



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Scienze del Patrimonio Culturale
Curriculum Valorizzazione, Comunicazione e Attualizzazione del Patrimonio Culturale
Dipartimento di Culture e Società
Settore Scientifico Disciplinare L-ART/04

Indagine, analisi e catalogazione del patrimonio pittorico delle raccolte
ecclesiastiche del Val di Noto UNESCO.
Proposta per un sistema museale.

IL DOTTORE
SALVATORE MERCADANTE

IL COORDINATORE
GIOVANNI MARRONE

IL TUTOR
PIERFRANCESCO PALAZZOTTO

CICLO XXXII
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2020



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO



Ringraziamenti

Rivolgo la mia sincera gratitudine

Al prof. Giovanni Marrone, coordinatore del corso di dottorato in Scienze del Patrimonio Culturale per la scrupolosa gestione dello stesso e per aver manifestando sempre grande disponibilità e attenzione, così come va il mio ringraziamento ai membri tutti del collegio dei docenti

Al prof. Pierfrancesco Palazzotto, tutor attento del mio percorso di dottorato per avermi seguito durante lo svolgimento delle attività ad esso connesse

Al prof. Maurizio Vitella per avermi sempre guidato e incoraggiato durante il mio percorso trasmettendomi continui insegnamenti professionali e umani

A S.E.R. Mons. Carmelo Cuttitta, vescovo di Ragusa e alle Sorelle Francescane del Vangelo per avermi accolto e ospitato durante il mio lavoro di ricerca

Al prof. Giuseppe Bottone, a don Giuseppe Burrafato parroco della cattedrale San Giovanni Battista di Ragusa e al personale del Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista

A don Pietro Paolo Floridia, parroco della Insigne Collegiata di San Giorgio (Duomo di San Giorgio) di Ragusa

All'ing. Giuseppe Arezzo per avermi guidato all'interno del Museo del Duomo di San Giorgio e per avermi supportato nella ricerca presso l'Archivio Storico di San Giorgio

A don Fabio Raimondi, direttore del Museo Diocesano di Caltagirone per la sua grande disponibilità e accoglienza

A Fr. Marcello (Pietro) Vinci, O. F. M. Cappuccini, che mi ha guidato all'interno del complesso dei Frati Cappuccini di Caltagirone e delle sale del Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò con grande passione e competenza

Alla gentilissima prof.ssa Franca Barbanti, direttrice del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania che mi ha accolto e accompagnato nella visita alle collezioni del suddetto museo introducendomi anche al sopralluogo presso il locale Tesoro di Santa Maria della Stella

Alla sempre gentile dott.ssa Grazia Spampinato, direttrice del Museo Diocesano di Catania, che con la consueta disponibilità che in precedenti occasioni di collaborazione avevo già avuto modo di apprezzare, ha agevolato il mio lavoro di ricerca presso il suddetto museo

Alla prof.ssa Ester Alba Pagán per l'ospitalità ricevuta presso il Dipartimento di Storia dell'Arte della Facoltà di Storia e Geografia dell'Università degli Studi di Valencia

Alla dott.ssa Beatriz Ginés Fuster e alla dott.ssa Mar Gaitán dell'Università di Valencia per la collaborazione e l'accoglienza

In fine rivolgo il mio pensiero grato

Alla carissima amica Georgia Lo Cicero, alla quale mi lega un profondo e sincero affetto, per avermi costantemente supportato e innumerevoli volte ben consigliato e a suo marito Manuel Rizzo per avermi agevolato nella traduzione dei testi in lingua straniera; all'amico Fabio Francesco Grippaldi, col quale ho condiviso importanti momenti di confronto su tematiche storico-artistiche legate alla Sicilia Orientale e di crescita individuale; ai colleghi del corso di dottorato Alessandra Canale, Fabrizio Ducati, Donatella Ebolese, Davide Puca e Valeria Contino

Ringrazio infine la mia famiglia, il mio più grande dono.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	I
---------------------------	----------

INTRODACTION / FOREWORD	IV
--------------------------------------	-----------

CAPITOLO 1 – IL CONTESTO CULTURALE DEL VAL DI NOTO

1.1 Problematica generale del Val Di Noto. Aspetti introduttivi alla ricerca.....	7
1.2 Il terremoto del 1693. Implicazioni socio-culturali.....	8

CAPITOLO 2 – CALTAGIRONE

2.1 Il Museo diocesano di Caltagirone.....	12
2.2 Catalogo delle opere pittoriche.....	15
2.3 Il Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone.....	89
2.4 Catalogo delle opere pittoriche.....	92

CAPITOLO 3 – MILITELLO IN VAL DI CATANIA

3.1 Il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò.....	122
3.2 Catalogo delle opere pittoriche.....	126
3.3 Il Tesoro di Santa Maria della Stella.....	151
3.4 Catalogo delle opere pittoriche.....	155

CAPITOLO 4 – CATANIA

4.1 Il Museo Diocesano di Catania.....	177
---	------------

4.2 Catalogo delle opere pittoriche.....	183
--	-----

CAPITOLO 5 – RAGUSA

5.1 Il Museo del Duomo di San Giorgio.....	240
5.2 Catalogo delle opere pittoriche.....	246
5.3 Il Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista.....	264
5.4 Catalogo delle opere pittoriche.....	268

CAPITOLO 6 – IL VAL DI NOTO COME “SISTEMA MUSEALE TERRITORIALE”

6.1 Un sistema di musei. Aspetti metodologici e proposte attuative.....	276
6.1.I - Ambito territoriale individuato.....	277
6.1.II - Patrimonio pittorico analizzato.....	279
6.2 Una proposta di rete museale ecclesiastica. Individuazione di aree tematiche.....	284
6.3 Il Val di Noto come <i>network</i> . Proposte di attualizzazione e valorizzazione del patrimonio culturale.....	296
6.4 Il Sistema Museale Ecclesiastico del Val di Noto. Ricadute socio- culturali.....	302

CONCLUSIONI.....	304
-------------------------	------------

CONCLUSIONS.....	309
-------------------------	------------

MAPPA DEL VAL DI NOTO – UNESCO.....	313
--	------------

BIBLIOGRAFIA.....	314
--------------------------	------------

SITOGRAFIA.....	334
------------------------	------------

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di ricerca si propone di indagare il vasto patrimonio pittorico custodito nelle raccolte museali di arte sacra del Val di Noto al fine di analizzare la locale produzione artistica e di gettare le basi per la proposta realizzativa di un sistema museale di tipo ecclesiastico e interdiocesano su scala territoriale.

La ricerca verte sul distretto culturale del Val di Noto individuato dal celebre riconoscimento UNESCO del 2002 che ha inserito le città di Caltagirone, Catania, Militello in Val di Catania, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Scicli, nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità sotto il titolo di *Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily)*.

L'elevazione al rango di Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'area sud-orientale della Sicilia seguita al riconoscimento del valore di unicità della sua omogenea *facies* architettonica tardo-barocca dovuta alla radicale opera di ricostruzione post sisma 1693, hanno assegnato al Val di Noto valore di internazionalità.

Sebbene il comprensorio netino sia stato maggiormente indagato sotto la lente urbanistico-architettonica, notevole importanza riveste, in seno all'ambito territoriale identificato dal riconoscimento UNESCO, la problematica museologica; nel caso specifico di tipo ecclesiastica. Tra le città oggetto di studio, tuttavia, soltanto alcune presentano musei di arte sacra.

Le raccolte ecclesiastiche attualmente presenti nel distretto territoriale del Val di Noto sono infatti: il Museo Diocesano e il Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone; il Museo Diocesano di Catania; il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò e il Tesoro di Santa Maria della Stella di Militello in Val di Catania; il Museo del Duomo di San Giorgio e il Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista di Ragusa.

La prima, consistente, parte del lavoro di ricerca è finalizzata dunque ad un'opera di ricognizione delle testimonianze artistiche e di realizzazione di un catalogo ragionato del patrimonio pittorico contenuto nei musei ecclesiastici considerati.

Lo scopo è quello di tracciare, attraverso i dipinti dei suddetti musei, un affresco generale della locale produzione artistica che offra una quanto più chiara panoramica relativa alle diverse temperie culturali che hanno caratterizzato il distretto territoriale.

Inoltre il necessario lavoro di schedatura delle opere pone in luce numerose relazioni tematiche, dal valore trasversale, che intercorrono tra il patrimonio artistico analizzato e le

comunità che insistono sul territorio secondo un punto di vista multidisciplinare.

Per questa fase preliminare del lavoro di ricerca certamente indispensabile è l'indagine condotta sul campo e l'analisi delle fonti disponibili. Una puntuale ricerca bibliografica consente inoltre di inquadrare le dinamiche che hanno portato all'evoluzione dei linguaggi e all'apporto di artisti e scuole all'interno del comprensorio individuato.

Sussidiaria alla redazione di un atlante di opere d'arte è una relativa campagna fotografica a corredo di ciascuna scheda. Tale fase consente di avere una mappatura generale del patrimonio artistico creando un autentico database che contribuisce, di fatto, ad un'opera di tutela e salvaguardia dei dipinti in oggetto.

Lo studio delle opere prese in considerazione, quanto più approfondito possibile e scientificamente completo, comporta oltre alla necessaria analisi delle fonti anche una lettura comparativa, una contestualizzazione del dipinto alla temperie culturale di riferimento, ove è noto, informazioni sull'autore e una indagine circa i rapporti tematici che legano l'opera al territorio.

La redazione del catalogo ragionato si pone dunque alla base della seconda fase del lavoro di ricerca che si concretizza in una proposta realizzativa di un sistema museale ecclesiastico del Val di Noto sotto l'egida del riconoscimento UNESCO.

L'individuazione di una serie di interconnessioni tematiche legate al territorio, che in questo caso può certamente assumere la felice definizione di “distretto identitario”, indicano concretamente quelle direttrici lungo le quali è possibile collocare i punti di contatto che definiscono la struttura stessa del *network* museale territoriale del Val di Noto. Tenuto conto che si tratta di un sistema museale ecclesiastico interdiocesano, alla base dello stesso è necessaria la cooperazione di tutti i cosiddetti soggetti promotori, che si identificano negli stessi musei ecclesiastici presi in considerazione e nelle Diocesi che interessano il territorio e di cui le raccolte museali individuate sono diretta espressione identitaria e culturale.

Indispensabile per la buona riuscita del progetto è la previsione di supporti informatici che consentano all'utente una piena fruizione del patrimonio culturale. Tra i principali *media informatici* si pensi al sito internet e all'applicazione per dispositivi mobili che sfrutti anche l'eventuale potenziale della sperimentata realtà aumentata applicata ai beni culturali.

Tra le altre caratteristiche sviluppate per il sistema museale ecclesiastico del Val di Noto, in virtù della sua vocazione prettamente internazionale conferita dal prestigioso riconoscimento UNESCO, si annovera una apertura al turismo straniero, attraverso azioni di promozione internazionale a partire da una necessaria traduzione in più lingue dei

contenuti offerti dai diversi *media* operanti in seno al sistema stesso.

Il presente progetto tende dunque a sviluppare una rete museale dialogica, pensata come un organismo dinamico e vitale che incrementi l'offerta culturale nel comprensorio con periodiche attività quali mostre tematiche, giornate studio, convegni, laboratori didattici, che incidano sulla produzione scientifico-divulgativa della zona valorizzandone il patrimonio culturale e promuovendone la comunicazione.

Ulteriore fine del presente progetto è una notevole ricaduta socio-economica che oltre ad incrementare l'offerta culturale, promuovendo un processo di destagionalizzazione della stessa, incida positivamente sulla realtà economica del comprensorio netino.

INTRODUCTION / FOREWORD

This research work aims to investigate the wide pictorial heritage preserved in sacred art museum collections in the Val di Noto in order to analyze the local artistic production and to lay the foundations for the realization of an ecclesiastical and inter-diocesan museum system on a territorial scale.

The research focuses on the cultural district of the Val di Noto identified by the UNESCO recognition in 2002 which included the cities of Caltagirone, Catania, Militello in Val di Catania, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Scicli, on the World Heritage list of 'Humanity under the title of Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily).

The raising to the rank of World Heritage Site of the south-eastern area of Sicily followed the recognition of the uniqueness of its homogeneous late Baroque architectural facies, due to the drastic reconstruction work after the earthquake in 1693, that assigned to the Val di Noto an international value.

Although Noto area has been investigated more under an urban-architectural point of view, the museological problems are of considerable importance within the territorial context identified by the UNESCO recognition; in this specific case the ecclesiastical ones. However, among the studied cities, only a few have sacred art museums.

The ecclesiastical collections currently existing in the territorial district of the Val di Noto are in fact: the Diocesan Museum and the Innocenzo Marcinò Museum of Sacred Art in Caltagirone; the Diocesan Museum of Catania; the Museum of Sacred Art of San Nicolò and the Treasure of Santa Maria della Stella of Militello in Val di Catania; the Museum of the Cathedral of San Giorgio and the Museum of the Cathedral of San Giovanni Battista from Ragusa.

The first substantial part of the research work is therefore aimed at a work of investigation of the artistic testimonies and of the realization of a reasoned catalogue of the pictorial heritage contained in the considered ecclesiastical museums.

The aim is to trace, through the paintings of the aforementioned museums, a general fresco of the local artistic production. This would offer a clearer overview of the different cultural atmosphere that characterized the territorial district.

Furthermore, the necessary activity of cataloging the works of art highlights various thematic relationships, of a transversal value, that exist between the analyzed artistic

heritage and the communities that stand on the territory according to a multidisciplinary point of view.

For this preliminary phase of research, it is certainly indispensable the investigation carried out in the field and the analysis of available sources. An accurate bibliographic search also allows to frame the dynamics that led to the evolution of languages and to the contribution of artists and schools within the identified area.

A photographic campaign accompanying each catalog card is subsidiary in the preparation of an atlas of works of art. This phase makes it possible to have a general mapping of the artistic heritage by creating an authentic database that contributes, in fact, to a work of protection and safeguard of the paintings in hand.

As far as possible and scientifically complete study of the works taken into consideration involves, besides the necessary analysis of the sources, also a comparative reading, a contextualization of the painting to the reference cultural atmosphere, where known, information on the author and an investigation about the thematic relationships linking the work to the territory.

The drawing up of the reasoned catalogue is therefore the basis of the second phase of the research that takes the form of a proposal to build an ecclesiastical museum system in the Val di Noto under the protection of UNESCO recognition.

The identification of a series of thematic interconnections linked to the territory, which in this case can certainly take on the happy definition of "identity district", concretely indicate those lines along which it is possible to place the contact points that define the structure of the territorial museum network of the Val di Noto.

Considering that this is an inter-diocesan ecclesiastical museum system, it is necessary the cooperation of all the so-called promoters identified in the considered ecclesiastical museums and in the Dioceses that stand in the territory and of which the identified museum collections are direct identity and cultural expression.

the provision of IT supports that allow the user to fully enjoy the cultural heritage is indispensable for the success of the project. Among the main IT media, one thinks of the website and the application for mobile devices that also exploits the potential of the already experimented augmented reality applied to cultural heritage.

Among the other features developed for the ecclesiastical museum system of the Val di Noto, by virtue of its typically international vocation conferred by the prestigious UNESCO recognition, there is an opening to foreign tourism, through international

promotion actions starting from a need of a translation in multiple languages of the contents offered by the different media operating within the system itself.

Therefore, this project tends to develop a dialogic museum network, conceived as a dynamic and vital organism that increases the cultural offer in the district with periodic activities such as thematic exhibitions, study days, conferences, educational workshops, affecting scientific-popular production of the area by enhancing its cultural heritage and promoting its communication.

A further goal of this project is a remarkable socio-economic effect which has a positive impact on the economic reality of the district of Noto, besides increasing the cultural offer, promoting a process of seasonal adjustment of the offer.

