 46 - 47.

939

Fedele da S. Biagio, *Dialoghi familiari...*, 1788, op. cit., p. 241.

940

F. M. Villabianca, *Il Palermo*, ed. 1873, v. XIV, p. 277.

941

G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che dal forestiero tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*. Palermo, 1816, p. 102.

942

A. Gallo, ms. sec. 19 f. 928.

943

L. Di Giovanni, ms. sec. 19 f. 48.

944

U.Thieme - F.Becker, 1934, op cit., v. XXVIII, p. 4.

945

Cfr. G. Sestieri, in *Sebastiano Conca*, 1981, pp. 148 - 151, schede nn. 30a 30b.

Raggiunge in Sicilia il culmine il Barocco decorativo nella chiesa domenicana di Santa Caterina d'Alessandria, che, come scrive Cosimo Scordato, *esplicita il ruolo ecclesiale che l'ordine si è ritagliato nell'incarico di vigilare e di salvaguardare la retta dottrina; l'attenzione riservata a San Domenico, ma ancor più a San Tommaso d'Aquino... oltre il ruolo riconosciuto a Santa Caterina come protettrice dei pensatori e degli artisti cristiani, consentendo di offrire un'immagine di chiesa che vive dello splendore evidente della verità e dell'avversione e del rigetto dell'errore... e dell'errante*⁹⁴⁶.

Personaggio storico è Caterina, vissuta ad Alessandria d'Egitto fra il VI e VII secolo. Tardiva è la documentazione della *Passio Caterinae virginis Dei*, risalente all'VIII - IX secolo, di cui tratta il manoscritto *Claramontano 455* di Monaco, codice n. 480, custodito nella Biblioteca di Lambech⁹⁴⁷.

La *Passio* narra che l'imperatore Massenzio (o Massimino) recatosi ad Alessandria ordina ai sudditi di adorare gli dei. *Caterina, di stirpe regale, appena diciottenne, si recò al tempio circondata dai suoi domestici per rincuorare i cristiani ed incitarli alla resistenza. Giunta davanti all'imperatore così lo apostrofò: "Perché vuoi perdere questa folla con il culto degli dei?"*⁹⁴⁸. Si prolunga il racconto della *Passio* affermando che la bellissima giovane è condotta al palazzo imperiale e, durante una disputa pubblica, riesce a convincere e a convertire i filosofi di Massenzio ed anche la moglie dell'imperatore, che abbraccia la fede di Cristo. Per questa sua adesione l'imperatrice viene dichiarata dal marito apostata e condannata ad avere asportate le mammelle. Caterina prima è blandita dall'imperatore con promessa di matrimonio, poi torturata con la ruota dentata e uccisa con la decollazione. Il corpo della martire, dice la *Passio*, viene trasportata dagli angeli sul monte Sinai⁹⁴⁹. Minima è la verità storica della vergine egiziana. Molto si deve alla leggenda che parla di imperatori e angeli, costitutivi di un *topos* della letteratura agiografica⁹⁵⁰.

In occidente il culto di Caterina si sviluppa sui passi dei crociati, a partire dall'XI secolo. Ne fanno memoria l'abazia benedettina *Trinité-au-Mont* di Rouen, all'inizio del secondo millennio⁹⁵¹ e, nel 1229, la chiesa di Parigi intitolata a *Sainte Catherine de la Couture*⁹⁵², dove si recano nel medioevo i filosofi e i teologi della Sorbonne per celebrare la loro patrona⁹⁵³. La rivisitazione filologica della *Passio* e di altri documenti tocca al Bronzini, che epura la storia dalla mitologia martiriale⁹⁵⁴.

946

C. Scordato, *La Chiesa tra evidenza e abbaglio: Spectaculum Lucis*, in *Chiese Barocche a Palermo*, Palermo 2015, p. 230.

947

Cfr. Holter, *Zu einem Verzeichniss der Frühmittelalterlichen Handschriften in Karolingische und Ootönische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 435; 441.

948

D. Balbone, *Caterina di Alessandria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1963, p. 955.

949

Cfr. D. Balbone, 1963, op. cit., pp. 956-963.

950

Cfr. Delehaye, *Légendes*, Paris, 1951, pp. 54 – 58.

951

Cfr. An. Boll. XLI, 1923, pp. 357 – 359.

952

Cfr. Ebner, op. cit. in *Bibliotheca*, p. 160.

953

Cfr. D. Balbone, 1963, op. cit., pp. 960 – 963.

954

Cfr. C. B. Bronzini, *La leggenda di santa Caterina d'Alessandria. Passioni greche e latine*, in *Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe Scienze Morali VIII, sec. IX* (1960) pp. 257 – 416.



Fig. 108. Filippo Randazzo, *Trionfo di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, Chiesa Santa Caterina d'Alessandria.

Nella cristianità dei secoli XI - XIV il culto di Caterina si espande coinvolgendo gli ordini femminili, grazie a una vasta diffusione iconologica⁹⁵⁵. Della sua figura di martire si impossessa la comunità dei predicatori, nel cui contesto lei appare fulgente di verità e regalità. Quando il monastero delle domenicane di Palermo viene a lei dedicato, si è nella piena venerazione della martire, che si mostra sia nella ornamentazione marmorea della chiesa sia nel decoro pittorico della volta.

Il tempio di dogmi e fulgori, osannante ai personaggi domenicani e a Caterina d'Alessandria, ha il suo coronamento nell'affresco centrale del soffitto con la figura di Domenico di Guzman. Il quale offre alle figlie del monastero l'esempio di una donna che non teme la morte. È tessuto di luce festante l'affresco di Filippo Randazzo. Possiede un magnetismo che attira lo sguardo nel magma aereo di una iconografia organizzata in funzione del decoro, pur non rinunciando al racconto di eventi e personaggi. Solo in seconda istanza interessa la lettura delle parti e dei soggetti, essendo la mente folgorata dall'accensione dell'ocra e del rosa, che velano della loro sostanza nuvole, vesti, armature, corpi, volti.

L'affresco, dedicato alla santa egiziana, rappresenta la sua glorificazione, come asserisce il verso di un salmo: *Magnificentia gloriae sanctitatis tuae* (Salmo 144, 4), inciso alla base dell'affresco e, in alto, l'altro cartiglio con riferimento al martirio: *Illi iustitiae palmam dabunt*. Nel contempo ritrae l'universo domenicano, accompagnato da padri dell'Antico Testamento, profeti, re, eroine e da personaggi del Nuovo, cui si aggiungono martiri e vergini della Chiesa. Un esercito *schierato in battaglia* per la difesa della *Veritas* contro le eresie, che assurge a ragione dell'opera inquisitoria svolta dai frati predicatori. Nell'affresco, che manifesta la politica domenicana, aleggia il pensiero vergato da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologica*.

Quando il pittore di Nicosia ultima l'affrescatura della volta con i due soggetti del *trionfo* di Caterina e la *gloria* delle vergini, li contrassegna con firma e data: *Phil: Randazzo P. A. D. MDCCXLIV*. Lo stesso anno l'artista muore, riferisce Agostino Gallo, cadendo dall'impalcatura in Santa Caterina⁹⁵⁶, probabilmente mentre revisiona l'ultima sua opera, che ancora una volta riecheggia la sapienza di Sebastiano Conca.

Idealmente dentro un sontuoso rettangolo, ritmato da onde di cornici bianche e dorate, si colloca l'affresco centrale, con ai lati, tondi e lunette di santi e virtù, simboleggianti valori cristiani. Articolata l'iconografia nella ascensionalità serpentinata della composizione, dove è illustrata la storia biblica e dell'ordine dei predicatori in un crescendo di esaltazione. Se greve appare la parte bassa, quella centrale si rivela vivace nei colori, mentre è oceano di luce la superiore. Il crescendo si rapporta al valore che intende dare la committenza alle immagini della volta con collocazione *istituzionale* degli attori e dei protagonisti nel teatro sacro.

955

Cfr. D. Balbone, *Caterina d'Alessandria. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 1963, pp. 960 – 970.

956

Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 627-628.

Si pone, in primo piano, sopra un cumulo roccioso, un condottiero. Sa di sfida lo sguardo. Lo contrassegna l'elmo, la spada, l'abito regale, lo scudo su cui spicca il volto di un fanciullo, circondato da aloni di raggi. Rappresenta, in costumi romani e nel ruolo di *defensor civitatis*, il re Davide da cui si innalza, quasi invisibile e vertiginoso, traversando centralmente sino all'empireo, il tronco di Jesse. L'albero biblico testimonia la genitorialità davidica, che trova compimento nell'*Unto del Signore*. Dalla stirpe di Davide nasce il Messia (Cfr. Matteo 12, 23; 21, 9; 22, 41-46), salvatore delle genti, intende ricordare l'affresco domenicano con riferimento anche all'Apocalisse: *Io la radice e la stirpe di Davide, la stella radiosa del mattino* (Apocalisse 22, 16) e, nel contempo, che il Davide vincitore di Golia e dei filistei, è pronto a sguainare la spada contro i nemici della Chiesa, essendo baluardo della *Veritas*.

Il movimento decorativo, concepito da Randazzo, sale verso sinistra, dove emergono Abramo con il figlio Isacco, nell'istante prima del sacrificio, e il patriarca Noè, simboleggiato dall'arca del diluvio e dal ramoscello di pace. Quindi la linea si innalza verso il centro, occupato da papa Pio V, domenicano, *discepolo* dell'Aquinate, riformatore della Chiesa e *vincitore* di Lepanto, si accompagna a Domenico di Guzman (Cfr. D. Rops, *Storia della Chiesa del Cristo*, v. IV, Torino-Roma 1965, pp. 121 - 125), ai cui piedi un puttino sorregge una croce astile. L'uno e l'altro dipinti in una postura estatica. A destra, fiere della loro azione, appaiono Giuditta con la testa mozzata di Oloferne (Giuditta 13, 1-10) e Giaele con in mano il martello e il chiodo, che lei conficca nella testa del generale Sisara (Giudici 4, 17-24). Si intravedono in lontananza Ruth e Noemi (Ruth 2, 19; 3, 1-4) con un fascio di spighe, evocativo della carità. Il capannello femminile attesta che la donna ha, all'interno del mondo israelita, ruoli forti nei momenti drammatici. Altre figure femminili si incuneano, larvamente, nella sezione mediana. Si tratta di martiri e vergini della Chiesa primitiva. Fra di esse spicca Agnese che carezza l'Agnello⁹⁵⁷. La presenza delle donne afferma la loro importanza nell'ebraismo e nel cristianesimo, costituendo esempio di forza per le claustrali.

957

Cfr. E. José, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, c. 395



Fig. 109. Filippo Randazzo, *Trionfo di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria.

Si movimentata maggiormente la scena, squillante di rossi, bianchi, ocra, oltre il settore medio, con il gruppo veterotestamentario e il gruppo neotestamentario. Nel primo si dislocano, a sinistra, i profeti Isaia e Geremia e Deborah, profetessa e giudice, che incita i generali contro i nemici e predice la vittoria di Giaele (Cfr. Giudici 4, 1-7). Il dipinto la mostra con in mano il codice delle leggi, mentre il suo sguardo, oltrepassando la figura di Caterina, si fissa sul Cristo, l'*Atteso delle genti*. Nel così detto *Canto di Deborah* lei, madre di Israele (Giudici 5,8), esalta il popolo e la donna che uccide Sisara: *Sii benedetta fra le donne, Giaele* (Giudici 5, 24). Più avanti, con sontuoso mantello e corona, si pongono l'ebrea Ester, regina di Persia, e in ginocchio Salomone con tunica purpurea, contemplanti sia l'intronizzazione di Caterina, sia la Trinità; nell'altro figurano Giuseppe, sposo di Maria, Giovanni Battista, Paolo, Pietro, Giovanni evangelista, Stefano protomartire. Costituiscono due ali che dinamizzano, scenograficamente, il racconto di Filippo Randazzo, il quale, sempre ascensionalmente, fissa nella volta un angelo *rinascimentale*, che consegna la palma del martirio a Caterina, avvolta dal profluvio di candide sete e del mantello dorato, mentre la Regina del cielo, fisiognomicamente siciliana, vestita di rosso e azzurro, si appresta a porle sul capo un serto di fiori. Nella sommità cosmica, tra cherubini e serafini, il Cristo con la croce, accademicamente fiammingo, lo Spirito, *sub specie columbae*, e il Padre, reggitore dell'universo, si compiacciono dell'incoronazione della martire d'Egitto e della missione di Domenico.



Fig. 110. Filippo Randazzo, *Trionfo di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria

È tripudio della *Ecclesia triumphans* l'affresco, i cui antipodi rifulgono di lapislazzuli e d'oro, avvolgenti la scenografia dei racconti. Randazzo, che aduna in crocicchi i personaggi distribuendoli nello spazio, tende a definirli con scavo di tratti e cromie dense. Anzi li rende plastici così da farli apparire, nel paradiso, con la loro fisicità terrena. Questa materializzazione corporea balza evidente negli attori, che occupano la parte inferiore della scena, i quali si presentano come masse scultoree, graficamente incise.

Pur nella ridondanza, iconografica e cromatica, che si inerpica nel cielo, il teatro non risulta febbrile, bensì statico. Un qualche movimento è prodotto dal volo degli angeli e dalla esondazione di una nuvola oltre il bordo della cornice. Tuttavia il sontuoso affresco riesce a suggestionare la fantasia e a illudere lo sguardo dello spettatore in uno sfondamento non geometrico, ma emotivo, ingenerando la sensazione di sognare, visivamente, l'empireo, dove viene magnificata dalla Trinità e dalla Vergine Maria, da profeti, apostoli e santi, Caterina d'Alessandria.

Sempre nella volta, all'interno di una quadratura ondulata, in consonanza con il grande affresco, Filippo Randazzo dipinge, con vigoria di segno e colore, il così detto *Trionfo della Vergine e delle martiri domenicane*. Più che di trionfo si tratta di *sacra conversazione* al cospetto dell'Agnello mistico nella rosea chiarezza del cielo e nell'accensione di cromie smaltate. C'è un'aura di arcadia nella composizione circolare, comprendente, in primo piano, sante legate all'ordine dei predicatori o espressive della religiosità siciliana; in secondo, si pone il semicerchio sfuggente di cherubini, angeli, serafini che osannano alla *vittima pasquale*, ritto sull'altare di una nuvola.

Delicate si mostrano le figure femminili in atteggiamenti estatici, indicate da pertinenti simboli. Nella bellezza dei volti non manca la grazia sensuale, già modellata da

Guglielmo Borremans. Affida, il Randazzo, a un sottile tratto il profilo dei visi, vellutati di rosa, e così pure i corpi, fascinosi nelle movenze e nelle vesti seriche, lumeggiate d'oro. Sono le vergini del Vangelo (Cfr. Matteo 25,10) e anche dell'Apocalisse, ribadisce il cartiglio sottostante: *virgines sunt* (Apocalisse 14, 4), le spose mistiche di Cristo, con lui nella gloria dopo il martirio.

Prospetticamente ardita si presenta l'inquadratura del duetto sinfonico degli angeli sul bordo della cornice. Un concerto di flauto e viola che celebra, nello splendore del cielo, lo sposo mistico, dinanzi alle consacrate al suo amore. L'affresco viene indicato quale *Trionfo della Vergine e martiri dell'ordine domenicano*⁹⁵⁸. Sebbene nelle didascalie abituali si faccia riferimento alla Vergine, in realtà non esiste nel dipinto la persona di Maria, né le sante sono tutte martiri e dell'ordine dei predicatori. L'immagine principale, che riecheggia, con eleganza classicheggiante, una qualche divinità del Parnaso, ritrae Caterina d'Alessandria. La contrassegnano la ruota dentata e la spada, segni del martirio, cui si aggiunge sul capo un diadema, essendo di stirpe *regale*⁹⁵⁹. Alle consorelle Caterina d'Alessandria addita nell'Agnus Dei la ragione della loro beatitudine e così pure, indirettamente, alle domenicane di Palermo che la contemplan.

Alla sua destra si colloca con il libro aperto la beata Cecilia Cesarini, discepola di San Domenico, di cui lei scrive la biografia con riferimento ai figli *mendicanti* e alle figlie claustrali⁹⁶⁰. Seguono poi Caterina da Siena, coronata di spine, e Rosa da Lima, vergine domenicana del Perù⁹⁶¹, coronata di rose. Alla sinistra della santa egiziana, in asse con l'Agnello, c'è Rosalia, biondi i capelli fluenti infiocchettati di rose e con in mano il giglio. Non è una domenicana Rosalia, ma per le claustrali palermitane è modello di vita *propter amorem Domini mei Jesu Christi*, come lei scolpisce, secondo la tradizione, su una parete della grotta della Quisquina dove vive, prima di trasferirsi sul monte Pellegrino⁹⁶². Antonio Grano, già nel 1712, la inserisce nella volta di Santa Maria della Pietà, mettendo in risalto la popolarità della romita taumaturga. Completano la scena, nella evanescenza dell'ocra rosata, tre figure dipinte con grazia: Agata⁹⁶³, che espone su un velo bianco le mammelle, strappate da un soldato dell'imperatore Decio; Cristina di Bolsena⁹⁶⁴, anche lei patrona di Palermo, indicata dalla freccia che tiene in mano e da una grossa macina da mulino, con cui viene affogata nel lago; sorridente e sognante è la bionda Lucia, vestita di rosa e di tenero verde, con in mano una lampada accesa, simbolo

958

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., f. 133, p. 100.

959

Cfr. D. Balbone, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963 c. 955; G. B. *Ibidem*, c. 970.

960

Cfr. D. Rops, 1965, op. cit. v. III. p. 181.

961

Cfr. A. Cartotti Oddasso, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, cc. 396 – 414.

962

Cfr. P. Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo 1975, p. 21.

963

Cfr. A. Rigoli, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, cc. 320 -335.

964

Cfr. A. Amore, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, 330 – 332.

della sua luce, mentre i suoi occhi contemplanò l'Agnus Dei⁹⁶⁵. Dipinge delicatamente le tre sante l'artista, le avvolge di evanescenti chiarezze e le rende fascinoso con tocchi di ciprie, come tre donne della aristocrazia arcadica.

Ai lati del grande affresco Filippo Randazzo colloca, con alternanza, medaglioni e lunette. I primi, in particolare, traducono la temperie del Settecento nella eleganza dei soggetti femminili e nella vaghezza delle forme. Rappresentano le virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza. Ritratti di principesse idealizzate, assurte a simboli ultramondani, cui non viene meno il gusto mondano della bellezza. Esempio di tanta trasfigurazione è la Prudenza, vezzeggiata da fluide chiome, adorna di bianco e ocra nel taglio angolato della composizione, che rimanda al volto seducente.

La presenza femminile così dominante nello spazio liturgico di Santa Caterina d'Alessandria sa di rivendicazione, da parte delle religiose, del ruolo negato alle donne dal maschilismo clericale. Presenza non puramente mistica, pur nell'accentuazione iconografica di vergini e martiri, ma prena di emozioni sensitive, che rivelano un non sopito desiderio d'eros.



Fig. 111. Filippo Randazzo, *Trionfo della Vergine e Martiri dell'Ordine domenicani*, d'Alessandria, Riquadro volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria.

965

Cfr. M. C. Celletti, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, cc. 252 - 257; S. Di Cristina, *Arte Contemporanea in Santa Maria Odigitria*, Palermo 1988, p. 38.

Nel cielo della navata cateriniana gli affreschi di Filippo Randazzo - che *si rivela interprete pieno del gusto del secolo*⁹⁶⁶, profondono, con la fragranza femminile del color rosa, una visione di trasognata luce, consegnando il nome dell'artista alla storia della decorazione in Sicilia.



Fig. 112. Filippo Randazzo, *Trionfo della Vergine e Martiri dell'Ordine domenicani*, d'Alessandria, Riquadro volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria.

966

M. Guttilla, *Filippo Randazzo*, in *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, Palermo 1993, p. 444.

GASPARE SERENARIO

1707 – 1759

La maniera di Gaspare Serenario, nella sua forma settecentesca, si sviluppa attorno ai poli del barocco e del classicismo, impregnati del venetismo caro sia ai romani che ai napoletani. Una pittura di rimandi tutt'altro che univoci, pronta a lasciarsi suggestionare persino dal realismo e ad aprirsi ai piaceri dell'accademia. *Nel 1739 il Serenario dimostra*, scrive Francesco Brugnò, *di aver già elaborato dei moduli figurati propri secondo schemi strutturali e formali da lui adottati anche negli anni futuri e dai quali quasi mai si allontanerà*⁹⁶⁷. Non proteso all'immaginazione e dedito al rispetto della morfologia, l'artista interviene nello scenario palermitano con una sequenza di affreschi, funzionali alla didattica storico-biblica e al fideismo, che, talvolta, suscitano nella committenza rigetti. Tuttavia costituisce riferimento obbligato nello studio, anche perché proviene dalla scuola di Borremans, da cui impara ad inamidare le forme e indurire i colori⁹⁶⁸.

Si deve al Marsalone l'indagine presso gli Archivi di Palermo nell'impegno di ricostruire la personalità e l'opera di Gaspare Serenario (1707-1759), che Agostino Gallo dice: *Habitator in alma Urbe Romae et ha presentia in hoc praedicta Urbe*⁹⁶⁹. In realtà il giovane palermitano si forma a Roma, riscuotendo presto la stima del cardinale arcivescovo di Cosenza Michele Mario Capicio Galigola⁹⁷⁰, uno dei personaggi più in vista nella *città eterna*. Torna a Palermo, nel 1745, su invito del principe di Scordia, che lo incarica di decorare a fresco *la Galleria e la volta di una camera a nozze nel suo palazzo nella Strada Nuova*⁹⁷¹.

Il soggetto, confacente al luogo, celebra gli *Sponsali del Re dei Numidi*. Gli affreschi, non più esistenti, sembra che non siano piaciuti alla committenza aristocratica⁹⁷².

La presenza del Serenario, dopo gli anni nella capitale, incuriosisce i cultori della pittura settecentesca fra cui i gesuiti, che intendono proseguire la decorazione di Casa Professa, dove già ha operato Antonio Grano, Filippo Randazzo e Vito D'Anna. L'incarico si presenta difficile, di sfida sicura. Nel 1726 la cupola del Gesù viene distrutta da un terremoto. Per la ricostruzione è chiamato, l'anno successivo, Vincenzo Bongiovanni, il cui progetto è bocciato. Nel 1744 i gesuiti invitano Vito D'Anna ad affrescare la calotta con il tema geografico del mondo. L'opera suscita repulsione e viene cancellata. L'anno

967

F. Brugnò, *Contributi a Gaspare Serenario*, in *L'Arte in Sicilia nel Settecento*, Palermo, 1985, p. 461.

968

Cfr. Fedele da S. Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura...* Palermo, 1788, op. cit., p. 242.

969

A. Gallo, ms. cit. f. 681.

970

Cfr. A. Gallo. Ms. cit. ff. 678-681.

971

A. Gallo, ms. cit. f. 681.

972

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 681.

dopo l'incarico tocca a Gaspare Serenario, il quale affresca la cupola, la volta del transetto e la volta dell'abside⁹⁷³.

Della committenza gesuitica dà notizia il Marsalone⁹⁷⁴, che, nel 1942, pubblica l'atto notarile in cui il Serenario afferma di essere *civis huius urbis Panormi, habitator in alma urbe Romae, et ad praesens in hoc praedicta urbe degens*⁹⁷⁵.

Oltre al Marsalone si deve la *riscoperta* del Serenario a Giuliana Alajmo⁹⁷⁶, che, in diverse pubblicazioni, ne tratteggia la concezione pittorica in rapporto alle novità del secolo. Gli eruditi del settecento e dell'ottocento danno notizie sommarie, tuttavia, necessarie per determinare il suo iter di formazione e affermazione e quindi stabilire attribuzioni e pareri d'ordine formale.

Gaspare Serenario apprende i rudimenti del mestiere, avendo compagno di bottega Olivio Sozzi, presso un *modesto pittore di Madonnine*, un certo Marino Susinno⁹⁷⁷. Nei suoi *Estratti* il Bernini annota a proposito del Susinno: *pittore di poca abilità, il quale non lavorava che piccole pitture in lamine, ma tanto era efficace la sua comunicativa che formò tre bravi pittori, uno dei quali era Olivio, l'altro il Serenario, e l'altro non mi ricordo il nome*⁹⁷⁸.

In questo abbozzo il Susinno appare artista insignificante, ma buon comunicatore della scienza pittorica, se dalla sua bottega vengono fuori tre protagonisti del settecento siciliano. Chi forma il giovane Gaspare è il fiammingo Borremans, interprete del postgiordanismo e del gusto classicista⁹⁷⁹. Ma il discepolo non si pone a livello del maestro preferendo l'accademismo del barocchetto. Nel suo saggio il Brugnò sottolinea l'influsso dell'*antuerpiensis* anche nelle opere della maturità, caratterizzate da *stilemi e atteggiamenti* propri del Borremans⁹⁸⁰. Lo studioso ipotizza, senza riscontri, che il Serenario abbia collaborato, come aiutante, il *maestro* nella decorazione a fresco in Santa Maria della Pietà e nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri dei Nobili Pisani⁹⁸¹.

Interessante è la memoria lasciata dal Mongitore circa la decorazione, nel 1729, della volta del cappellone in San Giacomo alla Marina, commissionata da padre Angelo

973

Cfr. A. Giannino, *La chiesa del Gesù a Casa Professa*, Palermo, 2003, p. 37.

974

Cfr. N. Marsalone, *Il Cavaliere Gaspare Serenario, pittore palermitano del Settecento*, Palermo, 1942, pp. 74-76, n. 6.

975

Cfr. Fondo Archivistico di Casa Professa, busta 193, atto notarile di Antonino Terranova.

976

Cfr. A. Giuliana Alajmo, *Cenni sui mosaici e mosaicisti siciliani dal sec. XII ad oggi*, Palermo, 1947, p. 27; *Idem, Lo Zoppo di Ganci*, Palermo, 1950, p. 4.

977

Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 679-680; Fedele da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 245.

978

G. Bertini, *Estratti*, ms. cit. p. 363.

979

Cfr. C. T. Dal Bono, 1859, op. cit., p. 211; G. Di Marzo, 1914, op. cit., p. 443.

980

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit. p. 458.

981

Cfr. F. Brugnò, 1985, *Ibidem*, op. cit., p. 458.

Serio⁹⁸². L'affresco è andato distrutto a seguito della demolizione della chiesa nell'ottocento⁹⁸³. Più che un giudizio estetico, con riferimento alla tematica, si può desumere l'ammirazione dell'erudito che ne tramanda la storia.

Dopo il matrimonio, nel 1730, con Teresa Vaccarini, sorella dell'architetto Giovanbattista⁹⁸⁴, il Serenario si trasferisce a Roma per frequentare la scuola di Sebastiano Conca⁹⁸⁵. Vi rimane per circa quattro anni divenendo *Habitator in alma Urbe Romae*⁹⁸⁶ e collaboratore del Conca per la realizzazione della cappella di S. Camillo de Lellis in Santa Maria Maddalena. Le pale dipinte evidenziano una tavolozza greve e la predilezione del giovane *romano* di Palermo *per tonalità piuttosto smorte*⁹⁸⁷.

In questo periodo realizza diverse tele per chiese e cappelle rivelandosi *valente giovane pittore*⁹⁸⁸. Nel suo manoscritto il Gallo riferisce il giudizio positivo sul pittore palermitano, formulato da Lanzi⁹⁸⁹. In seguito, nel 1748, il Serenario, grazie alla stima del cardinale Capicio Galigolo, ottiene il titolo di *Cavaliere e Conte Palatino* da parte di Benedetto XIV ed è considerato *esimio e celeberrimo pittore*⁹⁹⁰.

14.1. Scenari del tempio gesuitico

Nel panorama palermitano, voglioso di decori finalizzati all'abbellimento e alla esaltazione, Gaspare Serenario si impegna ad emulare i frescanti che l'hanno preceduto con l'apporto di una sensibilità moderna e di un impianto razionale nel segno e nel colore. Grandioso è lo spazio di Casa Professa, dove il suo intervento deve assurgere a capolavoro di glorificazione dei gesuiti. L'inizio degli affreschi è del 1746, il completamento è del 1751. Secondo il contratto l'artista avrebbe dovuto finire in tre anni⁹⁹¹ la sua opera, consistente nell'affrescatura del transetto sinistro, transetto destro e cupola. Quest'ultima viene ultimata, asserisce il Filiti, basandosi sul Mongitore, nel

982

Cfr. A. Mongitore, ms. cit. Qq E 4 f. 184.

983

Cfr. G. Di Marzo, *Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane*, pubblicate su manoscritti della Biblioteca Comunale, v. III, Palermo 1873, p. 103.

984

Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 678-683-684; N. Marsalone, 1942, op. cit., p. 20.

985

Cfr. Fedele da S. Biagio, 1788, op. cit., pp. 245-250.

986

A, Gallo, ms. cit. f. 681.

987

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 464.

988

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 680.

989

Cfr. L. Lanzi, 1795, op. cit., v. II, pp. 268-269.

990

Cfr. Fedele da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 249.

991

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit. p. 257.

1683⁹⁹². In realtà il completamento dell'affresco è portato a termine, nel 1748, *dal Cav, Gaspare Serenario, come si legge all'interno stesso della cupola: Gaspar Serenarius pingebat 1748*⁹⁹³.

Lo storico di Casa Professa tiene a sottolineare: *La Cupola si sollevava maestosamente su quattro grandi piloni. La sua decorazione riassume il concetto degli ornamenti all'interno del tempio, cioè la gloria del nome santissimo di Dio Salvatore, nelle opere della creazione e redenzione*⁹⁹⁴. I pilastri sviluppano, iconograficamente e simbolicamente, i principi fondamentali del cosmo: fuoco, aria, terra, acqua. Su di essi si innesta la cupola che intende rappresentare con l'affresco la gloria di Dio e la glorificazione degli eletti. Conforme a questa concezione, cosmologica e salvifica, le quattro vele dipinte rappresentano le quattro parti del mondo. L'interno della calotta pullula di stuoli di angeli e di beati che adorano l'Agnello della redenzione⁹⁹⁵.

La presentazione, pur sommaria, della cupola da parte del Filiti sembra essere l'unica testimonianza articolata, che dà un'idea del suo ruolo nel contesto del Gesù. Fortunatamente i documenti relativi agli affreschi di Gaspare Serenario si trovano nel Fondo Archivistico di Casa Professa⁹⁹⁶, in grado di attribuire all'artista la paternità del complesso decorativo.

Nel 1942 il Marsalobne pubblica il documento dove risulta che il Serenario si impegna ad affrescare *il Cappellone, il Tè, cioè la cappella di S. Ignazio e la cappella di S. Saverio, e cupola con le suddette quattro vele e quadroni come sopra*⁹⁹⁷.

Pur significativa nell'attestazione degli storiografi la decorazione di Gaspare Serenario documenta, sotto l'aspetto formale, non solo la decadenza dell'idea barocca, giunta al termine, ma anche la non facile comprensione del verbo classicista e la sua incapacità di proiezione verso il neoclassicismo.

992

Cfr. G. Filiti, 1906, op. cit., p. 78.

993

Cfr. G. Filiti, 1906, *Ibidem*, p. 78.

994

G. Filiti, 1906, op. cit., p. 79.

995

Cfr. G. Filiti, 1906, op. cit., pp. 81-82.

996

Cfr. Fondo Archivistico di Casa Professa, busta 193, atto notarile di Antonio Terranova.

997

N. Marsalobne, *Il Cavaliere Gaspare Serenario, pittore palermitano del Settecento*, Palermo, 1942, op. cit., pp. 77, doc. n. 6.



Fig. 113. Gaspare Serenario, *Ascensione del Signore*, Volta del Presbiterio, Chiesa del Gesù.

