

Gli affreschi ritrovati della chiesa del Gesù a Casa Professa di Palermo

Un percorso iconografico tra arte e spiritualità ignaziana

di VALENTINA VARIO*

Pochi sono a conoscenza del fatto che a Palermo, presso la chiesa del Gesù a Casa Professa¹, e precisamente a sinistra rispetto all'altare della sacrestia, si nasconde una sorta di disimpegno con vano scala per l'accesso al piano superiore dell'edificio. Nessuno, tanto meno, si aspetterebbe di introdursi in un tale ambiente attraverso un'anta del pregevole armadio seicentesco che arreda la sacrestia². L'aspetto più sorprendente è

* Dottore di ricerca e *Doctor Europaeus* in "Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle Risorse Territoriali, Urbane, Storiche, Architettoniche e Artistiche" – Indirizzo: "Storia, Rappresentazione e Conservazione dell'Arte, dell'Architettura e della Città", presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo; membro dell'équipe di ricerca della Pontificia Università Gregoriana guidata dalla Prof.ssa Yvonne Dohna Schlobitten; docente di disegno e storia dell'arte presso il Liceo Scientifico dell'Istituto "Asisium" - scuola cattolica paritaria delle Suore Missionarie Francescane del Sacro Cuore - Roma; valentina_vario@libero.it

¹ La Casa Professa di Palermo, inaugurata il primo maggio del 1583, fu la prima della Provincia religiosa di Sicilia. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2001, p. 54.

² L'armadio o "casciarezzo", volgarmente detto, è opera del celebre intagliatore gesuita Gian Paolo Taurino (Milano 1580 – ivi 1656), chiamato anche Taurigny, forse per via delle origini francesi del padre. Fu inviato a Palermo dal sesto preposito generale della Compagnia di Gesù, Muzio Vitelleschi (Roma 1563 – ivi 1645), il cui generalato durò un trentennio (1615-1645), dietro richiesta del padre provinciale di Sicilia (il 24 giugno 1621). Il capostipite della famiglia, Rizzardo, originario di Rouen, lavorò al coro del Duomo di Milano, e i figli Giovanni, Giacomo e Gian Paolo, sempre nel capoluogo lombardo, per la chiesa di San Fedele, scolpirono i monumentali confessionali. A Roma Gian Paolo e il fratello Giacomo, anche lui Gesuita, eseguirono i portali della chiesa di San Vitale. Lo stile dei Taurino, caratterizzato da motivi ricorrenti quali teste di cherubini scolpite sulle lesene, fregi a racemi, timpani spezzati, rettilinei o inflessi, si ispira agli stilemi dell'architetto Pellegrino Tibaldi. Quest'ultimo, detto il Pellegrini (Purina di Valsolda 1527 – Milano 1596) pittore e architetto, si formò prima a Bologna e poi a Roma, dove ebbe modo di conoscere l'opera di Michelangelo. A Milano elaborò, per volontà di Carlo Borromeo, la tipologia della chiesa controriformistica, della quale San Fedele costituisce il prototipo: architettura fortemente monumentale che richiama l'armonia classica, navata unica che culmina nell'altare maggiore - a sottolineare la centralità del momento eucaristico -, pulpito laterale per la predicazione. P. PIRRI S. J., *Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI-XVII*, in "Archivum Historicum S. J.", XXI, fasc. 41, 1952, p. 28 e sgg.; I. FORINO, *L'interno nell'interno: una fenomenologia dell'arredamento*, prefazione di R. DE FUSCO, Alinea Editrice, Firenze 2001, p. 112; G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Cosmopolita, Roma 1945; S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costru-*

dato, però, dalla presenza di un ciclo di pitture “a fresco”, databile intorno agli anni Trenta del XVII secolo, che incornicia e sormonta un crocifisso ligneo collocato in cima alla prima rampa di scale³. La decorazione pittorica interessa la volta a crociera e le pareti laterali dell’ammezzato (figg. 1 e 2).



Fig. 1 Orazio Ferraro (?), *Ciclo pittorico per le Quarantore*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia

zione di una chiesa esemplare, NodoLibri, Como 1994; ad vocem Pellegrino Tibaldi, in *Treccani.it. L'enciclopedia italiana*, disponibile online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-tibaldi/>(16/01/2015).

³ Tale crocifisso è opera di Gian Paolo Taurino S. J. Va ricordato che inizialmente esso fu realizzato per l'altare della sacrestia, in seguito sostituito da un altro crocifisso attribuito a Innocenzo da Petralia e conservato in una icona-reliquiario. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *cit.* (nota 1), p. 84. Ringrazio la dott.ssa Alessandra Pellegrino dell'Associazione turistico-culturale “Itiner’ars” per avermi mostrato questo ambiente.



Fig. 2 Orazio Ferraro (?), *Ciclo pittorico per le Quarantore*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, volta (part.)