1.1 Problematica generale del Val Di Noto. Aspetti introduttivi alla ricerca

Uno studio indirizzato a problematiche di tipo museologico legate a uno specifico ambito territoriale più o meno vasto e articolato, ancor più se rivolto a realtà museali di pertinenza ecclesiastica, non può prescindere, certamente, da una propedeutica attenzione orientata alla vicenda storica che ha caratterizzato quel dato contesto socio-geografico e che ne ha delineato l'identità stessa e dell'ambito territoriale in quanto tale e delle comunità antropiche che lo stesso hanno animato nel corso dei secoli.

Rientra a pieno titolo in quest'ordine di idee il peculiare caso riferito all'area sud-orientale della Sicilia, comunemente conosciuta come Val di Noto, riconosciuta dal 2002 Patrimonio Mondiale dell'Umanità e inserita nella prestigiosa lista stilata dall'UNESCO sotto il titolo di *Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily)*¹.

Le evidenti caratteristiche di autenticità e integrità delle numerose testimonianze architettoniche, fortemente legate ad una omogenea temperie di marca tardo-barocca che definiscono ad oggi l'identità stessa del comprensorio e che hanno condotto all'importante pronunciamento dell'UNESCO a favore di ben otto centri della detta regione², sono dovute è notorio, alla vasta opera di ricostruzione, e in taluni casi di autentica palingenesi architettonica, dell'abitato della Sicilia sud-orientale, seguita al devastante evento sismico che tra il 9 e l'11 gennaio del 1693 rase letteralmente al suolo la quasi totalità dei centri urbani che punteggiavano il Val di Noto.

Sebbene il comprensorio si estenda su un'area contraddistinta da una assai articolata, quanto sedimentata, vicenda storica che affonda le sue radici in epoche ben più remote della mera temperie tardo-barocca che ne costituisce la *facies* per la quale oggi è internazionalmente conosciuta e della quale, a ragione, si fregia, è tuttavia inevitabile considerare come il violento sisma del 1693 segnò, di fatto, il cosiddetto anno zero per l'intero versante sud-orientale siciliano, configurandosi come un autentico momento di rottura con la complessa identità storica del comprensorio netino.

Assioma quest'ultimo che ci permette oggi, ai fini del presente studio, di inquadrare un

1 <http://whc.unesco.org/en/list/1024> (data di consultazione pag. web 24/02/2018)

2 Le otto città insignite del riconoscimento sono: Caltagirone, Militello in Val di Catania, Catania, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Scicli. Sul riconoscimento UNESCO: cfr. L. Triglia, *La Vale del Barocco. Le città siciliane del Val di Noto "Patrimonio dell'Umanità"* Catania 2002

ben definito ambito territoriale, complice si è detto il riconoscimento UNESCO, ove poter sviluppare un'adeguata indagine sulle dinamiche museologiche e sulle interconnessioni possibili che sussistono tra le raccolte d'arte sacra oggetto della ricerca, che insistono sul summenzionato territorio e che, in potenza, costituiscono una autentica rete museale sinergica.

L'individuazione di itinerari tematici a più livelli e il conseguenziale arricchimento dell'offerta culturale generale che ne deriva, passa certamente da un dialogo proficuo tra le diverse istituzioni legate per definizione alla realtà locale e ha per naturale risultanza una valorizzazione, quanto più consapevole, del patrimonio di arte sacra del territorio e, dunque, della locale identità culturale.

Il grande fermento architettonico che caratterizzò l'opera di ricostruzione del “Vallo di Noto” nei decenni a seguire il disastroso terremoto del 1693 ha indubbiamente suscitato un'attenzione maggiormente rivolta ad un'indagine storica condotta sotto una lente di tipo urbanistico e, generalmente, architettonico³.

Il presente studio invece, come si è accennato in precedenza, ha per fulcro la complessa problematica legata alla realtà dei musei ecclesiastici del comprensorio e in seno alla stessa la ricerca è rivolta specificamente sulle raccolte pittoriche custodite nei summenzionati musei, partendo dalle quali è possibile gettare le basi di possibili interconnessioni tematiche.

1.2 Il terremoto del 1693. Implicazioni socio-culturali

Il violento evento sismico che nei tragici giorni a cavallo tra il 9 e l'11 gennaio del 1693 sconvolse irrimediabilmente il versante siciliano sud-orientale ha tracciato un profondo solco nella identità storica del comprensorio netino.

Sebbene in questa sede l'attenzione per tale catastrofe naturale e per la conseguenziale palingenesi delle città distrutte non sia finalizzata a una ricostruzione puntuale degli eventi che l'hanno caratterizzata ma, di fatto, si riduce a mero “pretesto storico” atto ad individuare uno specifico ambito territoriale di indagine, è fuor di dubbio che per

3 Sulla questione si vedano ad esempio i seguenti contributi: M. R. Nobile, *Architettura religiosa negli Iblei: dal Rinascimento al Barocco*, Siracusa 1990; L. Dufour, H. Raymond, *1693: Catania, rinascita di una città*, Catania 1992; L. Dufour, H. Raymond, *1693: Val di Noto: la rinascita dopo il disastro*, Catania 1994; S. Boscarino, *Sicilia barocca: architettura e città 1610-1760*, Roma 1997; M. R. Nobile (a cura di), *Barocco e tardobarocco negli Iblei occidentali*, Palermo 1997; S. Piazza, *The late Baroque towns of Val di Noto in the UNESCO world heritage list*, Palermo 2008; M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera (a cura di), *Ecclesia triumphans: architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Caltanissetta 2010

completezza scientifica sia comunque necessario inquadrare, seppur ad ampio spettro, il principale avvenimento storico che si pose a fondamento dell'evoluzione culturale e urbanistica di questa porzione di territorio siciliano e che di fatto diede vita a quella locale omogeneità architettonica le cui testimonianze materiali l'UNESCO ha riconosciuto patrimonio mondiale dell'umanità inserendole nella World Heritage List.

Ai fini del presente lavoro, nel delineare per linee generali la complessa vicenda storica legata al tristemente celebre cataclisma che sferzò con tanto vigore la Sicilia orientale allo scadere del XVII secolo, va più opportunamente posto l'accento su quella componente pietistica le cui molteplici declinazioni ampia fortuna ebbero in seno alla produzione pittorica d'arte sacra del comprensorio; attenzione che si rende ancor più necessaria in quanto ci si propone di indagare il fondamentale binomio che intercorre tra arte e fede e le sue molteplici implicazioni legate alla specifica realtà territoriale in oggetto.

In quest'ordine di idee va inoltre rilevato come numerose delle testimonianze erudite che, più o meno a caldo, riportarono la drammaticità della sciagura che colpì la Sicilia orientale sono da ricondurre a figure di intellettuali, molti dei quali, uomini legati a vario titolo alla sfera ecclesiastica che, con la loro opera di autentici cronisti *ante litteram*, direzionarono con grande *pathos* il racconto storico verso una sorta di retorica epopea cristiana dalle sfumature vagamente escatologiche, attuando processi di rivisitazione e, talvolta, manipolazione storica basata su quelli che, sotto una lente dello studio etnografico, possono essere considerati simboli che esprimono e pongono in atto il sentire religioso-cerimoniale della regione⁴.

In questa direzione numerosi furono i contributi della memorialistica storica di matrice cattolica prodotti a poco tempo di distanza dal sisma. Tra i diversi testi si ricordino a mero scopo esemplificativo le “osservazioni naturali” nel suo *Museo di Fisica* di Paolo Silvio Boccone, o ancora gli scritti del francescano padre Filippo Tortora riferiti all'area netina, o del domenicano padre Giarrusso relativi al versante ragusano⁵.

Inoltre va ulteriormente evidenziato come il filo conduttore dell'intera storiografia cattolica sia da individuare nella ricerca della causa della catastrofe. Quest'ultima infatti, considerata un inequivocabile flagello divino provocato dalla condotta immorale dell'uomo, diede vita ad una serie di periodiche pratiche devozionali, processioni, atti di mortificazione della carne e cerimonie sacre che, richiedendo l'intercessione dei santi

4 B. Palumbo, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia Orientale*, Roma 2003, pp. 9-17

5 G. Cultrera, L.Lombardo (a cura di), *1693 Lo spazio di un miserere. Cronache del terremoto nel val di Noto*, Chiaramonte Gulfi (RG) 1995, pp.13-16

locali, scongiurassero la comunità già colpita dalla catastrofe da ulteriori punizioni divine. Si intensificò, pertanto, nelle città del Val di Noto atterrate dal sisma la pratica delle cosiddette “Quarantore”, finalizzandola strettamente alla “protezione” dell’isola da ulteriori cataclismi. Per tale devozione fu, inoltre, prevista con specifica concessione pontificia, il privilegio dell’indulgenza plenaria⁶.

Anche nel versante occidentale dell’isola la notizia del terremoto che sconvolse il Val di Noto ebbe una notevole ripercussione. Oltre alle numerose cronache, infatti, risulta particolarmente rilevante, sempre nella medesima chiave storiografica di influenza cattolica, quanto riferisce proprio nel 1693 Frate Giovanni da San Bernardo nella sua opera dedicata alla vita e ai miracoli di Santa Rosalia. Racconta infatti il religioso che l’allora viceré Juan Fancisco Pacheco Duca d’Uceda, accompagnato dalla devotissima consorte donna Isabel María Gómez de Sandoval, si recò *nell’umile e santa spelonca* del Monte Pellegrino e ne adornò l’altare del santuario dedicato alla Santa patrona di Palermo *con varj donativi d’argento* in rendimento di grazie per l’intercessione della Vergine Eremita che scongiurò la capitale viceregia dalla sciagura che, sotto il suo governo, distrusse il versante orientale dell’isola. L’evento sismico, stando alle cronache del tempo, fu avvertito in tutta la regione e, sebbene non procurò perdite in termini di vite umane nella Sicilia occidentale, causò comunque numerosi danni all’edificato urbano⁷. Ad ulteriore testimonianza di tale patronato esercitato dalla Santa Romita recentemente, nel corso della mostra *Rosalia eris in peste patrona* tenutasi a Palermo presso la sala Duca di Montalto del Palazzo Reale (3 settembre 2018- 5 maggio 2019) è stato esposto un interessante dipinto della fine del XVII secolo raffigurante la *Processione di Santa Rosalia* di proprietà della fondazione Alba di Siviglia. L’opera, autentico manifesto urbanistico di Palermo dal notevole valore storico-didascalico, riproduce la processione dell’urna argentea della santa, il cui corteo si snoda lungo un ideale percorso urbano sul quale prospettano i principali edifici civili e religiosi della città⁸. L’autore, probabilmente memore del festino del 1693,

⁶ *Ivi*, p.11

⁷ Fr. G. da S. Bernardo, *Vita e miracoli di Santa Rosalia Vergine palermitana [...] portata dal castigliano all’italiano da Pietro Mataplana, canonico della Santa, Primaria, Metropolitana Chiesa di Palermo: con aggiuntavi al fine una sommaria relazione de’ danni cagionati da’ terremoti in Sicilia e dedicata all’illustrissimo Senato*, Palermo 1693, p.274; I doni del viceré sono oggi custoditi presso il museo del tesoro del Santuario di Santa Rosalia sul Monte Pellegrino inaugurato il 13 luglio 2018, cfr. S. Mercadante, *The treasure of the sanctuary of Saint Rosalia in Palermo. Recovery and Musealization*, in ESRARC 2019 11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation, Valencia 11th - 13th April 2019, proceedings book edited by M. L. Vázquez de Agredo-Pascual, I. Rusu, C. Pelosi, L. Lanteri, A. Lo Monaco, N. Apostolescu, Valencia 2019, pp. 67-69

⁸ C. D’Arpa, *Processione di Santa Rosalia* (scgeda dell’opera), in V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca (a cura di), *Rosalia eris in peste patrona*, Palermo, Palazzo Reale, Sala Duca di Montalto 3 settembre 2018 - 5 maggio 2019, Palermo 2018, pp. 197-199

attentamente descritto dal padre gesuita Ignazio de Vio nel suo *Li giorni d'oro nella trionfale solennità di S. Rosalia Vergine Palermitana celebrata l'anno 1693 rinovandosi l'annuale memoria della sua Inventione*, descrive suggestioni probabilmente legate a quanto riporta nel 1696 Francesco Talamanca La Grua e La Valle duca della Miraglia, che racconta come l'11 gennaio di quello stesso anno fu istituita a Palermo una solenne processione in onore della santa Eremita che aveva liberato la città dal flagello del tremendo terremoto che, mortifero, si abbatté nel Val di Noto e che migliaia di vite umane aveva spezzato⁹. Risale, inoltre, al 26 giugno 1728 l'indulgenza plenaria quotidiana concessa da Papa Benedetto XIII per ciascuna messa celebrata nel Santuario del Monte Pellegrino o nella Cappella dedicata alla santa in Cattedrale ottenuta per i meriti della Vergine Palermitana che, secondo quanto riporta il testo dell'indulgenza stessa, anche nel 1726 soccorse Palermo dalla distruzione del terremoto¹⁰.

⁹ *Ibidem*; V. Talamanca, *Elenco universale delli Re di questo Regno di Sicilia*, Palermo 1696

¹⁰ Copia di tale indulgenza plenaria si conserva nel recente allestimento del tesoro del Santuario di Santa Rosalia sul Monte Pellegrino inaugurato il 13 luglio 2018

2.1 Il Museo diocesano di Caltagirone

Il Museo diocesano di Caltagirone si sviluppa all'interno dei locali appartenenti all'antico Convento dei Frati Minori Conventuali annesso alla chiesa di San Francesco d'Assisi all'Immacolata, già intitolata a San Michele Arcangelo, il cui impaginato architettonico denuncia quell'impronta tardobarocca che caratterizza l'ormai celebre *facies* del comprensorio netino.

Il complesso monumentale che oggi ospita le ricche collezioni d'arte sacra del museo diocesano, la biblioteca diocesana Pio XI, l'archivio e la neogotica cappella del seminario, venne quasi interamente riedificato a seguito dei danni riportati per il sisma del 1693 la cui violenta portata causò la distruzione di innumerevoli edifici del Val di Noto. Ulteriori danni furono inoltre dovuti ai bombardamenti aerei del 1943 subiti durante il secondo conflitto mondiale.

Oggi del nucleo primigenio dell'antico convento, la cui fondazione si vuole ricondurre all'anno 1236 legandola alla prodigiosa figura del Beato Riccardo da Caltagirone, tra i primi a seguire le orme del santo di Assisi, rimangono scarse testimonianze. Della sua *facies* medievale, infatti, sono pervenuti ai nostri giorni esigue tracce architettoniche la cui maggiore testimonianza si riscontra certamente nel portale a ghiera di chiaro sapore goticeggiante e in pochi ulteriori elementi¹¹.

L'antico convento venne ceduto in uso perpetuo al Vescovo della diocesi nel 1911, allorquando Don Luigi Sturzo, pro-sindaco della città calatina dal 1906 al 1920, destinò la struttura a seminario dei chierici e sede vescovile¹².

La vicenda legata alla individuazione di un luogo adeguato da assegnare al pastore della diocesi prende il suo avvio nel febbraio del 1906, quando l'allora vescovo della cittadina era mons. Damaso Pio De Bono, si rivolse in forma ufficiale alla Santa Sede, allora guidata da Papa Pio X, sollecitando il segretario di Stato Card. Rafael Merry del Val, a prendere in considerazione la nomina di don Luigi Sturzo a guida dell'amministrazione cittadina¹³.