Dell'intervento a Casa Professa scrive Fedele da S. Biagio a fine Settecento⁹⁹⁸. Ne scrive anche il Di Giovanni, a inizio del secolo XIX: *La volta del Tè e del Cappellone sono dipinte dal cav. Gaspare Serenario palermitano*⁹⁹⁹. Il Gallo conferma, ma giudica il Paradiso della cupola gravato di figure *così gigantesche, grossolane e pesanti che par che piombino addosso a chi le guarda*¹⁰⁰⁰. Ancora una volta suscita malumore l'opera del frescante, non ritenuta di valore a distanza di oltre settanta anni dagli interventi decorativi di Carlo D'Anselmo e Pietro Castro¹⁰⁰¹. Una precisazione sul soggetto, elaborato dal Serenario, viene dal Filiti, che asserisce riguardo agli affreschi: *Dei due affreschi che veggonsi sulla volta, quello che sta presso la cupola rappresenta l'ingresso trionfale di Cristo in cielo: è del cav. Gaspare Serenario... L'altro in fondo, d'incerto autore, rappresenta la gloria del Paradiso*¹⁰⁰².

Al contrario, basandosi su documenti inediti e affinità linguistiche, il Marsalone non esita, nel 1942, a dichiarare i due affreschi del Cappellone come opera del Serenario. Inoltre riconferma la datazione del Mongitore, grazie al ritrovamento nell'Archivio di Stato di un documento, che la Cupola del Gesù viene realizzata dall'artista palermitano nel 1748¹⁰⁰³. Sottolinea ancora l'attribuzione Franco Brugnò¹⁰⁰⁴, oltre che su testimonianze storiche anche su una lettura filologica, evidenziando, inoltre, che i contemporanei, con i gesuiti in testa, non rimangono entusiasti dell'affresco della cupola, primo della serie all'interno del tempio. La gloria del Paradiso risulta opprimente per l'elefantiasi dei soggetti dipinti. L'autore è obbligato a ridurre le figure, che non si armonizzano con i personaggi aggraziati che Filippo Randazzo disloca nella volta della navata.

A causa dei bombardamenti aerei nel 1943 la cupola viene distrutta e con essa alcune parti adiacenti al presbiterio e al transetto. Il restauro degli anni cinquanta non contempla il ripristino della forma del Serenario, possibile grazie alla documentazione fotografica. Quanto viene fatto, in termini surreali, esula dalla presente analisi.

Riferendosi a uno studio del Brugnò, degli anni 71-72, Giuseppina Mazzola riporta la seguente nota: *Illeso, sia pure con qualche lieve scrostatura, invece, l'altro affresco del presbiterio: quello posto sul catino absidale, che essendo lontano dalla cupola, non subì la sorte degli affreschi perduti... è molto improbabile che il Serenario abbia*

998

Cfr. F. da S. Biagio, 1789, op. cit., p. 248.

999

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 23 v.

1000

A. Gallo, ms. cit. f. 682.

1001

Cfr. A. Giannino S.I., *La chiesa del Gesù a Casa Professa*, a cura di P. F. Salvo, Palermo, 2003, p. 37.

1002

G. Filiti, 1906, op. cit., p. 92.

1003

Cfr. N. Marsalone, 1942, op. cit., p. 45.

1004

F. Brugnò, op. cit. p. 465.

*tralasciato di affrescare proprio l'ultima parte del Cappellone dove, tra l'altro, è chiaramente riconoscibile il suo caratteristico stile*¹⁰⁰⁵.

L'affermazione di un solo autore per i due affreschi dell'abside, da parte della Mazzola, è una risposta al dubbio del Filiti¹⁰⁰⁶.

Costituisce un problema l'esegesi stilistica e la scansione temporale degli affreschi del Serenario. Non lineare si presenta il suo linguaggio, oscillante fra opulenza baroccheggiante e rigore classico, fino a qualificarsi come accademia priva di impulsi, che nega l'emozione della stessa arcadia. Probabilmente quando inizia a operare nella chiesa del Gesù l'artista si lascia suggestionare dalla monumentalità decorativa del Trevisani¹⁰⁰⁷, intendendo con gesto solenne ideare negli affreschi figure atte alle teatralità religiose.



Fig. 114. Gaspare Serenario, *Cristo, Maria e Pietro*, Volta del Presbiterio, part., Chiesa del Gesù.

Della magniloquente scenografia restano due parti. La prima presenta, nella volta e nel catino del presbiterio, due narrazioni, rispettivamente: l'*Ascensione del Signore* e *Gesù, Maria e Santo*. La seconda, nel transetto: l'*Annunzio di Nathan a David*. A partire dalla base dell'*Ascensione* le gigantesche figure si divaricano, colte nello scorcio dei corpi roteanti. A sinistra si pone Davide in abiti regali con in mano l'arpa; al di sopra,

1005

Cfr. G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in *Storia dell'Arte* 36/37, 1979, p. 244, scheda 56.

1006

Cfr. G. Filiti, 1906, op. cit. p. 92.

1007

Cfr. M. G. Paolini, scheda 33, in *Catalogo XI Mostra opere d'arte restaurate*, Palermo, 1980, p. 166.

gesticolante con imperio, sta Mosé; accanto si delinea Elia, vestito di fuoco. A destra domina Noé, enorme nella forma anatomica e con un massiccio piede rivolto in basso, come per accentuare lo scorcio prospettico e la distanza con il Cristo, mentre carezza l'arca del diluvio.

Alquanto sopra sembra stagliarsi, con braccio indicante l'Agnus nella persona di Cristo, la *vox clamantis in deserto* Giovanni Battista e, alle sue spalle, si profilano Pietro e Paolo. È avvolta dalla bruma rosacea e giallastra del cielo la scena con attorno angeli caotici. La visione dell'opera non esalta né l'occhio né la mente. Risulta pesante nella struttura e più nella massa dei soggetti, il cui disegno è forzato e il cui colore è atono. Sia la pittura e che l'iconografia appaiono modeste¹⁰⁰⁸. Patriarchi, re, profeti, apostoli, ammantati di grossolani mantelli, sanno di affastellamento. Una presenza stentorea la loro in questa Ascensione di un Cristo legnoso, che non splende né di fantasia né di teologia. Si presenta come accumulo di figure: non canto di bellezza, né incanto di forma.

L'affresco del catino absidale, che il Filiti definisce *Gloria del Paradiso*¹⁰⁰⁹ mostra, su un trono di nuvole rupestri, Cristo e la Madre, che accolgono le istanze di Pietro, rappresentante della Chiesa. Cristo si svela come Risorto, splendente di luce e del bianco del velo che si espandono nello spazio. Maria, che occupa quasi il centro della scena, veste di lapislazzuli. Fiammingo appare il suo volto materno e umano lo sguardo. Contrariamente alla *diceria* che il personaggio orante sia *un santo* senza specificazione alcuna¹⁰¹⁰, oppure simboleggi un padre gesuita, in rappresentanza della *milizia del Loyola* sembra più logico, verificando la forma corporea e la struttura cranica, che si tratti di Pietro, primo pontefice. Con queste figurazioni anatomiche e fisiognomiche Borremans ritrae il *principe degli apostoli* nell'oratorio presbiterale di S. Pietro.

La presenza del vicario di Cristo in terra ha una pertinente motivazione. Nella persona di Pietro da sempre la Chiesa identifica il pontefice di Roma, a cui Ignazio di Loyola e i suoi compagni, sin dalla fondazione, legano il loro destino, professando con il *quarto voto*¹⁰¹¹ oltre i tre *istituzionali* degli ordini: ubbidienza, povertà, castità - una assoluta e incondizionata ubbidienza alla volontà del papa, non ammettendo dubbi, sino al costo del martirio: *perinde ac cadaver*.

Attenendosi ai suggerimenti dei gesuiti palermitani, il Serenario rappresenta nel *focus* prospettico del tempio la ragione del loro essere nella storia. Plasticamente l'affresco costituisce memoria per la compagnia del suo servizio al pontefice e alla Chiesa, ovunque essa venga destinata, anche nelle realtà più drammatiche d'ordine sociale e politico. Un imperativo di fedeltà si manifesta nel dipinto, secondo lo spirito del fondatore, la cui dottrina ecclesiologica è incisa nelle pagine degli *Esercizi Spirituali*.

Ideologicamente interessante la composizione del catino absidale, sebbene risulti macchinosa, dilatata nella struttura, materica nella densità ombrosa delle cromie. La figura di Pietro è troppo imponente. Sta in ginocchio, davanti al Figlio e alla Madre,

1008

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 255.

1009

Cfr. G. Filiti, 1906, op. cit., p. 92.

1010

Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 217.

1011

Cfr. G. Mongini, *Ignazio di Loyola*, Milano 2014, pp. 143-145.

proteso verso di loro, mentre il gravoso mantello che lo avvolge scivola in basso, oltre il limite del perimetro.

Gravato di comandi è il teatro pittorico, ma anche di una spiritualità forte, decisamente ignaziana, con la figura della Vergine nel ruolo di mediazione. Lei accoglie Pietro e gli assicura la protezione del Figlio nella tempesta della storia e, di riflesso, dichiara ai *difensori* del papato il suo *auxilium reginae*. Pertanto la Compagnia può avventurarsi oltre le *colonne d'Ercole*.

L'enfasi decorativa risulta incombente nel racconto che invade il transetto, la cui volta è affollata da giganti. Si ispira al testo biblico la volta di sinistra, sovrastante la cappella di S. Ignazio, che intende spiegare Casa Professa quale tempio del Gesù. Due soggetti vi si innestano. Nel primo il profeta Nathan annunzia, per volontà di Jahwé, a Davide che il tempio da lui desiderato sarà realizzato da Salomone: *Ipse aedificabit domum nomini meo et stabiliam thronum regni eius usque in sempiternum* (2 Samuele 7,13). Il sogno del re-pastore di elevare a Gerusalemme il tempio che, nel *Sancta Sanctorum*, contenga le tavole della Legge potrà avverarsi nella discendenza davidica, in Salomone, come profetizza Nathan: *Cumque completi fuerint dies tui, et dormieris cum patribus tui, suscitabo semen tuum post te, quod egredietur de utero tuo, et firmabo regnum tuum* (2 Samuele 7,12).

Monumentale si pone nel palcoscenico il profeta. Occupa con la massa corporea, splendente di blu, la parte sinistra, mentre con gesto solenne si rivolge a Davide, che a sua volta, indica la frase di Jahwé. Nel secondo soggetto, prossimo alla navata, il Verbo appare in forma d'angelo a Salomone, dopo la dedicazione al Tempio. L'epigrafe che l'accompagna recita: *Santificavi Domum hanc quae aedificata est* (1 Re 9,3)

Nella storia di Israele il tempio è il luogo sacro, dove *El eloim* si manifesta. Costituisce una dimora simbolica per l'ebreo, consapevole che il Signore abita l'alto dei cieli. Ma a questa casa egli si lega come se fosse *replica* di quella celeste per il valore trascendente e per l'epifania immanente nelle pietre del decalogo.

Quando Salomone, figlio di Davide e Betsabea, inizia a ideare il tempio di Gerusalemme si rivolge a Chiram, re di Tiro, chiedendogli consulenza e maestranze e confidandogli: *Quamobrem cogito aedificare templum nomini Domini Dei mei, sicut locutus est Dominus David patri meo dicens: Filius tuus quem dabo pro te super solium tuum, ipse aedificabit domum nomini meo* (1 Re 5, 19). Parole che, nel rispetto della memoria paterna, rivelano la saggezza di Salomone, che di questa virtù fa il fondamento del suo regno.

Lo scrittore biblico, nel dilungarsi nella descrizione dell'edificio sacro, mostra straordinaria scienza progettuale, architettonica, exornativa. Esplicita l'impianto generale: *Domus autem, quam aedificabat rex Salomon Domino, habebat sexaginta cubitos in longitudine, et viginti cubitos in latitudine, et triginta cubitos in altitudine* (1 Re 6,2). Quindi tratta del portico, di piani e pareti, di porte e finestre, scale, travature, pavimenti. Tutto è contemplato con rigore matematico nella certezza che Dio vivrà in mezzo agli uomini: *Et habitabo in medio filiorum Israel, et non delerinquam populum meum Israel* (1 Re 6,12). Stupisce il racconto veterotestamentario per l'attenzione posta nel decoro della *Domus Dei* e per la profusione di metalli preziosi che l'abbelliscono. A dirigere l'operazione ornamentale Salomone chiama un artista di nome Chiram (diverso dal re di

Tiro): *filium mulieris viduae de tribu Nephtali, patre Tyrio, artificem aerarium, et plenum sapientia, et intelligentia, et doctrina ad faciendum omne opus ex aere* (1 Re 7,14).

Non è secondario nell'affresco il riferimento alle arti decorative per i gesuiti, che concepiscono la chiesa del Gesù come summa dei linguaggi artistici e delle magnificenze ornamentali, fatta di marmi e bronzi, di sculture e dipinti, in rapporto all'idea di grandezza e bellezza inscritta nel Tempio di Gerusalemme. Il motto degli ignaziani è *Ad maiorem Dei gloriam*. Leit-motiv quale invito a celebrare, con l'intelligenza dell'estetica, il Logos, che Giovanni, nel Prologo, ricorda abitare la storia umana (Cfr. Giovanni 1,14). Imponente si presenta nella volta gesuitica l'affresco del Serenario con i protagonisti che giganteggiano, paludati di mossi panneggi e con il massiccio scenario architettonico, esondanti dal perimetro della cornice. Anche il colore irrompe con greve violenza avvolgendo in una monotonia di toni lo spazio, nel quale distonico risulta il rapporto tra il primo piano e la scena del Re.

Se il dipinto del transetto sinistro è sintetizzato dal cartiglio *Ipse aedificabit domum nomini* (2 Samuele 7,13), quello del transetto destro, nella scena principale, recita *Omnia regna dedit mihi ut aedificarem ei Domum* (1 Esdra, 1-2) con protagonista il re Ciro, che concede agli ebrei la facoltà di edificare il tempio. In quella più piccola il testo ricorda: *Deus qui inhabitare fecit Nomen suum dissipet qui repugnat* (1 Esdra 6,12), con Dario che ascolta la lettera del decreto del re di Persia.



Fig. 115. Gaspare Serenario, *Annunzio di Nathan a David*, Volta del transetto destro, Chiesa del Gesù.

La volta del transetto destro è peana di vittoria per i figli di Israele, che, celebrando la ricostruzione del tempio di Salomone, fanno memoria della tragedia di Gerusalemme e della deportazione a Babilonia sotto il regno di Nabucodonosor: *Ipse et omnis exercitus eius in Ierusalem, et circumdederunt eam: et extruxerunt in circuitus munitiones* (2 Re 25,1). L'operazione militare viene portata a termine dal comandante generale: *Et succendit domum Domini et domum regis: et domos Ierusalem omnemque domum combussit igni* (2 Re 25,9). Schiavi dei babilonesi, sulle rive dell'Eufrate, gli ebrei auspicano il ritorno a Gerusalemme e la ricostruzione del tempio. Sarà il re dei persiani, Ciro, a promulgare l'editto di liberazione dei deportati e della edificazione a Gerusalemme del nuovo tempio, secondo la narrazione del libro di Esdra: *Haec dicit Cyrus, rex Persarum: omnia regna terrae dedit mihi Dominus Dei coeli, et ipse precipit mihi ut aedificarem ei domum in Ierusalem* (Esdra 1,2).

Tranne la scena di Nathan e Davide, le altre tre non possono attribuirsi, *rebus sic stantibus*, a Gaspare Serenario, perché totalmente rifatte in pseudo stile, dopo i bombardamenti. Resta della scenografia decorativa della volta questo brano, caldo nelle tonalità tendenti al verde ramato, pennellato di luci e ombre sommarie, che si tramutano in chiazze fumose, rendendo non lucida la visione. Il disegno dell'impianto mostra deficienza di proporzioni e prospettiva e più ancora grossolanità nel tratteggio di particolari anatomici come mani e gambe¹⁰¹². Un'opera farragginosa, carica di rimandi veterotestamentari e di citazioni epigrafiche, che non riesce a trasmettere il senso dell'epopea biblica.

14.2. Riquadri della Pietà e di Sant'Orsola

Alcuni anni dopo Gaspare Serenario è chiamato ad affrescare la volta del presbiterio della chiesa domenicana di Santa Maria della Pietà. Nel suo studio il Marsalone mette in luce che l'intervento avviene fra il 1755 e il 1756¹⁰¹³, riportando i documenti relativi alla costruzione del cappelone¹⁰¹⁴. Dell'affresco eseguito ne scrivono eruditi e storici, fra cui Di Giovanni¹⁰¹⁵, Gallo¹⁰¹⁶, Meli¹⁰¹⁷, Mulé¹⁰¹⁸, Mazzola¹⁰¹⁹ e Brugnò¹⁰²⁰. Nella sua lettura del Serenario, il Marsalone, in cerca di positività formali, deve arrendersi nel

1012

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 422.

1013

Cfr. N. Marsalone, 1942, op. cit., p. 51, n. 18.

1014

Cfr. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Archivistico del Monastero della Pietà.

1015

Cfr. L. Di Giovanni, ms. cit. f. 44.

1016

Cfr. A. Gallo, ms. cit. f. 688.

1017

Cfr. F. Meli, 1929, op. cit., p. 132.

1018

Cfr. R. Mulé, 1933-34, op. cit., pp. 83-84.

1019

Cfr. G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 245.

1020

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 473.

constatare che nell'abside della Pietà non sussiste il *perfetto accordo* dei colori e preferisce attribuire la deficienza a ridipinture successive. *Quest'ospera - egli scrive - dovette, in un tempo posteriore, esse ridipinta da qualche poco abile pittore. Certe tinte troppo caricate, contrastanti e freddissime (azzurri, grigi cupi, rossi scuri) rivelano infatti la ridipintura*¹⁰²¹.

Pesante si mostra l'immensa macchia di cromie, dominata da un mortifero velo avvolgente la composizione, che si staglia nella caligine di un cielo rossastro. Rappresenta, con macchinoso barocco, il *Trionfo della Fede*, personificata da matronesca donna, squillante di gelido azzurro, che tiene in mano la croce. Seduta su un carro, disegnato con infelice scorcio e trainato da animali *surreali*, la Fede annunzia alla gente, con baldanza di gesto, la vittoria sull'eresia. La scena sottostante raffigura l'arcangelo Michele, in veste di guerriero. Questi colpisce e condanna alla dannazione un reprobato che, scavalcando il bordo della cornice, precipita nel vuoto.

Nonostante l'impeto del guardiano del paradiso e il volo dei cherubini, il teatro pittorico, strutturato dalla orizzontalità frontale della scena madre e dalla verticalità della dannazione, resta bloccato nella massa pietrosa, che ricorda il dipinto dell'Odazzi nella basilica romana dei SS. Apostoli¹⁰²². Massa che appare scavata da fenditure profonde, che si estende per oltre tre quarti della campitura. Completa la visione la sequenza delle cinque vele che attorniano il tripudio scenico. Sono ritratti, con piatta maestosità, Mosé ed Elia, David e Melchisedech, cui si aggiunge, come chiave del catino, la colomba dello Spirito. Tutti i soggetti si modulano sull'iconografia di Cesare Ripa¹⁰²³ e occupano lo spazio, che dall'alto si proietta direttamente sull'altare, significando l'attesa storica di patriarchi, profeti, re e sacerdoti dell'Antico Testamento, ora partecipi del sacrificio eucaristico, preconizzato dalle Scritture e che lo Spirito rende possibile con la transustanziazione. Nella simbologia particolare significato assume Melchisedech, sacerdote del pane e del vino, la cui sostanza si traduce nella liturgia in carne e sangue. Sebbene illuminata dalla luce delle finestre, non risulta chiara la scansione dei soggetti, talvolta intersecantesi, mentre le cromie, fortemente marcate, perdono qualità per la velatura fumosa e le ombre nere.

1021

N. Marsalone, 1942, op. cit., p. 51.

1022

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 473.

1023

Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, Siena, 1613.



Fig. 116. Gaspare Serenario, *Trionfo della Fede*, Volta del presbiterio, Chiesa di Santa Maria della Pietà.



Fig. 117. Gaspare Serenario, *Trionfo della Fede*, Volta del presbiterio, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Gli ultimi affreschi di Gaspare Serenario si trovano nella chiesa di Sant'Orsola, eretta nella prima metà del seicento, e il cui prospetto ha un disegno tardorinascimentale con decori lapidei, evocanti morte e purgatorio¹⁰²⁴. La gestisce da sempre la *Compagnia dell'Orazione della Morte*, dedita alla sepoltura dei defunti e al sostegno degli incurabili dell'Ospedale di San Bartolomeo¹⁰²⁵. L'interno, a navata unica e con cappelle intercomunicanti, custodisce opere scultoree serpottiane e dipinti di autori come Zoppo di Ganci e Pietro Novelli.

La volta è affrescata da Gaspare Serenario che la modula con riferimento al soffitto absidale della vicina Casa Professa. Gli eruditi del XIX secolo ne fanno menzione, a iniziare dal Di Giovanni che sostiene: *Le pitture della volta sono del Gaspare Serenario*¹⁰²⁶. Il Gallo include tra le opere del Serenario gli affreschi di Sant'Orsola: *La*

1024

M. C. Di Natale, *Conoscere Palermo*, Palermo, 1995, p. 88.

1025

Cfr. G. Bellafiore, *Palermo*, Palermo, 1871, p. 48.

1026

L. Di Giovanni ms. sec XIX f. 110.

*volta di sant'Orsola opera mastina*¹⁰²⁷. Storici del Novecento come Meli¹⁰²⁸, Marsalone¹⁰²⁹ e Brugnò¹⁰³⁰ attestano l'autografia.



Fig. 118. Gaspare Serenario, *Gloria di Sant'Orsola*, Volta della navata, Chiesa di Sant'Orsola.

1027

A. Gallo, ms. sec. XIX, f. 688.

1028

Cfr. F. Meli, 1929, op. cit., p. 132.

1029

Cfr. N. Marsalone 1942, op. cit., p. 50.

1030

F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 473.



Fig. 119. Gaspare Serenario, *Assunzione della Vergine*, Volta della navata, Chiesa di Sant'Orsola.

Convintamente il Marsalone scrive: *Bellissima è pure la decorazione a fresco che il Serenario, in seguito, fece sulla volta del Cappellone e della navata*¹⁰³¹. La datazione la si colloca, genericamente, dopo gli interventi alla Pietà, ma non si posseggono documenti¹⁰³². Si dice contrario all'attribuzione al Serenario il Bellafiore affermando che sono *di ignoto settecentesco*¹⁰³³, senza alcuna notazione storica o estetica.

Due le opere che decorano navata e presbiterio. La prima si titola *Gloria di Sant'Orsola*, l'altra *Assunzione della Vergine*. Domina otticamente la volta, con luce paglierina e rosacea, l'affresco dedicato alla titolare della chiesa, la cui figura storica è avvolta di fiabe. Secondo le narrazioni Orsola è una fanciulla inglese, di famiglia principesca, che si consacra a Dio insieme con molte sue compagne ed ancelle. Tutte insieme vivono la verginità e si recano in pellegrinaggio a Roma. Sulla strada di ritorno vengono bloccate in Germania, nella città di Colonia, assediata dagli Unni, i quali con ferocia si avventano sulle ragazze uccidendole. Solo Orsola viene risparmiata perché la più bella e destinata a sposare Attila, loro re. Orsola rifiuta affermando di essersi donata allo sposo divino. Accecati dall'odio Attila e i soldati la trafiggono con numerose frecce¹⁰³⁴. Seppure con fondamento storico, risalente all'ottavo secolo, la figura della martire entra presto nell'immaginario favolistico, affascinando anche non pochi pittori fra cui Vittore Carpaccio, che la immortalava a Venezia, a inizio cinquecento, nella *Storia di Sant'Orsola*. Si diffonde in tutta Europa il culto coinvolgendo soprattutto le fanciulle e le donne dell'aristocrazia. Gaspare Serenario, seguendo le indicazioni della committenza della *Compagnia dell'Orazione della Morte*, la ritrae in una gloria salottiera.

Costruito su linee oblique che movimentano la composizione, il dipinto celebra, con sfolgorio cromatico, l'assunzione della martire e delle compagne, accolte da Cristo. Lo spazio dell'ovale mistilineo risulta soffocato dalla presenza di attori che invadono, con volumi e masse, tre quarti della scena. Solo l'apice, immerso nella calda chiarezza del giallo, respira ed esulta con il bianco della carne e della veste del Risorto, il cui volto e la cui capigliatura rimandano al fiamminghismo di Pietro Novelli. Accanto, sostenuta da un angelo, sventa la croce *salus unica*, abbacinata dal rosa del cielo. Sotto il *vexillum Regis* sventola, fulgente di neve, lo stendardo della vittoria, che espande la sua lucentezza. Al centro dell'affresco si impone, nell'ascesa, la bella Orsola, avvolta di rosseggianti abiti barocchi e cinta di un sontuoso e, a un tempo, castigato corpetto.

Con lo slancio di una principessa lei si spinge in alto, lungo una diagonale che congiunge due formose martiri, chiassose nella gestualità e nei mantelli. Altre compagne di Orsola fanno parte del teatro, poste in secondo piano, che sembrano svanire nella penombra. In basso dominante è l'azione dell'arcangelo Michele, che respinge alcune donne nel tumulto delle ombre perché indegne del paradiso. Una scenografia indubbiamente di

1031

N. Marsalone, 1942, *Ibidem*.

1032

Cfr. C. Siracusano, 1986, *op. cit.*, p. 258, n. 56.

1033

Cfr. G. Bellafiore, 1871, *op. cit.*, p.48.

1034

Cfr. J. E. Gugumus *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, cc. 152 - 168

gusto settecentesco nell'impianto e più ancora nella non spiritualità, che mostra di voler rispondere a liturgie mondane.

Accompagnano l'affresco due medaglioni rappresentanti la virtù della Fede con croce e calice e la virtù della Carità, sottolineata da un putto nudo. L'una e l'altra accademiche nel taglio plastico, pregne di cromie gialline e di grigi, prive di fantasia.

Dentro un tondo, definito dall'incrocio di due diagonali, si svolge, nel soffitto del presbiterio, la *Gloria dell'Assunta*, squillante di colori nelle vesti materiche di Dio Padre e della Vergine. Splende di bianco l'Eterno, di lapislazzuli Maria. Sotto di loro si agitano cumuli di nubi e angeli, che appesantiscono la visione, piuttosto convenzionale. Manca di libertà la composizione obbligata a ripetere moduli, che imprigionano l'artista, incapace di disegno nuovo, di forme innovative e di interpretazione poetica dell'Assunzione e del suo *Magnificat*.

Non sembra esplodere di felicità, nei decenni di lavoro, l'opera didascalica di Gaspare Serenario, discepolo non all'altezza del maestro. Di quel Borremans che invade il palcoscenico palermitano con una elegante pittura, che fonde barocco e classicismo nell'esultanza di carne e spirito. Serenario struttura con grammaticale conservatorismo i suoi affreschi, appesantendoli con colori calcinosi mai penetrando il senso religioso dell'opera a lui affidata.

Nell'Ottocento non gli vengono risparmiati apprezzamenti sfavorevoli. Il Gallo nota che *il suo disegno non era né corretto né elegante ma difettoso*¹⁰³⁵. Tuttavia l'erudito storiografo sottolinea che *i suoi dipinti erano riguardati ... con ammirazione, mercé il bel partito di chiaro scuro... il colorito appaga gli occhi anche dei meno intelligenti*¹⁰³⁶.

Di là dalla formulazione prettamente critica, il Serenario conquista notorietà ed è stimato dai contemporanei soprattutto per le pale d'altare e i dipinti destinati a collezioni private. La sua maniera si diffonde in Sicilia e, come evidenzia il Brugnò¹⁰³⁷, il suo *modus pingendi* si tramuta in linguaggio di scuola, fatto proprio da molti minori, fra cui Domenico Provenzano, Ottavio Volante, Giovanni Garigliano, Giuseppe Tresca, Tommaso Sciacca.

Nel novecento i pochi studiosi che si interessano ai suoi affreschi li documentano senza particolari suggestioni. Qualcuno azzarda un avvio di revisione non molto convinto. Al consenso ammirato del Marsalone¹⁰³⁸ e alla ricerca di positività di Brugnò¹⁰³⁹, si oppone la Siracusano, la quale formula un'opinione dissacratoria sull'accademismo di gusto conchiano e giaquintiano, sottolineando che il Serenario *volgarizza in un frasario gonfio e coloristicamente squillante la grazia sospirata e galante del Conca*¹⁰⁴⁰, dimostrandosi

1035

A. Gallo, ms. cit. ff. 678-679.

1036

A. Gallo, *Ibidem*.

1037

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 474.

1038

Cfr. N. Marsalone, 1942, op. cit., p. 473.

1039

Cfr. F. Brugnò, 1985, op. cit., p. 462.

1040

C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 24.

dispiaciuta *per la volgarità della sua gamma cromatica e la stupida convenzionalità delle sue composizioni*¹⁰⁴¹.

Giudizio di condanna che condanna anche la committenza ecclesiastica, contaminata dalla vacuità della aristocrazia, non all'altezza di aprirsi alle novità intellettuali della pittura italiana ed europea e incapace di insufflare nello spirito dell'artista la poesia del vangelo.

1041

C. Siracusano, *Ibidem*.

VITO D'ANNA
1719 -1769

Può costituire epigrafe di senso critico l'affermazione di Fedele da S. Biagio, che nei *Dialoghi* del 1788 scrive: *Cavalier D. Vito D'Anna colle di lui famose opere [...] lasciò il suo nome immortale, non già presso quelli che non distinguono, ma presso gli intendenti, e virtuosi della nobile arte della Pittura*¹⁰⁴². A questa si aggiunge la nota celebrativa del Villabianca: *Fu palermitano ed ebbe l'onore di C.te palatino e Cavaliere papale*¹⁰⁴³, messo in luce da Giuseppina Di Equila¹⁰⁴⁴.

Giacomo Daddi e Vincenzo Parrino, sbagliando probabilmente i calcoli, datano la nascita di Vito D'Anna al 1720. Dopo aver trovato il certificato di battesimo presso la parrocchia di San Giacomo la Marina, la Di Equila asserisce che Vito D'Anna nasce a Palermo il 22 ottobre 1719¹⁰⁴⁵. Quando l'artista esce di scena è il 13 ottobre 1769. Viene sepolto nella chiesa di S. Matteo, essendo confrate della Congregazione del *Miseremini*¹⁰⁴⁶, sotto il cielo da lui affrescato.

15.1. Iter dell'apprendista pittore

La sua attività di aspirante artista inizia presto seguendo l'insegnamento di Pietro Paolo Vasta, ad Acireale, la cui maniera è improntata al classicismo romano¹⁰⁴⁷. Nella cittadina etnea Vito D'Anna (1719 - 1769) rimane sino al 1744¹⁰⁴⁸ subendo il provincialismo del maestro acese, il quale lo stima e gli propone di sposare la figlia Giustina¹⁰⁴⁹. Il giovane apprendista non accetta. Qualche anno dopo torna a Palermo, dove operano vari artisti fra cui Olivio Sozzi, stimato da presuli e aristocratici. Ne diviene discepolo e, in seguito, genero, sposandone la figlia Luigia, come attesta l'atto di matrimonio¹⁰⁵⁰. A questo momento è possibile che risalgano gli affreschi realizzati nella chiesa di Sant'Anna alla

1042

P. Fedele da S. Biagio, *Dialoghi sopra la pittura...* (a cura di), con introduzione di D. Malignaggi, Palermo, 2002, p. 251.

1043

F.M. Emmanuele e Gaetani Villabianca, ms. inedito Qq E. 90, Biblioteca Comunale.

1044

Cfr. G. Di Equila, *Vito D'Anna. La vita e l'arte*, Firenze, 1940, p.7.

1045

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p.8.

1046

Cfr. G. Daddi, *San Matteo vecchio e nuovo*, Palermo, 1916, op. cit., p. 73.

1047

Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 871-874-894; L. Vigo, 1826, op. cit., p. 33, 39, n. 24.

1048

Cfr. L. Vigo, 1826, op. cit. p. 41; 80 n. 33.

1049

Cfr. L. Vigo, 1826, op. cit., p. 38.

1050

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 49.