L'introduzione al tema generale dell'intero ciclo pittorico è fornita da un'iscrizione: «*Ita exaltari oportet Filium hominis. Joan 3 · 14*», dipinta subito sotto una vela, in corrispondenza della parte alta della parete sinistra, dal punto di vista dell'ingresso. La frase è chiaramente tratta dal Vangelo di Giovanni (3, 14) e si riferisce a un dialogo tra Gesù e Nicodemo, in cui il primo dichiara al suo interlocutore la necessità di innalzare il "Figlio dell'uomo", ossia di sacrificarlo sulla croce, per salvare l'umanità, così come Mosè innalzò il serpente di bronzo nel deserto per salvare il suo popolo, quello di Israele⁴. E proprio un serpente di bronzo⁵ avvinto a un bastone è raffigurato nella vela suddetta (fig. 3).

Dal punto di vista iconologico, si tratta di una prefigurazione della Passione di Cristo. Tale motivo iconografico trovò notevole diffusione nella cultura figurativa da Michelangelo Buonarroti in poi, specie presso i pittori manieristi, in particolare: Giulio Romano, Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari e Jacopo Robusti, noto come il Tintoretto. Più avanti lo si ritrovò anche nelle opere di Pieter Paul Rubens.

Nell'opera di Michelangelo il serpente di bronzo compare in uno degli ultimi affreschi della Cappella Sistina, in un pennacchio posto dietro l'altare, sulla destra.

⁴ *Libro dei Numeri*, (21, 1-9).

⁵ Riguardo ai significati attribuiti nel corso dei secoli al serpente di bronzo, si veda L. CHARBONNEAU LASSAY, *Il Bestiario del Cristo*, I, collana La Via dei Simboli, Edizioni Arkeios, Roma 1994, pp. 425-434, (2 voll.: il I vol. tradotto da S. PALAMIDESSI e P. LUNGHI, e il II vol. da M. R. PALUZZI e L. MARINESE), prima ediz. Bruges 1940.



Fig. 3 Orazio Ferraro (?), *Il serpente di bronzo*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, vela (part.)

Padre Heinrich Pfeiffer S. J., profondo conoscitore dell'opera michelangiotesca, rivelò il significato di questa immagine in un volume al quale rimando⁶. Il dato più interessante è che l'impianto compositivo de *Il serpente di bronzo* di Rubens⁷ si rifà all'opera michelangiotesca. Il dipinto discende, infatti, dalla rielaborazione di un disegno eseguito dall'artista direttamente sul medesimo soggetto del Buonarroti⁸.

Tornando alla decorazione pittorica in oggetto, si noti la vela opposta alla prima, dove tra marosi in tumulto si distinguono un'imbarcazione, del fumo e un rettile (fig. 4). Dal punto di vista iconografico risulta evidente il rimando all'episodio veterotestamentario tratto dal *Libro del Profeta Giona* (1, 4; 2, 1). A tal proposito ringrazio il Professore Maurizio Vitella, docente di Storia dell'Arte Moderna presso la Scuola delle Scienze Umane e

⁶ Padre Heinrich Pfeiffer S. J., ex docente di storia dell'arte cristiana presso la Facoltà Teologica della Pontificia Università Gregoriana in Roma, eseguì un'approfondita analisi dell'opera in occasione di un ciclo di lezioni tenute nel 1987, e di una serie di conferenze tenute presso gli Istituti di Storia dell'Arte delle Università di Heidelberg e di Francoforte sul Meno, nell'estate dello stesso anno. Successivamente, le idee e i concetti esposti dal Gesuita Pfeiffer confluirono nella pubblicazione di un volume, al quale rimando: H. PFEIFFER S. J., *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, prima ediz. it., collana Monumenta Vaticana Selecta, Jaca Book, Città del Vaticano-Milano 2007, pp. 124-131; P. DE VECCHI, *La Cappella Sistina*, Rizzoli, Milano 1999.

⁷ Tela risalente all'ultima fase della sua produzione pittorica, attualmente custodita a Londra, presso la National Gallery.

⁸ D. JAFFÉ, *Pietro Paolo Rubens (Siegen 1577 – Anversa 1640): Il serpente di bronzo*, in P. BOCCARDO (a cura di), *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, cat. della mostra di Genova (Palazzo Ducale, sezioni staccate: Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 marzo – 11 luglio 2004), Palazzo Ducale S. p. a. Genova; Skira editore, Milano 2004, p. 468, cat. 121.



Fig. 4 Orazio Ferraro (?), *Giona e la balena*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, vela (part.)

del Patrimonio Culturale, Dipartimento Culture e Società, dell'Università degli Studi di Palermo, per avermi guidato nella corretta interpretazione del presente soggetto iconografico, che in una prima fase del mio studio avevo ricondotto alla battaglia di Lepanto.

Nella raffigurazione è possibile rintracciare un legame con la cerimonia di origine medievale delle Quarantore, ossia l'esposizione dell'Eucarestia o di altri segni cristologici per quaranta ore (queste ultime corrispondenti al periodo di permanenza di Cristo nel sepolcro e allusive ai quaranta giorni del Diluvio Universale o a quelli del digiuno di Cristo nel deserto, antecedenti la Passione)⁹; in principio era piuttosto austera e incentrata sulla meditazione relativa alla Passione di Cristo. A partire dal 1622, per influsso dei Gesuiti, - che in quell'anno festeggiavano la canonizzazione del fondatore dell'Ordi-