11 Sulla questione cfr. P. Salamone, *La Chiesa e il Convento dei PP. Conventuali in Caltagirone. Cenni di Storia e Arte*, Caltagirone 1984; F. Failla, *Il complesso monumentale dei Frati minori conventuali in Caltagirone*, Caltagirone 2008, p.6

12 G. Orrigo, *La Diocesi di Caltagirone. Storia, arte, istituzioni*, Catania 1993, p. 118

13 F. Failla, *Il Convento di San Francesco d'Assisi in Caltagirone: dalla soppressione alla pro-scindacatura*

Tra le diverse ragioni che portano all'individuazione di Sturzo quale adeguata guida del comune di Caltagirone menzionate nella sua accorata missiva, il prelado non tralascia di sottoporre all'attenzione dell'autorità pontificia la questione relativa alla elezione di una consona sede vescovile e alla individuazione di adeguati locali da assegnare al relativo seminario.

Così, infatti, scrive mons. Damaso Pio De Bono:

“All'esposte gravi ragioni, mi permetto anche rammentare all'Eminenza Vostra, un'altra non meno grave particolare ragione, che mi spinge ad aggiungere la mia preghiera, perché possa il sac. Sturzo continuare a reggere l'Amministrazione comunale, e questa si è, perché solo allora potrò ottenere la soluzione di due interessanti pendenze, che ho col Municipio, cioè la concessione del Palazzo Vescovile, di cui tuttora sono privo, ed un nuovo locale per il seminario di cui sento vivissimo il bisogno, essendo l'attuale infelicissimo sotto tutti i riguardi.”¹⁴

Come detto,

l'antico convento dei frati Minori Francescani ospita oggi le collezioni del locale museo diocesano. L'attuale ricco percorso espositivo si articola per sezioni tematiche e tipologiche e conserva opere afferenti dall'intero territorio diocesano.

Al piano terreno trovano la loro collocazione le sale dedicate alle suppellettili liturgiche e ai parati. In questi primi ambienti è manifesto il rimando alla centralità del sacrificio eucaristico e dunque alla importanza della santa messa.

La sezione dedicata ai manufatti in argento consta delle prime quattro sale dove trovano la loro collocazione pregevoli oggetti liturgici la cui selezione e criterio espositivo guidano in maniera “immersiva” il visitatore alla comprensione e partecipazione ai momenti essenziali della celebrazione eucaristica.

Le prime due sale espongono preziose opere strettamente connesse all'ufficio della santa messa. Si rilevano infatti calici, pissidi, turiboli e navette, serie di carte di gloria, candelabri, che abbracciano diverse epoche storiche.

Segue a queste la sezione dedicata ai reliquiari e dunque al culto dei santi, eroici testimoni di fede che incarnano la componente pietistico-devozionale propria delle comunità

di don Luigi Sturzo in D. Ciccarelli, F. Failla (a cura di), *Francescanesimo, fede e cultura nella diocesi di Caltagirone. Atti del Convegno di studio Caltagirone 16-18 dicembre 2011*, Caltagirone 2015, pp. 81-83
¹⁴ *Ibidem*; la lettera riportata integralmente da F. Failla si trova presso l'Archivio Segreto Vaticano, *Segreteria di Stato*, anno 1906, part n. 16. 266, foglio 92

della diocesi. Si giunge in ultimo alla rassegna di ostensori e dunque alla assoluta preminenza della SS. Eucarestia.

Il percorso espositivo procede ancora con una raccolta di paramenti sacri accanto ai quali sono esposte anche talune opere scultoree e pittoriche, queste ultime introducono, inoltre, alla raccolta della quadreria posta al piano superiore dell'ex complesso conventuale e oggetto del presente studio.

La pinacoteca del museo diocesano caltino si articola secondo un ordinamento di tipo tematico allestito negli ambienti posti al primo piano del complesso monumentale che lo ospita.

Il percorso espositivo che introduce alle collezioni pittoriche procede da una ricca infilata di tele dedicate al culto dei santi, presentati al visitatore quali eroici propugnatori e testimoni della fede cristiana. Le teorie di dipinti, databili tra i secoli XVII e XIX, è inoltre alternata da talune sculture lignee sempre legate all'importanza riconosciuta alla devozione per i santi della chiesa di Cristo. Grande rilievo è ancora attribuito alla tematica mariana presentata come “tempio dello Spirito” nelle sue molteplici declinazioni. A questa segue la ricca sezione dedicata al “Figlio dell'Uomo” e dunque alla centralità di Cristo quale Redentore del mondo.

Uno spazio espositivo esclusivo è invece dedicato alla pregevole tavola fiamminga nota come “Il Trono della Grazia”, opera attualmente in restauro presso il laboratorio delle pitture dei Musei Vaticani. Chiude la collezione di dipinti un'ulteriore serie di opere legate al tema dei santi.

2.2 Catalogo delle opere pittoriche

1 - IL TRONO DELLA GRAZIA

Vrancke van der Stockt (attr.)

Olio su tavola

Fine del XV sec. inizi XVI sec.

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Giorgio



La pregevole tavola fiamminga conosciuta col titolo *Il Trono della Grazia* costituisce certamente l'opera più celebre custodita nella quadreria del museo diocesano di Caltagirone tanto che a questa è dedicata una specifica sezione all'interno del percorso allestitivo.

Il celebre dipinto, prima di divenire parte integrante delle collezioni del museo diocesano, era originariamente collocato all'interno della basilica parrocchiale di San Giorgio in Caltagirone ed ivi ornava uno degli altari in marmi policromi realizzati dal marmoraro catanese Pasquale Privitera e dai suoi figli intorno all'anno 1850 (Orrigo, 1993

p.205).

Fino a tempi pressoché recenti la locale storiografia assegnava concordemente l'opera, pervenuta a Caltagirone per mano della baronessa Agata Interlandi della Favarotta, al celebre pittore fiammingo Roger Van Der Weyden (1399 o 1400 – 1464) (Orrigo, 1993 p.205; Ragona, 1992, p.64).

Della tavola fa menzione anche il canonico palermitano Gioacchino Di Marzo nel suo

studio dedicato alla produzione di Antonello da Messina, raccontando di averla ammirata durante il suo soggiorno calatino del febbraio 1903 allora collocata in un locale sovrastante la chiesa parrocchiale di San Giorgio, fornendo una accurata descrizione del dipinto. Anche il Di Marzo in quella occasione, con la dovuta prudenza che lo caratterizzava, accostò il dipinto al pennello del fiammingo Roger Van Der Weyden basandosi, non senza indugi, sulla locale storiografia:

“Vi ha generalmente una maniera di espressione, che ricorda Roger Van Der Weyden, cui pure il quadro è attribuito sul luogo, ignoro su qual fondamento” (Di Marzo, 1903 pp. 54,55).

Un puntuale studio condotto da Giacomo Pace Gravina ci informa che la tavola pervenne alla chiesa di San Giorgio per volontà testamentaria della citata baronessa calatina. Esiste infatti un codicillo al testamento di Agata Interlandi, risalente all'anno 1777, che dispone che l'opera a seguito della morte della donna venisse esposta permanentemente nell'edificio sacro alla devozione dei fedeli erei. È facilmente ipotizzabile, dunque, che il *Trono della Grazia* fu ospitato all'interno della chiesa parrocchiale di San Giorgio già intorno all'anno 1783, a sopravvenuto decesso della nobildonna (Pace Gravina, 2013, p.10).

La tematica iconografica del prezioso dipinto godette generalmente di una vasta fortuna in seno all'ambito figurativo fiammingo.

La composizione è articolata su due distinti piani figurativi: la sfera celeste, occupata dalla raffigurazione della Santissima Trinità nel registro superiore del brano pittorico, e quella terrena sviluppata alla base del dipinto dove trovano posto le figure dei cosiddetti “dolenti”.

La tematica trinitaria è presentata secondo i ricorrenti canoni iconografici della temperie artistica cui l'opera è figlia. Assiso su un imponente scranno è l'Eterno, avvolto dalla tradizionale aura di austerità. Questi, descritto con le ricorrenti fattezze del severo vegliardo, è abbigliato di una pesante coltre regale. Sul suo capo è posta una ricca corona imperiale che sottolinea ulteriormente la sovranità del personaggio effigiato. Con le mani Dio Padre sorregge il Cristo già depresso dalla croce. Quest'ultimo, l'Agnello di Dio, collocato in posizione leggermente decentrata, viene come offerto dall'Eterno al popolo dei fedeli redenti per la contemplazione del suo sacrificio. Il corpo del Cristo, esanime e coperto dal solo perizoma, presenta i segni della Passione. Entrambe le figure poggiano su

un globo. A completare il tema trinitario è la colomba dello Spirito Santo posta tra i volti del Padre e del Figlio. Si stagliano ai lati delle Santissima Trinità due esili figure angeliche ammantate in candide vesti. Il primo messo divino, identificabile come San Gabriele Arcangelo, regge il manto scarlatta dell'Eterno mentre reca in mano un giglio, evidente richiamo alla purezza e suo ricorrente attributo iconografico, l'altro, individuabile in San Michele, brandisce invece la consueta spada, con evidente allusione al giudizio finale.

Nel registro inferiore, ricordato al precedente da un fondale dalle calde tinte rossastre, sono allocate le figure di San Giovanni, l'apostolo amato, la cui silhouette è enfatizzata da un abito vermiglio. Quest'ultimo volgendo lo sguardo carico di commiserazione per il sacrificio del Cristo al mistero trinitario, offre sostegno a Maria Vergine. La madre del Redentore, infatti, avvolta in livide vesti, si abbandona esanime al suo spasimo per le atroci pene sofferte dal Figlio. All'estremità della tavola trova posto la Maddalena, la cui figura è caratterizzata da un notevole slancio dovuto alla patetica posa implorante e al velo, che ondeggiando copre, con un accenno di naturalismo, la lunga chioma della pia donna.

A differenza della tradizionale storiografia, oggi la paternità dell'opera è pressoché concordemente assegnata al pittore fiammingo Vrancke van der Stockt. Il puntuale studio del Pace Gravina, prendendo le mosse dalle osservazioni già proposte dal Carandente (Carandente, 1974, p.234), offre una ricca serie di raffronti iconografici che avvalorano ulteriormente tale tesi. Tra questi sono citati il *Giudizio Universale* dell'Ajuntamiento di Valencia, il *Trittico della Redenzione* del Prado di Madrid, il *Compianto sul Cristo Morto* di Anversa. Assonanze compositive ancor più evidenti emergono nella *Trinità*, custodita presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid e nel piviale col *Trono della Grazia* dell'Historisches Museum di Berna, eseguito su cartone preparatorio di Vrancke van der Stockt (Pace Gravina, 2013, pp. 11-18; P. Rodriguez Barra, 2005, pp. 195-202).

Si attarda ancora sullo schema iconografico del *Trono della Grazia* un interessante rilievo marmoreo risalente al XVII secolo oggi custodito nel Museo di Arte Cristiana di Goa in India (MoCa) allestito nel 1994 presso il locale convento di Santa Monica e, ad oggi, considerato l'unico esempio di museo ecclesiastico in terra d'Asia, le cui collezioni testimoniano la cultura cristiana Indo-Portoghese di natura coloniale (da Costa Fernandes, 2018, pp. 266, 273). Restaurata presso il laboratorio delle pitture dei Musei Vaticani, la tavola è stata esposta dal 22 marzo all'8 giugno 2019 presso la Pinacoteca Vaticana.

Il dipinto, sebbene risulti essere un'opera di importazione, è testimonianza di una precisa temperie artistica. Inoltre, consente di soffermarsi sugli apporti offerti dal mecenatismo locale legato a famiglie nobiliari presenti sul territorio. In chiave didattica

permette, ancora, di approfondire tematiche connesse al generico tema della Pasqua e alle sue declinazioni nel Val di Noto.

Bibliografia: Di Marzo, 1903 pp. 54,55;
Orrigo, 1993 p.205; Carandente, 1974, p.234;
Pace Gravina, 2013, p.10 -18;
Ragona, 1992, p.64

2 - CROCIFISSIONE

Isidoro Boscari (attr.)

Olio su tela

seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Bonaventura



Già segnalata come opera dei Vaccaro dal mons. Giuseppe Orrigo, che menziona una *Crocifissione* custodita nella chiesa calatina di San Bonaventura dichiarando, inoltre, come anno di esecuzione il 1842, il dipinto è individuato nel percorso espositivo come opera del pittore calatino Isidoro Boscari (1753-1815), il cui linguaggio figurativo si accostava ai modi di Gaetano Mangani (Dell'Utri, 2009, p.28; Orrigo, 1993, p.225).

Il tema rappresentato si riferisce al momento della crocifissione di Cristo accompagnato dalle figure dei dolenti. La composizione

risulta orientata verso uno schema iconografico ben consolidato che, in seno alla produzione pittorica isolana, godette di una assai vasta fortuna. In questa direzione è possibile riscontrare, ad esempio, un evidente debito compositivo in relazione alla monumentale pala d'altare centinata raffigurante analogo soggetto realizzata da Olivio Sozzi nell'anno 1759 (cfr scheda n. 78 *infra*), come testimoniano la data e la firma vergate in basso dallo stesso autore, per la chiesa di San Giuseppe al Transito di Catania ed oggi

custodita nella pinacoteca del museo diocesano della città etnea (Mercadante, 2017, p. 120). Come per la pala catanese del Sozzi infatti, le cui peculiarità compositive diffusamente replicate per la regione erano certamente note all'autore della presente crocifissione, le figure che vivacizzano la narrazione pittorica tradiscono una vaga monumentalità classicistica stancamente legata a reminiscenze di cultura figurativa di derivazione romana ampiamente veicolate nella Sicilia orientale proprio dal Sozzi e dai suoi epigoni (Siracusano, 1986, p. 218).

La scena sacra si svolge su un omogeneo fondale plumbeo. Il Cristo crocifisso è raffigurato nel momento che precede alla morte con lo sguardo rivolto verso l'alto nella sua ultima preghiera al Padre. Il capo del Redentore, leggermente reclino, è circondato di una luce tenue che si irradia nello spazio. Coperto dal solo perizoma bianco, il corpo di Cristo, asse centrale della composizione, denuncia una evidente ricercatezza di naturalismo anatomico. Ai lati del Crocifisso si dispongono le figure dei dolenti. Alla destra del Figlio, sua collocazione di elezione è Maria Vergine. La sua figura statuaria, resa particolarmente materica dalla componente chiaroscurale del morbido panneggio delle vesti, segue un movimento vagamente serpentinato, mentre l'espressione del suo volto tradisce quasi un senso di mistica astrazione.

Prostrata ai piedi delle croce è invece Maria Maddalena avvolta in una vesta dalle tinte calde. Questa contrassegnata dalla consueta chioma fluente, medita con afflizione il mistero del sacrificio del Salvatore. Poco arretrato, alle spalle di Maria di Magdala, è invece la figura di San Giovanni evangelista. Caratterizzato dalla ricorrente bicromia del rosso e del verde delle vesti, il discepolo amato volge il suo sguardo al Cristo enfatizzando il suo dolore con una posa plastica.

Complessivamente l'opera si caratterizza per un linguaggio figurativo scarsamente aulico. La resa figurativa dei personaggi, che non sempre sembrano rispettare norme di euritmia nei rapporti di proporzioni, le movenze artificiose e poco fluide dei panneggi che accentuano la componente materica della composizione, la modesta attenzione all'espressività dei personaggi, restituiscono un'opera di forte carattere devozionale ma di linguaggio non eccessivamente elevato. Il dipinto consente di approfondire tematiche iconografiche legate al ciclo della Passione di Cristo e al loro sviluppo e, ponendolo in relazione con altre opere oggetto di studio del presente lavoro, di ragionare, altresì, su tematiche connesse alla Pasqua.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p. 225

3 - AMBITO DI OLIVIO SOZZI

La Vergine col Bambino tra i Santi Ignazio di Loyola e Luigi Gonzaga

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, chiesa del SS. Nome di Gesù



Collocata nella sezione dedicata alla collezione di suppellettili liturgiche argentee, l'opera rappresenta un interessante testimonianza della produzione pittorica sacra del secolo XVIII del versante orientale dell'isola.