Misericordia¹⁰⁵¹, importanti per le ascendenze acesi e per la rimodulazione di un soggetto consimile a un'opera del Vasta nel San Sebastiano di Acireale.

Il Sozzi, che ben valuta la potenzialità artistica di Vito, ne facilita il soggiorno di perfezionamento a Roma indirizzandolo alla sequela di Corrado Giaquinto, già suo docente, anni prima. Il giovane parte con la sposa, si reca prima a Napoli¹⁰⁵², poi a Roma, dove giunge a inizio 1745¹⁰⁵³ iscrivendosi alla scuola del Molfettese, *il quale da fratello lo accolse e gli fé lode*¹⁰⁵⁴. Il trasferimento nella capitale del Barocco è determinante per la formazione, facilitata dalla simpatia del maestro. Così tratteggia il Dalbono il tempo dell'incontro: *Durarono in amichevole dimestichezza in Roma D'Anna e Corrado, ma lungamente non poté prolungarsi quell'amorevole accordo, imperocché Vito, anche per ragione di Salute, cominciò a desiderare la patria. Cosicché dopo non molto vi ritornò*¹⁰⁵⁵. Costituisce in ambito romano uno dei principali attori del rinnovamento pittorico il Giaquinto (1699 - 1765). Del così detto tardo Barocco di impronta napoletana è il protagonista, in antitesi con l'accademismo marattesco, di cui fanno parte Marco Benefial, Pompeo Batoni, Sebastiano Conca¹⁰⁵⁶. La sua concezione decorativa, che trae ispirazione anche dal contatto con veneti e francesi¹⁰⁵⁷, affascina il giovane palermitano, che ne assume il linguaggio arioso, chiaro, sereno da suscitare, anni dopo, l'ammirazione del francese Jean Houel in visita a Palermo¹⁰⁵⁸.

Fin dall'inizio del ritorno in Sicilia Vito D'Anna avvia una pittura giaquintiana, sciabolata di visioni evanescenti, di emozioni sensuali, di una carnalità intrisa di grazia, come appare subito nella decorazione del 1751 a palazzo Ventimiglia e nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria¹⁰⁵⁹. Fra il 1752 e il 1754¹⁰⁶⁰ interviene, probabilmente, con una serie di affreschi in Santa Maria del Piliere, detto Oratorio degli Angelini, ricostruito da appena due anni¹⁰⁶¹. Sopravvivono pochi resti del *pregevole affresco con la Natività di*

1051

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 270.

1052

Cfr. L. Vigo, 1826, op. cit., p. 61.

1053

Cfr. L. Vigo, *ibidem*.

1054

C.T. Dalbono, 1859, op. cit. p. 211.

1055

C.T. Dalbono, *ibidem*.

1056

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 21.

1057

Cfr. G. Di Equila, *ibidem*.

1058

Cfr. Jean Houel, *Voyage dans les isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris 1782, p. XIV.

1059

Cfr. F. da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 254; C.T. Dalbono, 1859, op. cit., p. 213; V. Parrino, *Vito D'Anna*, Palermo, 1932, pp. 21-22.

1060

Cfr. F. Parisi, *Madonna del Piliere*, Palermo, 1896, p. 24.

1061

Cfr. M. C. Di Natale, *Conoscere Palermo*, Palermo 1995, p. 102.

Sansone attribuito a Vito D'Anna, scrive il Bellafiore¹⁰⁶². Non felici gli affreschi di cui non si hanno notizie attendibili. Ne afferma la paternità danniana Francesco Parisi nel suo testo¹⁰⁶³. Conferma l'autografia la Di Equila che riscontra somiglianza fra i volti dei soggetti raffigurati con le fisionomie di personaggi affrescati nella chiesa dei Tre Re e in palazzo Isnello¹⁰⁶⁴. In realtà solenne e raffinato appare il frammento, su cui si stende una luce suadente, che dà alla scena un senso aulico.



Fig. 120. Vito D'Anna, *Trionfo della Croce*, Volta del Transetto sinistro, Chiesa di Sant'Anna alla Misericordia.

1062

G. Bellafiore, *Palermo*, Palermo, 1971, p. 82.

1063

Cfr. F. Parisi, *ibidem*.

1064

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 29

Nel 1754 decora S. Matteo al Cassaro come attestano gli Atti della Consulta del rettore della chiesa ¹⁰⁶⁵. Risalgono al 1759 gli affreschi dell'oratorio di S. Sebastiano, di cui il Vullo pubblica i documenti¹⁰⁶⁶. L'interno riguardante volta e cupola assurge a exemplum di bellezza preneoclassica.

Per diversi anni D'Anna è impegnato nella decorazione dei soffitti di palazzi nobiliari dando sfogo a un lessico di paganeggiante classicismo, che fa rivivere il mito d'Olimpo e gli amori degli dei¹⁰⁶⁷. Corona la sua avventura di frescante, tra il 1763 e il 1765, con il ciclo del monastero basiliano del San Salvatore, accertato da storiografi quali Fedele da S. Biagio¹⁰⁶⁸, Gallo¹⁰⁶⁹, Vigo¹⁰⁷⁰ e da storici quali Mauceri¹⁰⁷¹, Parrino¹⁰⁷², Meli¹⁰⁷³, Marino Mazzara¹⁰⁷⁴, Mulé¹⁰⁷⁵, Di Equila¹⁰⁷⁶.

Negli anni seguenti, ammalato e stanco, evita l'impegno di cupole e volte per dipingere pale d'altare¹⁰⁷⁷, con gusto conchiano. Accademico di S. Luca, Conte Palatino, Cavaliere dello Speron d'Oro¹⁰⁷⁸ sono i titoli che lo consacrano dinanzi a principi, vescovi e abati.

La prima opera palermitana che sancisce la potenzialità dell'aspirante artista risale, dunque, al momento antecedente il viaggio a Roma. La si trova nella volta del transetto sinistro di Sant'Anna alla Misericordia, raffigurante l'*Ascensione di Cristo*, "gagliarda...

1065

Cfr. G. Daddi, 1916, op. cit., pp. 125-126.

1066

Cfr. S. Vullo, 1938, op. cit., pp. 26-27.

1067

Cfr. N. Basile, *Palermo Nobilissima*, Palermo, 1929; G. Di Equila, 1940, op. cit., pp. 29-42.

1068

Cfr. F. da S. Biagio, 1788, op cit., p. 255.

1069

Cfr. A. Gallo, ms. cit. ff. 883 - 897 - 900.

1070

Cfr. L. Vigo, 1827, op. cit., p. 80.

1071

Cfr. E. Mauceri, in *Rassegna d'Arte*, Febbraio 1917.

1072

Cfr. V. Parrino, in *Sicilia Nuova*, 1926; *Idem*, 1932, p. 29.

1073

Cfr. F. Meli, 1929, op. cit., p. 132.

1074

Cfr. S. Marino Mazzara, *Affreschisti palermitani del settecento- Vito D'anna*, Giornale di Sicilia, 1929, 3 - 4.

1075

Cfr. R. Mulé, *Indirizzi di maniera e grandezza di stile nella pittura palermitana del sec. XVII e XVIII sec.* Tesi di laurea, 1933 - 1934, pp. 99-102.

1076

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., pp. 49-52.

1077

Cfr. F. M. Emmanuele e Gaetani di Villabianca, *Diari Palermitani*, 1783. V. XIX. p. 419; I. Nifosì, *Pittori delsettecento. Vito D'Anna, Giuseppe Tresca e i fratelli Manno*, 1948, pp. 14-20-22; G. Bellafiore, 1963, op cit., p. 193.

1078

Cfr. V. Parrino, *Vito D'Anna e i suoi affreschi nelle chiese di Palermo*, Palermo, 1932, p. 31

con ritmo travolgente e toni squillanti”¹⁰⁷⁹. Di questa primizia scrive il Di Giovanni: *La volta della cappella del T a man sinistra è di Vito D’Anna*¹⁰⁸⁰. Tra le opere del pittore inserisce anche la volta il Gallo: *Il quadrone a fresco nella chiesa di S. Anna de’ PP del Terz’Ordine sopra la Cappella di M. V. Addolorata*¹⁰⁸¹. Ribadiscono la paternità Dalbono¹⁰⁸² e Meli¹⁰⁸³. Pur d’accordo con storiografi e storici, Marino Mazzara data l’opera al 1766, cioè poco prima della morte del pittore¹⁰⁸⁴.

È esplicita nell’attribuzione la Di Equila: *Palermo 1745 ?..... pur ponendo sulla data l’interrogativo l’ultimo (saggio) fra le opere giunte a noi dall’educazione acitana di Vito, io vedo nella volta a sinistra del transetto della chiesa di S. Anna della Misericordia a Palermo*¹⁰⁸⁵. Decisamente si ispira nella strutturazione e nei soggetti all’affresco consimile del Vasta e si pone in collegamento con l’*Assunzione di Maria*, affrescata da Filippo Tancredi nella volta del transetto destro. Dentro lo spazio illusorio che si apre allo spazio reale, in rapporto dialettico, potente appare la prospettiva, lo scorcio, la dinamica di un’*Ascensione* che sarebbe meglio definire *trionfo della croce* risultando questa protagonista con la sua centralità plastica, che taglia lo spazio unendo terra e cielo nel viluppo dei corpi che l’accompagnano verso l’alto. Movimentano la scena, contrastata da luci e ombre, le diagonali della composizione attestante il senso impetuoso del Barocco, volto al policentrismo. In sintonia con i maestri romani della prospettiva *nella quale vi sono molteplici punti di fuga che coinvolgono l’osservatore*¹⁰⁸⁶, il D’Anna inventa, sulla scia di Vasta, un teatro travolgente, che, indirettamente, riecheggia la lezione di Pietro da Cortona e di Giovanni Lanfranco, a cui guarderà durante il soggiorno nella capitale.

Dentro un quasi quadrato appare la visione nella luce rosea e nel biancore dello spazio, traversato dal legno della croce, visto *in scurto* nella sua tridimensionalità plastica, mentre si dirige velocemente verso il cielo. Lo sovrasta, sventolante, un candido stendardo, su cui spicca il monogramma cristologico: INRI, ma soprattutto l’accompagna un groviglio di nudi, fra cui domina il corpo muscoloso di un giovane scoriato da tergo. Straordinaria la prospettiva, dal basso, dell’insieme ascensionale e della danza acrobatica di angeli e cherubini, vestiti di sensualità.

Più che pittura sembra scultura di carne il fisico dell’uomo e la sua nudità sta a simboleggiare, mentre indirizza verso la Trinità il legno, la condizione esistenziale che precede l’accoglienza in paradiso. Nessuna *pruderie*, ma la coscienza, nel contesto siciliano, che la *salvazione* è nella nudità dell’essere e nell’accettazione del mistero.

1079

G. Bellafiore, 1963, op. cit., p. 51.

1080

Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX, f. 47.

1081

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIV f. 900.

1082

Cfr. C. T. Dalbono, 1859, op. cit., pp. 209-210.

1083

Cfr. F. Meli, 1929, op. cit., p. 132.

1084

S. Marino Mazzara, *Affreschisti palermitani del settecento - Vito D’anna*, Giornale di Sicilia, 1929, 3 – 4.

1085

G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 20.

1086

M. La Monica, *Vito D’Anna, pittore rococò tra sacro e profano*, Palermo, 2012, p. 13.

Appartiene all'iconografia del trionfo la dannazione del reprobato, che Vito D'Anna dipinge mentre precipita nell'inferno. Tra le spire lo avvolge un serpente, lo stesso che appare nel racconto edenico e dell'Apocalisse.

All'apice della diagonale che parte dal dannato, contorto nella disperazione, si pone nell'aurora del cielo la figura di Cristo che ascende nella gloria. Aperte sono le braccia come nella crocifissione, quasi per dire al Padre che il sacrificio continua sino alla fine della storia: *Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde*¹⁰⁸⁷. Poetica è l'immagine del Risorto che fa scrivere a un letterato come Vincenzo Parrino: *Egli è grande dalle carni perla, fiorite da un dolce lumeggiare, da un dolce ombreggiare, che è finissimo nella visibile pianta del piede sinistro sospinto un pò avanti come per un passo breve e composto nel vuoto*¹⁰⁸⁸. Ora il Logos, splendente di incarnato, costituisce strutturalmente, insieme con l'Eterno Padre e lo Spirito Santo, un'ulteriore diagonale compositiva che, ancor di più, dinamizza, secondo la semantica barocca, la volta di Sant'Anna, emozionando la mente e introducendola al godimento rococò.



Fig. 121. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

In questo affresco il giovane pittore rivela la capacità di assimilazione dei linguaggi, romani e napoletani, trasmessi dal Vasta, sebbene non pervenuti a unità. Troppe le antinomie dentro l'opera, denotanti la stagione transitoria di una forma che ancora deve

1087

Blaise Pascal, *Pensées*, Paris 1962, p. 378.

1088

V. Parrino, 1926, op. cit., p. 63.

giungere a maturità. Se l'uomo nudo, che sospinge la croce, rimanda al classicismo scultoreo d'impronta michelangiolesca e il reprobato a un barocco pomposo, l'immagine di Cristo risorto, volante nella luce fredda, possiede una lievità di gusto arcadico, mentre angeli e putti sono pura trascrizione accademica. Un affresco di contrasti interni, non privo di invenzioni, prospettiche soprattutto, che mostra la volontà del giovane artista di confrontarsi con la tradizione seicentesca e con la visione del Settecento.

15.2. Homme de génie

Il soggiorno di Vito D'Anna presso la scuola romana di Corrado Giaquinto gli si rivela propizio: *fu colmato d'onori*¹⁰⁸⁹ dal maestro. *E il Vigo* - scrive Vincenzo Parrino - *fa testimonianza di una "epistola al Sozzi" da parte del Giaquinto, nella quale "si legge" l'elogio che questo pittore faceva del D'*¹⁰⁹⁰. La sua maturità viene presto riconosciuta a Roma e in Sicilia, per cui anche l'Accademia di San Luca lo considera artista, ammettendolo fra i suoi membri¹⁰⁹¹. Avrà, anni dopo, come già ricordato da Fedele da San Biagio, prestigiosi titoli onorifici.

Dopo il perfezionamento nel *milieu* rococò e la consapevolezza di nuovi orizzonti estetici giunge a Palermo, nel 1750, con un patrimonio di cultura composita, che rivisita presto in termini personali. Se Corrado Giaquinto è il suo mentore, anche altri maestri romani concorrono, direttamente o meno, alla sua formazione come Carlo Maratta e Sebastiano Conca, il cui verbo egli rielabora nel contesto palermitano dischiudendo la città, pur con provincialismo, al gusto veneto e francese. Appare evidente all'intelligenza della nobiltà e della chiesa il genio dell'artista, percependone la dimensione innovativa. D'Anna irrompe sulla scena in un tempo di crisi con una pittura a fresco fragrante di primavera filosofica, proveniente dall'illuminismo d'Oltralpe. Un artista che segna il risveglio dell'immaginazione barocca e il suo canto di cigno, prima del silenzio finale nella Palermo delle chiese, le cui volte e cupole testimoniano da un lato l'apertura alle forme romane e napoletane e dall'altro la stanchezza di stilemi accademizzanti.

Approda a metà settecento nella capitale dell'Isola il processo cartesiano, che da decenni coinvolge l'Europa, inverandosi in eruditi, letterati e artisti e generando una poetica razionale. Torna ad affermarsi l'idea della bellezza ideale *che impronerà di sé il classicismo settecentesco e troverà la sua formulazione più coerente e più rigida nel Winckelmann e nel Mengs*¹⁰⁹². Maggiore traduttore del fenomeno è in Sicilia il D'Anna che, cosciente della tradizione barocca e del gusto decorativo, mitiga l'asserzione

1089

C.T. Dalbono, 1859., op. cit., p. 61.

1090

V. Parrino, 1926, op. cit., p. 14.

1091

Cfr. *Memorie da servire alla Storia dell'Accademia di S. Luca*, di Melchiorre Missirini, Roma per De Romanis, 1823.

1092

N. Sapegno, *Compendio di Storia della Letteratura italiana*, II, Firenze 1964.

razionalista con l'ideazione di affreschi raffinati, partecipi di una classicità nuova, non priva di passioni.

L'artista reinventa il Barocco, guidato da ragioni illuministe, con la proposizione di un disegno armonico di corpi, avvolti in una chiarezza serenante che preannunzia, con memoria classica, l'avvento del neoclassicismo e la sua eleganza mentale nel rigore del costruito. *Il più raffinato e sensibile interprete della corrente settecentesca* lo definisce la Siracusano¹⁰⁹³, pur essendo ultimo testimone del Barocco. In realtà svolge lo stesso ruolo di Giacomo Serpotta, epigono della scultura barocca, che si tramuta in antesignano, di là dal rocaille, della civiltà neoclassica. Vito D'Anna, seppure in minore, è precorritore, in Sicilia, all'interno di saloni aristocratici e di chiese, oratori, monasteri, del movimento che affascina Parigi, Roma e Vienna con il piacere mondano della sacralità.

Una ragione inedita anima l'arte, quella della laicizzazione della bellezza che affonda le radici, lungo il secolo dei lumi, nella teoria estetica di Alexander Gottlieb Baumgarten, formulata intorno al 1735¹⁰⁹⁴, e nel pensiero dei *libertini* francesi e tedeschi, che pongono, al centro dell'arte, non tanto l'ispirazione immaginifica, quanto la perfezione formale, sufficiente a spiegare l'uomo e la società. Il pittore palermitano, che già conosce la tradizione partenopea alla corte di Carlo di Borbone, significata da Solimena e De Mura, saturi di segni linguistici e di intellettualismi metastasiani, avvia nella vice capitale del regno un adeguamento alla filosofia estetica europea, fondendo i bagliori dell'ultimo Barocco e l'*éprit de géometrie* di una società moderna, la cui mente deve essere *chiara e precisa*.

Nei palazzi e nelle chiese di Palermo fiorisce il settecentismo con fantasie architettoniche e apparizioni arcadiche, glorie divine e trionfi clericali. Alla loro fattura contribuiscono, con i maestri, molti aiuti facenti parte, *lato sensu*, di una scuola, cioè di un pedissequo rispetto di stilemi di bottega, oscillanti fra rimembranze mediocrementemente caravaggesche e moduli di un secentismo stantio.

Non da simile *milieu* proviene Vito D'Anna, ma dall'alba neoclassicizzante del giacintismo e dall'urgenza di esprimere il sogno dei cieli in cupole e volte con la tecnica dell'affresco, che costituisce il medium pittorico più congeniale alla sua creazione. Forma che imprime all'architettura, su cui si innesta, una vibrante ariosità che di continuo trascolora nell'incanto memoriale della campitura del Lanfranco e dei templi gesuitici, dove vive l'eros del Baciccio e la ragione, fisica e metafisica, del Pozzo. Ma vi è anche la fascinazione di Giordano, Solimena, Conca e, più ancora, la lirica, italiana e francese, del Giaquinto che suggestiona la composizione e la semantica del D'Anna, il quale, agli occhi di Jean Houel, pittore e scrittore di Rouen, si rivela, intorno al 1776, *homme de génie*¹⁰⁹⁵.

1093

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p.74.

1094

Cfr. A. G. Baumgarten, *Lezioni di Estetica*, Palermo, 1998, p.61.

1095

J. Houel, *Voyage dans les isle de Sicile, di Malta e de Lipari*, Paris, 1782, p. XIV.

Condividono, in termini diversi, l'affermazione di Houel, tra fine settecento e lungo l'Ottocento, gli storiografi. Nel novecento storici e critici analizzano il linguaggio in relazione alle ascendenze della pittura romana e con qualche accenno all'estetica rococò e neoclassiceggiante dei decoratori. Mettono in rilievo le valenze formali ed anche, all'interno del processo pittorico, le fasi evolutive e i limiti al fine di formulare non esaltazioni patrie, bensì opinioni di merito.

Vale la pena riportare per intero il parere critico dell'intellettuale francese, che osserva nelle chiese palermitane gli affreschi. *Vito D'Anna*, annota nel suo diario, *avait acquis, par l'étude de l'antiquité, un caractère de noblesse dans ses figures, que n'ont pas les autres Peintres Siciliens. Il drappe bien, il entend bien l'effet, il compose en homme de génie, suivant le lieu, et la forme de ses tableaux. La chaleur de son coloris, l'enthousiasme de son execution, le distinguent de tous ses compatriotes*¹⁰⁹⁶.



Fig. 122. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Il viaggiatore mette in evidenza le qualità pittoriche di una forma aulica e passionale. Ha modo di conoscere i frescanti che precedono D'Anna, il quale risulta a tutti superiore. Non teme l'azzardo di un confronto con il primo dei maestri del Barocco in Sicilia, Pietro Novelli, giudicandolo, in quanto frescante, inferiore all'ultimo, in ordine di tempo, cioè al D'Anna, che chiude la lunga stagione di una creazione che coinvolge l'Europa. Pertanto Houel scrive: *Monrealese est plus étudié que lui dans ses drappes, ses têtes sont de la plus grande vérité, mais il n'a souvent ni ordonnance ni effet: le premier est poité*

1096

J. Houel, *Voyage...*, 1782, op. cit., p. XIV.

*en peignant, le second n'est qu'un simple copiste. Le coloris de Vito D'Anna est partaut d'une grande beauté, il merite malgré ses de fauts qu'on l'appelle le Premier Peintre de Sicile*¹⁰⁹⁷. Resta affascinato soprattutto dalla poesia del colore il normanno, divenuto a Parigi *peintre du Roi*¹⁰⁹⁸ e dall'evanescenza di una pittura delicata, sebbene non priva di difetti.

Una personalità convincente per i contemporanei, semplice e profonda, è D'Anna, di cui Fedele da S. Biagio lascia un profilo: *per suo naturale temperamento era placido, e di poche parole; anzi per meglio indicare il suo carattere, dico, che il di lui tratto era proprio di una buona, e timida femminuccia*¹⁰⁹⁹. Manifesta stima il padre cappuccino nei confronti del maestro e delle sue cupole, che egli considera *a par con le altere Cuppole di Napoli, Venezia e di Roma*¹¹⁰⁰.

15.3. Cupola di gloria in S. Caterina

Il discepolo di Giaquinto affresca, nel 1751, la chiesa del monastero di Santa Caterina d'Alessandria con *coscienza d'artista... e non aveva valichi i trentatré anni, quando pennelleggiò quella cupola e perché affaticato a morte da un lavoro condotto in quaranta giorni, soleva dire: Io temo che quest'età, come quella del Signore nostro abbia ad essere la più dolorosa*¹¹⁰¹. Che l'affresco della cupola sia avvenuto in soli quaranta giorni sembra poco plausibile, tanta articolata è la composizione con la folla dei santi. Purtroppo dubbio e verità non hanno riscontro non esistendo al riguardo un qualche documento. Di là dai tempi di esecuzione è il valore che interessa, in grado di entusiasmare oltre la città di Palermo anche un altro ospite, W. Hamilton che, nel 1769, osservando la cupola di Santa Caterina la paragona agli affreschi di Lanfranco¹¹⁰². Sempre studiando i dipinti di Santa Caterina, cioè la cupola, le vele, le volte dei transetti, Houel con nostalgia annota nel suo *Journal: C'est un monument que j'ai vu bien de fois et que je quittais toujours avec peine*¹¹⁰³. Di fronte a questi elogi si pone critica Giuseppina Di Equila, che, pur stimando l'opera del D'Anna, ha delle riserve nei confronti degli affreschi cateriniani che giudica non maturi: *gli affreschi di Santa Caterina possono dirsi mancanti sia del lato cromatico che formale. Ci appare quindi strano come dalle vecchie cronache, a W. Hamilton, a Jean Houel, fino agli studiosi di oggi, essi siano stati considerati fra le opere salienti e migliori dell'Anna*¹¹⁰⁴ (G. Di Equila, 1940, op. cit. p.26).

1097

J. Houel, 1782, *ibidem*, p. XIV.

1098

G. Brigante, in *La Sicilia* di Jean Houel, Palermo 1980, pp. 19-20.

1099

F. da S. Biagio, *Dialoghi sopra la pittura...*, 1788, op. cit., p. 253.

1100

Fedele da S. Biagio, *ibidem*.

1101

C.T. Dalbono, 1859, op. cit., p. 213.

1102

Cfr. G. Di Equila, Vito D'Anna..., 1940, op. cit. p. 31 n. 2.

1103

G. Di Equila, Vita D'Anna... 1940, op. cit. p. 22.

1104

Di Equila, 1940, op. cit., p.26.

Quando Vito D'Anna inizia la decorazione del tempio domenicano, dedicato alla vergine e martire egiziana, sa bene di essere privo di libertà formale e di non potere mettere in luce la finezza estetica del giacintismo. Alla cupola si assegna il compito di celebrare l'apoteosi di San Domenico di Guzmán, da parte delle claustrali e dei padri predicatori, con una scenografia espressiva del Barocco ideologico della Chiesa, nei cui fasti si insinuano i nefasti. È probabile che ispiratori del tema e dei singoli soggetti da raffigurare siano il provinciale Giacinto Tristaino e il priore del convento di S. Domenico Giovanni Gazzano, il cui titolo accademico è di baccelliere¹¹⁰⁵ ai quali spetta di vigilare sulla ortodossia delle comunità maschili e femminili.

Della grandiosa opera tratta la storiografia e l'esegesi. Il Mongitore è poco limpido nella sua notazione: *Il titolo con cupola non fu finita che poi fu finita l'anno 17.... e dipinta dal celebre Vito D'Anna Palermitano come in da cupola si legge*¹¹⁰⁶. Ancora oggi è visibile sul basamento delle finestre del tamburo, che regge la calotta, l'iscrizione *Vitus De Anna P.N.R. Pin: Anno D.ni 1751*. Sia dell'affresco che del soggetto riferisce Fedele da S. Biagio¹¹⁰⁷. In seguito quasi tutti gli eruditi menzionano gli affreschi fra cui Gallo¹¹⁰⁸, Di Giovanni¹¹⁰⁹, Palermo¹¹¹⁰, Vigo¹¹¹¹, Mortillaro¹¹¹², Di Marzo¹¹¹³, Dalbono¹¹¹⁴, Lanza¹¹¹⁵.

Lungo il XX secolo sono gli storici e i critici a impegnarsi alla formulazione di pareri e giudizi confermando la paternità. Fra questi degni di rilievo sono U. Thieme - F. Beker¹¹¹⁶, Parrino¹¹¹⁷, Meli¹¹¹⁸. Documenta gli affreschi anche l'Archivio patrimoniale della Curia Arcivescovile¹¹¹⁹.

La creazione dell'emisfero di Vito D'Anna, che si incentra sulla figura del fondatore dell'ordine dottrinario, rispecchia il gusto della committenza, ignara del rinnovamento dei linguaggi artistici e proclive alla rimodulazione di formule classicheggianti e

1105

Cfr. L. Olivier, *Annali del real convento di S. Domenico di Palermo*, a cura di M. Randazzo, Palermo, 2006, p. 298.

1106

A. Mongitore ms. sec. XVIII Qq E 7 F. 213.

1107

Cfr. F. da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 254.

1108

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX f. 885.

1109

Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 48.

1110

Cfr. G. Palermo, *Guida istruttiva...*, 1816, op. cit., p. 103.

1111

Cfr. L. Vigo, 1826, *Memorie storiche...*, op. cit., p. 7.

1112

Cfr. V. Mortillaro, *Guida per Palermo...*, 1829, op. cit., p. 39.

1113

Cfr. G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia...*, 1862, op. cit., p. 279.

1114

Cfr. C. T. Dalbono, *Storia della Pittura...*, 1859, op. cit., p. 213.

1115

Cfr. S. Lanza, *Studi sulla pittura...*, 1883, p.17.

1116

Cfr. U. Thieme - F. Beker, *Algemeines Lexikon ...*, 1907, op cit., v. I pp. 530-531

1117

Cfr. V. Parrino, *Vito d'Anna...*, 1932; *Idem*, op. cit. p.32.

1118

Cfr. F. Meli, *L'arte in Sicilia...*, 1929, op. cit., p. 132.

1119

Cfr. Curia Arcivescovile, fascicolo CH 61.

baroccheggianti. L'artista vi iscrive uno scenario ritmato, ascensionalmente, dal moto rotatorio di una figurazione che culmina nella lucentezza del lanternino, la cui base si offre festante di una corona di rose, quale suggello femminile all'apoteosi di San Domenico e alla gloria dei domenicani, vincitori in battaglia, ad Albi, degli albigesi, sterminati per le dottrine ereticali.

Ricevute le indicazioni tematiche e figurali, D'Anna consegna alla comunità di monache e frati un'opera ragionata, compositivamente ed ecclesiologicamente, con il lessico che gli deriva dalla formazione e dal senso immaginifico. Pertanto, secondo l'apparato iconografico riportato dalla Siracusano¹¹²⁰, il frescante appronta alcuni studi, piuttosto impegnati, che sottopone al giudizio dei committenti, i quali non ne sono entusiasti. Li sostituisce con altri, di struttura scenografica, piuttosto accattivanti, che vengono approvati. L'impianto pittorico è descritto dal Dalbono: *Il padre Domenico fra gloria d'angeli, stringendo con una mano il vessillo e coll'altra additando il cielo, e attorno a lui i santi che lo seguono, e con le singole loro virtù espresse da canto, più due cherubini in atto di fulminare l'eresia*¹¹²¹. Analizzando gli attori del palcoscenico paradisiaco non ci sono solo i seguaci del fondatore dei domenicani, ma altri fondatori di ordini religiosi, cui si aggiungono non due cherubini, bensì tre angeli in veste di guerrieri, che difendono la Chiesa e cacciano i ribelli.



Fig. 123. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

1120

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., ff. 5-7.

1121

C. T. Dalbono, 1859, op. cit., p. 213.

Confacente al modulo tradizionale appare l'impianto della cupola che la Di Equila così descrive: *Una serie di figure appiattite e affastellate, disposte a fatica in zone circolari costituiscono questa pittura nella quale l'artista - per la prima volta in un'opera di vasta mole - attua una sua concezione personale*¹¹²².

Dei bozzetti preparatori sono rimasti due dipinti: uno appartenente a *Collezione privata* di Roma e un altro alla *Collezione Greco* di Palermo. Avvolgente è il turbinio di luci e ombre e complessa la figurazione del primo di essi, quello di Roma, che necessita confrontare con l'affresco ultimato. Si sviluppa su una lunga orizzontalità rivelando l'idea dell'artista sulla strutturazione della cupola e nell'assemblamento dei soggetti divini e umani. Lo compongono due livelli. Nel primo a ridosso di una balaustra, scandita da scudi nobiliari e da esondanti cumuli di nuvole, si trova la folla dei beati: Pietro e Paolo, evangelisti, martiri, confessori, vergini, re e regine, pontefici e vescovi. Fra di loro è Domenico di Guzmán in atteggiamento estatico, mentre accanto sta, in ginocchio, il Poverello di Assisi, meditabondo su una piccola croce. Figurano anche i protomartiri Stefano e Lorenzo, quindi Agostino di Ippona, Benedetto da Norcia, Ignazio di Loyola, Gaetano di Thiene, Camillo de Lellis, Tommaso d'Aquino e altri.

Compone il secondo livello della calotta il volo degli angeli, berniniani e serpottiani insieme, che confluisce verso la gloria trinitaria: la colomba dello Spirito, planante sul Padre e sul Figlio, e sul globo terrestre. Solenne è l'icona dell'Eterno, assiso su un trono di cirri. Radioso nella carne è il Risorto, evocante il fulgore fiammingo, mentre indica la croce trasportata dagli spiriti celesti. Croce che rimanda alla struttura del legno sacro, dipinto, nel 1745 in Sant'Anna alla Misericordia.

È assente in questo studio la figura della Vergine mediatrice, mentre il padre dei predicatori non è protagonista, ma attore come altri dentro una scenografia tumultuosa ed armonica, decisamente barocca nello scontro di oscurità e fosforescenze, aggetti e rientranze, movimenti, gesti, slanci inscritti dentro la calda cromia dello spazio, dominato, alla base, da tonalità robuste, talvolta materiche; in alto da trasparenze gialline e rosacee. Un tripudio di immagini osannanti alla Trinità.