⁹ Quaranta è il numero della tribolazione e della prova, della penitenza e del digiuno, della preghiera e della punizione. Giona trascorse tre giorni e tre notti nel ventre della balena, un tempo che allegoricamente viene fatto corrispondere a quaranta ore, lo stesso periodo di permanenza di Cristo nel sepolcro prima della Risurrezione. Il nesso consiste nel messaggio salvifico che ne discende, legato all'obbedienza al Padre. Il numero quaranta ricorre anche in una frase urlata da Giona mentre percorreva Ninive: "Ancora quaranta giorni e Ninive sarà distrutta". Qui il numero quaranta allude al tempo concesso per la conversione. J. DUBINA, *I riti peculiari del triduo pasquale in Slovacchia. Storia, celebrazione, teologia*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012, p. 78 (nota 75). M. FAGIOLO, *La scena della gloria: il trionfo del Barocco nella teatralità dei Gesuiti*, in G. SALE S. J. (a cura di), *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Jaca Book, Milano 2003, p. 209. Per un approfondimento sul tema delle Quarantore si rimanda a J. IMORDE, *Präsenz und Repräsentanz, Oder: Die Kunst, Den Leib Christi Auszustellen: (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.)*, Edition Imorde, Emsdetten/Berlin, 1997. Ringrazio Padre Heinrich Pfeiffer S. J. per avermi prestato questo prezioso testo.

ne, Ignazio di Loyola, e del suo 'braccio destro', Francesco Saverio (insieme a Filippo Neri e Teresa d'Avila) - la cerimonia si tradusse nel trionfo dell'Eucarestia, a cui fu conferito un fasto spettacolare¹⁰. L'evento si trasformò così in un efficace strumento di persuasione religiosa, trovando larga diffusione in tutta Europa.

Si rileva il valore di militanza politico-religiosa che la cerimonia assumeva quando veniva indetta contro la duplice insidia a carattere eretico: quella luterana e quella moreasca; «più volte in effetti le Quarantore accompagnarono nelle capitali europee la guerra santa e le vittorie contro i turchi»¹¹.

Si tratta di uno dei momenti più alti dell'arte post-tridentina, caratterizzato da una gran profusione di apparati scenografici concepiti con l'ausilio di avanzati espedienti prospettici, illuminazioni artificiali, musiche, orazioni ed esercizi spirituali ignaziani, diversi per ogni ora della cerimonia¹². Fin dal 1595 i Gesuiti allestirono simili apparati presso la chiesa madre dell'Ordine, ovvero quella del Gesù di Roma. Il primo allestimento documentato risale al 1608, la cui descrizione lascia emergere un elemento di fondamentale importanza: la presenza del Santissimo Sacramento al centro della macchina teatrale. È stato ipotizzato che da esso discendano le *Quarantore* ideate da Gian Lorenzo Bernini per la Cappella Paolina in Vaticano, nel 1628, (di cui rimane solo la descrizione), e quelle ideate da Pietro da Cortona per San Lorenzo in Damaso, Roma, nel 1633, la prima a essere documentata attraverso un'incisione. Essa rappresenta, infatti, il principale riferimento per una cospicua serie di scenografie gesuitiche, che videro impegnati, tra gli altri, Gian Lorenzo Bernini, Carlo Rainaldi e Andrea Pozzo¹³.

È importante rilevare che, in occasione delle processioni legate al culto del SS. Sacramento, sovente, sotto un baldacchino, era esposto il Santissimo, così come documentato dal dipinto di autore ignoto, raffigurante la *Processione di San Carlo Borromeo*, risalente al terzo decennio del XVII secolo, e custodito a Monreale, presso il Palazzo Arcivescovile, già nella chiesa di San Vito¹⁴. Ciò costituirebbe un ulteriore punto di contatto tra il culto appena descritto e l'apparato permanente di tipo sinestetico realiz-

¹⁰ G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal vicereame al regno*, in *Storia della Sicilia*, VI, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1978, pp. 65-87, in part. p. 66; D. CAPPELLUTI, *La tragedia gesuitica tra retorica e pedagogia. L'esempio di Leonardo Cinnamo al Collegio dei Nobili di Napoli*, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica. La letteratura tra ambiti storico-geografici ed interferenze disciplinari, ciclo IX, a. a. 2010-2011, relatrice: A. SAPIENZA, Università degli Studi di Salerno, p. 13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L. PINELLI, *Quaranta esercizi spirituali per l'orazione delle Quarantore. Del padre Luca Pinelli di Melfi della Compagnia di Gesù*, Napoli 1605, cit. in R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA (a cura di), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, cat. della mostra di Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo – 2 maggio 2010), Editoriale Artemide, Roma-Città di Castello (PG) 2010, p. 232.

¹³ *L'impegno didattico. L'accademia di Andrea Pozzo al Collegio Romano* in *Ibidem*, cat. 8.00, pp. 201-217, in part. pp. 209-211.