La pregevole pala centinata, di ignoto autore siciliano, è generalmente ricondotta al linguaggio figurativo di Olivio Sozzi e della sua cerchia.

Eseguita per la chiesa calatina dell'ex collegio dei gesuiti dedicata al SS. Nome di Gesù (Orrigo, 1993, pp.191,192), è la stessa tematica iconografica

a denunciare con tutta evidenza la filiazione dell'opera ad un ambito culturale e artistico legato alla Compagnia di Gesù.

La tela presenta, secondo una consueta impostazione iconografica piramidale, la monumentale figura della Vergine assisa su di un trono di nubi con il Bambino in atto benedicente. Ad assistere alla epifania della Madre di Cristo, nel registro inferiore del dipinto, sono i due santi gesuiti Ignazio da Loyola e Luigi Gonzaga.

Il primo, fondatore dell'Ordine, elevato agli altari nel 1622 da Papa Urbano VIII contestualmente ai santi Francesco Saverio, Teresa d'Avila, Isidoro Agricoltore e Filippo Neri (Male, 1984, p. 96), portando le mani incrociate al petto si pone in atteggiamento di mistica contemplazione della Vergine e del Bambino. Il santo, seguendo la tradizionale iconografia, è abbigliato con ricche vesti liturgiche caratterizzate da una pianeta dalle luminose tinte dorate.

A destra della composizione, inginocchiato ai piedi della Madre di Cristo, è invece il giovane santo gesuita Luigi Gonzaga, canonizzato nel 1726. Questi, presentato come da tradizione iconografica in abiti da novizio, offre il giglio bianco, simbolo di purezza e suo ricorrente attributo iconografico, al Bambin Gesù che, retto da Maria, lo riceve stando ritto e in atteggiamento benedicente. Ai piedi del giovane Santo poggia su di un libro una corona rovesciata, simbolica allusione alla rinuncia alle glorie terrene e al suo marchesato in favore della sua piena consacrazione a Dio.

La composizione, caratterizzata da un sapiente utilizzo di effetti chiaroscurali determinati dalla resa dei panneggi e dal chiarore degli incarnati che ben si accordano con le cromie dell'opera, è ulteriormente vivacizzata dalla presenza di figure angeliche che enfatizzano il dinamismo della composizione assecondandone un moto ascensionale.

L'opera venne rinvenuta nell'aprile del 1977 da padre Paolo Salomone in un ripostiglio della chiesa del Gesù. Restaurata, la pala venne collocata all'interno del tempio a ridosso dell'arco dove in origine insisteva un portale che conduceva direttamente all'antico collegio dei PP. Gesuiti (Salomone, 1986, pp.11,12).

Il dipinto consente di approfondire tematiche legate ad opere di derivazione gesuitica inoltre permette di analizzare l'apporto della lezione di Olivio Sozzi e della sua scuola nel comprensorio oggetto di indagine.

Bibliografia: Orrigo, 1993, pp.191,192;
Salomone, 1986, pp.11,12

4 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Ritratto del Card. Gaetano Maria Trigona

Olio su tela

1834

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Il ritratto, opera di ignoto pittore siciliano, raffigura il cardinale Gaetano Maria Trigona e Parisi, primo Vescovo della Diocesi di Caltagirone sorta in seno al programma di riforma di età borbonica finalizzato all'accrescimento del numero di diocesi sul territorio siciliano (Zito, 1998, pp.574-582) e dal 1833 alla morte (5 luglio 1837) arcivescovo metropolita di Palermo.

Chiamato nel 1818 alla guida della neo-eretta Diocesi calatina istituita il 12 settembre 1816 con la Bolla Pontificia *Romanus Pontifex* emanata da Papa Pio VII, al Trigona venne conferita nel 1819 dal mons. Benedetto Balsamo la consacrazione episcopale nella cattedrale di Monreale della cui arcidiocesi

Caltagirone era allora suffraganea.

Figura di grande spicco Gaetano Trigona si fece promotore di numerose opere di ammodernamento all'interno della chiesa cattedrale della città erea, da dove proviene appunto il ritratto in oggetto. Il 15 aprile 1833 gli viene assegnata la guida della arcidiocesi

di Palermo e, l'anno seguente, mentre è a capo della sede metropolitana, viene elevato al rango di cardinale presbitero da Papa Gregorio XVI. Muore a Palermo il 5 luglio 1837 dopo aver contratto il colera a causa della violenta epidemia che imperversava nel capoluogo siciliano (Orrigo, 1993, p.24; 35-36; 152-154; Pace Gravina, 2009, p.324).

Effigiato a figura intera con un braccio leggermente sollevato in atto benedicente, il novello cardinale è seduto su una elegante sedia camerale posizionata su di un piano sopraelevato sul quale è posto un cuscino su cui poggiano i piedi.

Il porporato è raffigurato con la tradizionale talare scarlatta accompagnata dal rocchetto e dalla consueta mozzetta, sul capo è invece presente lo zucchetto. Su di un piccolo tavolino posto alla destra della figura del cardinale si scorgono ulteriori riferimenti alla dignità cardinalizia quali la mitria, la berretta che gli fu imposta in occasione del Festino di Santa Rosalia del 1834 nella Cappella Palatina direttamente dal sovrano Ferdinando II (Travagliato, 2006, pp.977,978) e, in posizione più arretrata, il pastorale. Arricchiscono ulteriormente la composizione accenni architettonici che fanno da fondale scenico, probabile riferimento all'opera di rinnovamento portata avanti dal Trigona. L'espressione del personaggio raffigurato pare ricercare un velato accenno di naturalismo.

In chiave didattica il dipinto offre spunti di riflessione sull'importanza di figure storiche legate alle gerarchie ecclesiastiche del Val di Noto.

5 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Ritratto del mons. Benedetto Denti

Olio su tela

Post 1853

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Opera di ignoto pittore locale, il ritratto raffigura il Cassinese Mons. Benedetto Denti, al secolo Francesco Paolo Antonio dei principi di Casteluccio e dei duchi di Piraino.

Nato a Palermo da Giuseppe Denti Lucchesi Palli ed Eleonora Nobili e Saiti il 22 dicembre 1782, venne ordinato sacerdote presso l'abbazia di San Martino delle Scale nel 1806. Nello stesso monastero occupò il ruolo di archivista e bibliotecario, divenendone priore nel 1824, successivamente ricoprì la carica di abate del

monastero dei SS. Benedetto e Luigi e nuovamente dal 1828 al 1831 fu investito della carica di priore della comunità monastica di San Martino delle Scale (Orrigo, 1993, pp.37,38; Lo Piccolo, 1997, p.40; Pace Gravina, 2009, p.325).

Eletto vescovo nel 1832 e consacrato presso la cattedrale di Monreale, gli venne assegnata la guida della diocesi calatina a quel tempo ancora suffraganea proprio di Monreale. Morì a Caltagirone il 3 agosto 1853 e fu sepolto nella basilica cattedrale calatina

di San Giuliano Vescovo (Orrigo, 1993, pp.37,38, 153).

Nel ritratto il religioso è raffigurato seduto, in una posa di tre quarti su un omogeneo fondale scuro. Indossa la talare nera e tradizionale rocchetto, mentre alle sue spalle, su di un tavolino, poggiano la mitria e il pastorale.

Consegnato alla storia come un uomo colto dedito agli studi, alla letteratura, alle arti e alla lettura di teologia morale, mons. Denti è effigiato mentre reca in una mano un piccolo testo.

Fa ancora riferimento a questa sua anima erudita l'insegna del Reale Ordine di Francesco I che reca sul petto, composta da una croce bianca biforcata e gigliata, sovrastata da una corona e dalle iniziali del sovrano. Onorificenza quest'ultima, concessa nel Regno delle Due Sicilie con regio decreto *“per incoraggiare la coltura delle scienze, le belle arti, ed i varj rami dell'industria, dell'agricoltura e del commercio, dalla cui floridezza quella del regno dipende”* (Legge e Decreto del novello Real Ordine di Francesco I, 1829, p.3), e della quale Benedetto Denti venne insignito nel 1838 allorquando ricevette presso la sua sede vescovile i Reali di Napoli Ferdinando II e Maria Teresa d'Asburgo (Orrigo, 1993, p.38). Degna ancora di menzione è la ricca croce pettorale con capicroce gigliati.

Il dipinto consente di approfondire tematiche legate al mecenatismo ecclesiastico nel Val di Noto, nonché all'importanza storica di figure legate alle gerarchie ecclesiastiche operanti sul territorio. L'opera inoltre permette di approfondire tematiche legate all'analisi dell'oreficeria siciliana, nel caso specifico la ricca produzione relativa alle croci gigliate.

6- GIUSEPPE VACCARO

Pentecoste

Olio su tela

1829

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Pietro



Proviene da una cappella laterale dalla chiesa calatina di San Pietro la tela raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli* (Orrigo, 1993, p.230).

L'opera, che di fatto dà l'avvio al percorso espositivo della quadreria del museo diocesano, è stata realizzata dal pittore calatino Giuseppe Vaccaro nell'anno 1829, che per la medesima chiesa realizza poco prima la decorazione a fresco della volta della navata unica del tempio, con storie della vita

dell'apostolo Pietro (Orrigo, 1993, p.230), firmando e datando il ciclo d'affreschi *JOSEPH VACCARO PINXIT 1827*.

Capostipite della fiorente bottega artistica dei Vaccaro, la sua scuola operò assai diffusamente nella città di Caltagirone e, in generale, nel comprensorio ereo. Formatosi

presso la bottega del pittore locale Isidoro Boscari, la cui produzione era ancora debitrice di stanche istanze formali e compositive retaggio di una mai tramontata cultura figurativa tardobarocca, Giuseppe Vaccaro si perfezionò a Palermo. Nel capoluogo isolano, infatti, l'artista frequentò la Real Accademia del Nudo a partire dal 1815, subito dopo la morte di Isidoro Boscari, entrando in contatto col celebre pittore palermitano Giuseppe Velasco, del quale desumette modelli figurativi e al cui linguaggio figurativo cercò variamente, ma senza grande fortuna, di conformarsi, eseguendone talvolta autentiche traduzioni di opere. Durante il suo soggiorno nel capoluogo siciliano il Vaccaro entrò in contatto, di fatto, con il vivace ambiente artistico della Palermo del primo ventennio del XIX secolo, accostandosi al quale cercò di veicolare nella sua Caltagirone una rinnovata lezione pittorica, sebbene manifestò comunque una notevole e permanente propensione a modelli ancora orientati a una maniera, ormai stantia, di marca tardobarocca (Ficarra, 1991, pp.11-29; Giacobbe, 1993, pp.544,545).

La pala d'altare raffigura l'episodio narrato negli Atti degli Apostoli della discesa dello Spirito Santo, dono del Risorto, sui discepoli radunati in casa durante la festa ebraica di Pentecoste e, di fatto, sul primigenio nucleo fondativo della rinnovata Chiesa di Cristo.

“Mentre il giorno di Pentecoste stava per finire, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi” (Atti 2, 1-4)

Nel realizzare il suo dipinto Giuseppe Vaccaro adotta il fortunato schema compositivo che, per lungo tempo e non solo in seno alla tradizione pittorica, aveva caratterizzato la traduzione figurativa del celebre racconto sacro, guardando nel caso specifico ad una incisione settecentesca oggi custodita presso il locale museo civico ospitato nel complesso dell'ex Carcere Borbonico e proveniente proprio dalla collezione di casa Vaccaro (Librando, Ficarra, 1991, p.64).

Il pittore calatino, infatti, impagina la narrazione ponendo in posizione centrale e prominente la figura della Vergine Maria e distribuendo, in semicerchio, gli apostoli attorno a colei che rappresenta la *Mater Ecclesiae*.

Maria, poggiata a un tavolino, portando le mani incrociate al petto e dal cui volto, quasi diafano, rifulge una luce divina, volge lo sguardo al cielo dove irrompe, circondata da una coltre luminosa, la colomba dello Spirito Santo. Sul capo di ciascun apostolo arde

una fiammella, segno tangibile del dono dello Spirito che ormai abitava in loro. La scena sacra, come riportato negli Atti degli Apostoli, si sviluppa in un ambiente interno, dato qui enfatizzato dall'artista che pone una grande attenzione all'elemento architettonico di fondo che, oltre a realizzare una quinta scenica, rimanda idealmente all'area sacra del bema di un tempio cristiano suddiviso in navate.

Guardando ancora alla composizione, va certamente sottolineata la ripresa di taluni modelli iconografici del passato, principalmente dei grandi maestri del Rinascimento, o del Barocco come Cravaggeschi o il monrealese Pietro Novelli cui Giuseppe Vaccaro, dall'analisi dei suoi dipinti, è possibile affermare abbia spesso tenuto in considerazione per l'impaginazione delle sue opere. Nel caso specifico la ripartizione del testo pittorico in due registri, il moto ascensionale, la fisionomia e soprattutto le movenze dei personaggi posti ai piedi della Vergine, indurrebbero a pensare che il Vaccaro abbia guardato a modelli tipici della cultura figurativa di derivazione raffaellesca, su tutti alla celeberrima Trasfigurazione.

Il dipinto consente di individuare l'apporto artistico nel comprensorio oggetto di indagine dalla locale bottega dei Vaccaro. Inoltre permette, in chiave didattica, di approfondire tematiche di pertinenza strettamente religiosa quali la Pentecoste e il relativo sacramento della cresima.

Bibliografia: Librando, Ficarra, 1991, p.64;
Orrigo, 1993, p.230

7 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Giacomo

Olio su tela

Fine XVIII - inizi XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Il dipinto, opera di pittore ignoto probabilmente locale e legato al linguaggio figurativo dei Vaccaro, raffigura San Giacomo Maggiore, santo patrono di Caltagirone.

Secondo il racconto evangelico il santo pescatore, figlio di Zebedeo, fu chiamato da Cristo assieme all'evangelista Giovanni, suo fratello, durante l'inizio della sua predicazione in Galilea. Entrambi, mentre erano ancora intenti a rassettare le reti sulla barca del padre, lasciarono il loro

ufficio per porsi alla sequela del Maestro (Mt 4, 21-22).

Certamente uno dei principali discepoli di Gesù, la figura di Giacomo è presente in momenti di grande rilievo della narrazione evangelica. Egli infatti prende parte alla Trasfigurazione assieme a Pietro e Giovanni (Mt 17,1-9) e all'agonia di Cristo nel Getsemani (Mt 26,37). Fu inoltre il primo martire degli apostoli, ucciso per decapitazione sotto Erode Agrippa I il Grande che regnò tra il 41 e il 44 d. C. (Atti 12,1).

Il dipinto, proveniente dalla basilica cattedrale di San Giuliano Vescovo, raffigura il

santo nelle vesti di pellegrino secondo quella che è la sua consueta iconografia. Secondo la celeberrima *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, infatti, a seguito delle decapitazione i suoi seguaci trasferirono le spoglie del santo in Galizia. La sua presunta tomba nei secoli divenne pertanto meta del celeberrimo Cammino di Santiago de Compostela, uno dei principali pellegrinaggi della cristianità. Rappresentato a mezzobusto di profilo ma col volto orientato verso l'osservatore, San Giacomo indossa le tradizionali vesti dalle tinte rosse e verdi. Appesa alla cappa all'altezza della spalla è la conchiglia, l'attributo iconografico che maggiormente identifica San Giacomo assieme al bordone da pellegrino. Il Santo reca ancora in mano il libro, allusione simbolica alla proclamazione del Vangelo. Il capo del santo, il cui volto come da tradizione è quello di un uomo barbuto dalla folta chioma fluente, è coperto da un cappello a larghe falde, anche questo ricorrente attributo figurativo che rimanda allo status di pellegrino.