Poco si relaziona lo studio preparatorio del D'Anna alla cupola ultimata. La bocciatura obbliga l'artista a una serie di cambiamenti che snaturano l'idea primigenia, gravida di religiosità, e a porre al vertice della composizione Domenico di Guzmán avendo accanto a sé i migliori del suo *peculio*. Non più la gloria di Dio, uno e trino, ma il trionfo dell'ordine vogliono frati e claustrali, intendendo sottolineare il primato dei domenicani nella storia della Chiesa, superiori per santità e poteri agli altri ordini, che, nell'affresco, vengono dislocati al piano inferiore.

Il trionfo di Domenico nella cupola risponde all'imperativo di affermazione non del *sensus fidei*, ma di apologia della milizia domenicana, del suo ardore nella lotta con i dissidenti e dell'ardimento nei contesti delle università europee. D'Anna è necessitato a

1122

G. Di Equila, 1940, op. cit., pp. 25 – 26.

farsi interprete delle asserzioni dei predicatori, forieri di trascendenze che si impongono all'immanenza umana in nome del dottrinarismo.

Due cerchi avvolgenti formano il ritmo figurale della cupola. Il primo, in basso, affollato di santi, angeli, putti e donne. L'altro, a metà emisfero, si presenta arioso nella scansione di pieni e vuoti, di gruppi e nuvole. È luce d'ocra l'apice con lo sfondamento nel bagliore del lanternino.

Con la possanza di un gigante si erge sopra una nuvola rupestre San Domenico, fulgente nel volto e nelle vesti. Impugna il vessillo della vittoria che sventola dietro il suo capo formando un'aureola di biancore, mentre con fierezza osserva la compagine dei maestri religiosi.

Con braccio disteso Domenico indica una regale figura di donna, assisa al centro, vestita pontificalmente di bianco e d'oro. Fluente chiome adornano il suo viso tondeggiate, pastellato di carnicino. Insolita icona che intende rappresentare la Sapienza divina, la Sofia dei greci, il Logos neotestamentario. Un grande libro la indica come summa di ogni conoscenza. È lei, idealmente, il soggetto dell'affresco. In realtà il personaggio di Domenico la fa apparire secondaria. Accanto a lei si profila, sfocata, una figura materna, di memoria vandyckiana. Potrebbe essere Maria riconosciuta dai Padri quale *Sedes Sapientiae*. Più in basso vestito di rosso e con un aquilotto sul capo, appare l'evangelista Giovanni, il teorico del Logos, della Sapienza incarnata.

Il tema della Sapienza è centrale nella ricerca biblica e patristica. Iniziatore di questo processo è Salomone (Cfr. 1 Re 5, 9-14; 10, 6-23) cosciente che la sapienza è dono di Dio ed indica la sua legge che rende intelligente Israele (Cfr. Deuteronomio, 4, 6). Vasta è la letteratura sapienziale che si coniuga con l'umanesimo trasformandosi in fede, capace di profezia e di rivelazione dei misteri (Cfr. Daniele 2, 28-47).

La personificazione della Sapienza è continua nella Bibbia: donna diletta (Cfr. Qoelet 14, 22), madre protettiva (Cfr. Qoelet 14, 26), sposa che nutre (Cfr. Qoelet 15, 2), ospite munifica (Cfr. Proverbi 9, 1-6). Il libro della Sapienza la rivela: *Un soffio della potenza divina, un'effusione della gloria dell'Onnipotente, un riflesso di luce eterna, uno specchio dell'attività di Dio, un'immagine della sua eccellenza* (Sapienza 7, 25 ss.). Abita nel cielo la Sapienza (Cfr. Qoelet 24, 4) e vive nell'intimità di Dio (Cfr. Sapienza 8, 3) condividendone il trono.

Nel Nuovo Testamento la rivelazione della Sapienza avviene in modo paradossale. La Sapienza non appartiene ai sapienti, bensì ai piccoli (Cfr. Matteo 11, 25) e non si acquisisce con pura razionalità, ma con il dono della fede (Cfr. Matteo 11, 25). Costituisce la Sapienza realtà misteriosa che non è possibile comprendere con l'intelligenza umana (Cfr. 1 Corinti 2, 7 ss; 1 Corinti 2, 10-16; Efesini 1, 17). È il volto di Dio la Sapienza, che si annunzia quale: via, verità, vita.

La cupola sottende una concezione sapienziale che rimanda all'essenza di Dio, ma il suo svolgimento tradisce l'intenzione della committenza, preoccupata di celebrare l'apoteosi di Domenico di Guzman e dell'ordine dei *sapienti*. Tutto sembra roteare attorno alla figura del fondatore, che domina con impeto il teatro paradisiaco offuscando, in parte, la stessa personificazione della Sapienza.

Vestito di saio niveo è Domenico, monumentale e scattante nell'aspetto, circondato dai suoi. Si impone con il bianco, pittoricamente plastico, che diviene punto focale dell'affresco, sulla *communio sanctorum*, posta alla base della circonferenza, partecipe dello spettacolo. Stanno subalterni i santi della storia al supereletto, che si impone allo sguardo di tutti.

Premminente è l'idea di un paradiso profano, senza spiritualità, dove primeggia l'esercito in bianco e nero, conquistatore della storia. Non interessa alla committenza la dimensione mistica, per cui il pittore deve immaginare un Olimpo, affastellato di personaggi istituzionali, formanti il basamento di una piramide, il cui apice è abitato dal maestro della *Veritas*.



Fig. 124. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Non facili, né sempre individuabili, i soggetti, anche perché diverse sezioni della calotta mancano e non aiutano, sotto il profilo documentario, gli storiografi e gli archivisti. Necessita risalire, per buona parte, alla fisiognomica tradizionale e alle simbologie, caratterizzanti episcopi, santi e dottori per indicare i personaggi principali.

Centro della composizione sono la Sapienza e Domenico. Ma è quest'ultimo che magnetizza lo sguardo. A partire da lui, seguendo, a destra, la fascia alta, intervallata da spazi di cielo, figurano Teresa d'Avila, riformatrice del *Carmelo* e al vertice della

Riforma cattolica¹¹²³, avvolta nel saio marrone e bianco, seduta su una nube e con braccia spalancate, mentre volge lo sguardo a Domenico. Alle sue spalle si colloca Giovanni della croce, mistico carmelitano della *noche oscura* e scrittore della *Suma de la percepción* e del *Canto spiritual*, dove svela il suo essere poeta: *Vivo sin vivir en mi*¹¹²⁴. Giovanni nell'affresco si mostra mentre dialoga con Ana de Pañuela, di Segovia, alla quale dedica il poema *Llama de amor viva*, in cui canta l'unione e la trasformazione dell'anima in Dio¹¹²⁵.

La presenza dei carmelitani a Palermo risale al XII secolo. Ma è con la riforma di Teresa e Giovanni, nel XVI secolo, che lo spirito contemplativo si diffonde nei diversi monasteri maschili e femminili¹¹²⁶. Segue la personificazione della Chiesa che consegna al riformatore domenicano, Pio V, che non vorrebbe accettare, il triregno pontificio¹¹²⁷. Solitario appare il teologo mistico, Antonio da Padova con in mano un pane¹¹²⁸. Si confonde con l'ocra brunita l'immagine ascensionale di Francesco di Paola, fondatore della congregazione dei *Frati Eremiti*¹¹²⁹ che sembra volare non più sulle acque del mare¹¹³⁰, ma nel cielo. I suoi frati sono presenti a Palermo fin dal 1518, aiutati nell'opera apostolica dal viceré Ettore Pignatelli¹¹³¹.

Di là da un vuoto pittorico si staglia solenne, nell'ocra della calotta, un anziano presbitero, seduto su una nuvola, mentre due angeli lo sollevano verso l'alto. Rimanda, con eleganza classicista al popolare dipinto di Simone de Tours la fisionomia del volto¹¹³², contemplante la beatitudine di una luce che si riflette sulla persona tingendo di riverberi cerulei la pianeta liturgica. In mano tiene un giglio che simboleggia, nel *grand siècle*, la purezza delle *Missioni* da lui fondate. È il ritratto di *Monsieur Vincent*, come lo chiamano a Parigi, di San Vincenzo de' Paoli, la cui opera è proseguita dai *pères lazaristes* e dalle *filles de la charité*, presenti anche a Palermo. Profondamente umano è *Monsieur Vincent*, dedito con intelligenza alla formazione del clero e al servizio dei poveri. Voltaire soleva ripetere: *Il santo mio è Vincenzo de' Paoli*¹¹³³. Quindi conclude evanescente l'icona di Gaetano di Thiène con in mano una croce, segno del suo apostolato¹¹³⁴. La sua congregazione è determinante, lungo il XVI e il XVII, nella vita della città.

È la fascia inferiore, con la folla degli attori nel serrato movimento barocco di corpi, ad attrarre maggiormente l'interesse. Ripartendo dal centro assiale, ecco tre angeli guerrieri

1123

Cfr. Vincenzo di Santa Maria, *ad vocem*, Bibliotheca Sancoturum, XII; 1969, c. 402.

1124

Cfr. G. Vincenzo dell'Eucarestia, *Ad vocem*, Bibliotheca Sancoturum, VI, Roma, 1965, cc. 708 – 709.

1125

Cfr. G. Vincenzo dell'Eucarestia *Ibidem*, c. 714.

1126

Cfr. R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo*, Plermo, 2011, pp. 76 – 77.

1127

Cfr. A. Silli, *Ad vocem* Bibliotheca Sanctorum X, Roma 1967, cc. 897 - 901.

1128

Cfr. G. Stano, *ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, I, 1961, c. 165.

1129

Cfr. F. Russo, *Ad vocem*, Bibliotheca Sancoturum V, 1964, c.1166.

1130

Cfr. F. Russo, 1964, op. cit., c. 1170.

1131

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., p. 90.

1132

Cfr. D. Rops, *Storia della Chiesa del Cristo*, V 1., Torino – Roma, 1963, p. 20.

1133

D. Rops, 1963, op. cit., p. 55.

1134

Cfr. F. Andrea, *Ad vocem* Bibliotheca Sanctorum, V, Roma, 1965, c. 1348.

che piombano verso il basso. Dopo una cesura di nubi dialogano seduti due vescovi in abiti pontificali. Si tratta di Giovanni Dominici, vescovo di Ragusa in Dalmazia, e di Antonio Pierozzi, arcivescovo di Firenze, che nell'ordine del Guzman rivestono ruoli singolari. In vesti grigie, mitria e pastorale il primo ricorda, con la postura del corpo, l'ufficio di consigliere del Pierozzi, splendente d'oro brunito, la cui biografia è sintetizzata dalla intellettualità di teologo e giurista¹¹³⁵. Dell'arcivescovo fiorentino, già priore del convento di San Marco, si ha un ritratto, consimile all'affresco del D'Anna, nella pala d'altare dipinta in seguito, in Santa Maria della Pietà, da Francesco Manno.

La sequenza continua con Francesco e Chiara. Denso di emozioni è l'incontro dei due *poverelli* di Assisi, tramato di sguardi interiori, evocanti la *Porziuncola* e il *Cantico delle Creature*. Testimoniano la fedeltà ai poveri di Palermo diversi conventi francescani, dislocati nel centro e nelle periferie¹¹³⁶. Le stigmate luccicano sulle mani del *giullare*, che si inebria del candore della mistica. Immerso nella lettura sta in ginocchio Francesco di Sales, vescovo di Ginevra, fondatore della congregazione delle *Visitandine*¹¹³⁷, che a Palermo, fin dal 1697¹¹³⁸ vivono la clausura, secondo lo spirito del loro ascetico scrittore, dipinto in mozzetta lilla e in camice bianco, che appare quasi cascata d'acqua. Un intellettuale è il santo ginevrino che confessa: *Sono un uomo, niente di più*¹¹³⁹. La sua dottrina si sintetizza nell'*umanesimo devoto* che determina lo sviluppo dell'umanesimo cristiano.

Un gruppo plastico si impone sulla scena con, in primo piano, il monumentale libro su cui è incisa la ragione della Compagnia di Gesù: *Ad maiorem Dei gloriam*. Ignazio di Loyola¹¹⁴⁰ si protende, in abiti liturgici, verso la navata con sguardo profondo. Appena al di sopra si staglia, visto lateralmente, Camillo de Lellis, con talare nera, segnata da una croce vermiglia. Il fondatore della congregazione degli *Ospedalieri*, ministro della *carità misericordiosa*¹¹⁴¹, scoprendo la tunica mostra un cuore in fiamme. A Palermo il suo ordine, detto anche dei *Crociferi*, fonda il noviziato nel 1601 con l'annessa chiesa di S. Ninfa¹¹⁴². Dando le spalle al De Lellis emerge una bella testa di vecchio con capelli e barba canuti. La conformazione fisiognomica, insieme con l'abito nero, richiama Filippo Neri, di cui si conserva un *ritratto* consimile nella pala d'altare, del 1626, dipinta da Alessio Vajano e presente nella chiesa madre di Termini Imerese. Il santo, fondatore degli *Oratoriani*, basa il suo servizio sulla pedagogia della letizia come mezzo di formazione per i giovani e di speranza per i poveri¹¹⁴³. A Palermo i *filippini* si insediano a fine cinquecento costruendo la chiesa dell'Olivella, l'oratorio di S. Filippo e Villa

1135

Cfr. G. Di Agresti, Antonino Pierozzi, *Bibliotheca Sanctorum* II, Roma, 1962, cc 95 – 98.

1136

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., pp. 81 – 85.

1137

Cfr. G. D. Gardini, ad vocem, *Bibliotheca Sanctorum*, V, 1964, c. 1214.

1138

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., p. 88.

1139

D. Rops, 1963, op. cit., p. 63.

1140

Cfr. R. Garcia Villoslada, Ad vocem *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, cc. 676 - 680; 702 – 705.

1141

Cfr. P. Cannata, Ad vocem, *Bibliotheca Sanctorum* III, 1963, c. 712.

1142

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., p. 79.

1143

Cfr. C. Gasbarri, ad vocem, *Bibliotheca Sanctorum*, V, 1964, c. 776.

Filippina¹¹⁴⁴. Appartiene ai marchesi di Mantova Luigi Gonzaga¹¹⁴⁵, seguace del Loyola. Lo contrassegna il volto giovanile e il giglio, quale modello di purezza per i gesuiti. Gli è prossimo con piviale e mitria episcopali, intento a scrivere mentre osserva una donna versare da una ciotola dell'acqua, Agostino di Ippona. Proseguono a Palermo il suo insegnamento, fin dal XII secolo, gli *Agostiniani*, il cui convento medievale prospera grazie alla munificenza dei Chiaramonte degli Sclafani¹¹⁴⁶.

Aulica è la persona - pur schiacciata dalle forme incombenti di Benedetto da Norcia e Bernardo da Chiaravalle - disegnata con tratto incisivo da Vito D'Anna, che insiste nel profilo tagliente e nello sguardo acuto. Esplicito è il riamando alla pagina delle *Confessioni* in cui il filosofo-teologo racconta dell'incontro, sulla spiaggia di Ostia, con un bambino, che vuole raccogliere il mare dentro una conchiglia. Rivelazione fulminea per Agostino della impossibilità del suo assunto: l'intelligenza non può contenere il mistero di Dio¹¹⁴⁷.



Fig. 125. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

1144

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., p. 81.

1145

Cfr. F. Bauman, *ad vocem*, Bibliotheca Sanctoturm, VIII, 1966, c. 352.

1146

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit. p. 65.

1147

Cfr. D. Rops, *Storia della Chiesa del Cristo*, IV, Torino-Roma 1965, pp. 39 – 67.

Nell'affresco Vito D'Anna sostituisce il fanciullo con una figura femminile, in concordanza con la teoria di donne che si snoda lungo la base della calotta. Quella del vescovo di Ioppona è tra le immagini più intense, in stretto rapporto ideologico con Domenico di Guzman, che deve la sua Regola monastica e il senso intellettuale dell'ordine al dottore della Chiesa. Agostino incentra la ricerca filosofica sul tema della Verità in termini platonici e biblici. Domenico lo segue insieme ai suoi discepoli, primo dei quali Tommaso d'Aquino. Ha sete di verità il retore africano e il suo tentativo è di penetrare l'abisso dell'uomo per imbattersi con nel *Deus absconditus*.

Inizialmente Agostino si affida a Cicerone, di cui divora l'*Hortensius* (non giunto a noi), sospinto dal bisogno di comprendere l'esistenza dell'uomo e la sua fame di felicità¹¹⁴⁸. L'ansia del *Verum, Bonum et Pulchrum* è testimoniata, in particolare, dalle *Confessioni*, dal *De civitate Dei* e dal *De Trinitate*¹¹⁴⁹, che ritraggono l'inquietante scandaglio della *condizione umana*, del problema del male, del libero arbitrio, di Dio, uno e trino¹¹⁵⁰.

Nel celebre *diario* il grande africano denuda anima e carne nella *confessio peccati*, *confessio fidei*, *confessio laudis*, dialogando con la stessa Verità¹¹⁵¹. La ricerca è intrinseca alla mente umana e ad essa trascendente: *Verità che ovunque sieda al di sopra di tutti coloro che ti consultano e nello stesso tempo risponda a tutti coloro che ti consultano anche su cose diverse*¹¹⁵². Ma il trattato che sembra evocare l'affresco di Santa Caterina d'Alessandria, è il *De Trinitate* in rapporto alla speculazione della *Summa* di Tommaso d'Aquino. In questo studio il vescovo di Ippona si immerge nell'oceano del tutto e del nulla alla ricerca della verità trinitaria, rendendosi conto di star naufragando nel buio e nella luce. Si avventura, con il sostegno della metafisica di Platone e della filosofia di Aristotele, delle scienze bibliche, delle investigazioni psicologiche, della cultura umanistica, ponendo l'intelligenza di fronte al mistero che sovrasta l'intelligenza¹¹⁵³, alla quale propone, nell'immane sforzo di conoscenza, di affidarsi alla Sapienza, al Logos della fede alla stessa Trinità: *Se non credete, non intenderete*¹¹⁵⁴.

Il trattato del dottore della Chiesa sta a convalidare, sul piano della filosofia e della teologia, il senso vocazionale di Domenico e del suo ordine, esplicitando la consustanzialità teoretica di Agostino e dell'Aquinate. Costituisce la consacrazione del ministero dei domenicani, di là da ogni altro problema.

Quasi tutti gli altri attori della cupola sono espressione di santità monastica, ascetica, pastorale, significando l'ordinarietà di beati e santi. Agostino si pone al di sopra di questa dimensione, secondo l'idea della committenza, dando così suggello alla grandezza ideologica, quale mente sublime nella investigazione del trascendente, a Domenico, a Tommaso, alla Scolastica.

1148

Cfr. A. Pinchierle, Sant'Agostino, Milano, 2000, p.77.

1149

Cfr. G. Bosio, Iniziazione ai Padri, v. II, Torino, 1964, pp. 221 – 235.

1150

Cfr. A. Trapé, Bibliotheca Sactorum, I, 1961, cc. 486 – 547.

1151

Cfr. A. Pinchierle, 2000, op. cit., p. 178.

1152

Agostino, Confessioni X, 26, 37.

1153

Cfr. D. Rops, La Chiesa del tempo dei barbari, Torino-Roma, 1957, p. 43.

1154

Agostino, De Trinitate, VII, 6, 12.

Si innalza frontalmente, al di sopra di Agostino, solenne e ieratica, la figura di Benedetto da Norcia, luminoso il volto contornato dal bianco della barba e rapito dalla visione dell'*unicum necessarium*¹¹⁵⁵. Impercettibile è il pastorale che lo indica abate degli abati. Avanza con slancio e domina lo spazio con il fulgore latteo della cocolla Bernardo da Chiaravalle fondatore, a Citeaux, dei *Cistercensi*¹¹⁵⁶, a cui viene affidato, a Palermo, il monastero normanno di Santo Spirito¹¹⁵⁷. È il contemplativo di Maria, Bernardo di Chiaravalle, celebrato nella terza cantica della Divina Commedia. Sublime la sua preghiera che inizia: *Vergine Madre, figlia del tuo figlio / umile e alta più che creatura / termine fisso d'eterno consiglio*¹¹⁵⁸. Appena in basso affiora, nel biancore dell'abito e con la fosforescente testa scultorea, il beato Giovanni Liccio da Caccamo, che, fisiognomicamente, Francesco Manno riprende, nel 1787, per il ritratto inserito nella pala d'altare della Pietà. Nell'affresco il Liccio è annoverato, due anni prima della beatificazione, fra i protagonisti dell'ordine dei predicatori¹¹⁵⁹. In alto ascende verso l'empireo, sostenuto da angeli. Pittoricamente non chiara si presenta la figura di Gaetano di Thiene, fondatore dell'ordine dei teatini e tenace assertore della povertà. Severa e ispirata è la postura del santo, immerso nella visione celestiale¹¹⁶⁰, che indossa paramenti liturgici riverberanti d'azzurro.

Dopo una vasta zona di restauri calcinosi emerge un frammento di testa di donna, seguito dal ritratto sontuoso di Margherita di Savoya, marchesa di Monferrato, detta *la grande* per l'opera monastica¹¹⁶¹. La beata domenicana, con sul capo un diadema, ritorna iconograficamente nella menzionata tela del Manno. Con gesto protettivo le sta vicino in qualità di consigliere lo spagnolo Vincenzo Ferrer sostenitore dell'*Obbedienza Avignonese*¹¹⁶² uno dei maggiori santi domenicani, la cui spiritualità è cristologica, anch'egli successore di S. Domenico nel governo dell'ordine. A Palermo una chiesa era a lui intestata¹¹⁶³. Leggermente in basso si rivela plastico il profilo di Pietro Nolasco, fondatore della congregazione dei Mercedari, la cui missione è il riscatto degli schiavi¹¹⁶⁴. Identifica il personaggio il minuscolo scapolare rosso. A Palermo la presenza dei discepoli del Nolasco risale a metà XV secolo e perdura sino al 1866¹¹⁶⁵.

1155

Cfr. A. Lentini, *Bibliotheca Sancoturm*, Ad vocem, II, 1962, c. 1130.

1156

Cfr. M. C. Celletti, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, cc. 37 – 41.

1157

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., p. 77.

1158

Dante, *Paradiso*, XXX, 1 - 3

1159

Cfr. D. Campisi - M. C. Di Natale, *Il Beato Giovanni Liccio*, Palermo, 2003, p. 23.

1160

Cfr. F. Andreu *Ad vocem*, *Bibliotheca Sancoturm*, V, Roma, 1964, cc. 1346 – 1347.

1161

Cfr. A. Ferrus, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, cc. 793 – 795.

1162

Cfr. S. M. Bertucci, *Bibliotheca Sanctorum*, ad vocem, XII, 1969, cc. 1172 – 1176.

1163

Cfr. R. La Duca, op. cit. p. 111

1164

Cfr. V. Ignelzi, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, cc. 844 – 852.

1165

Cfr. R. La Duca, 2011, op. cit., p. 89.



Fig. 126. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Non generica né pleonastica è la figurazione di padri fondatori e di madri fondatrici nell'affresco di Santa Caterina. Sussiste una stratta relazione, spirituale e politica, tra il protagonista, fondatore dei *Domini canes*, e gli altri attori del teatro paradisiaco, fondatori di ordini e congregazioni. Tutti con i loro discepoli e le loro istituzioni sono presenti nella città di Palermo contribuendo, nel corso dei secoli, alla costruzione e alla storia della capitale. Meritano, pertanto, di essere partecipi dell'apoteosi di Domenico di Guzman, vivendo nel pantheon della cupola palermitana.

Congiunge i due soggetti che dominano la vastità della cupola, Domenico e Bernardo, una diagonale. Rifugge di fosforescenza il padre dei *mendicanti*; splende di bianco materico il maestro del silenzio. L'uno espressivo del dogma, l'altro della contemplazione. Testimoni di una chiesa che nel medioevo, in forme diverse, plasma di sé la storia.

In asse con Domenico di Guzman, punto focale dell'affresco, si pone sul bordo della circonferenza la cacciata dei reprobis. Manca, purtroppo, la sezione raffigurante il loro precipitare nel vuoto, che si intuisce dai frammenti della decorazione esondante la cornice. Drammatico il teatro paradisiaco con il gruppo degli angeli guardiani, dai corpi atletici, mentre impugnano la spada di fuoco, la fiaccola incendiaria, il pugnale acuminato. Il primo plana slanciato, prospetticamente, in giù; il secondo si erge fragrante di bellezza androgina; è furente con l'elmo di capitano il terzo. Travolgente scena barocca, in cui l'artista dà sfogo al dinamismo compositivo.



Fig. 127. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Insiste la cupola del D'Anna su un tempio di claustrali, provenienti, quasi tutte, da famiglie aristocratiche. Le quali contribuiscono, generosamente, all'abbellimento del luogo liturgico, dove le loro figlie consumano gli anni. Già negli affreschi di Antonio e Paolo Filocamo e di Filippo Randazzo è presente il segno della femminilità, non solo nella rappresentazione delle sante, ma anche nella simbologia di colori, il rosa in particolare. Vito D'Anna, dopo il rifiuto, da parte della badessa e delle monache, del progetto *teologico*, è consapevole della necessità di dover imprimere nello svolgimento della cupola, dentro il magma di colori canarini, rosacei, carnei, una piena presenza femminile per mettere in luce la bellezza della vita. Colma di sontuose immagini di donne il basamento del cerchio intercalandole fra crocicchi di santi. Donne formose decisamente sensuali. Non prive, talvolta, di malia, eleganti nel portamento. Sembra che il pittore si ispiri, nel ritrarle, alle signore della nobiltà di Palermo, a sorelle, cognate, amiche, che le monache hanno dovuto lasciare entrando in monastero. Ne evoca i corpi, la floridezza, il fascino, l'artista, disegnando volti solari, chiome intrecciate, curve suadenti, spalle nude, decoltés e seni rigonfi.

Nel paradiso di Domenico e dei domenicani Vito D'Anna ricrea per le claustrali, prive da tempo di titoli di contesse e baronesse, non di sensi e passioni, un altro paradiso, meno celeste e più mondano, modellando la carne femminile di calda luce e di ardori.

Inebriante si svela, secondo Vincenzo Parrino, *la vasta conca della cupola, dove la prima voce della pittura è quella d'una esuberanza inventiva fino allora sconosciuta in Sicilia e rimasta unica fino a oggi. Essa si dispiega in un'innunerevole messa in scena di*

personaggi, distribuiti con una certa espansione movimentata: buon mezzo per una giovane mano avida di plasmare su masse e agitar linee¹¹⁶⁶. Non è asettica la lettura dello studioso, che non si lascia ingramagliare dal documentarismo e dal filologismo, abbandonandosi alla poesia della visione, da molti anni cancellata da storiografi e storici. Con sensibilità letteraria egli continua: *Un sussurrare multiplo sembra empire la grande cupola, un conversare sommesso svolto fra l'atteggiamento vario del popolo beato che pullula da presso e si raccoglie lontano, più in alto, sotto l'alito d'oro del lume ardente nel sonno della cupola, là dove una pura vanente folla di creature angeliche è mistero e poi diventa solo lume, quando la calotta sbocca nel taglio circolare del lanternino*¹¹⁶⁷. Illusiva è la rappresentazione *ad infinitum* con il moto a spirale dei personaggi risucchiati nell'empireo¹¹⁶⁸. Personaggi che, nell'ascensione, sono rappresentati in scala ad opera della *gradazione chiaroscurale*¹¹⁶⁹.



Fig. 128. Vito D'Anna, *America, Vela*, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

1166

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., p. 59.

1167

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 59.

1168

Cfr. M. La Monica, *Vito D'Anna*, op. cit., p. 15.

1169

A. Chiazza, *La rappresentazione dello spazio in Vito D'Anna*, in M. La Monica, *Vito D'Anna*, op. cit. p. 99.

Dal lanternino discende la luce inizialmente sulla conca, carezzando la carne dei putti, subito stemperandosi sui beati, vagolanti nell'ocra del cielo, poi, plastica, modellando gli attori della gloria e le donne nella loro fisicità. Luce dinamica, piena di sostanza divina e di passione umana, che mostra, pur tra condizionamenti, l'*homme de génie* nella sua prima fase di maturazione, mentre crea una cupola che, con giri ascendenti, dà ulteriore armonia a Santa Caterina d'Alessandria, contrapponendosi alla monotona staticità dei Filocamo¹¹⁷⁰. Riveste l'artista la cupola di ariose pennellate, trasparenti cromie, composizioni variegata, tagli scultorei e con soggetti in scorcio, anche se non prospetticamente convincenti. In questa calotta cateriniana, che evoca il Lanfranco di Sant'Andrea della Valle, Vito D'Anna afferma, pur nel provincialismo clericale, la transizione della forma pittorica non più concepita quale dimensione del *pulchrum*, di memoria biblica, ma del *bellum*, della piacevolezza arcadica¹¹⁷¹, che connota ormai la civiltà illuminista. L'incipit dello spirito secolare è, dunque, percepibile in questa apoteosi di S. Domenico e della sua corte con l'euforia dell'ultimo Barocco e la primavera del Settecento.

Collega la cupola alle vele un verso del Qoelet inciso sulla circonferenza della cornice: *Florete flores et collaudate Canticum et benedicite Dominum* (Qoelet, 39, 15). Voce di esultanza a gloria di Dio e di Domenico, cui si riferisce un altro versetto del Cantico dei Cantici, inscritto sulla targa sottostante: *Dilectus meus positur inter lilia* (Cantico 2,16), che evoca lo slancio d'amore della Sulamite verso il suo sposo. In questo contesto impropria sembra la traslazione letteraria del Cantico e come se Domenico fosse, nell'immaginario di ogni claustrale di Santa Caterina d'Alessandria, lo sposo mistico profumato di gigli.

Dedica le quattro vele Vito D'Anna ai quattro continenti, soggetto di evangelizzazione dei domenicani, investiti del comando di Cristo: *Euntes in mundum universum, predicate evangelium omni creaturae* (Marco 16,15). Si tratta di allegorie femminili, riferibili in parte all'iconografia di Cesare Ripa¹¹⁷², auliche e formose, neoclassiceggianti e statuarie, aggraziate nelle pose, occhi, guance, labbra fiammeggianti¹¹⁷³. Le presenta così Parrino: *Dai chiusi fondi ulivigni le quattro figure. Assise si staccano grandi, con evidenza scultorea, palese nello sconfinare dei contorni oltre la cornice, pur chiaramente là, dove oltre il limite del muro, la sommità di un vessillo decorante l'Europa è completato con mezzi plastici*¹¹⁷⁴

Rimanda alla Sulamite biblica il ritratto dell'Africa: *Nigra sum sed formosa* (Cantico 1,4). In un'atmosfera notturna la giovane africana, svelata da un putto, mostra la malia del corpo, circonfuso di luce, e il palpito dei seni, vestiti di fiori. Dal bianco dei veli si affaccia la testa di un leone. È rivelazione di bellezza ignota l'America, la cui immagine

1170

Cfr. G. Rizzo, *La chiesa di Santa Caterina*, in *Chiese barocche a Palermo*, Palermo, 2015, p. 172

1171

Cfr. M. La Monica, op. cit., p. 16.

1172

Cfr. M. La Monica, *ibidem*.

1173

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 26.

1174

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 59.

india sa di fierezza nella offerta di un fisico scattante e del turgore del petto. Corona la sua testa corvina un copricapo azteco, festante di piume policrome. Solo un frammento di stendardi presenta l'Europa e il monogramma latino *SPQR*. Non esiste da decenni la figura femminile, che traduce nella carne geografia e storia del vecchio continente. Ha l'opulenza di una regina l'Asia: il volto arcadico, eburneo il collo, le poppe prorompenti, cinta di fiori la testa. Ne esaltano la persona il viola cangiante e l'ocra delle vesti.