¹⁴ M. GUTTILLA, *Mirabile artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, cat. della mostra di San Martino delle Scale, Abbazia; Monreale, Chiesa di San Gaetano; Corleone, Chiesa Madre di San Martino, (28 settembre 2006 – 28 aprile 2007), Gruppo editoriale Kalós, Palermo 2006, p. 36; M. I. Randazzo, *Autore ignoto: "Processione di San Carlo Borromeo"*, in *Eadem*, pp. 100-102, cat. I.7.

zato a Casa Professa. Infatti, come anzidetto, al centro della decorazione pittorica si trova un crocifisso ligneo, sormontato, per l'appunto, da un baldacchino dipinto (fig. 5), stilisticamente affine a quello effigiato nella tela di Monreale. A corroborare quanto appena detto, va considerata anche la presenza, a Casa Professa, di una confraternita denominata degli Schiavi del SS. Sacramento, la quale assisteva alla prima esposizione del Santissimo per le Quarantore nelle varie chiese¹⁵.

Un ulteriore elemento che rafforza la relazione tra gli apparati effimeri per le Quarantore e il ciclo di affreschi in questione consiste nel punto di vista offerto alla fruizione di entrambi. Punto d'osservazione che presuppone una visione da "sott'in su"¹⁶.



Fig. 5 Orazio Ferraro (?), *Ciclo pittorico per le Quarantore*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, parete di fondo (part.)

¹⁵ G. B. CASTELLUCCI, *Giornale sacro palermitano*, Palermo 1680, cit. in G. FILITI S. J., *La chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù in Palermo. Notizie storiche, artistiche, religiose*, Bondi, Palermo 1906, p. 163. Riguardo ai prepositi della Casa Professa di Palermo si veda IDEM, pp. 166-168.

¹⁶ Si tratta della cosiddetta "prospettiva melozziana", introdotta nel XV secolo da Melozzo da Forlì (1438 - 1494), studioso molto rigoroso delle prospettive e degli scorci (come riconobbe il Vasari), citato dal matematico Luca Pacioli, e soprattutto iniziatore di un nuovo tipo di sguardo prospettico: «Fu

Per quanto concerne le restanti due vele, in una si trova un altare ricoperto da un telo color porpora (allusione al sacrificio compiuto da Cristo), con sopra un libro aperto (fig. 6), chiaro riferimento al Testo Sacro e, probabilmente, ancora una volta al Vangelo di Giovanni (6, 22-60), in cui Cristo si proclama pane della vita, offrendo la sua carne e il suo sangue a garanzia di vita eterna; nell'altra, sempre sopra un altare, stavolta ricoperto da un telo bianco, vi è una croce splendente (fig. 7), simbolo della Resurrezione di Cristo (momento conclusivo delle Quarantore).



Fig. 6 Orazio Ferraro (?), *Le Sacre Scritture sopra un altare rivestito di porpora*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, vela (part.)



Fig. 7 Orazio Ferraro (?), *Le Sacre Scritture sopra un altare rivestito di bianco*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, vela (part.)

primo a dipinger le volte con l'arte del sotto in su, la più difficile e la più rigorosa», affermò l'abate Luigi Antonio Lanzi (Macerata 1732 – Firenze 1810), entrato a far parte della Compagnia di Gesù a Roma nel 1749. L. A. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, V, IV ediz., Firenze 1822, p. 30, prima ediz. 1792. *Ad vocem* «Luigi Antonio Lanzi», in *Treccani.it, L'Enciclopedia italiana, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, 2004, disponibile online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-antonio-lanzi_%28Dizionario-Biografico%29/\(18/01/2015\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-antonio-lanzi_%28Dizionario-Biografico%29/(18/01/2015)).

Al centro della volta a crociera è dipinta una finta cupola (fig. 8). Tale espediente dell'illusionismo architettonico si trova in linea con la cultura scientifica che i matematici della Compagnia di Gesù rappresentavano ai più alti livelli in tutto il mondo cristianizzato¹⁷.



Fig. 8 Orazio Ferraro (?), *Ciclo pittorico per le Quarantore*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, volta (part.)

Secondo una diffusa prassi operativa sperimentata dai quadraturisti del Cinquecento e consolidata nel XVII secolo, era buona norma, nelle composizioni prospettiche su volte e soffitti, adottare più punti di fuga per garantire la migliore visibilità dell'opera¹⁸.

¹⁷ F. CAMEROTA, *Il teatro delle idee: prospettive e scienze matematiche nel Seicento*, in R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA (a cura di), *cit.* (nota 12), p. 25.

¹⁸ Sulla storia del quadraturismo si vedano F. NEGRI ARNOLDI, *ad vocem* «Prospettici e quadraturisti», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, pp. 99-116; N. SPINOSA, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in "Storia dell'Arte italiana", 6, 1981, pp. 277-343; M. KEMP, *La scienza dell'arte: prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 1994 ed E. FILIPPI, *L'arte della prospettiva: l'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, Rariora et Mirabilia, vol. IV, Olschki, Firenze 2002.

Questa norma, seppur in contrasto con i principi della prospettiva lineare, consentiva di godere di un'ottima visione del dipinto dai quattro lati della sala, riducendo al minimo le deformazioni marginali.