La figura di San Giacomo, impreziosita da una elegante cornice lignea modanata e dorata coeva al dipinto, si staglia centralmente su di un omogeneo fondale scuro. In alto sulla tela è, inoltre, vergata un'iscrizione dove è possibile leggere il nome del committente che recita “*A spese del legato del fù sig.r can.o D. Vincenzo Chiarandà e Calascibetta*”.

Il dipinto consente di approfondire la tematica legata al patronato e al culto dei santi locali. Inoltre l'iconografia di San Giacomo rimanda, in chiave didattica alla tematica del Cammino Jacopeo in Sicilia.

8 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Sebastiano

Olio su tela

Fine XVII – inizi XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Maria Ss. dei Miracoli



Ricordata dal mons. Giuseppe Orrigo, la tela raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* ornava, assieme al *San Spiridione che richiama dal sepolcro la figlia Irene*, uno degli altari laterali della chiesa calatina di Santa Maria dei Miracoli, già conosciuta col titolo di Santa Maria di Valverde. La chiesa, che andò completamente distrutta a seguito del violento evento tellurico del 1693 e successivamente ricostruita *ex-novo*, fu nel primo ventennio del Seicento sede di parrocchia, ospitando al suo interno, tra l'altro, proprio la confraternita laicale di San Sebastiano, secondo patrono della cittadina erea (Orrigo, 1993, p. 240).

La tela, di tipo centinato, riproduce Sebastiano, soldato romano convertito alla fede cristiana, nel momento del suo eroico martirio. Il dipinto rispetta la tradizionale iconografia: il santo imberbe,

descritto a figura intera è legato al fusto di un albero spoglio, con il corpo trafitto da numerose frecce.

Sebbene il linguaggio figurativo sia tutt'altro che aulico, l'ignoto artista meridionale

pone l'accento sulla ricercatezza del dato naturalistico adoperando un forte contrasto di luci ed ombre che permettono alla statuaria figura del martire cristiano di emergere da un omogeneo fondale scuro di tipo paesaggistico. La bassa linea dell'orizzonte dona alla figura di San Sebastiano ulteriore senso di monumentalità.

Il corpo nudo del Santo, coperto solo nella regione inguinale da un semplice drappo di colore chiaro, è lambito da una luce radente che induce a considerare suggestioni coloristiche figlie di una cultura figurativa di impronta caravaggesca. Sebbene la composizione risulti di per sé statica la torsione del corpo del Santo che contrappone in un movimento serpentinato l'arto superiore sollevato all'arretramento delle gambe, conferisce un apprezzabile senso di dinamicità compositiva. Svetta, da ultimo, sulla figura esanime di San Sebastiano, un angelo. Il corpulento messo divino, parzialmente coperto da un drappo rosso conferisce al Santo la corona e la palma simboli del martirio.

La tela è impreziosita da una elegante cornice lignea, probabilmente coeva, in legno scolpito, intagliato e meccato.

In chiave didattica il dipinto consente di soffermarsi sul culto dei santi e sui loro patronati storicamente legati, a vario titolo, a particolari devozioni delle comunità del Val di Noto.

9 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Paolino da Nola

Olio su tela

Prima metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Seminario Arcivescovile (già chiesa di Sant'Agata)



Della tela fa rapida menzione il mons. Giuseppe Orrigo nella scheda dedicata alla chiesa calatina di Sant'Agata nella sua puntuale monografia dedicata alla Diocesi di Caltagirone (Orrigo, 1993, p.182).

Il dipinto, una pala centinata di ignoto autore meridionale, riproduce San Paolino da Nola. La monumentale figura del Santo Vescovo originario dell'Aquitania, ritratto come un uomo barbuto seduto su di una cattedra in atto benedicente e con i piedi poggiati su un cuscino, occupa la parte centrale dell'opera. San Paolino è abbigliato con tunica, rocchetto e piviale scarlatto con orlatura dorata fermato all'altezza del petto da una preziosa fibula,

sotto la quale è possibile scorgere la altrettanto preziosa croce pettorale. Sul capo del Vescovo di Nola, circondato da un esile nimbo dorato, è posta la mitria, mentre un giovane putto alato seduto ai piedi del Santo regge il pastorale, elementi iconografici questi ultimi chiaramente allusivi alla sua dignità vescovile. Poggiato sul ginocchio destro leggermente arretrato rispetto all'altro, San Paolino regge un testo aperto dove è possibile leggere il suo

stesso nome, elemento questo che identifica in modo inequivocabile il soggetto raffigurato, e che ricorda la vasta produzione di scritti composti dal Santo.

Ai piedi di San Paolino un altro putto, indicando con un cenno del braccio il Vescovo di Nola, offre un ricco vassoio di primizie, elemento che costituisce, di fatto, un'autentica natura morta. Quest'ultimo espediente figurativo, inoltre, è probabilmente legato alla piccola scena riprodotta sullo sfondo dell'opera che si richiama chiaramente alla vicenda agiografica del Santo. Alle spalle del Vescovo, infatti, su un articolato fondale paesaggistico, è possibile scorgere la minuta figura di Paolino accompagnata da un putto, probabilmente suonatore di cembalo, che, chinato nei pressi di una elegante fonte dai copiosi zampilli, è intento ad irrigare un giardino. In questa che appare quasi come una sorta di scena di genere di secondaria importanza si coglie invece un evidente rimando ad un episodio della vita del Santo, il quale con la presa di Nola da parte dei Visigoti di Alarico I nel 410, fu fatto prigioniero assieme ad altri cittadini nolani e, venduto come schiavo in terra d'Africa, fu impiegato come giardiniere nel viridario del palazzo patrizio del ricco uomo che lo asservì.

Sempre sul piano di fondo, alla destra del Santo, sono invece raffigurate due imbarcazioni a vela che solcano il Mediterraneo. Quest'ultimo artificio pittorico continua figurativamente il racconto biografico legato al Santo Vescovo. Secondo la tradizione agiografica, infatti, Paolino, riuscito ad ottenere la liberazione sua e dei suoi concittadini nolani, si diresse nuovamente verso le coste campane, dove approdò sulla spiaggia di Oplonti, l'odierna Torre Annunziata, con navi cariche di grano venendo accolto dai cittadini di Nola che omaggiarono il loro Vescovo offrendogli candidi gigli (Magazzù, 1988, pp.84-103; Ballacchino, 2015, pp.68,69).

Il dipinto offre spunti di indagine sulla devozione e sul culto di specifici santi legati a maestranze di lavoratori e artigiani.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p.182

10 - ANTONIO BALISTRERI

Morte di Sant'Alessio

Olio su tela

1732

Provenienza: Caltagirone, Seminario Arcivescovile (già Cattedrale)



La pala raffigurante la Morte di Sant'Alessio, eseguita nel 1732, è un'opera firmata e datata dal pittore siciliano Antonio Balistreri.

Sull'autore del dipinto, probabilmente nato nella seconda metà del XVII secolo, si hanno poche notizie certe. Particolarmente attivo in area nissena, si ipotizza come luogo di nascita il comune di Mazzarino (Dell'Utri, 2009, p.21). Dell'artista si conserva un numero pressoché esiguo di opere, si conoscono con certezza un *Sant'Onofrio* eseguito nel 1713 per la chiesa di

San Giuseppe a Butera, una *Natività* del 1730 realizzata per la chiesa di Santa Maria di Gesù a Caltagirone e ancora una *Fuga in Egitto*, firmata e datata 1700 per la chiesa calatina di S. Anna e un *Sant'Antonio Abate* del 1733 per la parrocchiale di San Francesco di Paola sempre a Caltagirone (Dell'Utri, 2009, p.21; Orrigo, 1993, pp.238, 258, 264).

Il dipinto in esame sintetizza in maniera fortemente didascalica l'episodio della morte

del santo pellegrino Alessio. Le scelte compositive operate dal Balistreri denunciano, inoltre, un'ottima conoscenza dell'episodio agiografico ed è pertanto ipotizzabile che l'artista fu probabilmente affiancato nell'organizzazione dell'impaginato figurativo dalla sapiente guida di qualche canonico, o fedele devoto, che lo corroborò orientandone le soluzioni iconografiche.

Il momento descritto nella narrazione del testo pittorico è considerato tra quelli più alti dell'intera vicenda agiografica del santo mendicante conosciuto come “uomo di Dio”. Sulla vita di Sant'Alessio sono pervenute tre distinte leggende: la Siriaca composta tra il 450 e il 475, la Greca e la Romana; queste ultime due risultano pressoché sovrapponibili ad esclusione della figura del pontefice ricordato nei due rispettivi testi: un improbabile Marciano nella versione bizantina e Innocenzo I in quella latina (Josi, 1961, pp.814-823). La vicenda agiografica di Alessio, figlio del senatore romano Eufemiano e della matrona Aglae o Aglaide, ha il sapore dell'epopea cristiana che celebra la virtù dell'umiltà. Promesso sposo di una giovane fanciulla romana di pari lignaggio, il giovane Alessio persuade la nubenda a rinunciare alle nozze. Il giorno seguente a quello fissato per il matrimonio, imbarcatosi in compagnia di un servo di casa in direzione della Siria, il Santo approda dapprima a Laodicea e successivamente si ferma a Edessa. Nella città Siriana Alessio vive in miseria, mendicando alle porte di un tempio dove si venerava un'icona della Beata Vergine, a motivo della quale il santo decise di eleggere quel luogo a sua fissa dimora. Riconosciutagli fama di santità presso la comunità di Edessa, il pellegrino mendicante decide di tornare, dopo ben diciassette anni a Roma, seguitando nella sua ricerca di una vita umile e ritirata. Giunto a Roma ritorna alla casa del ricco padre che, colpito dalle parole del Santo, pur non avendolo riconosciuto, decide di ospitarlo sotto il proprio tetto. Prossimo alla morte a causa di un peggioramento delle già precarie condizioni di salute, Alessio decide di scrivere la sua intera vicenda su di un rotolo di carta. La sua fama di santità intanto si era diffusa per tutta la città di Roma, al punto da destare anche l'attenzione del sommo Pontefice, che prendendo parte alle esequie del santo pellegrino, riuscì nell'intento dove tutti gli altri avevano fallito, compreso il padre: estrarre dalle mani del defunto il rotolo con la sua biografia. Solo alla lettura del cartiglio l'anziano Eufemiano e la servitù riconobbero il figlio ritrovato (Josi, 1961, pp.814-823; sulla vita del santo cfr N. Caimi, *Vita di Sant'Alessio patrizio romano*, Roma 1822).

È proprio a quest'ultimo momento che si riferisce il racconto pittorico, diligentemente tradotto in immagini dal Balistreri. La composizione si articola su due distinti registri figurativi. In alto è possibile scorgere la sfera celeste dove, avvolta in una coltre divina di

nubi, l'anima del Santo, descritta a mani giunte in beatifica contemplazione, è condotta al cielo da due corpulenti putti alati avvolti da svolazzanti drappi vermigli e azzurri. Nella regione inferiore del dipinto si svolge, invece, l'episodio agiografico della morte di Sant'Alessio. Abbigliato con le tradizionali vesti del pellegrino dove sulla mantellina si scorge anche l'inequivocabile insegna della valva di conchiglia, il Santo giace disteso sul letto di morte portando al petto un crocifisso. Gli espressionistici tratti emaciati del volto circondato di luce divina, i calzoni sdruciti e consunti, l'assenza di calzari ai piedi, l'incarnato di colore olivastro, enfatizzano con vigore la condizione di estrema povertà del santo mendicante. A questa fa, tuttavia, da stridente contraltare l'opulenza ostentata degli astanti, favorendo un ricercato contrasto che caratterizza il dipinto. Posto a fianco di Alessio si scorge la figura del Pontefice Innocenzo I. Questi, immediatamente riconoscibile dalla tiara pontificia e dal ricco piviale, inginocchiato ai piedi del defunto, estrae dalla sua mano prodigiosamente il cartiglio che ne rivela l'identità, dove lo zelante artista verga l'iscrizione ALESSIO FIGLIUOLO che chiarifica ulteriormente l'episodio. Dietro la preminente figura del Papa si scorge un vegliardo canuto che sfoggia ricche vesti e che si può facilmente identificare con il padre Eufemiano; al fianco di quest'ultimo una giovane ed elegante donna indica il santo, probabilmente si tratta di colei che Sant'Alessio avrebbe dovuto sposare prima di salpare per la Siria. La donna poggia amorevolmente una mano sulla spalla di una anziana matrona, nelle cui fattezze è possibile riconoscere Aglaide, la vecchia madre. Altre due dame sontuosamente abbigliate partecipano all'evento. Al loro fianco, stende un braccio in una posa plastica, l'imperatore Onorio, secondo la tradizione agiografica, presente alle esequie del Santo. Altre figure di famiglia, che stando alle fonti leggendarie durante il suo soggiorno nella casa paterna avevano ripetutamente insolentito il povero Alessio, assistono in secondo piano al momento prodigioso. Degne ancora di nota sono le figure di due chierici poste lateralmente, il più giovane regge un moccio acceso, mentre è ipotizzabile che nelle fattezze del diacono che porta la croce astile e che guarda verso l'osservatore, si possa ravvisare l'autoritratto del pittore. L'opera è pervasa da un ricercato senso espressionistico e cromatico inoltre, un sapiente impiego della luce, lambisce i personaggi facendoli emergere dall'oscurità dell'ambiente dove si svolge l'azione, che fedele al racconto agiografico, il Balistreri ambienta in un vano recondito dove i personaggi risultano pressoché affastellati.

Il dipinto consente di approfondire tematiche legate al culto dei santi pellegrini come è lo stesso patrono di Caltagirone, Giacomo. La paternità dell'opera permette, inoltre, di analizzare specifiche personalità artistiche operanti nel territorio.

11 - ISIDORO BOSCARI (ATTR.)

San Camillo de Lellis assiste gli infermi

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Chiesa di Sant'Agata (già dei Crociferi)



Attribuita

convenzionalmente al pittore calatino Isidoro Boscari (1753-1815), la cui produzione pittorica risultava per la sua temperie artistica stancamente ancorata ad un linguaggio figurativo che continuava a promuovere istanze compositive e formali di marca tardo-barocca, la tela rappresenta San Camillo di Lellis (1550-1614) in una delle sue diverse varianti iconografiche, che lo vede dedito all'assistenza degli infermi.

Fondatore dell'Ordine dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi, comunemente detti Camilliani, il Santo abruzzese aveva inizialmente intrapreso

la via della vita militare. Mentre era sotto le armi, a causa dell'insorgenza di una ferita ad un piede, Camillo fu costretto ad essere ricoverato presso l'ospedale romano di San Giacomo degli Incurabili. Durante un secondo soggiorno presso il medesimo nosocomio conobbe San Filippo Neri che divenne suo confessore e lo indirizzò alla vita religiosa. Il 18 marzo 1586 con breve *Ex Omnibus* San Camillo ottenne l'approvazione del suo ordine da

Papa Sisto V salito al soglio pontificio l'anno precedente (Sannazzaro, 1979, pp.36-40).

La pala, dal profilo sagomato che assecondava l'originaria collocazione all'interno della chiesa di Sant'Agata, presenta il Santo a figura intera che si staglia su un fondale pressoché omogeneo. San Camillo, indossa il tradizionale abito del suo ordine composto da una tunica nera sulla quale, sul lato destro, è posta una vistosa croce rossa, segno distintivo dei Camilliani, inoltre, sul petto del Santo, arde un cuore raggiato. Con lo sguardo rivolto verso l'alto e le braccia leggermente divaricate San Camillo eleva la sua preghiera di intercessione a Dio in favore degli infermi affidati alle sue amorevoli cure. La sfera divina è suggerita dalla consueta presenza di testine alate di cherubini avvolte in luminose nubi dalle tenui tinte dorate. Assiepati ai piedi del Santo, in una regione d'ombra del dipinto, si scorge, implorante, la pletera di sventurati incurabili. Questi caratterizzati da un forte naturalismo di marca espressionistica rappresentano quell'umanità sofferente e abbandonata che implora l'intervento salvifico di Dio.