Quattro allegorie di forte impatto cromatico che, per segno e struttura, si distaccano dall'insieme della cupola, accennando al linguaggio settecentesco della razionalità. Sembra probabile che alla loro stesura concorrano, insieme con D'Anna, dei collaboratori, come suggeriscono i putti grossolani nelle forme. L'artista completa con due seguenti laterali il suo intervento decorativo inventando, nelle volte dei transetti, figure di angeli e simboli martiriali.



Fig. 129. Francesco Sozzi e Alessandro D'Anna, *Cristo, la Vergine e Sante*, Volta del sottocoro, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

Appendice tardiva sono gli affreschi del sottocoro delle monache firmati, nel 1769, da Francesco Sozzi, figlio di Olivio, con il quale collabora Alessandro D'Anna, figlio di Vito. Ne scrivono il Gallo¹¹⁷⁵ e U. Thieme - F. Becker¹¹⁷⁶ attestando l'autenticità. Nella scomposizione della volta vi è la geometrizzazione del XVIII secolo, mentre la pittura non riesce a esprimere né l'ultimo Barocco, né il rocaille, né alcuna vaga idea neoclassica. Risultano pesanti gli accordi cromatici con i *toni accesi del blu e rosso*

1175

Cfr. A. Gallo, ms. sec. XIX, f. 721.

1176

Cfr. U. Thieme - F. Becker, 1937, op. cit., v. XXXI, p. 316.

contro il grigio dello sfondo¹¹⁷⁷, come annota Maria Genova, che, inoltre, tiene a sottolineare: *Negli affreschi di Santa Caterina si evincono modi piuttosto deboli nel definire le immagini e particolari tipologie quali, ad esempio, le mani*¹¹⁷⁸. Piuttosto modesto è l'intervento decorativo di Francesco Sozzi. Goffo è l'affresco nell'impasto materico e cromatico, nelle forme, persino nel soggetto ascrivibile a un eclettismo di maniera. Documenta che, ormai da tempo, è finita la poesia barocca.

15.4. Affreschi minori

La *Compagnia dei Santi Tre Re* affida la decorazione a fresco del suo oratorio a Vito D'Anna, il quale vi opera, tra il 1751 e il 1752. L'artista trasfonde nella navata e nelle pareti del presbiterio la romboanza barocca del marattismo e il linguaggio giaquintista, in cui affiora la maniera del rococò.

Nell'affresco della volta serrata è la narrazione che raggruppa, nella parte centrale, i tre protagonisti, venuti dall'oriente, piuttosto alteri nei gesti, avvolti in sfarzosi paludamenti, recitanti l'adorazione, mentre nugoli di angeli e cherubini li attorniano, voltolanti nello spazio. In alto è la Vergine con il bimbo, seduta con postura memore della Madonna del Rosario in Santa Cita, dipinta da Carlo Maratta. Dal suo trono di nuvole, lei accoglie gli ospiti regali. In basso, fulgente di carne, domina l'arcangelo Michele che schiaccia il reprobò, come in un corpo a corpo.

A tratti respira l'ovale del soffitto con l'ocra dell'empireo e le zone minuscole di cielo, mentre due macchie di azzurro - il mantello di Maria e il velo di Michele - dinamizzano la composizione, intristita da colori terrei, dal groviglio marrone degli abiti cerimoniali e dalla massa ombrosa dell'eretico.

Un affresco poco armonico, compositivamente e cromaticamente, che attesta una fase del processo pittorico dell'artista, il quale completa l'intervento nella chiesetta con due riquadri sulle pareti del presbiterio, raffiguranti il *Martirio di uno dei Magi* e il *Battesimo di uno dei Magi*.

1177

M. Genova, *I disegni di Olivo Sozzi e Francesco Sozzi presso la Galleria di Palermo*, in *Le Arti in Sicilia nel Settecento*, Palermo, 1985, p. 433.

1178

M. Genova, 1985, *Ibidem*.



Fig. 130. Vito D'Anna, *Pace*, Riquadro della volta del cappellone, Chiesa di San Francesco di Paola

L'Adorazione ha un riscontro nel Vangelo di Matteo che afferma: *Ecce magi ob Oriente venerunt Ierosolymam dicentes: Ubi est qui natus est rex Iudeorum? Vidimus enim stellam eius in Oriente, et venimus adorarem eum... Et intrantes domum, invenerunt puerum cum matre eius, et procidentem adoraverunteum, et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera, aurum, thus, et mirram* (Matteo 2,1-2; 11). Gli altri due soggetti sono inventati nel medioevo. Servono al gusto fantasioso di una aristocrazia che favoleggiando della santità dei tre personaggi intende dare sacralità alla sua casta all'interno della chiesa. Pur spogliata nella dinamica strutturale, non è di alta qualità la pittura ¹¹⁷⁹, dissonante nei colori.

A questo momento appartiene la decorazione di Santa Maria del Piliere, conosciuta con il titolo di oratorio degli Angelini, la cui datazione oscilla fra il 1752 e il 1754¹¹⁸⁰. A lungo dibattuta è la paternità, anche perché non viene in soccorso una qualche fonte

1179

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 29.

1180

Cfr. F. Parisi, 1896, op. cit., p. 24.

attendibile¹¹⁸¹. Si tratta di un'opera di transizione in cui sono evidenti dei limiti nella costruzione della figura, nella ricerca spaziale, nella inadeguatezza di scorci e panneggi, nell'opacità delle cromie¹¹⁸². Altri preferiscono non pronunziarsi. Si dice probabilista la Siracusano¹¹⁸³. È sicura dell'attribuzione al pittore palermitano la Di Equila, basandosi su riscontri fisiognomici e formali, rapportati a opere certe.

Tema della volta, di ispirazione veterotestamentaria, è la *Nascita di Sansone*, narrata nel libro dei Giudici (Cfr. Giudici, 13; 14; 15; 16). Il bimbo, concepito dalla madre dopo anni di sterilità, è un *nazireo di Dio* e, divenuto adulto, assurge a difensore di Israele contro i Filistei. D'Anna ritrae l'alfa della sua storia in chiave poetica con una struttura che rimanda al Solimena, al De Mura e al Gianquinto della minuscola tela *San Pietro benedice un soldato*, custodita nel museo napoletano di Capodimonte. Nell'affresco del Piliere Vito comincia ora a dare corporeità alle sue creature, sa impostarle nello spazio e unificarle nell'espressione: *gli sguardi raccolti della Madre, delle Assistenti e del vecchio convergono tutti sul bimbo*¹¹⁸⁴. Convincente appare l'attribuzione della volta, ritmata dolcemente nei piani, fusa nella leggerezza di cromie sognanti, di gialli, rosa, celesti che si armonizzano in una visione lirica.

Incerta la datazione degli affreschi in S. Francesco di Paola. Probabilmente l'affrescatura precede il ciclo decorativo di S. Matteo al Cassaro. Vito D'Anna, nella chiesa costruita a fine cinquecento e ricca di sculture dipinti e decori, dipinge quattro immagini femminili simboleggianti le virtù teologali. Di questo intervento è entusiasta il Di Giovanni che annota: *nella volta del Cappellone le quattro virtù teologali sono di eccellente opera del palermitano Vito D'Anna*¹¹⁸⁵. Commenta gli affreschi Roberti de' Minimi sottolineando: *Meritevoli di particolare attenzione sono poi le belle pitture decoranti la volta del Cappellone, dovute al pennello di Vito D'Anna*¹¹⁸⁶. Ne assicura la paternità Vincenzo Parrino: *le quattro figure allegoriche nelle quattro vele del Cappellone di questa chiesa sono da attribuirsi al D'Anna*¹¹⁸⁷.

1181

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 29.

1182

Cfr. G. Di Equila, 1940, *Ibidem*.

1183

Cfr. C. Siracusano, 1986, op. cit., p. 270.

1184

G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 30.

1185

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 76

1186

G. M. Roberti de' Minimi, 1905, op. cit., p. 45.

1187

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 28.



Fig. 131. Vito D'Anna, *Il trionfo della Religione*, Volta della sacrestia, Chiesa di San Francesco di Paola.

Osserva con stupore gli affreschi il Nifosì: *Nell'abside e nella sacrestia nella chiesa di S. Francesco di Paola si ammirano affreschi di Vito D'Anna; molti attraenti i quadri dell'abside. Sono quattro gruppi in cui le figure e i loro movimenti sono pieni di vita e di colori freschissimi*¹¹⁸⁸.

Soggetti aulici, iscritti dentro il triangolo avvolto dalla chiarezza spiovente dall'alto. Simboleggiano, nella postura olimpica, i temi di un cristianesimo che, intellettualmente, si rapporta alla dimensione umana. Non coinvolgono emotivamente. Sollecitano piuttosto uno sguardo mentale per l'astrazione di una forma che intende rivolgersi alla ragione geometrica. Ciascuna virtù è contrassegnata: la Carità da un bimbo che succhia il seno; la Fede dal calice tenuto in mano; la Speranza dall'acqua versata; la Pace dal ramoscello d'ulivo e dal tintinnio sonoro.

L'artista interviene anche nella volta della sacrestia per illustrare il *trionfo della religione*, soggetto non appassionante, generico nella denominazione in rapporto all'iconografia. Dell'affresco fa menzione il Di Giovanni: *La pittura della volta denotante il trionfo della religione è di Vito D'Anna*¹¹⁸⁹.

Si diffonde nella narrazione Roberti de' Minimi: *Assai ampia e bellamente decorata di stucchi e di pittura, essa venne ridotta allo stato attuale nella prima metà del XVIII, per opera specialmente del Rev.mo P. Clemente Ciriminna, morto poi Generale dell'Ordine, a Paola nel 1767. Nel centro della volta un pregevole affresco, dovuto al rinomato pittore V. D'Anna, raffigura il trionfo della nostra santa religione*¹¹⁹⁰. Piuttosto critico è, riguardo al soggetto della sacrestia, il Parrino che constata, acutamente, nell'affresco non unitarietà di segno pittorico. Attribuisce l'opera, *svogliatamente* realizzata, alla bottega del maestro¹¹⁹¹. Altri studiosi sono del parere che l'affresco sia autografo come Nifosì¹¹⁹², Bellafiore¹¹⁹³, Ganci Battaglia¹¹⁹⁴. Indubbio è il senso, oltre che ecclesiologico, politico, teso ad affermare il primato della Chiesa nella contingenza della storia e il ruolo indiscusso di *magistra*.

15.5. Purgatorio e Paradiso in S. Matteo

A distanza di tredici anni dalla decorazione a fresco della così detta sacrestia in San Matteo al Cassaro con l'intervento di Filippo Randazzo, la Compagnia del *Miseremini*, votata alla sepoltura dei defunti e al suffragio delle anime purganti, incarica Vito D'Anna di dipingere le volte della chiesa, stabilendo per ciascuno spazio il soggetto. Chiara è la progettualità tematica, fatta propria dall'artista che accende di baroccheggianti timbri

1188

I. Nifosì, 1948, op. cit., p. 6.

1189

L. Di Giovanni, ms. sec. XIX f. 78.

1190

G. M. Roberti de' Minimi, 1905, op. cit., p. 54.

1191

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., p. 28.

1192

I. Nifosì, 1948, op. cit., p. 6.

1193

G. Bellafiore, 1956, op. cit., p. 99.

1194

G. Battaglia, 1970, op. cit., p. 115.

cromatici navata, cupola e transetti, inserendovi visioni teologiche¹¹⁹⁵, quali il dogma delle anime in attesa di redenzione e il dogma dell'Assunzione corporea di Maria, con una pittura, ascetica e carnale, scandita prospetticamente su diversi piani.

Costituisce, nel cuore di Palermo, luogo di molteplici convergenze San Matteo, e di indubbia presenza di aristocratici che legano il nome a opere sociali e spirituali. Ne è consapevole l'artista che nella chiesa imprime, *homme de génie*, il suo segno creativo mostrando, oltre gli stilemi di scuola, i termini caratterizzanti la sua vera forma. *Negli affreschi di San Matteo, che portano la firma e la data 1754, troviamo un grande progresso, e finalmente una piena affermazione personale*¹¹⁹⁶. Sfida se stesso D'Anna inventando nella spazialità *ardite rappresentazioni di figure in scorcio rischiarate da effetti di controluce, qualità che caratterizzano lo stile dell'autore*¹¹⁹⁷. Nella volta della navata egli affresca la *Liberazione delle anime del Purgatorio*, dentro la cupola *La gloria di Maria*, nei soffitti del transetto *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* e la *Gloria di San Gregorio*, nelle vele *La Luce, La Via, La Verità, La Vita*.

Di questo intervento, ben documentato da storiografi e storici dell'arte, Filippo Meli riporta, nel suo studio, il pagamento: *1754 - 23 giugno. D'accordo con D. Fr. Ferrigno il pittore Vito D'Anna imprende a dipingere, per onze 600, le volte della nave, del Tè, del cappellone e del Cubbolo, sui quattro angoli e n. 4 piccoli vani nella nave in mezzo d'una lunetta all'altra*¹¹⁹⁸. L'opera che presto suscita ammirazione è attenzionata da eruditi e scrittori con giudizi positivi. Ne trattano, fra gli altri, Fedele da S. Biagio¹¹⁹⁹, Gaspare Palermo¹²⁰⁰, Leonardo Vigo¹²⁰¹, Agostino Gallo¹²⁰², Luigi Di Giovanni¹²⁰³, Vincenzo Mortillaro¹²⁰⁴, Gioacchino Di Marzo¹²⁰⁵, Di Marzo Ferro¹²⁰⁶, Carlo Tito Dalbono¹²⁰⁷.

1195
Cfr. Francesco Mirabella, *La Chiesa di San Matteo al Cassaro*, Palermo, 1995, p. 34.

1196
G. Di Equila, 1940, op. cit. p. 33.

1197
D. Malignaggi, *La Chiesa di San Matteo, in Palermo. Storia e Arte*, Palermo 1991, p. 112.

1198
F. Meli, op. cit. 1938, p. 367.

1199
Cfr. Fedele da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 254.

1200
Cfr. G. Palermo, 1816, op. cit., p. 15.

1201
Cfr. L. Vigo, 1826, op. cit., p. 64.

1202
Cfr. A. Gallo, 1830, op. cit., p. 78 n. I.

1203
Cfr. L. Di Giovanni, ms. sec. XIX, f. 90.

1204
Cfr. V. Mortillaro, 1844, op. cit., p. 21.

1205
Cfr. G. Di Marzo, 1856, op. cit., p. 268.

1206
Cfr. G. Di Marzo Ferro, 1858, op. cit., p. III.

1207
Cfr. C. T. Dalbono, 1859, op. cit., p. 213.



Fig. 132. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.



Fig. 133. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

A inizio del XX secolo U. Thieme - F. Becker¹²⁰⁸ focalizza l'affresco nella struttura compositiva, mentre Giacomo Daddi documenta: *Per gli affreschi dai Governatori dell'Unione fu data commissione al cav. Vito D'Anna, il quale fu incaricato ancor di presiedere, regolare ed approvare, insieme all'architetto Francesco Ferrigno, le suddette opere di abbellimento "si ha determinato per la Pittura che deve fare Vito D'Anna, la Nave, e il Tè, il Cappellone e il Cubbolo (la cupola) secondo l'Alberano firmato dai nostri Sup.ri per >onze 300"*¹²⁰⁹. Inoltre il Daddi relaziona delle altre fasi della decorazione facendo riferimento all'Archivio dell'Arciconfraternita in San Matteo¹²¹⁰ e al Libro dei pagamenti¹²¹¹. A questi Atti si rapporta Vincenzo Parrino¹²¹², il quale sottolinea che, nel 1751, si trova tra i congregati del Miseremini lo stesso pittore, specificando, inoltre, la sequenza dei suoi soggetti nelle diverse sezioni della chiesa¹²¹³. La critica del novecento approfondisce gli aspetti, formali ed estetici, della decorazione superando il puro documento per una lettura esegetica e letteraria. Indicativo del processo ermeneutico è lo studio di Vincenzo Parrino¹²¹⁴, di Giuseppina Di Equila¹²¹⁵. e di Carlo Battaglia¹²¹⁶.

Si affida all'emozione il Parrino nel presentare l'*arca preziosa* di S. Matteo, vestita di affreschi, che stupiscono per l'intrinseca valenza pittorica. Lo scrittore si lascia suggestionare dalla visione e, con gusto letterario, annota: *Ampia, leggera in piani a noi più prossimi s'innalza la sinfonia delle figurazioni grandeggianti, snodate o sommerse fra le nuvolaglie sfaldate, mosse o esitanti, cedenti sempre le forme e i drappi alle insigne mani del pittore che evoca e disperde la magia dei colori ridenti e ansanti, adombra soffusamente e bellamente avviva, sospinge verso la felicità dell'alto gruppi di celesti essenze grandi e leggere, come canzoni*¹²¹⁷. Immagina la felicità dell'artista lo studioso e la traduce nell'invenzione di un cielo velato di mestizia, che si fa *ridente* per le anime palpitanti di carne, che entrano a far parte della gloria. Non il lamento della preghiera traversa la volta, bensì l'*exultet* della salvezza. L'ascensione delle anime purificate non sa di trionfo, ma di grazia, di un atto d'amore, che *toglie* ogni macchia per trasformarla in luce.

Occupava quasi per intero la volta della navata la *Liberazione delle anime del Purgatorio*, circoscritta da un cornicione che favorisce l'illusione prospettica. Un affresco strutturalmente dinamico, grazie alle diagonali ascendenti e ai gruppi di figure poste

1208

Cfr. U. Thieme - F. Becker, 1907, op. cit., v. I pp. 530 – 531.

1209

G. Daddi, 1916, op. cit. pp., 125 – 126.

1210

Cfr. Atti della Consulta del 18 marzo 1754.

1211

Cfr. Archivio dell'Unione.

1212

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., p. 25.

1213

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., p. 26.

1214

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., pp. 22 – 26.

1215

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., pp. 34 – 40.

1216

Cfr. C. Battaglia in *Giornale di Sicilia*, 8 marzo, 1934.

1217

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 61.

lungo la linea, che si dirige verso l'alto, percossa da fulgori di luce e anfratti ombrosi. Non un solo punto di fuga, ma diversi determinano la visione, in rispondenza dell'assunto barocco del policentrismo¹²¹⁸, ideato da Pietro da Cortona e dal Baciccio e rivisitato da Luca Giordano e Corrado Gianquinto.

Insistono tre sezioni nell'affresco, collegato dal filo serpentinato che dal fondo si spinge verso l'empireo. La prima, vibrante di scorci e di gesti, è dominata da vorticosi nubi, da cui emergono i corpi delle anime che iniziano l'ascensione. Eleganti e sereni, fascinosi nella carne, sono gli eletti, avvolti in veli cangianti in azzurro, grigio, verdognolo, giallino. Formano un semicerchio, su cui svetta l'anima che, a braccia aperte, immerge lo sguardo nella Trinità, seguita, a sinistra, da una compagna che, orante, congiunge le mani, controbilanciando il ritmo ascensionale della composizione. Attorno è un coro fluttuante di angeli e cherubini che, con i simboli della fede, certifica la perfezione delle anime entrate nella luce, grazie alle preghiere e alle messe di suffragio. Un dipinto del 1615, firmato da Leonardo Balsamo, presente in San Matteo, rappresenta San Gregorio che celebra l'Eucarestia per la *salvazione* dei defunti. A questa tela si relaziona la volta della navata per significare, con la *communio sactorum*, il senso della memoria.

La tematica del Purgatorio, così esplicitata, va compresa nella polemica controriformista, in antitesi con l'opinione di Martin Lutero, che dichiara: *il purgatorio non può essere provato con la Scrittura canonica*¹²¹⁹. Anche Blaise Pascal, la cui fede matura all'ombra di Port Royal e del rigorismo, non si esime dal partecipare al dibattito sul purgatorio scrivendo: *La peine du purgatoire la plus grande est l'incertitude du jugement. Deus absconditus*¹²²⁰. La sua posizione si colloca non tanto sul versante della misericordia, quanto su quello di un giudizio di Dio nel *dies irae*.

I teologi di Roma, oltre a ribadire il fondamento scritturistico del libro dei Maccabei (2 Maccabei 12, 40-46) e l'affermazione paolina nella prima lettera ai Corinti: *l'opera di ciascuno sarà scoperta, la manifesterà il giorno che deve manifestarsi con il fuoco* (1 Corinti 3,13), ricorrono all'esegesi dei Padri della Chiesa, fra cui Agostino di Ippona, il quale parla del *fuoco correttore* e del *fuoco purgatorio*¹²²¹. E anche alle visioni di mistici come Caterina da Genova, per la quale il purgatorio è assenza di Dio e suo struggente desiderio. È un amore ritardato: *L'amore ritardato nel possesso della Persona amata* (differimento della visione di Dio) *produce sofferenza e, in questa sofferenza, l'anima si purifica*¹²²². Non un sito è, pertanto, il purgatorio, ma uno stato interiore, il suo fuoco metaforico, strumento di purificazione dell'anima e soddisfazione della giustizia divina. *È fuoco dell'amore di Dio*, dichiara Caterina da Genova¹²²³.

1218

Cfr. M. La Monica, op. cit., p.17.

1219

J. L. Ruiz de la Peña, *L'altra dimensione. Escatologia cristiana*, Roma, 1986, p. 317.

1220

B. Pascal, *Pensées*, Paris, 1962, p. 382.

1221

Cfr. Candido Pozzo, *Teologia dell'Aldilà*, Cinisello Balsano, Milano, p. 495.

1222

Candido Pozzo, *Ibidem*, p. 498.

1223

Cfr. C. Pozzo, *Ibidem*, p. 498

La legittimità dei suffragi per i defunti ha, per primo, il fondamento nel giudaismo precristiano dei Maccabei, poi nella Chiesa apostolica, quindi nelle riflessioni dei Padri, che mettono in evidenza l'unità comunionale dei vivi e dei morti. *Se il dogma del purgatorio*, scrive Yves Congar, *ha un senso... è soprattutto un senso morale: implica che le anime non compiono il loro destino in maniera solitaria, ma legata a tutto il corpo mistico di Cristo, aiutati dai suffragi dei fedeli e dei santi*¹²²⁴.

Di questa dottrina, sulla scia della Controriforma, si tesse la pittura di Vito D'Anna, che non è un intellettuale, ma un credente che fa sua la fede della Chiesa, trasformando concetti teologici in immagini di espiazione e purificazione, di peccato e grazia, non antitetici, ma inseparabili nell'*itinerarium mentis* verso la visione beatifica.

Centrale si presenta la seconda sezione con le tre figure adoranti. È in estasi, il volto fisso in Dio, l'anima che nel semicerchio sta a sinistra, tenendo in mano uno specchio. Esplicito il riferimento alla lezione di San Paolo. Se in terra la condizione umana obbliga a intravedere il *Deus absconditus* soltanto in *aenigmate*, cioè nel riflesso enigmatico dello specchio della natura o della fede, si può contemplare nella dimensione altra della vita, cioè in Paradiso, *faccia a faccia* il Dio della caritas.

Delicata è l'icona dell'anima, vestita della dolcezza della carne, posta all'apice dell'arco, carezzata di riflessi rosei. Castamente seminuda e fragrante d'eros, sembra pregustare nell'intimo l'incontro con l'Amore, mostrando nel volto onirico, nelle chiome dorate, nel petto morbido, nelle lunghe gambe, la sua femminilità. Un corpo di donna, prosperoso nei fianchi avvolti di seta, che possiede l'innocenza edenica di Eva e che traduce l'emozione dell'artista nel concepire l'anima beata, palpitante di sensi. Adagiato su un sofà di drappi le sta accanto un angelo che, con il tintinnio musicale di un cerchio, esprime la gioia per la misericordia di Dio. Splende di luce il messaggero divenendo parte di una composizione unitaria e armonica.

Ardito è lo scorcio dell'altro angelo, che, a sinistra, si slancia verso la nuvola su cui siede, vestita di rosso e lapislazzuli, la Vergine Madre. Scattante è il volo nel fruscio di ali e nello sventolio sensuale di gambe, disegnate prospetticamente da dietro. La figura angelica congiunge il gruppo sottostante all'arco di gloria, formato da Maria, Cristo, Spirito e Padre. Un angelo eburneo, cinto del panneggio oca, che annunzia, insieme ai putti festanti, alla Mediatrix e alla Trinità, l'ingresso delle anime elette.

L'ultima sezione, immersa nel magma dell'oro, ritrae la Vergine, che osserva materna le anime ascendenti, il Logos incarnato e la sua croce, la colomba nivea dello Spirito, l'Eterno con il globo terrestre. Scena abituale nell'iconografia, capace però di attivare lo sguardo per la chiarezza rosa e argentea del cielo, il flusso cangiante delle nuvole, la trasparenza delle ombre, la fosforescenza dei corpi divini. Un incanto epifanico che costituisce la ragione della pittura del D'Anna, non proclive al tratto pietistico, bisognoso di dipingere la lirica del paradiso e il rapimento estetico della mente.

1224

Y. Congar, *Le purgatoire*, in *Le Mystère de la mort e sa célébration*, Paris, 1956, p. 324.



Fig. 134. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

Nella strutturazione dello schema trinitario e mariano, l'artista si ispira al Giaquinto operante, a Roma, nella chiesa di San Nicola dei Lorenesi¹²²⁵, però addolcendo il disegno con sinuosità di linee. Nella figurazione centrale, con equilibrio di ritmi e movenze, crea soavità di volti, sensualità di corpi, morbidezze di drappi. Dimostra in questa composizione di possedere la scienza dell'anatomia e del dinamismo prospettico, in

1225

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit. p. 33.

accordo con l'intensità emozionale dei protagonisti dentro un teatro nostalgico, soffuso di serenante chiarore.

Modula visionariamente la volta il pittore palermitano affidando al crescendo dell'iridescenza piani, linee, scorci, gruppi, soggetti. Se la base dell'affresco si presenta come turbine di ombre e foschie, addossate ai corpi, il centro vibra di un pulviscolo carneo, che si confonde con il candore della colomba planante. Unitario appare, nell'insieme, il moto luministico dell'opera fin dall'oscurità purgatoriale per proseguire, gradualmente, nell'accensione dell'azzurro ed esplodere, poi, nel fulgore celestiale.

Ai poli della volta si uniscono due riquadri che concorrono alla scansione architettonica e decorativa. Il primo, prossimo all'ingresso, ritrae gli apostoli Matteo e Mattia, titolari della chiesa, immersi in un greve fondale. I due santi, installati su pietrosi cumuli, sono visti con prospettiva dal basso e costruiti come sculture dipinte. Li modella una luce diagonale che favorisce il moto di ombre e di chiaroscuri. È marmoreo il taglio degli abiti; sono acuminate, aggettanti e rientranti le pieghe. Nell'obliquità compositiva accompagna i due discepoli un putto *serpottiano*. Si presentano melanconici Matteo e Mattia, partecipi dell'aura penitenziale della Congregazione del Miseremini e del travaglio purgatoriale. Mattia, come parte dei dodici, è anomalo. Non è scelto dal Maestro, bensì dagli undici in sostituzione di Giuda. È Pietro a chiedere che la compagine apostolica torni al suo numero iniziale: *Bisogna, dunque, che tra coloro che sono stati con noi per tutto il tempo nel quale il Signore Gesù ha vissuto fra noi...uno divenga testimone, insieme a noi, della sua resurrezione...Tirarono a sorte fra loro e la sorte cadde su Mattia, che fu associato agli undici apostoli* (Atti degli Apostoli 1, 21, 22; 25).



Fig. 135. Vito D'Anna, *Santi Matteo e Mattia*, Volta, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.



Fig. 136. Vito D'Anna, *Anime Purganti*, Volta della navata, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

D'Anna rappresenta l'ultimo dei dodici. È ritratto iconograficamente macilento e con in mano l'ascia con cui, forse, viene martirizzato¹²²⁶. Ispirato è il suo viso, baluginato da filamenti luminosi. Piuttosto corroso dall'ombra del dubbio è Matteo. La sua faccia, avvolta dal mantello e da folta barba, sembra non avere perduta l'inquietudine del credere, anche se, come scrittore, documenta apologeticamente, soprattutto per gli ebrei, la verità storica del Maestro messianico di Israele, di colui che diffonde *con autorità* il suo vangelo di liberazione¹²²⁷. La postura che assume, in uno scorcio sorprendente, si potrebbe dire volgare. Accavalla le gambe nude e le sbatte in faccia. L'artista nel costruire il personaggio del *pubblicano* guarda, di certo, al San Matteo di Caravaggio che egli studia, a Roma, frequentando Santa Maria del Popolo.

Velato di ombre e lumeggiato di bagliori è il riquadro di *Anime tra le fiamme*, cadenzato dalla contorsione di quattro figure, viste dal basso. Corpi muscolosi di tre uomini e di una donna dolorosamente in attesa, lo sguardo stranito, le mani supplici. Domina il gruppo, lambito dal fuoco, il personaggio centrale, massiccio nella forma, che, con lo scorcio anatomico, sottolinea l'arditezza disegnativa. Riverbera di rossi fiammeggianti questa icona di invocazioni, coinvolgendo i confrati e la folla dei credenti.

Ai due lati del transetto, D'Anna dipinge le volte con il tema di Cristo che libera Adamo ed Eva e papa Gregorio in Gloria. Il primo soggetto, erroneamente definito *Adamo ed Eva*

1226

Cfr. A. Sisti, *Ad vocem*, Bibliotheca Sanctorum, IX, Roma 1967, cc. 150 – 154.

1227

Cfr. Joseph Schmid, *L'Evangelo secondo Matteo*, Brescia 1962, p. 36.

*scacciati dal Paradiso*¹²²⁸, alquanto teatrale, presenta il Risorto con sulle spalle la croce. Impetuoso è il Cristo che squarcia le tenebre degli inferi con un fiume di luce. Entra in scena tagliando obliquamente lo spazio, in parte stipato di angeli e decori, mentre si rannicchiano negli incavi basali i progenitori, che, dall'inizio della storia, attendono di essere liberati. Adamo arcua verso l'alto le braccia come ad accogliere l'apparizione, il viso compunto, bagnato da fiotti di luce. Accoccolata, come per nascondere la nudità, sta Eva, affranta e scarmigliata, memore della dannazione: *Multiplicabo aerumnas tuas, et conceptus tuos: in dolore paries filios, et sub viri potestate eris, et ipse dominabitur tui* (Genesi 3, 16). Tra i due si snoda il corpo sdraiato di una terza persona. Non la si conosce. Forse si tratta di Caino, il primo omicida, per il quale giunge, in fine, la misericordia. Si è di fronte a un affresco di profonda significazione. Rappresenta la *discesa agli inferi* di Cristo e la redenzione dei giusti veterotestamentari e di quanti hanno espiato le colpe. Quindi il titolo pertinente non può essere che *Liberazione di Adamo ed Eva*, tenendo presente che la chiesa di S. Matteo è pensata dalla congregazione del Miseremini nel segno della teologia della liberazione.



Fig. 137. Vito D'Anna, *Liberazione di Adamo ed Eva*, Volta del transetto destro, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

1228

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 34; G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 244, n. 59.



Fig. 138. Vito D'Anna, *San Gregorio Magno*, Volta del transetto sinistro, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

Il secondo affresco si incentra sulla figura di Gregorio Magno, figlio della palermitana santa Silvia, fondatore di monasteri in Sicilia. Stimola i vescovi ad essere missionari attivi non interferendo mai nel loro ufficio. Apre la Chiesa all'ecumenismo nel Nord Europa e in Oriente. È tra i grandi della letteratura cristiana¹²²⁹. Nitida la linea del dipinto, nella cui base si agitano angeli e putti e nella cui verticalità si staglia, dentro un cielo azzurro, bianco e dorato, Gregorio con piviale scultoreo. Solenne è il gesto del braccio che traversa lo spazio, lo sguardo assorto, attento al sussurro dello Spirito, che, in forma di colomba, detta a lui la sapienza della fede. Un'architettura plastica è l'affresco, mosso da cupe ombre e fulgori argentei, rivelanti la grandezza del pontefice, assertore di una spiritualità purgatoriale e della preghiera di suffragio.

1229

Cfr. V. Monachino, *Bibliotheca Sanctorum*, *ad vocem*, VII, 1966, cc. 241; 254; 271.