La scelta dell'artista gesuita qui si pone, invece, in linea con quella portata avanti più tardi dal suo confratello Andrea Pozzo, ovvero di adottare sempre e solo un unico punto di fuga, ribaltando il precedente assunto. In tal modo viene privilegiato un solo punto di osservazione, portando le deformazioni marginali alle estreme conseguenze. Nel trattato di fratel Pozzo, dal titolo *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693 - 1700), tale scelta è spiegata mediante un messaggio propagandistico tipicamente gesuitico: «tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina»¹⁹. Al di là di ogni retorica, le reali motivazioni appaiono saldamente legate alla volontà di spettacolarizzare l'illusione dal punto di vista preferenziale dell'artista - mediante l'esasperazione delle deformazioni prospettiche ai margini del dipinto -, per poi svelare l'inganno, con grande stupore del fruitore, semplicemente cambiando punto d'osservazione²⁰. Un'operazione simile a quella condotta dal suo confratello, il Padre gesuita Athanasius Kircher (Geisa, Fulda 1602 – Roma 1680), che nel suo celebre museo romano era solito intrattenere i visitatori con i suoi giochi ottici e, soltanto dopo aver svelato l'inganno, proseguiva con dotte disquisizioni scientifiche e filosofiche.

La finta struttura architettonica dipinta si compone di un'abside traforata da medaglioni, in corrispondenza del catino absidale, e da arcate a tutto sesto in basso. Attraverso questi varchi è possibile ammirare scorci paesistici²¹. Particolarmente interessanti appaiono quelli inseriti all'interno dei due medaglioni posti ai lati del baldacchino, forse allusioni alla Terra Santa.

Sono presenti finte decorazioni in stucco, che si alternano a valve e festoni di frutta.

Lungo i finti pilastri che incorniciano la seconda rampa di scale, sulla destra, invece, sono effigiati i simboli della Passione, posti entro cornici mistilinee che simulano lo stucco. Lo stesso si può riscontrare lungo il sistema di finti pilastri posti a sostegno dell'arcata cieca dipinta a sinistra (fig. 9).

¹⁹ A. POZZO S. J., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, I, Romae 1693, p. 13.

²⁰ È evidente la lezione bramantesca della prima prospettiva materiale mai costruita, ossia il finto coro in Santa Maria presso San Satiro, a Milano, realizzato tra il 1482 e il 1486 in stucco dipinto. Celeberimo artificio con cui Donato Bramante (Monte Asdrualdo, ora Fermignano, presso Urbino, 1444 - ivi 1514) riuscì a risolvere il problema dell'impossibilità di costruire un vero spazio architettonico. Il grande architetto del classicismo rinascimentale aveva impiegato la prospettiva in modo innovativo. Sebastiano Serlio (Bologna 1475 – Fontainebleau 1554 circa) indicava proprio in Bramante la massima attuazione del principio secondo cui il pittore avrebbe dovuto essere necessariamente anche architetto. Soltanto così sarebbe stato in grado di disegnare ambientazioni architettoniche in prospettiva, utili alla realizzazione di apparati effimeri e scenografici. F. CAMEROTA, *cit.* (nota 17), pp. 25-36.

²¹ La consueta presenza della bandiera recante l'acronimo «S. P. Q. R.» (*Senatus Populusque Romanus*), attestata nelle scene relative alla Passione di Cristo, come in questo caso-studio, si spiega alla luce del fatto che, al tempo di Gesù, la Palestina faceva politicamente parte dell'impero romano.



Fig. 9 Orazio Ferraro (?), *I simboli della Passione*, quarto decennio ca. del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, cappella adiacente alla sacrestia, pareti laterali (part.)

Rilevanti appaiono le analogie stilistiche tra il ciclo di affreschi qui preso in esame e quello della piccola volta che sormonta l'altare della sacrestia, avente per tema *Il Sacrificio di Isacco* (fig. 10); entrambi con tutta probabilità sono da attribuire a Orazio Ferraro (Giuliana, prov. di Palermo, 1561 – Palermo 1643)²². Si notino l'impiego dei colori - stesi come se si trattasse di colori a tempera -, i dettagli degli scorci paesistici – come le fronde degli alberi -, la tinta ocra che emerge dal fondo in varie parti dei due cicli pittorici e, infine, le immancabili teste di cherubini alati.