La tematica dell'opera, retaggio della cultura figurativa figlia della Controriforma, presenta San Camillo de Lellis come un autentico “Eroe della Carità” per dirla con Emile Male che in questi termini definì i Santi Carlo Borromeo, Tommaso di Villanova e Giovanni di Dio, figure per molti versi affini a quella di San Camillo di Lellis (Male, 1984, p.93). L'opera pertanto può essere posta in relazione con ulteriori dipinti di simile tematica o temperie culturale, oggetto di analisi del presente studio (si veda ad esempio l'*Attentato a San Carlo Borromeo* del Museo di Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania scheda n. *infra*). Inoltre la tela consente di approfondire l'apporto della lezione di Isidoro Boscari nella Sicilia Orientale.

12 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Benedetto

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, chiesa del SS. Salvatore



Il dipinto raffigurante San Benedetto da Norcia è ricordato dal mons. Orrigo che elenca assai sinteticamente le opere d'arte che ornavano la chiesa calatina del Santissimo Salvatore, annessa all'ex monastero delle benedettine (Orrigo, 1993, p.210).

Ad oggi non è nota la paternità dell'opera tuttavia il dipinto sarebbe probabilmente da accostare al linguaggio figurativo sviluppato a Caltagirone dalla scuola dei Vaccaro.

La scena è ambientata entro un fondale paesaggistico, le tenui gamme cromatiche selezionate e la presenza di puttini alati posti nella regione superiore del dipinto, donano alla composizione un senso di sacralità. La raffigurazione di San Benedetto da Norcia rispetta i canoni della tradizione. Il Santo, descritto col suo consueto sembiante del vegliardo barbuto dal capo glabro, è descritto a figura intera. Egli indossa il tipico abito monastico

benedettino di colore nero e al collo porta una semplice croce.

Con la mano destra il Santo di Norcia regge il libro della Regola aperto, dove è possibile leggere le parole che ne introducono il prologo AVSCVLTA O FILII PRAECEPTA MAGISTRI. Reca invece nella mano sinistra il tradizionale pastorale.

Ai piedi di San Benedetto una figura angelica alata, caratterizzata da un panno rossastro, regge la mitria, altro ricorrente attributo iconografico del santo.

Dal lato opposto si scorge, invece, la figura di un corvo che tiene saldamente nel suo becco del pane. Quest'ultima raffigurazione si richiama con precisione ad un aneddoto relativo alla vicenda agiografica del Santo di Norcia. L'episodio è riportato da Gregorio Magno, pontefice e biografo di San Benedetto. Racconta il Dottore della Chiesa, infatti, che un prete di nome Fiorenzo, che abitualmente inviava al Santo del pane, reso cieco dall'invidia per le eccelse virtù di uomo di Dio manifestate da Benedetto, tentò di assassinarlo utilizzando del pane avvelenato. Durante l'ora del pasto, tuttavia, era solito un corvo raggiungere San Benedetto per ottenere da quest'ultimo qualche tozzo di quel pane. Giunto che fu il corvo, San Benedetto gli ordinò di raccogliere quel cibo inviatogli da Fiorenzo e di portarlo lontano dove nessuno ne avrebbe potuto mangiare. Obbediente il corvo fece quanto intimatogli dal Santo che ne ebbe salva la vita (cfr. Gregorio Magno, *Vita di San Benedetto e la Regola*, Roma 2006, pp.-68-71).

Il dipinto offre spunti di analisi sull'apporto di opere legate all'ordine dei Benedettini nel comprensorio del Val di Noto.

13 - GAETANO MERCURIO

La Vergine col Bambino tra i santi Gaetano da Thiene e Andrea Avellino

Olio su tela

1784

Provenienza: Caltagirone, chiesa di Santa Chiara (già Sant'Andrea)



La pala d'altare, proveniente dalla chiesa di Santa Chiara ma eseguita per la chiesa di Sant'Andrea, raffigurante la Vergine col Bambino tra i santi Gaetano da Thiene e Andrea Avellino è un'opera realizzata nel 1784 da Gaetano Mercurio che in basso a destra appone firma e data, elementi questi ultimi che conferiscono alla tela anche un rilevante valore documentario che va ad incrementare il corpus di dipinti eseguiti con certezza dal pittore palermitano.

Legato alla cultura figurativa di Vito D'Anna e della sua numerosa scuola, Gaetano Mercurio (1730-1790) appartiene a quella seconda generazione di pittori siciliani che

si attardarono su modelli figurativi di derivazione conchiana e giaquintasca largamente veicolati nell'isola dalla produzione pittorica di personalità come Olivio Sozzi e dalla folta schiera di suoi epigoni, traghettandoli sino alle soglie del XIX secolo (Siracusano, 1986, p.106).

Dell'artista, maestro per un breve periodo di tempo del giovane Giuseppe Velasco, siamo a conoscenza di un iniziale periodo di formazione presso il cappuccino padre Fedele Tirrito da San Biagio che avrebbe indirizzato il Mercurio a frequentare la bottega di

Sebastiano Conca alla quale il frate stesso si era accostato durante il suo soggiorno di formazione a Roma presso la Scuola del Nudo dell'Accademia di San Luca e da cui l'artista poté derivare modelli formali e coloristici propri del maestro (Guttilla, 1993, pp.351,352; Siracusano, 1986, pp.285, 312).

Il dipinto si distingue per un forte senso di monumentalità nella resa figurativa dei personaggi e per le luminose gamme cromatiche impiegate che, di fatto, conferiscono alla composizione notevole ariosità; caratteristiche queste ultime certamente derivate da un linguaggio figurativo che guarda alla cultura accademica romana di marca conchiana e marattesca.

La narrazione pittorica è articolata su un doppio registro figurativo. Nella regione superiore della composizione, tradizionalmente deputata a rappresentare la sfera celeste, sono allocate, su di un trono di nubi, le raffigurazioni della Beata Vergine Maria e del Bambino, attorniate da un vivace turbinio di angeli e testine alate di cherubini.

Ai piedi di Maria si collocano i Santi Gaetano da Thiene, raffigurato in estatica contemplazione dell'epifania divina, riconoscibile dal tradizionale abito nero e Sant'Andrea Avellino, anch'esso appartenente all'Ordine dei Chierici Regolari Teatini fondato da San Gaetano e rappresentato con le consuete vesti liturgiche. Alla destra di San Gaetano un putto alato sostiene un grande libro dove è possibile leggere la frase latina *QUAÉRITE PRIMUM REGNUM DEI, ET IUSTÍTIAM EIUS: ET HAEC ÓMNIÁ ADIICIÉNTUR VOBIS* tratta dal vangelo di Matteo (Mt 6, 33) che enfatizza la fiducia riposta dal Santo nella Divina Provvidenza che pose a fondamento della sua dottrina e di cui ne fu definito l'apostolo (Hartmann, 1845, p.239). Alle spalle di Sant'Andrea Avellino è, invece, un angelo che reca un giglio, simbolica allusione alla purezza.

Il dipinto, fulgido esempio della produzione pittorica di marca tardobarocca, permette di porre l'accento sull'analisi della diffusione in larga scala di un linguaggio figurativo debitore dei modi di affermate personalità artistiche operanti nel territorio quali Vito D'Anna e Olivio Sozzi, consentendo inoltre di individuare come le stesse furono veicolate da artisti meno indagati quali lo stesso Gaetano Mercurio. In chiave didattica l'opera consente ancora di analizzare l'apporto nelle arti figurative del Val di Noto degli ordini religiosi presenti nel comprensorio.

14 - GIUSEPPE VACCARO

La Vergine col Bambino tra i santi Giacomo e Giuliano

Olio su tela

1816

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Eseguita dal pittore calatino Giuseppe Vaccaro nel 1816, la pala raffigurante la Vergine col Bambino tra i Santi Giacomo e Giuliano Vescovo, proviene dalla basilica cattedrale di Caltagirone.

La provenienza dell'opera è ulteriormente suggerita dalla tematica stessa sviluppata nel dipinto. Ad essere rappresentati ai piedi della Vergine sono infatti San Giuliano Vescovo, santo cui è intitolata la basilica cattedrale calatina (Orrigo, 1993, p.146) e San Giacomo Maggiore, patrono della Città di Caltagirone.

Il dipinto appartiene ad una fase ancora giovanile della

produzione di Giuseppe Vaccaro, caposcuola della florida famiglia di pittori che largamente operarono a Caltagirone e in generale nel versante sud-orientale dell'isola, e denuncia una impostazione compositiva che ancora si attesta su soluzioni stilistiche tardo settecentesche guardando, al contempo, al recupero di istanze classiciste desunte dallo studio di modelli riferibili ai secoli XVI e XVII (Ficarra, 1993, p.12).

La composizione si sviluppa secondo il tradizionale schema a piramide. Assisa in alto su un trono di nubi è la figura della Beata Vergine che regge tra le mani il divin pargolo descritto a figura intera e in atto benedicente. La giovane Madre di Cristo, caratterizzata dalla morbida resa del panneggio delle vesti, è attorniata dalla consueta teoria di testine alate di cherubini. Ai suoi piedi trovano spazio San Giuliano Vescovo, santo titolare della Cattedrale di Caltagirone e San Giacomo Maggiore patrono della diocesi calatina. Il primo effigiato come un vegliardo canuto, indossa abiti liturgici e reca in mano il pastorale, con, deposto ai suoi piedi in segno di umiltà, il copricapo vescovile. San Giacomo è invece raffigurato secondo il tradizionale sembiante del pellegrino. Questi reca con sé il bordone e la conchiglia sulla mantellina.

La composizione è generalmente pervasa da una luminosità diffusa che ne accentua il valore sacrale della rappresentazione, tuttavia, questa risulta pressoché scevra di soluzioni individuali degne di nota e appare improntata su una poetica pittorica figlia di un impersonale accademismo che non permette, di fatto, di riscontrare nel Vaccaro una innovativa personalità artistica.

Il dipinto consente di indagare il vasto apporto delle bottega dei Vaccaro nel comprensorio oggetto di indagine. Inoltre, la tematica dell'opera, in chiave didattica, induce a porre l'accento sul culto dei santi locali e, nel caso specifico, sul loro patronato.

15 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Madonna di Monserrato

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa del SS. Salvatore



Il dipinto raffigurante la Madonna di Monserrato, opere di ignoto artista locale della seconda metà del XVIII secolo, è ricordato dal mons. Orrigo nella sua monografia dedicata alla diocesi calatina. Nell'elencare assai sinteticamente le opere d'arte che ornavano la chiesa del Santissimo Salvatore, annessa all'ex monastero delle benedettine e dalla quale proviene anche il San Benedetto da Norcia, il canonico fa rapida menzione della tela ricordando che nella medesima chiesa si custodisce anche una scultura di Antonello Gagini del 1532 di analogo soggetto, tematica iconografica di chiara matrice benedettina (Orrigo, 1993, p.210).

Il dipinto riproduce la Vergine col Bambino a figura intera sviluppando, per molti versi, una inusuale iconografia che si discosta da quella tradizionale della Madonna di Monserrato. Quest'ultima, infatti, presentava la statica rappresentazione della Vergine col Bambino assisa in trono con entrambe le figure sacre recanti in mano un globo e sullo sfondo la montagna rocciosa di Montserrat dove è abbarbicato il monastero benedettino presso il quale nel 1522 Sant'Ignazio di Loyola maturò la sua conversione. Tale iconografia riproduceva, di fatto, le linee compositive

essenziali della scultura in legno policromo venerata nel monastero catalano e talvolta prevedeva l'inserimento del singolare elemento iconografico della sega dentata recata in mano dal Bambino o da figure angeliche nell'atto, traslandone il significato, di tagliare il monte (Anselmi, 2012, p.44). Uno dei più antichi esempi di tale iconografia è possibile rintracciarla nell'incisione posta a corredo del frontespizio della *Historia della Chiesa, e Monasterio della Madonna di Monserrato* dato alle stampe a Napoli, Viterbo e Bologna nel 1638.

Legato a una cultura figurativa debitrice della locale temperie artistica del tardo XVIII secolo, il dipinto, oggi custodito nella quadreria del museo diocesano, raffigura la generica tematica della Madonna col Bambino, sebbene la presenza della sega dentata tra le vette dei due monti sul piano di fondo, così come il contesto benedettino di provenienza dell'opera stessa, ci consentono di identificare con assoluta certezza la tematica iconografica della Madonna di Monserrato.

La Beata Vergine, riprodotta a figura intera reca la consueta veste rossa e blu che sottolinea la sua intima dicotomica essenza umana e divina, di creatura e al contempo di madre del Creatore. La scena sacra si svolge in un fondale paesaggistico dalle tinte brunastre dove, sullo sfondo, è possibile ravvisare l'ideale località catalana di Montserrat qui riprodotta in una sua estrema sintesi iconografica. Attorniano la figura della Vergine le consuete testine alate di cherubini, inoltre sul capo di Maria e del Bambino sono state apposte successivamente due corone argentee, mentre un fiore a guisa di una stella, sempre in argento, è stato collocato sul mantello della Madonna all'altezza della spalla destra.

In chiave didattica l'opera, posta in relazione con altre analizzate nella presente sede, consente di indagare sia la tematica della diffusione del culto mariano nel Val di Noto che, in riferimento alla matrice strettamente benedettina dell'iconografia, all'apporto nella produzione artistica della committenza di specifici ordini religiosi presenti nel comprensorio.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p.210

16 - IGNOTO PITTORE SICILIANO

Madonna della Lettera

Olio su tela

1799

Provenienza: Caltagirone, chiesa di Sant'Agata



Il dipinto raffigurante *La Madonna della Lettera*, proviene dalla chiesa calatina di Sant'Agata ed è stato donato dalla municipalità di Messina alla città di Caltagirone nel 1799 come attesta, peraltro, una iscrizione su lastra in maiolica collocata all'interno della medesima chiesa (Orrigo, 1993, p.182).

L'opera di ignoto artista siciliano probabilmente di area messinese, riproduce il tema iconografico della *Madonna della Lettera* protettrice, come è noto, della città peloritana.

In riferimento al suddetto culto e all'iconografia che da questo ne derivò va evidenziato che nel 1644 il canonico

messinese padre Placido Samperi, appartenente alla Compagnia di Gesù, in un clima culturale ancora legato ai dettami della controriforma e dunque in virtù di valori dogmatici quali la difesa e la diffusione del culto mariano, dedicò proprio alla Madonna della Lettera la sua fatica letteraria, divisa in cinque libri, dal titolo *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*, con la quale passò in rassegna tutte le immagini di Maria Santissima *che si riveriscono nei Templi, e Cappelle più famose della*

Città di Messina.

Nel realizzare il dipinto oggi custodito nella quadreria del museo diocesano di Caltagirone, è ipotizzabile che l'ignoto pittore siciliano si sia ispirato a ben codificati modelli compositivi. È infatti ravvisabile come nell'organizzazione dell'impaginato decorativo sia stato tenuto presente il modello romano della cosiddetta Madonna della Vallicella, opera eseguita dal celebre pittore fiammingo Pieter Paul Rubens per la chiesa di Santa Maria in Vallicella, o Chiesa Nuova, a Roma. Come per la pala romana la figura della Vergine risulta, infatti, iscritta all'interno di una cornice ovoidale, animata da esuberanti volute e motivi fitomorfi di gusto ancora vagamente rococò, allocata nel registro superiore della composizione e sorretta da un vivace turbinio di angioletti.