Fig. 139. Vito D'Anna, *Cristo ascende al Padre*, Parete dell'abside, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

L'analisi che dell'affresco, lumeggiato di settecentismo, fa Vincenzo Parrino, risponde più a una sensibilità letteraria che a un senso critico. Tuttavia esprime un modo emozionale del vedere: *Qui il campo è nebbioso di luce bianca e sonnolenta che vapora sulle masse con larga e molle carezza. E le masse a costo a costo vi si riscaldano in un adagiamento soffice. Nuvole a drappo sono un biancheggiante gruppo di piume, svariate in cangiamenti ombrosi grigi-viola, brillanti di pochi lembi brevi di palpabile stoffa un po' macera, azzurra, smeraldina, d'oro rancito, limpida però come la porcellana, tenera e viva come l'incarnato degli angeli e la figura del vecchio sbarbato papa. Adagiato*

sulla nuvola soffice nella mollezza bianca e dorata dell'ammanto San Gregorio benedice e respira l'aria freschissima del dipinto vitreo, trasparente, in cui l'ombra è largo insensibile alito, così come la luce è un riso, come tutto è un cinguettio, è la più gentile offerta di grazia, che i tempi di Giovanni Meli in Sicilia abbiano lasciato¹²³⁰.

Si tesse di finezza arcadica il dipinto, nella geometria di un impianto mentale, e di uno scavo interiore, che definiscono l'intelligenza di uno dei Padri della Chiesa, il quale, sui passi di Agostino, indaga l'enigma dell'attesa catartica nel quarto volume dei *Dialoghi*¹²³¹ e insegna ai monaci il senso dell'Eucarestia con rimando ai defunti¹²³². Nell'abside Vito D'Anna, riconnettendosi all'affresco della liberazione dei progenitori, riprende la figura di Cristo, che ascende verso il Padre e lo Spirito. Intravede il *Figlio dell'Uomo* dentro una fuliginosa spazialità, sotto lo sguardo di alcune donne, testimoni di una trascendenza che appartiene all'umanità intera.



Fig. 140. Vito D'Anna, *Assunzione*, Cupola, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

1230

V. Parrino, 1932, op. cit., pp. 61-62.

1231

Cfr. Guido Bosio, *Iniziazione ai Padri*, v. II, Torino 1964, pp. 533-535.

1232

Cfr. G. Bosio, 1964, *Ibidem*, p. 38.

Ardita è la concezione pittorica, tessuta di teologia, tesa a rappresentare unitariamente negli affreschi non la perdizione dell'uomo, bensì la salvezza mediante il dono della grazia, di cui scrive Paolo nella lettera ai Romani. La salvezza non avviene per meriti personali, ma per la fede in Cristo.



Fig. 141. Vito D'Anna, *Assunzione*, Cupola, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

C'è un brano della lettera ai Romani che sembra sintetizzare, pur in un linguaggio ostico, il percorso pittorico di Vito D'Anna illuminandolo con la riflessione su personaggio di Adamo e la persona di Cristo. *Adamo e figura di Colui che doveva venire* (Romani 5, 14) ricorda Paolo che si inoltra nella problematica del male, generata dal progenitore e nel moltiplicarsi delle colpe umane, affermando che *tutti peccarono* meritandosi la morte. In un paralelismo di similitudine l'*apostolo delle genti* enuclea il senso della caduta e della redenzione: *Come, dunque, per la caduta di uno solo si è riversata su tutti la condanna, così anche per l'opera giusta di uno solo si riversa su tutti gli uomini la giustificazione che dà vita. Infatti per la disobbedienza di un solo uomo tutti sono stati costituiti peccatori, così anche per l'obbedienza di un solo uomo tutti sono stati costituiti giusti* (Romani 5, 18 -19). Questa idea Paolina della giustificazione adombra pienamente la sequenza degli affreschi della navata, dei transetti e del presbiterio, ribadendo che la giustificazione è ritorno alla vita, grazie a Cristo, che opera la giustizia. Una *salvezza* dell'uomo fiducioso nel *Figlio dell'Uomo*, la cui morte giustifica.



Fig. 142. Vito D'Anna, *Paradiso*, Cupola, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia.

Scenografica decorazione, pacata nelle tinte, che sollecita lo sguardo dentro il fuoco ottico, cioè sulla persona del Risorto, dai tratti classicheggianti, che si innalza leggera verso il Paradiso¹²³³, sviluppando una personale forma pittorica. Del Giaquinto di cui scrive Giancarlo Sestieri¹²³⁴, D'Anna rimodula il dinamismo inventivo, ma con pacatezza, e la fluidità del ductus, ma senza slanci, l'edonismo estetico, rivisitato controriformisticamente. Non fa suo né la vibratilità della luce, né il fremito del tratto, né la frantumazione del filamento pittorico. Preferisce mediare tra la certezza dell'assunto barocco e il rischio di una inedita rivoluzione. Pur condizionato dalla committenza, ne prende le distanze, dando vita a una pittura di sentimenti interiori, significati dall'incipiente linguaggio neoclassico.

Quindi nel segno della trasparenza giaquintiana e di una lucida visionarietà, l'artista orienta la pittura verso una concezione di poesia limpida ed eterea.

Non il dogma né la controversia teologica lo interessa, bensì il gaudium della contemplazione estetica. Ora distanziandosi dai colori gravi del purgatorio, probabilmente con il sostegno di qualche illuminato confrate del Miseremini, inventa per la cupola di San Matteo, che si innalza oltre le volte memoriali, verso l'infinito, l'*exultet* della Vergine Madre, che ascende con la sua carne di donna al cielo, attorniata da corpi ellenizzanti, infuocati di colori. La cupola, che si incastona su un ottagono che, a sua volta, insiste su un quadrato, canta l'Assunzione nel tripudio di angeli danzanti e dei vari

1233

Cfr. G. Daddi, *San Matteo*, op. cit., p. 125,

1234

Cfr. G. Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino, 1988, p. 183.

attori all'interno della circolarità prospettica di uno spazio, che svanisce nell'empireo. *Le figure palpitano di arcana bellezza*, commenta Giuseppina Mazzola, *in un pathos mistico e, nel vortice della composizione, Maria risulta grandiosa*¹²³⁵.

Un barocco delicato, di ardenti cromie, che tendono a transustanziarsi in chiarezza epifaniche. La forma richiama sia la cupola romana del Lanfranchi, sia, per la dislocazione delle figure sul basamento, la piccola cupola di Sant'Anna a Casa Professa, affrescata dal Novelli. Ma è la pittura in sé che intriga per la sua modernità nel panorama della provincia siciliana, capace di evocare in parte i chiaroscuri del Conca e, maggiormente, la raffinatezza oniriche del Giaquinto, la cui lezione è determinante per D'Anna. Il quale assume il concetto classicistico del maestro e l'eleganza di una mondanità religiosa¹²³⁶, che consente all'allievo palermitano d'essere protagonista, in Sicilia, del rococò, olezzante di effluvi giunti da Roma e Parigi.

Sembra non particolarmente interessato alla descrizione dei soggetti il D'Anna e a riportarli alla terrenalità, avvinto dalla trascendenza lirica, dal dissolvimento dei costrutti geometrici, dalla metamorfosi della materia in forma di luce, che accende mente e carne. Per questo nel vortice dei cerchi concentrici¹²³⁷ la realtà si muta nella visione ascensionale dell'Assunta, senza perdere la ragione teologica, non di immediata lettura, che sta a fondamento dell'affresco, in apparenza fuor di luogo. Se si analizza in profondità, la cupola appare pervasa di significazione relata allo spazio purgatorio di S. Matteo. Si offre come visione esultante di Maria Assunta in anima e corpo *purchè si tenga presente la dottrina di San Paolo sulla natura della riparazione del peccato dei progenitori fatta da Cristo*¹²³⁸. La glorificazione della Vergine non è trionfale. Esprime la gioia della comunità credente per la *gratia plena*, che viene accolta ed eternata nella luce divina. Ma nel contempo ribadisce l'insegnamento paolino che, dopo Cristo e dopo Maria, tutti gli uomini, pur vinti dalla morte, risorgeranno con la loro carne, che assumerà nuova configurazione per l'eternità. Cristo e Maria vincono peccato e morte. Sono i primi risorgenti che entrano con la natura umana nel mistero di Dio, seguiti dagli uomini redenti (Romani, 5-6).

Innalzandosi al di sopra della volta, che rappresenta le anime in espiatione, la cupola intende completare il messaggio della fede squadernando, con esegesi neotestamentaria, il fulgore che avvolge la Vergine Madre e svelando ai confrati del Miseremini e alla cristianità siciliana che l'Assunzione è anche annunzio di una gloria che riguarda ogni credente, liberato dal male e dalle *fiamme*, cioè la trasformazione della carne mortale in carne immortale nell'assunzione al cielo. Una cupola di gloria che mostra con la sua luce dorata il canto del cosmo evocando la parola di Paolo: *Canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos immutabimur. Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem: et mortale hoc induere immortalitatem* (1 Corinti 15,52-53). Nonostante

1235

G. Mazzola, 1979, op. cit., p. 217

1236

Cfr. Giancarlo Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino, 1988, p. 322.

1237

Cfr. A. Chiazza, *La rappresentazione dello spazio nell'opere di Vito D'Anna*. in M. La Monica, *Vito D'Anna*, op. cit., pp. 100, 109.

1238

F. Spadafora, *Maria Santissima nella Sacra Scrittura*, Roma, 1963, p. 13.

l'apparenza non è scollegata l'Assunzione di S. Matteo dalla spiritualità purgatoriale dei confrati, ma intima ad essa, immaginando con il *volo pindarico* della pittura la felicità della carne transustanziata.

15.6. Il cielo mistico del S. Salvatore

L'ultimo importante ciclo decorativo del maestro palermitano, all'interno di uno spazio liturgico, sarà commissionato nel 1763. Si tratta della grandiosa cupola del monastero basiliano dedicato a Cristo *Salvator mundi*. Nel contempo D'Anna opera in chiese come San Sebastiano, dipingendo due pareti, e San Giovanni all'Origlione con qualche pala d'altare. Anni prima, nel 1758, dà inizio alla sequenza di affreschi sulle pareti del porticato di Villa Filippina che raccontano i *Fatti della vita di Cristo*. In realtà sono i collaboratori, sotto la direzione di Antonio Manno, a portare a termine il lavoro, di cui solo qualche larva di affresco è dato intravedere¹²³⁹.

Più ancora Vito D'Anna interviene, in questo periodo, dentro ambienti nobiliari come palazzetto Castelluccio, palazzo Isnello, palazzetto Sciara, palazzo Pietratagliata, villa Resuttana con soggetti trionfalistici, inneggianti alle glorie avite. Si tratta di pittura, liquida e ariosa, con cieli e paesaggi, simboli e miti, indicativa del rococò, secondo il gusto siciliano, dischiuso appena all'innovazione neoclassica e alla sua limpidezza. Molti gli aiuti del maestro frescante che concorrono alla stesura delle apoteosi principesche, fra cui Antonio Manno ed Elia Interguglielmi. La presenza di molte mani negli affreschi è ben percepibile determinando un decadimento di qualità.

Della cupola del S. Salvatore storiografi e storici si interessano con stupore. Dopo le vicissitudini belliche è impossibile immaginare la suggestione, estetica e mistica, dato che non rimangono che alcuni zone e frammenti sparsi. Sovviene nella ricerca della visione la memoria storica, sebbene anch'essa fatta di accenni figurati, brevi notazioni, riferimenti religiosi vari. Non esiste una narrazione sufficiente a illustrare la struttura e la composizione dell'emisfero, la forma della pittura, l'iconografia e l'incanto. Attraverso documenti coevi e qualche testimonianza critica si riesce appena a pervenire alla riformulazione di un capolavoro che, per quasi due secoli, rende clero, aristocrazia e popolo fieri di tanta bellezza.

Probabilmente costituisce l'apice della idealità di Vito D'Anna la decorazione del tempio delle claustrale di S. Basilio. Un'opera di concettualità moderna che pone l'artista nell'alveo del settecento europeo, conquistando - unico dei frescanti siciliani - l'intelligenza del *peintre du Roi*, Jean Houel, il quale resta affascinato dalla lucidità mentale, dal rigore di forme, dalla geometria del costruito, dall'astrazione della luce¹²⁴⁰. Stimato dall'intellettualità, nobiliare e clericale, l'artista è chiamato a operare dentro il monastero dell'abbadessa Angiola Maria Marziani¹²⁴¹, assistita dall'abate Eutichio Ajello, come risulta dal documento pubblicato dalla Di Equila¹²⁴².

1239

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., p. 27.

1240

Cfr. J. Houel, *Voyage dans les isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, 1782, pp. XIV - XV

1241

Cfr. Archivio Monastero del SS. Salvatore, v. 23, f. 765.

1242

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., pp. 49-50.

Sin dalla prima fondazione del 1072, per volere di Roberto il Guiscardo, il monastero è centro non solo di vita ascetica, ma anche di splendori d'arte. Sia il prospetto, rielaborato nel XVII secolo, con i due ordini, gli aggetti e le aperture profonde, sia la conformazione ellittica dell'interno, si deve a Paolo Amato, *uno dei più noti protagonisti dell'architettura barocca palermitana*¹²⁴³. Lo sfoggio degli ornamenti marmorei, nella navata ovoidale, che esalta le pareti, appartiene all'inizio del Settecento ed è espressione della laboriosità immaginifica delle maestranze. Nell'impianto del santuario si incastona la croce greco-bizantina, asserendo le radici della comunità, e sulla croce si sviluppa *l'invaso centrale il cui telaio architettonico è composto da due ordini di paraste e da un alto attico e infine dalla cupola*¹²⁴⁴. Una chiesa, concettualmente bizantina, che si fa carico del teatro barocco in una ascensionalità di strutture che, a partire dai gradini d'ingresso, si innalza con moto vertiginoso verso l'abside e la cupola¹²⁴⁵.

La molteplicità di elementi, planimetrici e artistici, che determinano lo spazio, è condotta a unità dalla luce, fisica e metafisica, che spiove dal lanternino e dalle finestre. Se d'un canto essa è interprete della filosofia dello *spettaculum lucis*, dall'altro, diffondendosi in ogni parte del tempio, concentra se stessa, con diafanico biancore, nella conca aerea per svelare l'epifania di San Basilio, fondatore dei basiliani e delle basiliane, affrescata da Vito D'Anna. Il quale è chiamato a una decorazione totalizzante che interessa cupolino d'ingresso e le pareti laterali del vestibolo con una iconografia laudativa del *magister* della spiritualità orientale e occidentale.

Dell'urgenza di affrescare la cupola c'è memoria in una pagina del cappuccino Fedele da S. Biagio: *Incominciarono le Signore Monache e sopra ogni altra la Madre Abbadessa a fargli fretta, per terminare il suo lavoro in tempo determinato, dovendo finire il governo di detta Superiora; cosicché fu costretto dall'impegno a dar principio e dipingere come meglio potè, e coll'aiuto del Figlio e i suoi Giovani; e sopra il travaglio di questi, il povero infermo Autore l'andava ricapezzandolo, e rimpastando; e per non mancare alle promesse, la compì, e fu scoperta la Cuppola nel tempo stabilito dalle Signore Monache; anzi di due Quadroni pure a fresco, collaterali alla porta maggiore bisognò fargli dipingere in pochissimi giorni, colla di lui assistenza*¹²⁴⁶. Documenta l'inaugurazione della cupola il marchese di Villabianca, segnandone la data, 27 ottobre 1765, ed evidenziando la firma apposta all'estremità dell'affresco: *Eques Vitus De Anna Panormitanus, S. Lucae academicus, pingebat anno 1765*¹²⁴⁷. Solenne è la cerimonia con il pontificale dell'arcivescovo, Serafino Filangeri dell'ordine benedettino¹²⁴⁸, alla

1243

D. Malignaggi, Chiesa del SS. Salvatore, in *Palermo, Arte e Storia*, Palermo, 1991, p. 100.

1244

V. Viola, *Le istanze barocche nella chiesa SS. Salvatore*, in *Chiese barocche a Palermo*, Palermo, 2015, p. 208.

1245

Cfr. C. Scordato, *La chiesa tra evidenza e abbaglio: Spettaculum lucis*, in *Chiese barocche a Palermo*, Palermo, 2015, p. 232.

1246

F. da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 255.

1247

Marchese di Villabianca, *Diari*, in Di Marzo, op. cit. v. XVIII, p. 239.

1248

Cfr. Cronotassi degli Arcivescovi, *Annuario dell'Arcidiocesi*, Palermo, 2012, p. 10

presenza del *Signor Viceré col Sacro Consiglio*, come testimoniano i *Documenti inediti del Monastero del Salvatore*, ritrovati dalla Di Equila ¹²⁴⁹.



Fig. 143. Vito D'Anna, *Glorificazione di San Basilio*, Cupola, Chiesa del SS. Salvatore.

Quando, fra il 1763 e il 1765, l'artista si trova impegnato nella stesura degli affreschi del Salvatore non sta bene in salute. Tuttavia opera *come meglio poté*. Espressione questa di padre Fedele, che mette in evidenza la difficoltà dell'artista che, alla fine dell'affrescatura, non sembra contento dei risultati¹²⁵⁰. Ma è probabile che il D'Anna non sia soddisfatto non del suo personale intervento, bensì per quelle sezioni decorate dagli aiuti, pressati dalla committenza. La sua scontentezza è propria dei maestri in genere. Nel caso specifico si origina dalla ristrettezza del tempo, dal fisico debole e dalla non sempre alta capacità interpretativa ed esecutiva dei collaboratori. Quasi una *legenda* diviene il racconto di Leonardo Vigo¹²⁵¹ sulla autenticità parziale dell'intervento del maestro. A questa si oppone Vincenzo Parrino: *l'esame stilistico ci fa credere che l'affresco invece opera assai condotta dal nostro pittore*¹²⁵². Lo studioso, inoltre, fa riferimento alle firme autografe di Vito D'Anna riguardanti le numerose riscossioni di pagamenti nei

1249

Cfr. G. Di Equila, *Documenti Inediti in Vito D'Anna...*, 1940., op. cit., p. 50.

1250

Cfr. L. Vigo, 1826, op. cit., p. 80.

1251

Cfr. L. Vigo, 1826, *Ibidem*.

1252

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 32.

registri in possesso dell'Archivio di Stato¹²⁵³ (Cfr. V. Parrino, op. cit. p. 31). Argomento non dirimente la questione, poiché, essendo l'artista titolare dell'opera, può solo lui firmare contratti e ricevute. Ma ciò esula dal fatto pittorico e dal contributo dei *giovani*.

Sull'azione creativa di Vito D'Anna ampia è la documentazione degli storiografi e l'esegesi dei critici. Riferendosi alla chiesa basiliana il Di Giovanni annota: *È di figura ellittica coperta da una grandissima cupola la di cui pittura che rappresenta il Paradiso è opera magnifica del Palermitano Cav. Vito D'Anna fatta nel 1765 ultimo anno di sua vita*¹²⁵⁴. Il Gallo si sofferma sulla fretta imposta dalle claustrali che condiziona il pittore: *obbligato a terminare la cupola del Salvatore... vi fece lavorare i suoi scolari Vito Coppolino, D. Antonino Manno, Giuseppe Testa*¹²⁵⁵. Attenendosi a quanto riferito dai documentaristi il Parrino, nel suo studio del 1932, sottolinea: *Riferiscono che di sua mano non restano che il disegno della cupola e gli angeli del cupolino: le memorie sono concordi nel dire che Vito non poté accudire interamente al lavoro*¹²⁵⁶. Ma ciò, egli fa intendere, non significa che l'opera non sia sua, considerando il senso creativo, di cui non erano all'altezza gli aiuti. Inoltre, sottolinea ancora l'esegeta, l'esistenza nell'affresco di discrasie dovute al restauro: *Il dipinto ha però subito qualche ritocco: notabili quello eseguito da Francesco La farina, un altro nel 1823 e un altro dopo due anni*¹²⁵⁷.

Che la grandiosa calotta basiliana sia ideata e disegnata dal D'Anna sembra ineccepibile, anche perché su cartoni del maestro operano gli allievi. Di ciò fanno menzione Gaspare Palermo,¹²⁵⁸ Leonardo Vigo,¹²⁵⁹ Agostino Gallo.¹²⁶⁰ Nel 1856 il Di Marzo mette in rilievo: *grande cupola... con lanternino, che fu solamente dipinto a fresco da Vito D'Anna, eseguito il resto sopra i cartoni dal Manno*¹²⁶¹. Sulla stessa linea si pongono U. Thieme - F. Becker¹²⁶², Agati¹²⁶³, Mauceri¹²⁶⁴, Bottari¹²⁶⁵. Per evidenziare la compartecipazione di collaboratori, secondo il racconto del cappuccino Fedele da S. Biagio¹²⁶⁶, Giuseppina Di Equila, che afferma di non essere gli affreschi della cupola *le*

1253

Cfr. V. Parrino, 1932, op. cit., p. 31.

1254

L. Di Giovanni. ms. sec. XIX ff. 37 v-38.

1255

A. Gallo, ms. sec. XIX f. 885.

1256

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 30.

1257

V. Parrino, *Ibidem*.

1258

Cfr. G. Palermo, 1816, op. cit., p. 224.

1259

Cfr. L. Vigo, 1826, op. cit., p. 64.

1260

Cfr. A. Gallo, 1842, op. cit., p. 125.

1261

Di Marzo, 1856, op. cit., p. 125.

1262

Cfr. U. Thieme - F. Becker, 1907, op. cit., v. II. Pp. 530 - 531.

1263

Cfr. S. Agati, 1907, op. cit., p. 51.

1264

Cfr. E. Mauceri, 1833 -34, op. cit., pp. 99 - 100.

1265

Cfr. S. Bottari, 1962, op. cit., p. 70.

1266

Cfr. F. da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 255.

cose migliori del D'Anna, ne sottolinea l'organicità e *una innegabile scioltezza di tecnica*¹²⁶⁷.

La studiosa rientra nel minuscolo novero di quanti articolano la visione della calotta entrando nel merito compositivo e con qualche notazione iconografica.

A metà anni sessanta G. Calabro, nella tesi di laurea sui fratelli Manno, pittori della cerchia del maestro palermitano, osa scrivere: *Da quanto dicono le fonti, siamo indotti a credere che nell'ultima opera di Vito D'Anna, l'affresco della cupola di S. Salvatore, possa vedersi con sicurezza una delle prime opere dovute in gran parte ad Antonino Manno*¹²⁶⁸. Un azzardo eccessivo, che sa di *pruderie della scoperta*. Se da un punto di vista testimoniale, da parte degli storiografi, è giusto tener in conto la loro affermazione e anche necessario sottoporre il loro scritto alla critica attenta a una lettura filologica, in grado di definire, senza esecuzioni sommarie, non solo l'ideazione e l'impianto organico, ma anche le parti autografe e più ancora volti, sguardi, mani, rivelatori di paternità o meno.

Se non la certezza apodittica, si ha però la convinzione, nata dallo studio dei reperti figurali, sotto l'aspetto disegnativo e pittorico, che Vito D'Anna sia il regista, intellettuale e poetico, formale e iconografico, dell'opera con interventi di sua mano nelle parti essenziali, mentre tocca ai collaboratori affrontare la vasta superficie, popolata di figure e di nuvole. Ed ammesso che Antonino Manno svolga un ruolo di *primo aiuto*, ciò non significa che il D'Anna rimanga estraneo a una delle opere maggiormente attese dalla città aristocratica, conventuale, popolana. Se *con la di lui assistenza* è testimoniata la realizzazione dei due quadroni secondari, posti all'ingresso¹²⁶⁹, a maggior ragione deve questa assistenza concepirsi nell'affresco che domina totalmente l'aula liturgica.

Come evidenziato, la cupola subisce, a inizio ottocento e in seguito, lesioni strutturali e crolli di campiture pittoriche, a causa di terremoti e assestamenti sismici¹²⁷⁰. Ma è l'incursione aerea su Palermo, nel 1943, a colpire chiesa e cupola distruggendo quasi per intero l'affresco di San Basilio, che attualmente, nonostante i rattoppi dei restauri, risulta di difficile lettura. Le sezioni ricomposte e i frammenti dislocati non consentono la ricomposizione delle parti, né una ideale ricucitura del disegno iconografico, per cui l'esegesi si rivela disperante. In piccola misura viene in aiuto la storiografia e qualche scritto anteriore agli anni quaranta del XX secolo, consentendo un'approssimativa riformulazione del piano formale e del senso religioso.

1267

G. Di Equila, 1940, op. cit., p. 44.

1268

G. Calabrò, 1966 - 1967, Università di Palermo - Facoltà di Lettere e Filosofia, p. 13.

1269

Cfr. Fedele da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 255.

1270

Cfr. Archivio di Stato, Titoli inventariati - Spese per conto del monastero del SS. Salvatore per terremoto 5 marzo 1823, vol. 533.

Per quasi due secoli si offre allo sguardo, con serrata rappresentazione, l'emisfero, ideato in funzione della gloria di S. Basilio, che nell'affresco si impone solenne, maturo e virile, adagiato su una nuvola, indossando le vesti pontificali di rito bizantino e il pallio che lo contrassegna patriarca. Con il corpo leggermente indietro spalanca le braccia al cielo, rapito dalla epifania trinitaria, mentre lo attorniano molti attori del teatro sacro tra stuoli di angeli e putti, uno dei quali regge il baculo liturgico.

Ampia è l'impaginazione nella spazialità rosacea e cerulea, che impregna di riverberi aurorali i volti e le carni degli astanti e si riflette su paludamenti e sui veli di quanti partecipano della gloria del *magister*. L'inquadratura dello scenario è prospettica, dal basso, quasi angolata, mossa dalla contorsione e dallo scorcio dei nudi, velata di pulviscolo lucente e di nebbie diafaniche. Alla *pièce* madre si raccordano le altre scene raggruppate nel ritmo di incontri, colloqui, estasi dei santi, su cui volano osannanti le figure angeliche, le cui ali appaiono arpe che accompagnano voci di giubilo.

Unitaria è l'ideazione della cupola e la concatenazione delle parti. Ne riferisce un testimone del tempo ¹²⁷¹, probabilmente l'abate Ajello, responsabile della agiografia del santo nella creazione dell'affresco. Il testo riportato rende omaggio alle virtù narrate da Gregorio di Nazianzo ed Efrem il Siro, non inferiori a quelle dei giusti veterotestamentari. Basilio è descritto, umile maestro d'oriente e d'occidente, che insegna la scienza delle beatitudini, l'umiltà evangelica, la forza della fede, l'ardore dell'annunzio.

Vescovo di Cesarea, metropolita di Cappadocia ed esarca del Ponto, Basilio, definito dagli storici *il grande*, è consapevole della deriva di Ario, il cui insegnamento inficia l'essere della *Ecclesia* ¹²⁷². Per questo gli si oppone con forza ¹²⁷³. Uomo di cultura e azione, si dedica alla ricerca della trascendenza divina, della Trinità in particolare, rendendosi conto della impenetrabilità del mistero, preoccupandosi nel contempo di illuminare le coscienze di monaci e fedeli e istituisce importanti complessi caritativi a favore dei diseredati ¹²⁷⁴. Nella storia del cristianesimo è una delle maggiori personalità: *romano fra i greci*. È anche scrittore di opere dogmatiche, liturgiche, ascetiche che influiscono sulla comunità ecclesiale.

1271

Cfr. Anonimo settecentesco, in V. Parrino, 1932, op. cit., p. 50.

1272

Cfr. D. Stiernon, *Ad vocem*, Bibliotheca Sactorum, II, Roma, 1962, cc. 920 – 923.

1273

Cfr. D. Rops, *Storia della Chiesa del Cristo*, v. I, Torino, 1961, p. 515.

1274

Cfr. Guido Bosio, *Iniziazione ai Padri*, v. II, Torino 1964, p. 72.



Fig. 144. Vito D'Anna, *Glorificazione di San Basilio*, Cupola, part., Chiesa del SS. Salvatore.

In un tempo di monachesimo anacoretico ed eremitico, egli sostiene l'idea di una forma comunitaria, il cenobitismo, maggiormente utile alla maturazione dei monaci e al loro impegno nella direzione dei fedeli. Regola essenziale della convivenza è la carità, che anima superiori e sudditi. *La carità cristiana*, scrive Basilio nelle sue Regole monastiche, *non permette che ciascun abbia di mira l'utile proprio*¹²⁷⁵. Si impongono nei monasteri greco-slavi le Regole, ma anche in Italia e in Sicilia. A Palermo il monastero delle claustrali basiliane ne vive lo spirito, fin dalla fondazione normanna, accogliendo il senso ascetico del fondatore e vivendo, nella quotidianità, per la gloria di Dio.

L'insegnamento di Basilio, che *uno scrittore bizantino del XII secolo doveva qualificarlo come "il più grande dei Padri, il maestro dell'universo ascetico"*¹²⁷⁶, incide nella formazione di monaci e di monache, lungo i secoli, fino alla stagione della modernità, cui appartengono le religiose, guidate dalla abbadessa Angiola Maria Marziani, la quale affida a Vito D'Anna di tradurre negli affreschi del Salvatore lo spirito di condivisione, pazienza, umiltà che deve plasmare il monastero. Nel far suo, con la modestia che lo distingue, l'universo del Patriarca d'oriente e d'occidente e il desiderio delle basiliane, l'artista ha chiara l'idea narrativa *volendosi mettere in veduta ai sensi umani per mezzo della pittura l'ombra vittoriosa dei divini eterni allori del nostro santo, giusto si fu il pensiero di dipingere il santo, non solo in atto di contemplare Dio ma pure attorniato da patriarchi e profeti dell'antica legge, dai cenobiti religiosi, da vescovi santi, dalle vergini, dai martiri e fin dagli apostoli stessi*¹²⁷⁷.

1275

Cfr. Guido Basilio, op. cit., p. 92.

1276

D. Rops, 1961, op. cit., p. 515.

1277

Anonimo settecentesco, in V. Parrino, 1932, op. cit. p. 50.

Diversamente dalla dizione di *paradiso* data alla cupola, l'affresco intende illustrare il premio che Dio dona al suo fedele. Afferma questa tesi l'opuscolo dal titolo *Argomento dell'Istoria che si ravvisa pittata nella cupola del SS. Salvatore di Palermo del pittore Vito D'Anna*, pubblicato nel 1765, dal monastero per il giorno dell'inaugurazione: *il pensiero, o sia argomento, che somministrò al perito dipintore si fu l'eterna retribuzione, che ottenesi dal Gran Padre Basilio*¹²⁷⁸. Non il trionfo dipinge l'artista, ma l'umiltà del fondatore, cui fanno corona asceti e mistici, significando la santità del maestro nel servizio ecumenico. Risponde a una logica stringente l'invenzione del D'Anna come adesione razionale, oltre che spirituale, al progetto di una glorificazione, quale *lectio vitae* per il monastero del Salvatore, cenobio di orazione e contemplazione.

Resta poco del capolavoro, capace, tuttavia, di attrarre l'intelligenza nella sua spazialità larvale, dove la gloria di Basilio è anche gloria del D'Anna. Serena è la rotazione di luce, velata di bianco, che movimenta con lievità la superficie ellittica. *È un'euritmia di colori, di chiaroscuri, di masse, che una fascia decorativa fa maggiormente risaltare. Centinaia di soggetti sono raggruppati ed isolati da un'arte che tiene conto del minimo dettaglio*¹²⁷⁹.

Per avere un'idea della complessità compositiva è necessario leggere la cupola con gli occhi di una studiosa che, a fine anni trenta del XX secolo, ha modo di osservare l'affresco, che lei schematizza in tre sezioni. Nella sezione inferiore si staglia la figura di San Basilio in abiti patriarcali e con una bionda barba sul viso. Partendo da sinistra va verso il *Gran Padre Basilio* una religiosa, probabilmente l'abbadessa Angela Maria Marziani, seguita da Santa Rosalia, vestita da monaca basiliana, e altri personaggi sacri. Si dirigono da destra verso il santo i fondatori degli ordini religiosi, fra cui Ignazio di Loyola con il vessillo della Compagnia, Francesco d'Assisi, Domenico di Guzman, Agostino di Ippona, Benedetto da Norcia. Altero nella postura si mostra Gregorio Magno¹²⁸⁰ privo di *compunzione*, non della coscienza del ruolo, cui si riferiscono il triregno, il pastorale e il manto pontificio. Figura anche Leone Magno, *dottore dell'Incarnazione*, sollecito dei problemi religiosi e politici della società¹²⁸¹, visto di spalle, mentre va incontro, con coraggio, ad Attila e Genserico.