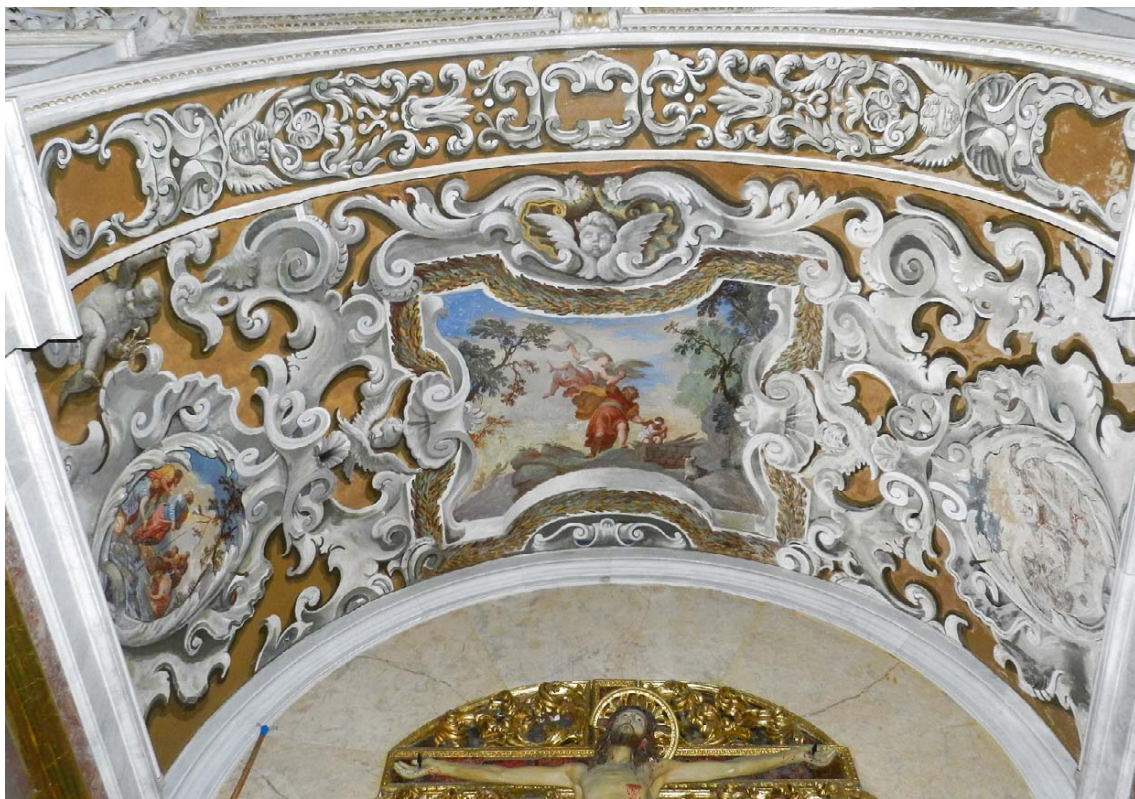


Fig. 10 Orazio Ferraro (attr.), *Il sacrificio di Isacco* (al centro); *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (a sinistra); *Abluzione di Aronne e dei suoi figli* (a destra), quarto-quinto decennio del XVII secolo. Pittura murale. Palermo, chiesa del Gesù a Casa Professa, sacrestia, volta della cappella

²² J. FEJÉR S. J., *Defuncti Secundi Saeculi Societatis Jesu, 1641-1740*, II, Romae 1986, p. 117: «Ferraro Horatius Panormi 2 dec 1643 HS47 33v Sic». Il catalogo è custodito presso l'ARSI ed è consultabile anche online: http://www.sjweb.info/arsi/Digital_Repertory.cfm (17/04/2015).

Notizie su Orazio Ferraro

La ricostruzione storico-documentaria relativa alla vita di Orazio Ferraro da Giuliana si deve ai nostri giorni ad Antonino Giuseppe Marchese²³, il quale muove dalle prime notizie fornite da Gioacchino di Marzo²⁴.

Alcuni contributi editi da Guido Macaluso S. J. per la rivista dell'Ordine "Ai nostri amici", ci informano della presenza di Orazio Ferraro²⁵ a Palermo, e in particolare a Casa Professa²⁶, in quanto entrato a far parte della Compagnia di Gesù²⁷ nell'aprile del 1628, e passato da novizio a professore nel dicembre dello stesso anno. Tale passaggio avvenne piuttosto rapidamente, rispetto alla Regola gesuitica; va precisato però che il Ferraro, all'epoca, aveva già sessantotto anni. Così, in quello stesso anno, il Gesuita lasciò il Noviziato²⁸ - la cui sede si trovava presso la chiesa di San Stanislao Kostka - per trasferirsi a Casa Professa, portando con sé le casse e gli arnesi del mestiere. La sua era una famiglia di artisti: il padre Antonino e i fratelli Tommaso e Giuseppe erano abili scultori e decoratori, esperti soprattutto nell'impiego dello stucco, come Orazio del resto. Egli, però, si distinse anche in qualità di pittore, in quel momento di transizione tra cultura manieristica e cultura controriformata²⁹.

²³ A. G. MARCHESE, *I Ferraro da Giuliana*, I, *Orazio Pittore*, I. L. A. Palma, Renzo Mazzone editore, Palermo 1981, pp. 61-62.

²⁴ G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia per Gioacchino Di Marzo: dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, IV, Palermo 1864, pp. 148-149; IDEM, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti*, I, Palermo 1880, pp. 724-737; E. DE CASTRO, *ad vocem* «Ferraro Orazio», in M. A. SPADARO (a cura di), L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, Novecento, Palermo 1993, pp. 200-201.

²⁵ F. CAMPAGNA CICALA, *ad vocem* «Ferraro Orazio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, 1996, *Treccani.it L'Enciclopedia italiana*, disponibile online: http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-ferraro_%28Dizionario-Biografico%29/; M. C. RUGGIERI TRICOLI, *cit.* (nota 1), pp. 84-88, 96; M. VITELLA, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2004, pp. 61-62.

²⁶ G. MACALUSO S. J., *Orazio Ferraro (1560-1643). Artista e gesuita*, in "Ai nostri amici", gen.-febb. 1983, pp. 6-9; IDEM, *Orazio Ferraro. "Sculptor egregius et pictor" a Casa Professa. Palermo*, in "Ai nostri amici", maggio-giugno 1983, pp. 45-50, in part. p. 50.