La Madonna della Lettera è, tuttavia, qui rappresentata secondo il suo sembiante tradizionale che attinge alla tradizione iconografica dell'Odigitria assai diffusa in Sicilia. La Vergine, descritta a mezzo busto, regge con un braccio il Bambino in atto benedicente e recante in mano un globo, mentre nella mano destra ostenta la Sacra Lettera - della quale è possibile leggerne l'incipit - che, secondo una antica tradizione, la Vergine stessa avrebbe vergato di suo pugno e inviato ai cittadini zanclei attraverso San Paolo, allorché l'Apostolo delle Genti compì la sua peregrinazione lungo la penisola italiana (Palumbo, 1999, pp.167-174). Nel nimbo dorato che circonfonde il capo di Maria, ricorre inoltre l'iscrizione latina a lettere d'oro REGINA COELI LAETARE ALLELUYA, che ne esplicita ulteriormente il titolo, mentre ai suoi lati, secondo il modello proprio delle icone bizantine di tradizione greco-ortodossa storicamente assai radicata a Messina, è possibile leggere in caratteri greci l'ulteriore titolo di ΗΓ ΟΡΓΟ ΕΡΗΚΟΟΣ ovvero “veloce ascoltatrice” (Pistorino, 2007, p.139).

Nel registro inferiore del dipinto è invece riprodotta una sommaria veduta del fronte a mare di Messina riconoscibile dalla caratteristica forma falcata della penisola di San Raineri e da dettagli urbanistici quali la Real Cittadella in primo piano, la Lanterna del Montorsoli, la omogenea cortina dell'antica Palazzata o teatro Marittimo e il forte del Santissimo Salvatore.

In chiave prettamente didattica il dipinto consente di indagare la vasta diffusione del culto mariano in Sicilia e nel Val di Noto.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p.182

17 - FRANCESCO VACCARO

Madonna della Purità

Olio su tela

1866-70 ca

Provenienza: Collezione privata (famiglia Camilliana Laica di Caltagirone)



Il dipinto di piccolo formato, destinato ad una committenza di tipo privato, è opera del pittore Francesco Vaccaro (1808-1882) fratello minore di Giuseppe, caposcuola della omonima bottega calatina.

Ancora giovane, Francesco Vaccaro fu avviato all'apprendistato della professione proprio dal fratello maggiore che lo affiancò a sé presso la florida bottega di famiglia. Seguendo, inoltre, le orme del suo

germano, Francesco si perfezionò nel 1832 a Palermo presso la Real Accademia del Nudo dove entrò in contatto col vivace ambiente artistico del capoluogo siciliano e in particolar modo dove si accostò al linguaggio figurativo dei pittori palermitani Giuseppe Patania e Vincenzo Riolo, quest'ultimo chiamato il 12 marzo 1827 dalla Commissione di Pubblica Istruzione ed Educazione a dirigere la medesima istituzione. Come il fratello Giuseppe, già allievo a Palermo del Velasco, anche Francesco Vaccaro si ritrovò dunque ad operare in un ambiente culturale di orientamento fortemente accademico, basato sullo studio e il recupero di modelli classici di ispirazione rinascimentale che guardavano nello specifico

agli insegnamenti dei grandi maestri del Cinquecento quali Raffaello e Michelangelo su tutti, o alla produzione di note personalità come i Carracci, Domenichino e Caravaggio non tralasciando, al contempo, di tenere ben presente gli orientamenti figurativi dei protagonisti della scena contemporanea come i vari Appiani, Camuccini o Hayez (Ficarra, 1991, p.13; Pipitone, 2002, p.77-85).

Quella della cosiddetta *Madonna della Purità* è un tematica iconografica che Francesco Vaccaro replicò numerose volte. Il dipinto oggi esposto presso la pinacoteca del museo diocesano di Caltagirone denuncia, inoltre, con particolare enfasi, la sua derivazione da modelli rintracciabili nelle celebri Madonne fiorentine realizzate da Raffaello Sanzio da Urbino. (Librando, Ficarra, 1991, p.79).

La Vergine è descritta a mezzo busto su un omogeneo fondale scuro. Maria appare col capo lievemente reclinato e coperto da un delicato velo diafano che ne lambisce il volto adagiandosi sino all'altezza del petto. Lo sguardo leggermente schiuso e rivolto dolcemente verso il basso sembra voler suggerire la presenza del Bambino. La tenue resa dei tratti somatici e la selezione delle gamme cromatiche impiegate dal Vaccaro sono con ogni evidenza riferibili alla cultura figurativa raffaellesca, tanto che la *Madonna della Purità* potrebbe quasi apparire come una sorta di timido esercizio accademico di studio o un appunto di una tavola del maestro di Urbino, si pensi a tal proposito alle celebri *Madonne del Baldacchino, del Belvedere* o ancora *del Cardellino*, modelli certamente noti a Francesco Vaccaro.

Il dipinto consente di indagare la vasta produzione della bottega dei Vaccaro nel comprensorio oggetto d'indagine. Inoltre, in chiave didattica, permette di soffermarsi sulla tematica mariana e sulla sua locale diffusione.

Bibliografia: Librando, Ficarra, 1991, p.79

18 - SALVATORE (LA) SPINA

Annunciazione

Olio su tela

1777

Provenienza: Caltagirone, oratorio del SS. Crocifisso



La pala centinata raffigurante l'Annunciazione di Maria proviene dall'Oratorio del SS. Crocifisso di Caltagirone ed è stata eseguita dal pittore locale Salvatore Spina (o La Spina) nel 1777.

Sull'autore del dipinto, modesta personalità artistica principalmente operante nel comprensorio calatino, disponiamo di scarse notizie documentarie. Nel 1789 Salvatore La Spina firma gli affreschi dell'abside della cinquecentesca chiesa di Maria SS. del Rosario nella località di San Michele di Ganzaria, dove il pittore calatino riproduce la consueta tematica iconografica della Vergine che porge a San Domenico la corona del rosario, attorniata da allegoriche rappresentazioni delle virtù Teologali e dalla raffigurazione di donne dell'Antico Testamento

(Orrigo, 1993, p. 511) e, ancora, esegue per il Convento dei frati Cappuccini di Caltagirone un S. Spiridione (Ragona, 1989, p. 64).

Pittore apparentemente impersonale e fortemente ancorato alla tradizione della cultura figurativa tardo-barocca Salvatore Spina realizza la sua *Annunciazione* adottando un convenzionale schema compositivo.

Il testo pittorico si articola su un doppio registro figurativo raccordato da un omogeneo fondale di nubi che enfatizzano l'evento prodigioso. In primo piano è collocata la scena principale. La Vergine intenta alla lettura di una pergamena contenente tesi sacri viene interrotta dall'irruenza dell'arcangelo Gabriele, descritto con le tradizionali fattezze del giovane alato. Il messo divino irrompe nella scena sacra da destra recando in mano un giglio, chiara allusione alla purezza del concepimento di Cristo. La composizione segue un vorticoso andamento ascensionale suggerito dalle movenze di Maria e dell'Angelo che conferiscono al dipinto grande vivacità. Nel registro superiore, è allocato un coro di figure angeliche che fanno da cornice all'Eterno. Quest'ultimo invia lo Spirito Santo, unica sorgente luminosa dell'intera composizione, rappresentato col tradizionale semblante della colomba bianca circonfusa di luce che dirige un prodigioso raggio divino in direzione della giovane Maria suggerendo il prodigio del verginale concepimento di Cristo.

Il dipinto consente di analizzare l'ampia diffusione della tematica mariana nel Val di Noto.

19 - IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Natività con adorazione dei Pastori

Olio su tela

Prima metà del XVII secolo

Provenienza: Mineo, chiesa di S. Maria Maggiore



Eseguita da ignoto pittore meridionale intorno alla prima metà del secolo XVII, la pala raffigurante la diffusa tematica iconografica della *Natività con adorazione dei Pastori* proveniente dalla chiesa di S. Maria Maggiore (originariamente nota come dei *Greci*, cfr. Orrigo, 1993, p.410) di Mineo, interpreta l'episodio sacro alla luce di fortunati modelli iconografici improntati su istanze pauperistiche diffusamente sviluppate nel corso dei secoli XVII e XVIII.

Sebbene l'opera si caratterizzi per un linguaggio figurativo dai toni pressoché popolari e da una stesura a tratti

corsiva, è certamente ipotizzabile che l'ignoto autore si sia ispirato a esempi di grande rilievo che, agli inizi del XVII secolo, si diffusero ampiamente anche in Sicilia. Emblematico per l'area orientale dell'isola è la presenza della celeberrima *Adorazione dei Pastori* di Michelangelo Merisi da Caravaggio eseguita, secondo quanto riporta lo storico messinese Francesco Susinno, nel 1609 come pala d'altare per la Chiesa dei Padri Cappuccini di Santa Maria La Concezione (Susinno, 1724, ed. 1960, p.113; Barbera, 2009, pp.25-28).

Nelle soluzioni compositive adottate dall'ignoto autore, tuttavia, sembra che l'opera sia stata vagamente concepita sul modello figurativo dettato dalla *Adorazione dei Pastori* eseguita dal celebre pittore fiammingo Pieter Paul Rubens nel 1608, e dunque coeva alla messinese *Natività* di Caravaggio, per la chiesa di San Filippo Neri di Fermo, che a sua volta conserva *in nuce* particolari espedienti figurativi già adottati dal Correggio per il suo dipinto di analogo soggetto oggi custodito presso la Gemäldegalerie di Dresda. A tal proposito si osservi come nelle opere citate il Bambino, oltre a rappresentare il fulcro della narrazione pittorica, costituisca l'unica sorgente luminosa dell'intera composizione (Costanzi, 2009, p.20).

Anche l'*Adorazione dei pastori* di Mineo custodisce la memoria di queste soluzioni figurative e, fedele al prologo del Vangelo di Giovanni, l'ignoto pittore siciliano raffigura il Cristo come *la luce vera, quella che illumina ogni uomo* (Gv 1,9).

La composizione si articola su un doppio registro figurativo. Il racconto sacro si consuma in primo piano, dove al centro della scena è il Divin Pargolo, *Luce del Mondo*, adagiato su un'umile giaciglio di paglia e dal quale si diparte un mistico chiarore che investe i personaggi che partecipano all'evento prodigioso. Come nel modello rubensiano, Maria, sul cui volto illuminato si legge una espressione composta quasi contrita, allargando con un dolce afflato materno un drappo bianco, probabile anticipazione del sudario e del sacrificio di redenzione del Figlio al cui scopo si è incarnato nelle specie umane, mostra l'Emanuele ai pastori adoranti. Al fianco della Vergine è San Giuseppe che a mani giunte contempla il mistero dell'incarnazione di Cristo. Il Santo Patriarca è raffigurato secondo il tradizionale sembiante dell'uomo maturo le cui fattezze denunciano l'attenzione da parte dell'artista per la componente naturalistica e per una ricerca del vero che si riscontra con forza anche nella resa figurativa degli altri personaggi che animano la narrazione pittorica come il pastore posto in primo piano o il fanciullo con lo sguardo rivolto verso l'osservatore o, ancora, sul piano di fondo, la donna che reca una canestra sul capo. Nel registro superiore della composizione si osserva invece un vivace turbinio di figure angeliche che partecipano alla nascita del Salvatore.

Il dipinto si configura paradigma di come nel comprensorio la cultura figurativa di stampo caravaggesco, legata ad un naturalismo di impronta barocca, sia stata diffusamente mediata tanto nelle composizioni quanto nelle soluzioni figurative.

20 - FRANCESCO VACCARO

Riposo durante la fuga in Egitto

Olio su tela

1863

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Eseguita dal pittore calatino Francesco Vaccaro (1808-1882) nel 1863, della piccola tela raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto* se ne conoscono diverse varianti, due delle quali il Vaccaro presentò all'Esposizione di Palermo del 1856 (Librando, Ficarra, 1991, p.77). Nel 1854 i fratelli Giuseppe e Francesco Vaccaro firmano inoltre una tela di analogo soggetto realizzata per la chiesa calatina di S. Maria della Neve

(successivamente spostata a S. Maria del Ponte) dove i pittori si richiamarono al modello compositivo concepito dall'artista laziale Lorenzo Gramiccia per una pala eseguita nel 1740 per la chiesa di S. Giuseppe ad Aci Catena (Librando, Ficarra, 1991, p.72).

Formatosi a Palermo nel 1832 presso la Real Accademia del Nudo, Francesco Vaccaro si accostò ai modi dei palermitani Giuseppe Patania e Vincenzo Riolo, all'epoca direttore della medesima Accademia, operando in un ambiente culturale vivace ma di stampo prettamente accademico e orientato allo studio e al recupero di modelli classici appartenenti ad una temperie di marca rinascimentale (Ficarra, 1991, p.13, 78; Pipitone,

2002, p.77-85).

È in questo contesto che si inserisce la realizzazione del dipinto raffigurante il fortunato tema del *Risposo durante la fuga in Egitto*.

Inserite in un paesaggio aperto caratterizzato da un cielo rarefatto dalle tenui tinte rossastre il gruppo sacro occupa il centro della composizione. Maria è descritta in atteggiamento di composta serenità e nei tratti che la caratterizzano emerge con vigore la volontà del Vaccaro di richiamarsi alla tradizione figurativa dell'arte del Cinquecento, come testimonia anche la foggia delle esili aureole poste sul capo dei personaggi sacri di evidente derivazione rinascimentale.

La Vergine con una mano regge il figliuolo, descritto in posizione eretta e avvolto in un candido drappo bianco, elemento probabilmente allusivo al sudario che avvolgerà il corpo di Cristo morto e dunque anticipazione della sua Passione. Alla destra della Madonna e del Bambino si colloca San Giuseppe. Il Santo Patriarca, raffigurato con le tradizionali fattezze di un vegliardo, si china in direzione del fanciullo che protende la mano pronto ad accogliere delle bacche rosse, probabile ulteriore riferimento simbolico al sacrificio di Cristo, amorevolmente offertegli dal padre putativo.

Chiude la scena sacra la tradizionale figura dell'asino che accompagnò la Sacra Famiglia durante la peregrinazione in terra d'Egitto.

L'opera è un ulteriore esempio della vastità della produzione artistica della famiglia Vaccaro nel comprensorio.

Bibliografia: Librando, Ficarra, 1991, p.77

21 - GIUSEPPE VACCARO

Gesù Bambino Redentore tra angeli musicanti e santi fanciulli

Olio su tela

Prima metà del XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Tra le opere eseguite da Giuseppe Vaccaro per la Basilica Cattedrale di San Giuliano Vescovo di Caltagirone e oggi parte delle collezioni del locale museo diocesano, si segnala il singolare dipinto riproducente il *Gesù Bambino tra angeli musicanti e santi fanciulli*.

L'opera databile intorno alla prima metà del XIX secolo è firmata in calce a sinistra dal caposcuola della florida bottega calatina, che ne certifica la paternità.

La composizione, di marca fortemente accademica, si articola su un doppio registro figurativo. Campeggia al centro della scena sacra la figura del Cristo Redentore,

rappresentato, così come gli altri personaggi che affastellano la composizione, con le sembianze di un fanciullo biondo in atteggiamento benedicente che abbraccia, come un vessillo, la croce. Scelta figurativa quest'ultima da cui ne deriva l'appellativo di Redentore. Attorniano la figura del Cristo un coro di angeli musicanti investiti da una forte luce divina che emana dal Figlio di Dio.

Nel registro inferiore della composizione sono allocati i cosiddetti santi fanciulli, non individuabili per l'assenza di specifici attributi iconografici. Uno di questi, elegantemente vestito e con al collo una gorgiera, offre una melagrana al Cristo probabilmente simbolica anticipazione della Passione, altre due sante Vergini Fanciulle recano in mano gigli bianchi, evidente rimando alla purezza. La composizione, dal sapore assai accademico e poco personale, si caratterizza per toni luminosi e sfumati che ne enfatizzano la componente sacra della scena dipinta.