Nella sezione centrale della calotta è la rappresentazione della Trinità, attorniata da Maria, Giovanni Battista, Giuseppe, Anna e Gioacchino¹²⁸². Un popolo di eletti circonda il santo, secondo il racconto dell'anonimo settecentesco¹²⁸³: profeti, martiri vergini, dottori pontefici. Fra questi dovrebbe pur esserci Eusebio di Cesarea di Cappadocia, il patriarca che accoglie nella sua comunità Basilio, il quale ne diverrà amico e

1278

Cfr. Biblioteca Comunale, XL VI G. 58 N. 16.

1279

G. Mazzola, *Profilo della decorazione...*, 1979, op. cit. p. 218.

1280

Cfr. V. Monachino, *Ad vocem Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma, 1966, cc. 252 – 254.

1281

Cfr. G. Zannoni, *Bibliotheca Sactorum, ad vocem*, VII, 1966, cc. 1246; 1254.

1282

Cfr. G. Di Equila, 1940, op. cit., pp. 43-44.

1283

Cfr. Anonimo settecentesco, in V. Parrino, op. cit. p. 50.

successore¹²⁸⁴. Persino i dodici apostoli e l'apostolo delle genti testimoniano le virtù dell'esarca nello scenario basiliano, dove aleggia la beatitudine che rapisce, nella sua intimità, non solo le religiose, ma anche i fedeli e i dubbiosi che giungono da ogni parte.



Fig. 145. Vito D'Anna, *Predicazione di San Basilio*, Riquadro parietale dell'ingresso, part., Chiesa del SS. Salvatore.

Nella quiete della visione e nell'eco polifonica delle voci è il volo degli angeli, l'esultanza *correggesca* dei putti, il volto innocente dei fanciulli, l'alito della primavera, la fluenza delle vesti, l'onda delle nuvole, l'*immortale bellezza* di uno spazio rosato e la luce che avvolge e carezza angeli, uomini e donne e la loro carne profumata di sensi. Al di sopra campeggia, nella tremula nebbia dell'alba, il corpo seminudo del *Figlio dell'Uomo* accanto al Padre, paludato di potenza, e al volo argenteo dello Spirito.

Suggerisce questa emozione lo scrittore che contempla, lungo gli anni trenta, l'affresco nella quasi sua interezza, percependo la consistenza corporea di una cupola che si fa atmosfera. La pittura del D'Anna è soffusa *d'un senso vaporante d'estasi, di leggerezza, di riso: così come la tinta squillante subitamente languisce e smuore, così come lo spazio puro s'inumidisce e condensa, mentre dalle modellate masse del vestiario si scioglie o*

1284

Cfr. Guido Bosio, op. cit., p. 95.

*sboccia il fiore del nudo, si solleva un collo nobile, un volto dolce dal profilo efebo si volge*¹²⁸⁵.



Fig. 146. Vito D'Anna, *Miracolo di San Basilio*, Riquadro parietale dell'ingresso, part., Chiesa del SS. Salvatore.

Ultimo dei cicli pittorici, l'affresco del Salvatore, pur nelle imperfezioni formali di alcuni segmenti, costituisce una visione interiore della gloria, pregna di pensosità, palpitante di poesia evangelica. Un'opera lontana dal turbine seicentesco, dallo scontro di luci e ombre, dalla dialettica dei contrasti. Vige nella sua aria cristallina, fra trasparenze di nuvole e di corpi, paludati o nudi, un onirico ascendere verso il regno. Concepita per il cenobio, quasi nulla concedendo alla mondanità del rococò, l'emisfero di San Basilio si offre suadente all'estasi della fede. L'artista travasa la sua quiete nel *convivium* del cielo

1285

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 58.

e nel rapimento dell'intelligenza spirituale. Fonde nell'immaginario dell'intonaco la ragione geometrica della modernità e l'ardore del cuore antico, proiettando sulla superficie la dimensione del suo io e un frammento di sé. Si autoritrae nell'affresco per essere partecipe della beatitudine, secondo la testimonianza del saggista, inscritta nella cupola, *a sinistra del gruppo centrale degli "Angeli cantori" nelle vesti di un santo re*¹²⁸⁶. Tale fisionomia trova, a detta dello studioso, riscontro nel dipinto conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo.

Riassume l'affresco basiliano, ecletticamente, gli insegnamenti di Corrado Giaquinto, che plasma rosacei vapori e cieli limpidi, e l'armonia classica di Annibale Carracci, che dà ai corpi la malia giovanile della sensualità. Vito D'Anna scioglie in una unità personale questi linguaggi, traducendoli in apparizione mistica, creando figure estatiche, profondità spaziali, dinamismo di corpi, emozioni di sguardi, melodie angeliche, gaudio di luce. *Luce che riveste le forme, suscita rilievi tangibili, causa ombre, si mette a servizio della virtù inventiva del pittore, della sua abilità disegnativa*¹²⁸⁷. Una luce madreperlata, opalina, violacea, rosea, ombrosa, serica, che, di volta in volta, svela l'intus dei santi della cupola. Di cui poco si direbbe se non fosse venuto incontro il saggio di Giuseppina Di Equila e ancor prima quello di Vincenzo Parrino, il quale, pur nella accentuata soggettività, testimonia come il cielo del Salvatore venga percepito dalla cultura siciliana, nel primo novecento, di là dal documentarismo di storiografi ed eruditi, quale contemplazione arcadica del mistero di gloria.

Quasi *introitus* alla cupola sono gli affreschi del vestibolo con a destra il soggetto di *San Basilio opera un miracolo* e a sinistra la *Predicazione di San Basilio*. Due quadroni, alquanto scialbi, realizzati frettolosamente¹²⁸⁸, giorni prima dell'inaugurazione, dagli aiuti del maestro, rispondenti a una memoria pietistica. Accademizzante è il disegno in una pittura che risulta amorfa e incapace di interiorizzazione. Qualche tocco di pennello illumina il viso di una donna e le trecce di fanciulle stagliate su fondali grevi.

Al di sopra del vestibolo D'Anna affresca la volticina, con rimandi giaquintiani, rappresentando la Prudenza, la Giustizia, la Fortezza e la Temperanza. Soggetti occultati dal dopoguerra e di cui non si conosce lo stato.

Allo sguardo è offerto, nell'alta ellisse della cupola, solo qualche frantumata campitura, abbinata alla anonimata del biancore restaurativo. Eppure non cessa di attrarre la mente il cielo martoriato del Salvatore, lineare nel disegno, nella ombreggiatura delle forme, nel moto placido delle parti, lontano dal verticismo illusionista. Possiede la pacata visione dell'artista, il suo spirito, la saggezza inscritta nell'architettura, popolata di uomini e donne, sfiorati dal raggio divino. Figure scavate, profonde nei tratti, ritraenti volti antichi di cenobiti e dottori e volti femminili, soffici di grazia, che testimoniano la trascendenza di un linguaggio dischiuso alla ragione classica.

1286

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 9.

1287

V. Parrino, 1932, op. cit., p. 53

1288

Cfr. F. da S. Biagio, 1788, op. cit., p. 255.

BIBLIOGRAFIA

Archivi e Biblioteche

Archivio di Stato di Palermo

Archivio Storico Comunale di Palermo

Archivio Storico della Curia di Palermo

Archivio di Casa Professa di Palermo

Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Palermo

Biblioteca Comunale di Palermo

Biblioteca del Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura, Università di Palermo

Biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Palermo

Biblioteca della Facoltà Teologica di Sicilia, Palermo

Biblioteca della Società di Storia Patria, Palermo

Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo

Biblioteca di Casa Professa di Palermo

Biblioteca Franciscana di Palermo

Biblioteca Domenicana di Palermo

Manoscritti

O. Manganante, *Sacro Teatro Palermitano*, manoscritto del XVII secolo, Biblioteca Comunale di Palermo, Qq D. 11. 12

A. Mongitore, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spetali, et altri luoghi pii della città di Palermo, le chiese e case de' Regolari*, parte prima e seconda, manoscritti del XVIII secolo (1739) in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq E 5-6

A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti e artefici in cera siciliani*, manoscritti della prima metà del XVIII secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq C 63

A. Mongitore, *Monasteri e conservatori di Palermo* manoscritti della prima metà del XVIII secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq E 7

F. M. Emanuele e Gaetani (Marchese di Villabianca), *Le divine arti della Pittura e della Scultura*, manoscritti del XVIII secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq E 90

F. M. Emanuele e Gaetani (Marchese di Villabianca), *Opuscoli palermitani*, manoscritti del XVIII secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq E 91

F.M. Emanuele e Gaetani (Marchese di Villabianca), *Chiese e Monumenti sacri della città di Palermo*, manoscritti del XVIII secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq D 163

L. Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, manoscritti del XIX secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni 2 Qq A 49

A. Gallo, *Notizie di pittori e mosaicisti siciliani od esteri che operano in Sicilia*, manoscritti del XIX secolo in Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, ai segni XV H 19-19

A. Gallo, *Pittori e scultori siciliani*, ms. sec. XIX, XV H 18 B. N. Palermo

A. Sozzi, *Operette sulla pittura e belle arti*, ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Palermo

G. Bertini, *Estratti di autori antichi e moderni intorno alla storia letteraria e delle belle arti di Sicilia*, manoscritti del XIX secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, tomo IV, ai segni Qq F 255

R. Gregorio, *Mescolanze di cose siciliane*, manoscritti del XIX secolo in Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq F 57

D. Privitera, *Elenco di pitture pregevoli in diverse chiese di Catania*, ms. sec. XIX, Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, *Memorie varie*, 1, 91, c. 2

F. Valenti, *Guglielmo Borremans*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo, 1944

Testi a stampa

C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'immagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da C. R. Perugino. Opera non meno utile che necessaria a poeti, pittori e scultori...* Roma, 1593

R. Pirri, *Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, III ed. a cura di A. Mongitore con aggiunte di V. Amico, Palermo, 1733 (rist. anast. Sala Bolognese 1987)

E. Aguilera, *Provinciae Siculae Societatis Jesu ortus et res gestae*, Panormi, 1740

J. Houel, *Voyage pittoresque . . .des isles de Sicile, de Malta et de Lipari*, Paris, 1782

M. Denon, *Voyage en Sicile*, Paris, 1788.

P. Fedele da S. Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura difesa ed esaltata da P. Fedele da S. Biagio, pittore cappuccino col sig. avv. D. Pio Onorato, palermitano*, Palermo, 1788

G. Grano - F. Hackert, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli, 1792

I. Lanzi, *Storia Pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso del secolo XVIII*, Firenze, 1800

- G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che dal forestiero tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, Palermo, 1816
- G. Ortolani, *Biografie di uomini illustri della Sicilia*, 1818
- A. Gallo, *Dipinture scelte del Monrealese*, Palermo, 1821
- G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fioriscono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina, 1821
- A. De Sayve, *Voyage pittoresque en Sicile*, Paris, 1822
- M. Missirini, *Memorie da servire alla Storia dell'Accademia di S. Luca*, Roma, 1823
- L. Vigo, *Memorie storiche di Pietro Vasta, pittore di Acireale*, Palermo, 1826
- G. Bertini, *Di alcuni documenti relativi a Pietro Novelli*, Giornale di scienze, lettere ed arti per la Sicilia, Palermo, 1828
- G. Bertini, *Continuazione delle memorie intorno al Novelli*, Giornale di scienze, lettere ed arti per la Sicilia, Palermo, 1828
- Conte C. Gastone di Rezzonico, *Viaggio in Sicilia*, Palermo, 1828
- V. Mortillaro, *Guida per Palermo e pei suoi dintorni*, Palermo, 1829
- A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli da Morreale in Sicilia pittore, architetto ed incisore*, Palermo, 1830
- G. La Farina, *Intorno le belle arti e gli artisti fioriti in varie epoche in Messina, estratte da diversi numeri dello Spettatore Zancleo*, Lettera VI, Messina, 1834
- R. Gregorio, *Saggio sulla vita e le pitture del celebre P. Novelli*, Memorie per la Sicilia, Palermo, 1842
- A. Gallo, *Saggio su' pittori siciliani vissuti dal 1800 al 1842*, Memorie per la Sicilia, Palermo, 1842
- A. Gallo, *Vita di Giuseppe Velasquez palermitano*, Palermo, 1845
- G. Di Giovanni, *Storia ecclesiastica in Sicilia (continuata sino al secolo XIX da S. Lanza)*, Palermo, 1847
- G. Di Giovanni, *Il monastero del SS. Salvatore*, in *Nuove Effemeridi Siciliane*, serie III, VIII, pp. 131 - 150, Palermo, 1854
- G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo, 1858

- C.T. Dalbono, *Storia della Pittura in Napoli e in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, 1859
- S. Lanza di Trabia, *Guida del viaggiatore in Sicilia novellamente compilata*, Palermo, 1859
- G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, vol. III, Palermo, 1862
- S. Lanza di Trabia, *Sulla pittura in Sicilia*, Palermo, 1873
- S. Salamone Marino, *Documenti inediti relativi ad artisti siciliani dei secoli XVI e XVII*, Archivio Storico Siciliano, pp. 448 - 454, 1878 - 1879
- G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e dei primordi del XVII*, Archivio Storico Siciliano, serie IV, tomo IX, pp. 174 -197, 1882
- S. Lanza di Trabia, *Sulla pittura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII, e XIX*, Palermo, 1883
- S. Monteleone, *Frammenti di un diario alcamese del secolo XVIII* a cura di F. M. Mirabella, Alcamo, 1892
- F. D'Estreni, *L'Arte a Palermo*, Palermo, 1897 G. Ceci, *La chiesa e il convento di S. Caterina a Formello*, in Napoli Nobilissima, X, Napoli, 1901
- G. M. Roberti De' Minimi, *Sant'Oliva ovvero la chiesa e il convento di S. Francesco di Paola in Palermo*, Palermo, 1905
- G. Filiti, *La Chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù in Palermo*, Palermo, 1906
- Angelico da Ciminna O.F.M., *Sulla chiesa e convento di S. Antonino di Palermo*, Palermo, 1906
- S. Agati, *Il Cicerone per la Sicilia*, Palermo, 1907
- L. Boglino, *La monumentale chiesa di S. Maria di Valverde in Palermo*, Palermo, 1907
- U. Thieme - F. Becker, *Algemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1907 - 1950
- V. Fazio Almayer, *La Pinacoteca del Museo di Palermo*, Palermo, 1908
- G. M. Raimondo di Montevago, *La chiesa e il convento di S. Maria degli Angioli detta volgarmente la Gancia*, Palermo, 1909
- L. Tasca Bordonaro, *Pietro Novelli*, "Emporium", XXXIX, pp. 26 - 40, 1909
- V. Pitini, *L'arte di Pietro Novelli*, Nuova Antologia, Roma 1° novembre 1910

- V. Pitini, *Novelli e Pietro Novelli suo figlio*, Archivio Storico Siciliano, Palermo, 1911-1912
- G. Di Marzo, *Guglielmo Borremans di Anversa. Pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, Palermo, 1912
- N. Scalia, *Pietro Novelli il Monrealese*, Rassegna d'arte, 1913
- G. Di Marzo, *Altre notizie del pittore G. Borremans*, Archivio Storico Siciliano, 1914
- V. Pitini, *Le chiese di Palermo nel periodo della decadenza*, Nuova Antologia, 1° gennaio, Roma, 1915
- G. Daddi, *S. Matteo vecchio e nuovo: le due chiese (1088-1633) e l'unione dei Miseremini*, Palermo, 1916
- V. Pitini, *Di alcuni affreschi di Pietro Novelli*, Bollettino d'Arte, 1916
- E. Mauceri, *La chiesa del SS. Salvatore in Palermo e gli affreschi di Vito D'Anna*, Rassegna d'Arte, I, pp. 8 - 12, febbraio, 1917
- E. Mauceri, *Il caravaggismo in Sicilia e Alonzo Rodriguez pittore messinese*, Bollettino d'Arte, pp. 259 - 571, 1924 - 1925
- E. Alfano, *Palermo in tasca*, Palermo, 1925
- F. Meli, *Arte e Artisti in Sicilia*, Palermo, 1925
- G. Sorge, *I teatri di Palermo nei sec. XVI, XVII e XVIII*, Palermo, 1926
- V. Parrino, *Vito D'Anna e la cupola del SS. Salvatore*, Sicilia Nuova, 19 marzo 1926
- A. De Rinaldis, *La pittura del '600 nell'Italia Meridionale*, Verona, 1929
- S. Marino Mazzara, *Affreschisti palermitani del settecento - Vito D'Anna*, Giornale di Sicilia, 3 - 4 - 1929
- F. Meli, *L'arte in Sicilia dal sec. XII al sec. XIX*, Palermo, 1929
- S. Bottari, *Artisti siciliani*, Messina, 1931
- E. Mâle, *L'Art religieux après le Concille de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI, du XVII, DU XVIII siècle*, Paris, 1932
- V. Parrino, *Vito D'Anna e i suoi affreschi nelle chiese di Palermo*, Palermo, 1932
- S. Marino Mazzara, *Notizie inedite di Olivio Sozzi, pittore palermitano del sec. XVIII*, Archivio Storico Siciliano, 1933

- C. Battaglia, *Arte siciliana del '700 - Gli affreschi di Vito D'Anna nella cupola del SS. Salvatore*, *Giornale di Sicilia*, 18 - 5 - 1933
- R. Mulè, *Indirizzi di maniera e grandezza di stile nella pittura palermitana del XVII e XVIII secolo*, Tesi di laurea, Università di Palermo, 1933 - 1934.
- C. Battaglia, *Settecento Siciliano - Gli affreschi della cupola della chiesa di S. Caterina*, *Giornale di Sicilia*, 12 - 1 - 1934
- M. Accascina, *Settecento Palermitano*, *Ospitalità Italiana*, 1934
- L. Venturi, *Difesa del Barocco*, *Arte*, 1934
- S. Caronia, *Il Barocco a Palermo*, Palermo, 1935
- P. Sgadari di Lo Monaco, *Pittori Siciliani del '600 e del '700*, Milano, 1937
- F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei sec. XVII e XVIII*, *Archivio Storico Siciliano* IV - V vol., 1938
- Dizionario di Siciliani illustri*, Palermo, 1939
- M. Accascina, *Pietro Novelli*, Monreale, 1939
- Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, a cura di L. Pietrobono, Torino, 1939
- F. Russo, *L'Oratorio monumentale di SS. Elena e Costantino*, Palermo, 1939
- G. Di Equila, *Vito D'Anna (1719 - 1769). La Vita e l'Arte*, Firenze, 1940
- G. Di Stefano, *Pietro Novelli*, Palermo, 1940
- F. Pottino, *Pietro Novelli il Monrealese*, Urbino, 1940
- P. Sgadari di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani. Dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo, 1940
- F. Di Pietro, *Precisazioni sull'arte in Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Palermo, 1942
- N. Marsalone, *Il cavalier Gaspare Serenario, pittore palermitano del Settecento*, Palermo, 1942
- S. Bottari, *Storia dell'Arte Italiana*, Messina, 1943
- V. Regina, *Gli affreschi di G. Borremans nella Chiesa madre di Alcamo*, Mazara, 1944
- A. Giuliana Alajmo, *Antonio Grano pittore ed incisore ed il suo quadro di S. Nicolò da Tolentino*, *Illustrazione Siciliana*, 19 novembre 1948

- I. Nifosi, *Pittori del '700. Vito D'Anna, Giuseppe Tresca e i fratelli Manno*, Ragusa, 1948
- A. Giuliana Alajmo, *Vito D'Anna, il più grande freschista siciliano del '700 e le sconosciute vicende della sua fanciullezza*, Palermo, 1949
- G. Falzone, *Palermo*, Palermo, 1949
- G. Briganti, *Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, Paragone, 1951
- B. Raimondo, *Leggenda. S. Caterina da Siena*, Siena, 1952
- S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina, 1954
- G. B. Comandè, *Preminenti caratteri della pittura in Palermo in età barocca e tarda barocca*, La Giara, giugno-luglio 1954
- B. Berenson, *Viaggio in Sicilia*, Milano, 1955
- L. Mariani, *La chiesa di S. Antonio di Padova in Palermo*, Palermo, 1955
- H. Tuzet, *La Sicile au XVIII siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasbourg, 1955
- G. Bellafiore, *Palermo. Guida della città e dintorni*, Novara, 1956
- Y. Congar, *Le purgatoire*, in *Le Mistère de la mort e sa célébration*, p. 324, Paris, 1956
- A. Giannino, *Il tempio del Gesù a Palermo*, in *Sicilia*, settembre 1956
- R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo, 1957
- F. Meli, *Nuovi documenti relativi ai dipinti di Palermo nei secoli XVI e XVII*, "Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e arti di Palermo", pp. 193 - 219, 1957
- F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino, 1957
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, nova editio, Matriti, 1959
- K. Bihlmeyer - H. Tuechle, *Storia della Chiesa*, II, III, IV, Brescia, 1960
- J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Alba, 1960
- F. Rotolo, *Maria e la Chiesa nelle arti figurative siciliane*, in *Acta Congressus Mariologici Mariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati*, p. 92, Roma, 1960
- F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina*. Testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, Firenze, 1960

- Giovanni Damasceno in *Breviarium Romanum*, p. 900, Ratisbonae, 1961
- J. Schmid, *Evangelo secondo Luca*, Brescia, 1961
- L. Zeppegno, *Palermo Barocca*, "Sicilia", n. 29, 1961
- Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, I - XII, Roma, 1961 - 1969
- S. Bottari, *L'arte in Sicilia*, Firenze, 1962
- M. Marangoni, *Saper vedere*, Milano, 1962
- B. Pascal, *Pensées*, Paris, 1962
- G. Ricciotti, *Vita di Gesù*, Milano, 1962
- G. Santangelo (a cura di), *Il Seicento*, Palermo, 1962
- P. Bargellini, *Belvedere. L'arte del Seicento*, Firenze, 1963
- G. Bosio, *Iniziazione ai Padri*, I, II, Torino, 1963
- E. Natoli, *Contributi a Pietro Novelli*, Commentari, 1963
- F. Pottino, *L'Auditorium del SS. Salvatore*, "Sicilia", n. pp. 53 - 71, 1963
- G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, 1963
- F. Spadafora, *Maria Santissima nella Sacra Scrittura*, Roma, 1963
- G. Ganci, *Il Barocco nella Sicilia Occidentale*, Roma, 1964
- N. Sapegno, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, II, Firenze 1964
- F. Abbate, *Pietro da Cortona*, Milano, 1965
- G. Fallani, *Dante Poeta Teologo*, Milano, 1965
- A. E. Perez Sanchez, *Pittura italiana del siglo XVII en Espana*, Madrid, 1965
- M. C. Ploton, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Paris, 1965
- D. Rops, *Storia della Chiesa del Cristo*, I - XII, Torino - Roma, 1965
- M. Thurian, *Maria Madre del Signore, immagine della Chiesa*, Brescia, 1965,

- P. Zampetti, *Pittura italiana del Seicento*, Bergamo, 1965
- M. V. Brugnoli, *Il Baciccio*, Milano, 1966
- Caterina da Siena, *Epistolario*, I, II, III, a cura di Umberto Meattini, Alba, 1966
- S. Cuccia, *Gli affreschi di Olivio Sozzi*, Sicilia, 1966
- M. Gregori, *Zurbaran*, Milano, 1966
- E. Larsen, *Van Dyck. 1613 - 1626*, I, Milano, 1966
- P. Benoit, *Ascensione* in *Dizionario di Teologia Biblica*, c. 75, Casale, 1967
- M. E. Boismard, *Agnello di Dio*, in *Dizionario di Teologia biblica*, c. 20, Casale, 1967
- E. Cecchi – N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento*, Milano 1967
- C. Filizzola, *La Chiesa dell'Immacolata Concezione*, Palermo, 1967
- M. G. Paolini, *Il Barocco a Palermo e nella Sicilia Occidentale*, Università di Palermo, 1967 - 68
- A. Blunt, *Architettura Barocca in Sicilia*, Milano, 1968
- E. Cecchi – N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana. Il Settecento*, Milano 1968
- J. Joergensen, *San Francesco d'Assisi*, Assisi, 1968
- R. Longhi, *Caravaggio*, Roma, 1968
- D. Malignaggi, *Le Arti Figurative del '700 in Sicilia*, Palermo, 1968
- G. C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, III - IV, Firenze, 1969
- A. Blunt, *Barocco Siciliano*, Milano, 1969
- S. Boscarino, *La nascita del linguaggio barocco*, in *Storia della Sicilia*, V, p. 393, Napoli, 1970
- S. Boscarino, *Architettura e Urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, V, Napoli, 1970
- G. Ganci, *Il Barocco in Sicilia*, Libro Siciliano, Palermo, 1970
- A. Koyré, *Dal Mondo Chiuso all'Universo Infinito*, Milano, 1970

- D. Mack Smith, *Storia della Sicilia Medievale e Moderna*, Bari, 1970
- G. S. Barcellona - M. Pecoraio, *Gli Scultori del Cassaro*, Palermo, 1971
- G. Bellafiore, *Idea di Palermo Barocca*, Palermo, 1971
- G. Cavallini, *Antinomie Cateriniane* in *L'Osservatore Romano*, luglio 1971
- M. Cordaro, *Guglielmo Borremans*, in *Dizionario Biografico degli Italiani 1971, Ad vocem*, XIII, Roma, 1971
- C. Fabro, *La dimostrazione dell'immortalità*, in *Ecclesia Mater*, IX, 1, pp. 15 - 17, 1971
- M. Guttilla, *Filippo Tancredi*. Tesi di laurea, Università di Palermo, 1970 - 71
- F. Brugnò, *Gaspare Serenario*. Tesi di laurea, Università di Palermo, 1971 - 72
- R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino, 1972
- N. Lo Piparo, *Filippo Randazzo*. Tesi di laurea, Università di Palermo, 1972 - 73
- G. Carandente - G. Voza, *L'Arte in Sicilia*, Milano, 1973
- D. Malignaggi, *Gioacchino Calandrucci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani 1973, ad vocem*
Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XVI, Roma, 1973
- G. Macaluso, *La chiesa del Gesù a Casa Professa*, Ai nostri Amici, 1973
- G. Carandente - G. Voza, *Arte in Sicilia*, Milano, 1974
- M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Prefazione di M. G. Paolini, Quaderni dell'A.F.R.A.S. n. 3, Palermo, 1974
- M. G. Paolini, *Antonio Grano*, Quaderni dell'A.F.R.A.S. n. 2, Palermo, 1974
- F. Pottino, *Chiese di Palermo distrutte a causa della guerra negli anni 1941-1943* (opera postuma), Palermo, 1974
- AA.VV., *IX Mostra di opere d'arte restaurate*. Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia, schede nn. 44, 52, 53, Dicembre 1974 - Gennaio 1975, Palermo, 1974
- G. Scavizzi, *La teologia cattolica e le Immagini durante il XVI secolo*, in *Storia dell'Arte*, n. 21, p. 185, 1974
- G. Santangelo, *Letteratura in Sicilia da Federico II a Pirandello*, Palermo 1975

- F. Adorno, T. Gregory, V. Verra, *Storia della filosofia*, I, II, Roma-Bari, 1976
- M. Calvesi, *Il Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *I^a Rassegna Nazionale del Sacro nell'arte contemporanea*, pp. XI - XV, Palermo, 1976
- P. Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo, 1977
- G. Macaluso, *Nota sulla cappella di Sant'Anna nella chiesa di Casa Professa a Palermo*, in *X mostra di opere restaurate*, pp. 102 - 103, Palermo, 1977
- E. Natoli (a cura di), A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ms. sec. XVIII, B. C. Pa., Qq C 63, Palermo, 1977
- M. G. Paolini, *I segni artistici*, Libro di Palermo, Palermo, 1977
- C. Siracusano, *Antonio Manno*, Quaderni dell'A.F.R.A.S. n. 8, Palermo, 1977
- G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Viceregno al Regno* in *Storia della Sicilia*, VI, a cura di Rosario Romeo, Napoli, 1978
- D. Malignaggi, *La Pittura del '700 a Palermo*, Palermo, 1978
- V. Crespo, *La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación*, in *Hispania sacra*, n. 31, pp. 285 - 322, Madrid, 1978 - 1979
- A. Mazzè, *Le Parrocchie*, in *I luoghi sacri di Palermo. Fonti, documenti e immagini*, collana diretta da M. Calvesi, Palermo, 1979
- G. Mazzola, *Profilo della decorazione barocca nelle volte delle chiese palermitane*, in *Storia dell'Arte*, nn. 36 - 37, pp. 205 - 251, Roma, 1979
- B. Toscano, *Storia dell'Arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'Arte Italiana*, III, Torino, 1979
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, I - XVI, Novara, 1980
- G. Briganti, *Barocco*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, 1980
- M. Calvesi, *Carracci*, in *Enciclopedia Unoversale dell'Arte*, III, Novara, 1980
- A.M. Clarck, *Studies in Roman Eighteentn - Century Paintings*, Washington, 1980
- M. Fagiolo dell'Arco, *Strutture del trionfo gesuitico: Baciccio e Pozzo*, in *Storia dell'Arte*, nn. 38 - 40, pp. 353 - 360, Roma, 1980
- P. Grelot, *Paradiso*, in *Dizionario di Teologia Biblica*, c. 843, Torino, 1980

- X. Léon-Dufour, *Anima*, in *Dizionario di teologia biblica*, c. 63, Torino, 1980
- P. Ternant, *Maria*, in *Dizionario di Teologia Biblica*, p. 178, Torino, 1980
- U. Tullo (a cura di), *Chiesa di San Giuseppe dei Teatini ai Quattro Canti*, Palermo 1980
- E. Carli - G.A. Dell'Acqua, *Storia dell'Arte*, v. III, Bergamo, 1981
- G. Briganti, *Pietro da Cortona o della Pittura Barocca*, Firenze, 1982
- R. A. D'Hulst, *Jordaens*, Antwerpen, 1982
- M. G. Paolini, *Aggiunte al grano e altre precisazioni sulla pittura tra '600 e '700*, in *Studi in onore di O. Morisani*, Catania 1982
- R. Bacou, *Il Settecento Francese*, Milano 1983
- F. Brugnò, *La decorazione pittorica della chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Ranieri dei Nobili Pisani alla Giulia: note e ipotesi*, in *Immagine di Pisa a Palermo. Atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro*, Palermo, 1983
- R. Causa (a cura di), *La Pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, Milano 1983
- A. Chastel, *Storia dell'Arte Italiana*, Roma - Bari, 1983
- A. Hauser, *Storia Sociale dell'Arte*, Milano, 1983
- C. Johnston, *Il Seicento e il Settecento a Bologna*, Milano 1983
- M. Guttilla, *Guglielmo Borremans e gli affreschi nella chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Rainieri dei Nobili Pisani alla Giulia: analisi stilistica e iconografica*, in *Immagine di Pisa a Palermo...*, pp. 493 - 506, Palermo, 1983
- M. G. Paolini, *Serpotta*, Palermo 1983
- W. Vitzthum, *il Barocco a Napoli e nell'Italia Meridionale*, Milano 1983
- W. Vitzthum, *Il Barocco a Roma*, Milano 1983
- M. G. Aurigemma, *Jan Van Houbracken*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, p. 227, Palermo, 1984
- R. Causa, *La Pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, in *Civiltà del Seicento*, I, pp. 99 - 113, Napoli 1984