²⁷ Dell'appartenenza alla Compagnia di Gesù di Orazio Ferraro il primo a darne notizia fu A. GIANNINO S. J. (*La chiesa del Gesù a Casa Professa*, Palermo 1956, p. 7); A. G. MARCHESE, *cit.* (nota 23), 1981, p. 61.

²⁸ Per quanto concerne l'iter di un Gesuita per diventare Professo, si veda A. GRÖENERT, *Funzione e architettura della Casa di Terza Probazione dei Gesuiti di Palermo*, in "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia", 2, 2006, p. 51.

²⁹ Sull'argomento rimando a T. PUGLIATTI, *Pittura della tarda maniera nella Sicilia occidentale (1597-1647)*, Palermo 2011. Si veda anche G. GIARRIZZO, *La Sicilia di Carlo V (1515-1560)*, in T. VISCUSO (a cura di), in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, Ediprint, Regione Sicilia, Siracusa-Palermo 1999, pp. 3-10, in part. p. 10; T. PUGLIATTI, *Orazio Ferraro (1561-1643): "Madonna dello Stellario con i Santi Sebastiano e Agata"*, in M. GUTTILLA, *Mirabile artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, cat. della mostra di San Martino delle Scale, Abbazia; Monreale, Chiesa di San Gaetano; Corleone, Chiesa Madre di San Martino, (28 settembre 2006 – 28 aprile 2007), Gruppo editoriale Kalós, Palermo 2006, pp. 94-96, in part. p. 96, cat. I. 5; M. GUTTILLA, *La falce, le stelle e il serpente. Rappresentazioni pittoriche dell'Immacolata Concezione tra Seicento e Settecento*, in D. CICCARELLI e M. D.

Il primo ad avanzare l'ipotesi dell'attività del Ferraro all'interno della sacrestia di Casa Professa fu il Gesuita Alfonso Giannino, confermata più avanti da Antonino Giuseppe Marchese³⁰, che peraltro pose l'attività del pittore di Giuliana in relazione alla presenza di Giovanni Paolo Taurino. Infatti, quest'ultimo, nel gennaio del 1633, fece «accomodare i ferri per lo cancerizzo della sacrestia»³¹, così anche nel settembre dello stesso anno e ancora nel 1634³².

I lavori di decorazione della sacrestia furono avviati nel 1621, per volontà di Padre Alessandro Nevola, preposito di Casa Professa dal 1620 al 1623, poi dal 1627 al 1629, e di nuovo dal 1641 al 1643³³, ed è verosimile che egli stesso abbia commissionato al Ferraro la decorazione pittorica del vano attiguo.

Conclusione

Sin dal momento della sua conversione, Ignazio di Loyola riscoprì il senso della sua esistenza nell'imitare Cristo, nel tributare a Lui il proprio servizio e nel glorificarLo³⁴. La Compagnia di Gesù, infatti, ispirandosi al testo di riferimento della *Devotio Moderna*³⁵, più volte letto e riletto da Ignazio, ossia il *De Imitatione Christi* - e in particolare il quarto libro dedicato all'Eucaristia -, cercò in tutti i modi di esaltare la precipua impor-

VALENZA (a cura di), *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno (Palermo, 1-4 dicembre 2004), Biblioteca Franceseana, Officina di Studi Medievali, Palermo 2006, pp. 231-246, in part. p. 232.

³⁰ A. G. MARCHESE, *cit.* (nota 23), 1981, pp. 61-62.

³¹ M. G. MAZZOLA, *Alla "maniera dei Ferraro: decorazioni, stucchi ed affreschi*, in A. G. MARCHESE (a cura di), *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno, I, I. L. A. Palma, Palermo 2010, p. 177.

³² Palermo, Archivio di Stato, (A.S.Pa), *Corporazioni Religiose Soppresse Casa Professa dei Gesuiti*, Giornale di cassa, aa. 1632-1636, cc. 18, 29, 37, *cit.* in *Ibidem*. A suffragare la suddetta ipotesi vi sono i seguenti documenti: catalogo del 1629: «*Ioannes Paulus Taurinus, faber lignarius, sculptor; [...] Horatius Ferrarus, adhuc novitius, pictor*»; catalogo del 1632: «*Horatius Ferrarus, pictor et ficator gypso; [...] Ioannes Paulus Taurinus, sculptor*»; catalogo del 1634: «*Ioannes Paulus Taurinus, sculptor; [...] Horatius Ferrarus, pictor*»; catalogo del 1635: «*Horatius Ferrarus, inaurator, pictor, sculptor*».

³³ G. FILITI S. J., *cit.* (nota 15), p. 166.

³⁴ Cfr. R. GARCÍA VILLOSLADA, *Sant' Ignazio di Loyola. Una nuova biografia*, traduzione dallo spagnolo di A. M. ERCOLES CRISTIANOS osb, Edizioni Paoline, Torino, 1997 (prima ed. *San Ignacio de Loyola. Nueva Biografía*, Madrid, 1986), p. 1141.

³⁵ Movimento spirituale sorto nei Paesi Bassi nel XIV secolo e sviluppatosi nel secolo successivo in Francia, Germania, Spagna e Italia. Suo iniziatore fu considerato Geert Groot, che proponeva un nuovo ideale di religiosità, distante dalla spiritualità speculativa della scuola tedesca. Ebbe il suo centro nella scuola di Windesheim, fondata dai seguaci di Groot. La *Devotio Moderna* era incentrata sull'attenzione rivolta alla vita interiore: la meditazione privata, la preghiera del cuore e della mente. Fondamentale fu l'influenza del trattato *De Imitatione Christi*, di cui si sconosce l'autore, nonostante s'ipotizzi qualche nome; si tratta di un'opera ascetico-spirituale risalente ai secc. XIII-XIV (forse, addirittura al XV). Cfr. M. L. PETRAZZINI (a cura di), *ad vocem* «Devotio moderna», in *L'Enciclopedia*, Redazioni Grandi Opere di Cultura UTET, Moncalieri (TO), 2003, vol. 6, p. 315; cfr. E. CORSINI (a cura di), *ad vocem* «Imitazione di Cristo», in *L'Enciclopedia*, op. cit., vol. 10, pp. 587-588.

tanza del Mistero Eucaristico³⁶.

Emblematico in tal senso, oltre al ciclo di affreschi appena descritto, è il dipinto di Juan del Castillo³⁷, raffigurante *La Institución de la Eucaristía con San Juan Evangelista y San Ignacio de Loyola*, del 1612, custodito presso il Decanato de la Facultad de Derecho de la Universidad hispalense³⁸, proveniente dalla iglesia de la Anunciación de Sevilla³⁹ e già proprietà della Congregación del Santísimo Sacramento, alla quale il pittore aveva aderito un anno prima. La scena rappresentata mostra Cristo – al centro della composizione – nell’atto di consacrare il pane e il vino; dinanzi alla mensa inginocchiati si trovano San Giovanni Evangelista e Sant’Ignazio di Loyola. Il primo, a sinistra, reca tra le mani una tavoletta, su cui ha appena scritto un famoso versetto del suo Vangelo relativo proprio al Mistero Eucaristico: «*Caro mea vere est cibus et Sanguis meus vere est potus*», ossia «La mia carne è veramente cibo e il mio sangue è veramente bevanda» (Giovanni, 6, 55). A destra, Sant’Ignazio sottolinea col gesto della mano il punto focale dell’intera composizione. Perfettamente in linea con il capo di Cristo, lungo il registro superiore, sono raffigurati il Padre e lo Spirito Santo, attorniti da angeli, alcuni in atteggiamento orante, altri intenti nel distribuire fiori⁴⁰. Ciò che colpisce dal punto di vista iconografico è l’assenza dei Dodici Apostoli. Si tratta, infatti, di un’opera che pone all’attenzione dell’osservatore una mensa cosparsa di fiori, esclusivamente da contemplare, da adorare, senza la richiesta di parteciparvi. A rafforzare tale concetto è il ruolo di testimoni svolto dai due santi. Pare proprio che l’opera sia dedicata ai Gesuiti, massimi testimoni e propagatori del Culto Eucaristico dopo il Concilio di Trento⁴¹.

Nella spiritualità gesuitica l’ideale proposto consiste anche in quel Terzo grado di umiltà prescritto negli *Esercizi Spirituali* dallo stesso Ignazio di Loyola. Si tratta di principi di abnegazione totale per amore, al seguito di Cristo, che rappresentano un «vertice di carità», poiché da quell’amore incondizionato scaturisce il bisogno insaziabile di servire, di donarsi, di sacrificarsi per Cristo, nonché la dedizione indefessa nei confronti delle anime da Lui amate e riscattate⁴².

³⁶ Cfr. J. W. O’ MALLEY, *The First Jesuits*, by the President and Fellows of Harvard College, Cambridge (Massachusset), London, 1993, edizione italiana, *I Primi Gesuiti*, trad. di A. SCHENA, Vita e Pensiero, Milano, 1999, p. 168.

³⁷ Juan del Castillo (1590 circa - 1657 circa) era un pittore molto attivo a Siviglia, le cui notizie biografiche sono ancora poco precise. Fu maestro di Alonso Cano e di Bartolomé Esteban Murillo. Cfr. A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, 3 voll. (Madrid, 1975-1988), vol. III, *El parnaso español pintoresco laureado*, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1988, p. 161.

³⁸ “Hispalense” vuol dire “di Siviglia”, dall’antico nome della città: Híspalis.

³⁹ Cfr. A. DE LA BANDA Y VARGAS, *La pintura del patrimonio de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía*, in F. GARCÍA GUTIÉRREZ S. J. (a cura di), *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, CajaSur Publicaciones, Córdoba, 2004, pp. 209-245, in part. pp. 215-216.

⁴⁰ Cfr. *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. X. PIKAZA IBARRONDO, *El Corpus de los Jesuitas de Sevilla. Una catequesis barroca*, in “El blog de X. Pikaza”: <http://blogs.periodistadigital.com/xpikaza.php/2013/06/01/p335232#more335232>, (27/11/2015).

⁴² J. DE GUIBERT S. J., *La spiritualità della Compagnia di Gesù. Saggio storico*, Città Nuova Editrice, ed. italiana a cura di G. MUCCI S. J. Roma, 1992 (prima ed. *La spiritualité de la Compagnie de Jésus*, Institutum Historicum S. J., Roma, 1953), pp. 465-467.