- D. Malignaggi, *Le Arti Figurative del '700 in Sicilia*, Palermo, 1984
- D. Malignaggi, *La pittura del Settecento a Palermo*, Atti del convegno, Messina, 1984
- G. Quatriglio, *L'insperato recupero dell'Oratorio della Carità di San Pietro*, in *Palermo. Rivista mensile della Provincia*, nn. 3 - 4, 1984, pp. 31-33, Palermo, 1984,
- N. Spinosa (a cura di), *La pittura napoletana del '600*, Milano, 1984
- Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della mostra, I - II, Napoli 1984
- G. Barbera, *Guglielmo Borremans per Buccheri e Catania*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento*, Palermo, 1985
- M. Ganci – M. Bardi, *Le devianze del Barocco*, Siracusa, 1985
- S. Boscarino, *Sicilia Barocca. Architettura e Città*, Roma, 1986
- S. Boscarino, *L'Architettura religiosa nell'età barocca in Sicilia*, in *Sicilia barocca, Architettura e Città*, Roma, 1986
- M. C. Di Natale, *Conoscere Palermo*, Palermo, 1986
- D. Malignaggi, *Settecento in Sicilia*, in *La Sicilia nel Settecento*, pp. 711-734, 1986
- La Sicilia nel Settecento*, Atti del Convegno di studi, Messina 2-4 ottobre 1981, Messina, 1986
- Le Arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo, 1986
- M. G. Paolini, *D'Anna Vito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, pp. 620 - 621, Roma, 1986
- J. L. Ruiz de la Peña, *L'altra dimensione. Escatologia cristiana*, Roma, 1986
- C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, 1986
- L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale*, Milano, 1986
- J. Briels, *Peintres Flamandes en Holland*, Anvers, 1987
- E. Fumagalli (a cura di), *Capire l'Arte Barocca*, Bergamo, 1987
- S. Di Cristina, *Santa Rosalia, patrona di Palermo* in *Arte contemporanea in Santa Maria Odigitria*, p.43, Palermo, 1988
- M. C. Di Natale, *Arti decorative a Palermo. Problemi di conservazione e restauro*, Palermo, 1988

- G. Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino, 1988
- P. Spizzatin (a cura di), *Il Barocco*, Milano 1988
- P. Spizzatin (a cura di), *Il Settecento*, Milano 1988
- G. C. Argan, *L'arte Barocca*, Roma, 1989
- M. C. Di Natale (a cura di), *Arti Ori e Argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo mostra, Milano, 1989
- G. Di Stefano, *Pietro Novelli il Monreale*, prefazione di G.C. Argan, catalogo delle opere e repertori a cura di A. Mazzè, Palermo, 1989
- M. Genova, *Scheda n. 37 in XIV Catalogo di opere d'arte restaurate*, Palermo, 1989
- E. H. Gombrich, *Storia dell'Arte raccontata*, Torino, 1989
- M. Guttilla, *Guglielmo Borremans (Anversa 1670-Palermo 1744), Transito di San Giuseppe. Palermo, Chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi*, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, pp. 115 - 119, 1989,
- XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, Palermo, 1989
- V. Abbate (a cura di), *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo mostra, Milano, 1990
- D. Bodart, *Pietro Paolo Rubens*, Milano, 1990
- M. Calvesi, *Le realtà di Caravaggio*, Milano, 1990
- G. Davì, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis* a cura di Vincenzo Abate, p. 154, Milano, 1990
- Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo mostra, Palermo, 1990
- C. Poletto, *Art et Pouvoirs à l'âge baroque. Crise mystique et crise esthétique aux XVI e XVII siècles*, Paris, 1990
- C. Siracusano, *Guglielmo Borremans tra Napoli e Sicilia*, Palermo - Siracusa, 1990
- AA. VV. *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1990
- T. Viscuso, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli* in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, p. 110, Palermo, 1990
- M. C. Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, Palermo, 1991
- C. Chenis, *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, Roma, 1991

- R. Lambardo, *Guglielmo Borremans a Enna*, Enna, 1991
- M. C. Di Natale, V. Abbate (a cura di), *In Epiphania Domini. L'adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, Palermo, 1993
- G. Mendola, *Filippo Tancredi*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani. Pittura*, pp. 518 -519, Palermo, 1993
- G. Mendola, *Guglielmo Borremans*, in *Dizionario Artisti Siciliani. Pittura, Ad vocem*, Palermo, 1993
- R. Wittkover - I. B. Jaffe, *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, New York 1972, Milano, 1993
- L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I, Architettura, a cura di M.C. Ruggeri Tricoli, Palermo, 1993
- L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, Pittura a cura di M.A. Spadaro, Palermo, 1993
- V. Scuderi, *Novelli Pietro, detto il "Monrealese"* in *Dizionario degli artisti siciliani. Pitturi*, p. 377, Palermo, 1993
- S. Troisi, *D'Anna*, Palermo, 1993
- V. Sola, *La decorazione marmorea della chiesa di S. Caterina del Cassero in Palermo*, in *B. C. A. Sicilia*, p. 13, n. I - IV, Palermo, 1993 - 94
- S. Di Matteo, *Palermo*, Milano, 1994
- M. Guttilla, *Il Borremans e il ciclo della Natività nel Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Il Natale nel presepe artistico*, pp. 27 - 34, Palermo, 1994
- XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1985-1990)*, Palermo, 1994
- L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo, 1994
- E. Guerriero - G. Ravasi (a cura di), *Chiesa e Arte*, Milano, 1995
- D. Menozzi, *La Chiesa e le Immagini*, Milano, 1995
- F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo al Cassaro*, Palermo, 1995
- M. Brucala Brancata, *Guida di Palermo e Monreale*, Palermo, 1996
- V. Abbate, in *Genio e Passione. La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia*, p. 44, Napoli, 1997

- Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi, catalogo mostra*, a cura di V. Abbate e G. Mendola, Gangi -Palermo, 1997
- R. Gutierrez (a cura di), *Barroco iberoamericano*, Madrid, 1997
- G. Paciarotti, *La pittura del Seicento*, Torino, 1997
- C. Scordato, *Per una lettura estetico-teologica*, in *La Chiesa dell'Immacolata Concezione*, p. 92 Palermo, 1997
- Storia della Sicilia, I - X*, Napoli 1997
- A. G. Baumgarten, *Lezioni di Estetica*, Palermo, 1998
- C. De Seta - M. A. Spadaro - S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo, 1998
- E. Di Gristina, E. Palazzotto, S. Piazza, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico*, Palermo, 1998
- J. Fontana, *Clarìn*, reportaje de Jorge Holperìn 13 de diciembre, Buenos Aires, 1998
- C. Pozzo, *Teologia dell'Aldilà*, Cinisello Balsano, Milano, 1998
- V. Abbate (a cura di), *Porto di Mare. Pittori e Pittura a Palermo*, Napoli, 1999
- A. Cuccia, *La prima maturità di Pietro Novelli, contributi all'attività giovanile*, in *Bollettino d'Arte*, 108 aprile-giugno, 1999
- G. Mendola, *Dallo Zoppo di Ganci a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie in Porto di Mare*, Napoli, 1999
- G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dych e Gerardi a Palermo*, in *Porto di Mare*, Napoli, 1999
- G. Mendola, *Di Novelli giovane (1623-1631) e della sua famiglia*, in *Bollettino d'Arte*, 108 aprile-giugno, 1999
- P. Palazzotto, *Gli Oratori di Palermo*, Palermo, 1999
- R. Toman, (a cura di), *L'Arte Barocca. Architettura, Scultura, Pittura*, Milano, 1999
- S. Zuffi (a cura di), *La Pittura Barocca*, Milano, 1999
- M. M. Milazzo - G. Sinagra (trascrizione e note di), A. Gallo, *Notamento alfabetico di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che hanno lavorato pure per la Sicilia ricavato in rari manoscritti dal Mongitore nella biblioteca del Senato in Palermo, con aggiunte di Agostino Gallo (Ms. XV.H.17)*, Palermo, 2000
- J. Jimenez Lozano, *Retratos y naturalezas muertas*, Madrid, 2000

- A. Pinchierle, *Sant'Agostino*, Milano, 2000
- G. Barbera, *Guglielmo Borremans per la cattedrale di Caltanissetta: frammenti di un itinerario critico*, in S. Rizzo, A. Bruccheri, F. Ciancimino (a cura di), pp. 145 - 169, 2001
- Teresa D'Avila, *Cammino di Perfezione*, (a cura di L. Borriello e Giovanna della Croce), Milano, 2001
- M. C. Di Natale, *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo mostra, Milano, 2001
- D. Malignaggi, *Il disegno decorativo dal Rinascimento al Barocco*, in M. C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia...* Milano, 2001
- M. C. Ruggeri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, Milano, 2001
- T. Verdon, *L'Arte Sacra in Italia*, Milano, 2001
- S. Zuffi (a cura di), *Arte e erotismo*, Milano, 2001
- G. Bellafiore, *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, Palermo, 2002
- Fedele da San Biagio, *Dialoghi sopra la Pittura* (a cura e con introduzione di D. Malignaggi), Palermo, 2002
- E. Filippi, *L'Arte della Prospettiva*, Firenze, 2002
- J. Plazaola, *Arte Cristiana nel Tempo. Storia e Significato*, I, II, Milano, 2002
- N. Benazzi (a cura di), *Arte e Teologia*, Bologna, 2003
- A. Giannino S. I., *La chiesa del Gesù a Casa Professa*, a cura di P. F. Salvo, Palermo, 2003
- C. Lachi, *La Grande Storia dell'Arte. Il Seicento*. Prima parte, Roma, 2003
- G. Ripanti (a cura di), *Esperienze Estetica e Teologica*, Brescia, 2003
- T. Verdon, *Vedere il Mistero*, Milano, 2003
- R. Giorgi, *Santi*, I, II, Roma, 2004
- L. Castelfranchi - M. A. Crippa (a cura di), *Iconografia e Arte Cristiana*, I - II, Milano, 2004
- G. Morello (a cura di), *Visioni ed Estasi*, Milano, 2004

- P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo, 2004
- U. Eco (a cura di), *Storia della Bellezza*, Milano, 2005
- S. Pricoco, *Dal Concilio di Nicea a Gregorio Magno*, in *Storia delle Religioni. Cristianesimo*, Roma, 2005
- G. Morello, V. Francia, R. Fusco (a cura di), *Una Donna vestita di sole*, Milano, 2005
- M. Bussagli, *Barocco. Teoria e Arti* in *Avvenire*, 20 giugno 2006
- M. Fagiolo, P. Portoghesi (a cura di), *Roma barocca*, Milano, 2006
- M. Marafon Pecoraro, *Vito D'Anna (1718 - 1769). Santa Rosalia guidata dagli angeli*, scheda n. I. 17 in M. Guttilla (a cura di), pp. 124 - 125, Palermo, 2006
- L. Olivier, *Annali del real convento di S. Domenico di Palermo*, a cura di M. Randazzo, Palermo, 2006
- E. Sabato, *Hombres y Engranajes*, Buenos Aires, 2006
- S. Di Matteo, *Storia della Sicilia*, Palermo, 2007
- U. Eco (a cura di), *Storia della Bruttezza*, Milano, 2007
- J. Roetsen, *La grande decorazione barocca in Italia*, Milano, 2007
- La Sacra Bibbia*, (a cura di Conferenza Episcopale Italiana), Vaticano, 2008
- A. Coliva (a cura di), *Correggio e l'antico*, Milano, 2008
- M. Guttilla (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, Palermo, 2008
- M. Guttilla, *Cantieri decorativi a Palermo dal tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo*, in M. Guttilla (a cura di), pp. 177 - 206, Palermo, 2008,
- M. Guttilla, *Scene di figure e finte architetture nel Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in M. Guttilla (a cura di), pp. 317 - 338, Palermo, 2008
- S. Piazza, *San Giuseppe dei Teatini*. Palermo, 2008
- T. Verdon, *L'Arte Cristiana in Italia. Età Moderna e Contemporanea*, Milano, 2008
- D. Zappalà, *La passione di Teresa*, in *Avvenire*, 1 maggio 2008
- R. Bosel, L. Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo: Il Trionfo dell'Illusione*, Roma, 2009
- G. Petralia, *San Paolo Apostolo e Maestro*, Agrigento, 2009

- FM. Stabile, *I preti a servizio dei preti poveri di Palermo. Dalla "Congregazione di Carità dei Sacerdoti sotto il titolo della Carità di S. Pietro" alla Società di Mutuo Soccorso tra i Sacerdoti sotto il titolo La Carità di S. Pietro (1608 - 2008)*, Bagheria (Pa), 2010
- T. Verdon (a cura di), *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, Milano, 2010
- Dizionario Enciclopedico dei pensatori e dei teologi di Sicilia, I - VI*, Caltanissetta 2010
- V. Abbate, *La grande stagione del Collezionismo*, Palermo, 2011
- F. Brancato, *L'ombra delle realtà future*, Assisi, 2011
- E. D'Amico, *La Cappella del Borremans, in Museo Diocesano di Palermo. Ambienti e Mostre a cantiere aperto*, pp. 26 - 29, Palermo, 2011,
- R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo (secoli IXI-XIX). Saggio inedito*, a cura di F. Armena, Caltanissetta - Roma, 2011
- L. Febvre, *Martin Lutero*, Milano, 2011
- J. Ratzinger, *Jesus de Nazaret. Desde la Entrada en Jerusalén hasta la Resurrección*, Madrid 2011
- R. Vodret (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio*, Milano, 2011
- F. Brugnò, *Il primo Borremans*, in G. Barbera (a cura di), pp. 31 - 38, Palermo, 2012
- G. A. Bailey, *Van Dyck in Sicily*, in *Apollo, The International Art Magazine*, pp. 116 - 121, mars, London, 2012
- A. Chiazza, *La rappresentazione dello spazio in Vito D'Anna*, in M. La Monica, *Vito D'Anna*, p. 99, Palermo, 2012
- M. C. Di Natale, M. Vitella (a cura di), *L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, Palermo, 2012
- M. La Monica, *Vito D'Anna, pittore rococò tra sacro e profano*, Palermo, 2012
- M. R. Nobile, *Alle Origini del "Barocco Meridionale": Archi effimeri a Napoli e Messina tra fine XVI e primo XVII secolo*, in *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterraneo en la Edad Moderna / R. Camacho Martinez, E. Asenjo Rubio, B. Calderon Roca*, Malaga, 2012
- M. R. Nobile, S. Piazza, M. Randazzo et alii, *La Chiesa di San Domenico a Palermo. Quattro secoli di vicende costruttive*, Palermo, 2012
- X. F. Salomon, *Van Dyck in Sicily, 1624 - 1625 painting and the plague, Saint Rosalia*, pp. 89 - 107, Milano, 2012

- A. Zambito, *L'oratorio della carità di San Pietro*, Bagheria, 2012
- J. Ratzinger, *Gesù Cristo*, Milano, 2013
- A.M. Firpo, *Sant'Ignazio, spirito libero*, Sole 24 Ore, 28 novembre 2014
- G. Mongini, *Ignazio di Loyola. Un illuminato al servizio della chiesa*, Milano, 2014
- F. Motta, *Roberto Bellarmino*, Milano, 2014
- A. Terranova, *Costantino Carasi. Civitatis Neti Pictor*, Noto, 2014
- A. VV. *Chiese barocche a Palermo*, Caltanissetta - Roma, 2015
- L. Capuzzi, *Una carmelitana da romanzo*, Avvenire, 11 ottobre 2015
- S. Grasso, *La pittura del Seicento nella chiesa del Gesù a Casa Professa* in *Chiese barocche a Palermo*, p. 137, Caltanissetta, 2015
- G. Mendola, *Il cantiere della chiesa di San Giuseppe dei Teatini*, in *Chiese Barocche a Palermo*, p.74, Palermo, 2015
- C. Ossola, *Teresa d'Avila*, Avvenire, 11 maggio 2015
- C. Scordato, *La Chiesa tra evidenza e abbaglio: Spectaculum Lucis*, in *Chiese Barocche a Palermo*, p. 230, Palermo, 2015
- G. Bonfrate, *Bibbia, Teologia, Letteratura* in *La Gregoriana*, anno XXI n. 50, p. 25, giugno 2016
- F. Cardini, *Costantino*, in *Avvenire* 30 luglio 2016
- M. A. Croce, *L'opera pittorica nella chiesa di Sant'Ignazio*, in *La Gregoriana. Virtus et Scientia*, pp. 46 - 47, giugno 2016
- G. Giannini, *I Domenicani*, Bologna, 2016
- A. Lo Bianco (a cura di), *Rubens e la Nascita del Barocco*, Venezia, 2016
- V. Abbate (a cura di), *Serpotta e il suo tempo*, Milano, 2017

ELENCO DELLE IMMAGINI

1. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, Chiesa Santa Maria in Monte Oliveto (p. 7)
2. Filippo Tancredi, *Paradiso, Vele e cupola*, Chiesa San Giuseppe dei Teatini (p.10)
3. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta della navata, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 14)
4. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta della navata, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 18)
5. Guglielmo Borremans, *Gloria di San Benedetto*, Volta del sovracoro, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 23)
6. Guglielmo Borremans, *Madonna, San Benedetto e Santi Benedettini*, Sovracoro, part., Santa Maria dell'Ammiraglio (p.27)
7. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, Oratorio di SS. Pietro e Paolo (p. 32)
8. Filippo Tancredi, *Incoronazione della Vergine*, Volta della sacrestia, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 36)
9. Olivio Sozzi, *Vittoria dell'Immacolata sul demonio*, Volta, Chiesa dell'Immacolata Concezione (p. 41)
10. Filippo Randazzo e Vito D'Anna, *Gloria di Santa Caterina e Gloria di San Domenico*, Volta e cupola, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 48)
11. Filippo Randazzo, *Gloria di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 52)
12. Vito D'Anna, *Gloria di San Domenico*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 54)
13. Vito D'Anna, *Africa, Vela*, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 58)
14. fig. 14. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 61)
15. Pietro Novelli, *Incoronazione della Vergine*, Volta, Oratorio del Rosario in San Domenico (p. 65)

16. Pietro Novelli, *Incoronazione della Vergine*, Volta, Oratorio del Rosario in San Domenico (p. 71)
17. Pietro Novelli, *Daniele nella fossa dei leoni*, Volta del refettorio, Monastero di San Martino delle Scale (p. 79)
18. Pietro Novelli, *Daniele nella fossa dei leoni*, Volta del refettorio, part., Monastero di San Martino delle Scale (p. 84)
19. Pietro Novelli, *La missione dei Gesuiti*, Cappella della Pietà, Biblioteca Regionale (p. 86)
20. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 92)
21. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 97)
22. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 99)
23. Pietro Novelli, *Ascensione al cielo*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p.103)
24. Pietro Novelli, *L'Angelo e San Francesco*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 108)
25. Pietro Novelli, *La Vergine incorona Santa Chiara*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 114)
26. Pietro Novelli, *Genealogia di Cristo*, Cupola della Cappella di Sant'Anna, Chiesa del Gesù (p. 117)
27. Pietro Novelli, *Genealogia di Cristo*, Cupola della Cappella di Sant'Anna, part., Chiesa del Gesù (p. 118)
28. Pietro Novelli, *Genealogia di Cristo*, Cupola della Cappella di Sant'Anna, part., Chiesa del Gesù (p. 120)
29. Antonino Grano, *Gloria dell'Ordine di San Benedetto*, Cupola, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 123)
30. Antonino Grano, *Gloria dell'Ordine di San Benedetto*, Cupola, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 125)

31. Antonino Grano, *Gloria dell'Ordine di San Benedetto*, Cupola, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 128)
32. Antonino Grano, *Madonna e Santi Carmelitani*, Sottocoro, Chiesa di Santa Maria di Valverde (p. 130)
33. Antonino Grano, *Visione della Vergine*, Volta della navata, Chiesa di Santa Maria di Valverde (p. 132)
34. Antonino Grano, *Il carro di Elia*, Sovracoro, part., Chiesa di Santa Maria di Valverde (p. 132)
35. Antonino Grano, *San Pietro d'Alcantara*, Riquadro parietale, Chiesa di Santa Maria degli Angeli (p. 135)
36. Antonino Grano, *Deposizione con la Vergine e San Francesco di Paola*, Arco del presbiterio, Chiesa di San Francesco di Paola (p. 136)
37. Antonino Grano, *Sacra Famiglia*, Sovraingresso della navatella destra, Chiesa del Gesù (p. 138)
38. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 142)
39. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 144)
40. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 147)
41. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 151)
42. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 153)
43. Antonino Grano, *Gloria di San Domenico*, Volta, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 156)
44. Antonino Grano, *San Giacinto con la statua della Vergine*, Lunetta della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 156)
45. Antonino Grano, *La Chiesa e Santa Giovanna D'Azia*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 158)

46. Antonino Grano, *San Domenico riceve da Dio il pastorale del comando, mentre San Pietro gli mostra il Vangelo*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 158)
47. Antonino Grano, *San Domenico riceve dal Papa lo scettro*, Riquadro della volta, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 159)
48. Antonino Grano, *La Vergine accolta in cielo da Cristo*, Volta, part., Cappella delle Dame (p. 161)
49. Antonino Grano, *Fuga in Egitto*, Riquadro della volta, part., Cappelle delle Dame (p. 162)
50. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part., Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 166)
51. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part., Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 169)
52. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part., Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 170)
53. Filippo Tancredi, *Gloria di San Gaetano da Thiene e del suo Ordine*, Volta della navata centrale, part., Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 174)
54. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, Oratorio dei Santi Pietro e Paolo (p. 177)
55. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part., Oratorio dei Santi Pietro e Paolo (p.180)
56. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part., Oratorio dei Santi Pietro e Paolo (p. 183)
57. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part., Oratorio dei Santi Pietro e Paolo (p. 188)
58. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta, part., Oratorio dei Santi Pietro e Paolo (p. 189)
59. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 192)

60. Filippo Tancredi, *San Giocchino e l'Angelo*, Sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 193)
61. Filippo Tancredi, *Sant'Anna e l'Angelo*, Sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 194)
62. Filippo Tancredi, *Natività di Maria*, Volta della cappella, part., Chiesa di Santa Maria in Monte Oliveto (p. 196)
63. Filippo Tancredi, *Assunzione della Vergine*, Volta del transetto destro, Chiesa di Sant'Anna alla Misericordia (p. 197)
64. Filippo Tancredi, *Glorificazione di San Francesco*, Cupolino del presbiterio, Chiesa di Santa Maria degli Angeli (p. 198)
65. Filippo Tancredi, *Apparizione della Croce a Sant'Elena e Costantino*, Sommità della volta, Oratorio di Sant'Elena e Costantino (p. 206)
66. Filippo Tancredi, *Visione dell'Agnus Dei*, Cupolino del presbiterio, Chiesa del SS. Salvatore (p. 210)
67. Guglielmo Borremans, *Adorazione dei Magi*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 216)
68. Guglielmo Borremans, *Fuga in Egitto*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 218)
69. Guglielmo Borremans, *Gesù fra i dottori del tempio*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 220)
70. Guglielmo Borreman, *Circoncisione*, Volta, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 222)
71. Guglielmo Borremans, *Gloria di Sant'Antonio da Padova*, Volta del sottocoro, Chiesa di Sant'Antonio da Padova (p. 224)
72. Guglielmo Borremans, *Glorificazione di Santa Chiara*, Volta, part., Chiesa del Monastero Montevergini (p. 226)
73. Guglielmo Borremans, *Estasi di San Francesco*, Volta, part., Chiesa del Monastero Montevergini (p. 228)
74. Guglielmo Borremans, *Santi e Angeli*, Volta del sottocoro, part., Chiesa del Monastero Montevergini (p. 229)

75. Guglielmo Borremans, *Storie di Santa Caterina da Siena*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 231)
76. Guglielmo Borremans, *Santa Caterina da Siena entra nella gloria*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 232)
77. Guglielmo Borremans, *La Vergine e il Beato Reginaldo d'Orléans*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 235)
78. Guglielmo Borremans, *La Vergine e il Beato Guala*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 238)
79. Guglielmo Borremans, *Santa Caterina e il Bambino Gesù*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 240)
80. Guglielmo Borremans, *Santa Caterina e il Crocifisso*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 241)
81. Guglielmo Borremans, *Paradiso*, Cupola, Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 244)
82. Guglielmo Borremans, *Enagelista Giovanni*, Vela della cupola, Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 245)
83. Andrea Carreca e Giacinto Calandrucci, *Cristo tra la Madonna e San Giuseppe*, Volta del presbiterio, part., Chiesa di San Giuseppe dei Teatini (p. 246)
84. Guglielmo Borremans, *Assunzione della Vergine al cielo*, Volta, part., Chiesa dei Santi Quaranta Martiri alla Guilla (p. 248)
85. Guglielmo Borremans, *Assunzione della Vergine al cielo*, Volta, part., Chiesa dei Santi Quaranta Martiri alla Guilla (p. 250)
86. Guglielmo Borremans, *Adorazione dei Magi*, Parete della Cappella cardinalizia, Palazzo Arcivescovile (p. 252)
87. Guglielmo Borremans, *Fuga in Egitto*, Parete della Cappella cardinalizia, part., Palazzo Arcivescovile (p. 253)
88. Guglielmo Borremans, *Battesimo di Costantino*, Volta, part., Oratorio di Sant'Elena e Costantino (p. 256)
89. Guglielmo Borremans, *Sant'Elena ritrova la Croce*, Volta, part., Oratorio di Sant'Elena e Costantino (p. 257)

90. Guglielmo Borremans, *Battaglia di Ponte Milvio*, Volta, part., Oratorio di Sant'Elena e Costantino (p. 259)
91. Guglielmo Borremans, *Primato di Pietro*, Volta, part., Oratorio di San Pietro (p. 262)
92. Guglielmo Borremans, *Primato di Pietro*, Volta, part., Oratorio di San Pietro (p. 263)
93. Guglielmo Borremans, *Liberazione di San Pietro*, Volta del vestibolo, part., Oratorio di San Pietro (p. 268)
94. Guglielmo Borremans, *Liberazione di San Pietro*, Volta del vestibolo, part., Oratorio di San Pietro (p. 269)
95. Olivio Sozzi, *Vittoria dell'Immacolata sul demonio*, Volta, part., Chiesa della Concezione al Capo (p. 274)
96. Olivio Sozzi, *Giaele uccide Sisara*, Volta, part., Chiesa della Concezione al Capo (p. 276)
97. Olivio Sozzi, *Assunzione della Vergine fra Santi benedettini*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 282)
98. Olivio Sozzi, *San Benedetto e il miracolo dell'acqua*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 283)
99. Olivio Sozzi, *San Benedetto e San Mauro*, Volta del sottocoro, part., Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (p. 286)
100. Antonio e Paolo Filocamo, *Un'anima ascende al Paradiso*, Volta dell'abside, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 290)
101. Antonio e Paolo Filocamo, *Un'anima ascende al Paradiso*, Volta del presbiterio, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 292)
102. Antonio e Paolo Filocamo, *Un'anima ascende al Paradiso*, Volta del presbiterio, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 293)
103. Filippo Randazzo, *Sacrificio di Giuda Maccabeo*, Volta della sacrestia, Chiesa di San Matteo e Mattia (p. 299)
104. Filippo Randazzo, *Sacrificio di Giuda Maccabeo*, Volta della sacrestia, part., Chiesa di San Matteo e Mattia (p. 301)

105. Filippo Randazzo, *Glorificazione di Sant'Ignazio di Loyola*, Volta della navata centrale, part., Chiesa del Gesù (p. 306)
106. Filippo Randazzo, *Glorificazione di Sant'Ignazio di Loyola*, Volta della navata centrale, part., Chiesa del Gesù (p. 308)
107. Filippo Randazzo, *Glorificazione di Sant'Ignazio di Loyola*, Volta della navata centrale, part., Chiesa del Gesù (p. 309)
108. Filippo Randazzo, *Trionfo di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 313)
109. Filippo Randazzo, *Trionfo di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 316)
110. Filippo Randazzo, *Trionfo di Santa Caterina d'Alessandria*, Volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 317)
111. Filippo Randazzo, *Trionfo della Vergine e Martiri dell'Ordine domenicani, d'Alessandria*, Riquadro volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 319)
112. Filippo Randazzo, *Trionfo della Vergine e Martiri dell'Ordine domenicani, d'Alessandria*, Riquadro volta della navata, part., Chiesa Santa Caterina d'Alessandria (p. 320)
113. Gaspare Serenario, *Ascensione del Signore*, Volta del Presbiterio, Chiesa del Gesù (p. 325)
114. Gaspare Serenario, *Cristo, Maria e Pietro*, Volta del presbiterio, part., Chiesa del Gesù (p. 327)
115. Gaspare Serenario, *Annunzio di Nathan a David*, Volta del transetto destro, Chiesa del Gesù (p. 330)
116. Gaspare Serenario, *Trionfo della Fede*, Volta del presbiterio, Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 333)
117. Gaspare Serenario, *Trionfo della Fede*, Volta del presbiterio, part., Chiesa di Santa Maria della Pietà (p. 334)
118. Gaspare Serenario, *Gloria di Sant'Orsola*, Volta della navata, Chiesa di Sant'Orsola (p. 335)
119. Gaspare Serenario, *Assunzione della Vergine*, Volta della navata, Chiesa di Sant'Orsola (p. 336)

120. Vito D'Anna, *Trionfo della Croce*, Volta del Transetto sinistro, Chiesa di Sant'Anna alla Misericordia (p. 342)
121. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 345)
122. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 348)
123. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 351)
124. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 354)
125. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 357)
126. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 360)
127. Vito D'Anna, *Trionfo di San Domenico e dell'Ordine dei Predicatori*, Cupola, part., Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 361)
128. Vito D'Anna, *America, Vela*, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 362)
129. Francesco Sozzi e Alessandro D'Anna, *Cristo, la Vergine e Sante*, Volta del sottocoro, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria (p. 364)
130. Vito D'Anna, *Pace*, Riquadro della volta del cappellone, Chiesa di San Francesco di Paola (p. 366)
131. Vito D'Anna, *Il trionfo della Religione*, Volta della sacrestia, Chiesa di San Francesco di Paola (p. 368)
132. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 371)
133. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 372)
134. Vito D'Anna, *Liberazione delle anime del Purgatorio*, Volta della navata centrale, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 376)

135. Vito D'Anna, *Santi Matteo e Mattia*, Volta, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 377)
136. Vito D'Anna, *Anime Purganti*, Volta della navata, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 378)
137. Vito D'Anna, *Liberazione di Adamo ed Eva*, Volta del transetto destro, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 379)
138. Vito D'Anna, *San Gregorio Magno*, Volta del transetto sinistro, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 380)
139. Vito D'Anna, *Cristo ascende al Padre*, Parete dell'abside, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 381)
140. Vito D'Anna, *Assunzione*, Cupola, Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 382)
141. Vito D'Anna, *Assunzione*, Cupola, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 383)
142. Vito D'Anna, *Assunzione*, Cupola, part., Chiesa dei Santi Matteo e Mattia (p. 384)
143. Vito D'Anna, *Glorificazione di San Basilio*, Cupola, Chiesa del SS. Salvatore (p. 388)
144. Vito D'Anna, *Glorificazione di San Basilio*, Cupola, part., Chiesa del SS. Salvatore (p. 392)
145. Vito D'Anna, *Predicazione di San Basilio*, Riquadro parietale dell'ingresso, part., Chiesa del SS. Salvatore (p. 394)
146. Vito D'Anna, *Miracolo di San Basilio*, Riquadro parietale dell'ingresso, part., Chiesa del SS. Salvatore (p. 395).

Progetto fotografico
Chiara Bonanno

Fotografia
Manlio Ajovalasit

Enzo Brai
(Monastero di San Martino delle Scale - Foto 17 e 18
Biblioteca Regionale - Foto 19
Chiesa di San Matteo e Mattia - Foto 103 e 104)

Serafino Geraci
(Chiesa Santa Caterina d'Alessandria
Foto 10, 11, 12, 13, 100, 101, 102, 108, 109, 110, 111, 112, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129)

Si ringrazia la Direzione dei Beni Culturali della Diocesi di Palermo
e il Fondo edifici di Culto della Prefettura di Palermo