Il dipinto testimonia il notevole apporto della bottega dei Vaccaro nel territorio oggetto di analisi. Inoltre la particolarità della tematica raffigurata consente, in chiave didattica, di indagare la centralità della figura di Cristo nella locale produzione artistica.

22 - FRANCESCO VACCARO (ATTR.)

Ecce Homo e anime purganti

Olio su tela

1860

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Pietro



Ricordata rapidamente da mons. Orrigo come opera da attribuire al pennello di Francesco Vaccaro (Orrigo, 1993, p.231), il dipinto proviene dalla chiesa calataina di S. Pietro, così come *la Pentecoste* del fratello maggiore Giuseppe precedentemente schedata (cfr. scheda n.6, *supra*).

Ai piedi di una balaustra dove è raffigurato il Cristo seduto è, inoltre, una iscrizione a caratteri dorati dove è possibile leggere il nome del committente Pietro Malventano che, per sua devozione, richiese l'opera nell'anno 1860.

Il dipinto si articola su un doppio registro compositivo.

Nella regione superiore è

raffigurato il Cristo nella variante iconografica diffusamente nota come *Ecce Homo*. Fortemente caratterizzata da uno spirito pietistico devozionale, a lungo sopravvissuto in seno alla cultura figurativa isolana, l'artista descrive in tono pacatamente teatrale, ma fedele ad uno schema iconografico abbondantemente consolidato, l'episodio narrativo della *Passio Christi* col quale si fa memoria del momento che precedette la condanna definitiva del Redentore all'estremo supplizio della croce. Fedele alla tradizione iconografica del

Christus Dolens, il Nazareno è riprodotto a figura intera con ferite sanguinolente e polsi incrociati e stretti nella morsa di una fune. A motivo del sacrilego ludibrio dei tremendi aguzzini riferito alla regalità divina del Cristo, ecco che Egli ci appare avvolto in una pesante coltre scarlatta recando tra le mani, come da consuetudine iconografica, una verga a mo' di scettro. Sul capo del Cristo, dal volto inconsuetamente imberbe, è un pesante casco di spine, mentre dal suo collo pende una catena a grosse maglie. Seduto con una posa plastica su uno stallo il Redentore, prostrato dal dolore, rivolge lo sguardo contristato a un angelo che lo consola durante l'agonia.

Nel registro inferiore all'interno di un vano introdotto da un'apertura ad arco che richiama idealmente una fornace, sono allocate le nude anime purganti immerse nel fuoco purificatore che implorano con plateali gesti di sofferenza la misericordia del Salvatore e che anelano alla redenzione per i meriti del suo Sangue. Tra queste, in posizione decentrata è una figura maschile a mezzo busto, unico personaggio raffigurato con indosso abiti e con lo sguardo diretto verso l'osservatore. Con ogni probabilità quest'ultimo personaggio non si configura come un'anima purgante ma la sua presenza potrebbe giustificare l'ipotesi dell'autoritratto dell'artista o del ritratto del committente dell'opera stessa. Il dipinto è pervaso da gamme cromatiche scure e da toni bruni che ben si conciliano con la mestizia della tematica iconografica sviluppata.

L'opera testimonia l'ampio apporto della bottega dei Vaccaro nel comprensorio netino. Inoltre il soggetto raffigurato consente un approfondimento didattico legato alla tematica della Passione di Cristo e alla sua diffusione nelle arti e nella cultura delle Val di Noto. Il culto delle anime purganti permette, invece, di porre in relazione il presente dipinto con opere strettamente legate alla temperie della controriforma.

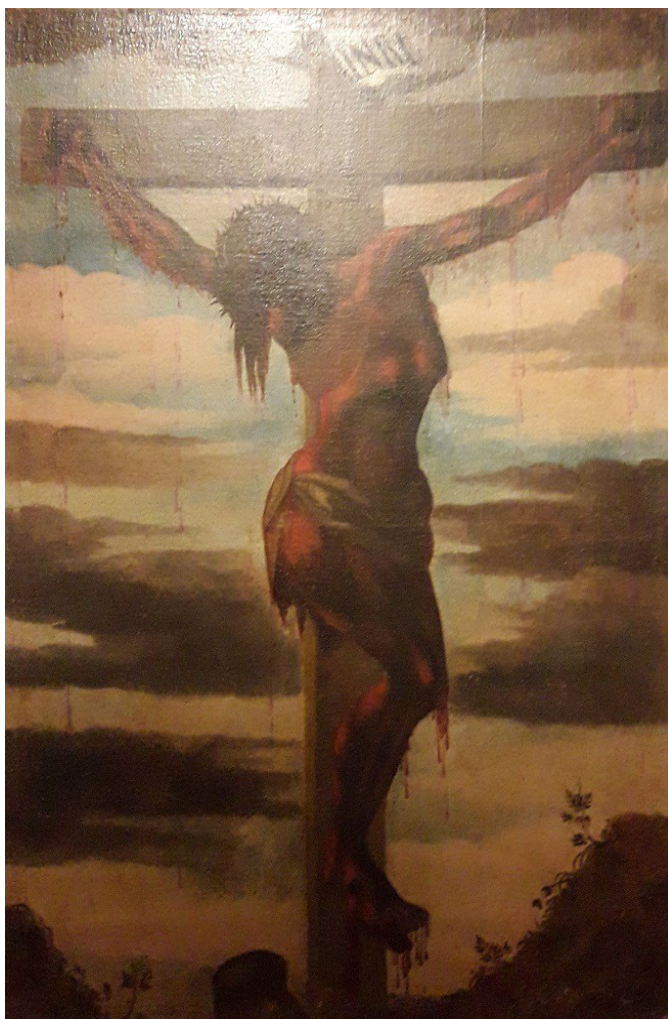
23 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Cristo crocifisso

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Bonaventura



Opera di ignoto pittore meridionale ascrivibile alla fine del XVIII secolo, il *Cristo crocifisso* proviene dalla chiesa calatina di San Bonaventura annessa all'ex convento dei Frati Minori Osservanti Riformati (Orrigo, 1993, pp.223-226). Dalla medesima chiesa proviene inoltre una crocifissione attribuita al pittore locale Isidoro Boscarì oggi patrimonio del museo diocesano di Caltagirone (cfr. scheda n.1, *supra*) mentre siamo a conoscenza di una ulteriore tela di analogo soggetto della bottega dei Vaccaro risalente al 1842 e sempre custodita nella chiesa di San Bonaventura (Orrigo, 1993, p.225; cfr anche Librando, Ficarra, 1991, p.68).

Piuttosto convenzionale nelle scelte compositive, al centro della tela si staglia il Cristo appeso alla croce. Fa da fondale alla scena un cielo rossastro, rarefatto, solcato da un'alternanza di nubi cupe e sprazzi di chiarore, interpretabile come riferimento figurativo, quest'ultimo, all'oscurità di cui parlano i Vangeli sinottici che accompagnò l'agonia di Cristo sulla croce da mezzogiorno alle tre del pomeriggio, ora della sua morte (Mt 27,45; Mc 15,33; Lc 23,44).

La croce, sul cui vertice è apposto il tradizionale cartiglio con le iniziali INRI, funge da

asse della composizione ed alla sua estrema regolarità si contrappone il movimento serpentinato tracciato dal corpo di Cristo. Questi, descritto con notevoli accenni espressionistici, è raffigurato nel momento della morte col capo reclinato in avanti coperto da un casco di spine. La scena inoltre si contraddistingue per la forte componente cruenta dettata dalla selezione delle gamme cromatiche operata dall'ignoto autore. Il Cristo, nel suo incarnato, è color vermiglio a motivo delle tumefazioni patite dal suo corpo martoriato dai tremendi aguzzini, mentre copiosi fiotti di sangue sgorgano dalla ferite delle mani e dei piedi e scorrendo lungo tutto il corpo ne irrorano lo spazio circostante. La scena è assai essenziale e isolando la figura del Crocifisso, di fatto, l'artista ha voluto concentrare tutta l'attenzione nel suo sacrificio di redenzione, qui riprodotto nella sua estrema sintesi figurativa.

Il dipinto, posto in dialogo con numerose opere prese in considerazione nel presente lavoro di ricerca, consente di indagare la diffusione e lo sviluppo della tematica della Passione di Cristo nel Val di Noto.

24 – ANTONIO BALISTRERI (ATTR.)

Cristo deposto dalla croce

Olio su tela

Prima metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, oratorio del SS. Crocifisso



Accostabile per stile e soluzioni figurative al pennello del pittore siciliano Antonio Balistreri il *Cristo deposto dalla croce* proviene dall'oratorio del SS. Crocifisso di Caltagirone, da dove è transitata nelle collezioni della pinacoteca del locale museo diocesano anche l'*Annunciazione* eseguita dal pittore calatino Salvatore Spina o La Spina (cfr. scheda n.18, *supra*). Del Balistreri si conserva, inoltre, sempre nella quadreria del museo la *Morte di Sant'Alessio* (cfr. scheda n.10, *supra*), opera del 1732 firmata e datata dall'artista. Di Antonio Balistreri si hanno scarse notizie, probabilmente nato a Mazzarino

nella seconda metà del XVII secolo, fu particolarmente operoso in area nissena (Dell'Utri, 2009, p.21). Inoltre si conserva un pressoché esiguo *corpus* di opere certe realizzate dal pittore come un *Sant'Onofrio* eseguito nel 1713 per la chiesa di San Giuseppe a Butera, una *Natività* del 1730 realizzata per la chiesa di Santa Maria di Gesù a Caltagirone e ancora una *Fuga in Egitto*, firmata e datata 1700 per la chiesa calatina di S. Anna e un *Sant'Antonio Abate* del 1733 per la chiesa parrocchiale di San Francesco di Paola sempre a Caltagirone (Dell'Utri, 2009, p.21; Orrigo, 1993, pp.238, 258, 264).

La pala centinata raffigura il momento della deposizione del corpo di Cristo dalla croce secondo una convenzionale impostazione compositiva che guarda a ben consolidati

modelli iconografici ampiamente diffusi in seno alla locale produzione pittorica e ampiamente veicolati dal lavoro di personalità artistiche come Olivio Sozzi e i numerosi suoi seguaci. Nello specifico l'impianto iconografico della pala appare improntato, per soluzioni compositive, monumentalità delle figure e adozioni di gamme cromatiche, sulla celebre tela di analogo soggetto eseguita dal gaetano Sebastiano Conca e oggi parte delle raccolte della Pinacoteca Vaticana.

Il dipinto, posto in relazione con numerose altre opere oggetto di analisi del presente lavoro, consente di approfondire l'apporto della lezione della cosiddetta scuola romana nel Val Di Noto veicolata da figure quali Olivio Sozzi e Vito D'Anna. Inoltre la tematica sviluppata permette di approfondire il ciclo della Passione di Cristo e la sua diffusione nel comprensorio netino.

25 – GIUSEPPE VACCARO

Cristo Risorto

Olio su tela

Inizi del XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Bonaventura



L'opera è stata eseguita dal noto pittore calatino Giuseppe Vaccaro per la chiesa di San Bonaventura intorno al primo ventennio del XIX secolo. La chiesa barocca, annessa all'ex convento dei FF. Minori Osservanti Riformati, che notevoli danni aveva subito in occasione del terremoto che nel 1693 sconvolse il Val Di Noto e il Valdemone, venne ristrutturata agli inizi del XVIII secolo, epoca in cui si rinnovò, arricchendolo, anche l'arredo interno del tempio (Orrigo, 1993, pp.223,224).

Il dipinto raffigurante il *Cristo Risorto* era collocato, prima di transitare nelle raccolte del locale museo diocesano, entro la superba cornice tardobarocca dell'altare maggiore della citata chiesa di San Bonaventura, che presenta una ricca decorazione a fresco con gradevoli effetti trompe-l'oeil (Ragona, 1992, p.46).

Osservano correttamente Annamaria Ficarra e Vito Librando che, per la realizzazione della figura del Cristo, Giuseppe Vaccaro si ispirò ad una incisione raffigurante il celebre dipinto di Annibale Carracci conosciuto come *Quo vadis, Domine?* (Librando, Ficarra, 1991, p.64). È infatti noto che il pittore, capostipite della omonima bottega calatina, a partire dal 1815 si perfezionò nella sua arte a Palermo frequentando la Real Accademia del Nudo, entrando ivi in contatto col celebre artista palermitano Giuseppe Velasco e aprendosi ad un ambiente di stampo fortemente accademico che non di rado recuperava modelli

pittorici appartenenti alla tradizione figurativa di derivazione rinascimentale o legata allo studio della produzione dei grandi maestri del passato (Ficarra, 1991, pp.11-29; Giacobbe, 1993, pp.544,545).

Il dipinto riproduce in modo pressoché privo di impulsi personali, il Cristo Risorto a figura intera, con in mostra i segni della Passione. L'Agnello di Dio, completata l'opera di redenzione e vinta definitivamente la morte, solleva la mano destra in atto benedicente mentre nella sinistra reca il vessillo bianco con la croce, che da infame strumento di condanna viene adesso reinterpretato in una gloriosa chiave salvifica.

Il Redentore si staglia su un omogeneo fondale bluastro sul quale rifulgono con forza le cromie del bianco e del rosso, tipiche delle liturgie del tempo pasquale ed evidente riferimento al sangue e all'acqua scaturite dal costato di Cristo aperto dal colpo di lancia che lo trafisse, in adempimento, come riporta il Vangelo di Giovanni, della Scrittura: *Non gli sarà spezzato alcun osso* (Gv. 19, 36).

In chiave didattica l'opera ci permette di individuare il rapporto della comunità cristiana calatina con i riti legati alla Pasqua. Tradizioni ampiamente stratificate nella cultura isolana in generale e che fortemente caratterizzano tutto il versante orientale dell'isola oggetto di indagine in questa sede.

26 – ISIDORO BOSCARI (ATTR.)

Martirio di Sant'Orsola e delle sue compagne

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, chiesa di San Bonaventura



La tela, proveniente dalla chiesa di San Bonaventura, è attribuita al pittore calatino Isidoro Boscari (1753-1815), il cui linguaggio figurativo, di impronta saldamente ancorata alla temperie tardobarocca, risulta fortemente debitore della lezione di Gaetano Mangani (Dell'Utri, 2009, p.28).

Il dipinto raffigura il tema del martirio di Sant'Orsola e delle sue, secondo la leggenda agiografica, undicimila compagne sviluppato in accordo a quella tradizionale impostazione iconografica che ampia fortuna ebbe in seno al filone delle arti figurative in un contesto culturale ancora orientato ai dettami della Controriforma.

È possibile osservare infatti come l'autore dell'opera adotti soluzioni compositive già ampiamente sviluppate da artisti non solo locali che, di fatto, codificarono ampiamente il tema. Si pensi, a tal proposito, a come il medesimo soggetto sia stato sviluppato da Mattia Preti per la chiesa di Sant'Orsola di La Valletta (De' Dominici, 1864, p.103). Numerosi sono infatti i punti di contatto tra l'opera calatina e quella del Cavaliere Calabro, artista che a sua volta ebbe certamente presente celebri modelli compositivi come, ad esempio, quello sviluppato del bolognese Ludovico Carracci, cui con ogni probabilità anche l'autore dell'opera siciliana guardò. È infatti nella drammatica vivacità della composizione

contrapposta alla imperturbabile compostezza della santa bretone, così come nella resa di particolari figurativi come la presenza dello stendardo crociato, degli angeli che recano la corona del martirio o nella teatralità dei tremendi carnefici e nei corpi privi di vita posti in primo piano, che emergono con forza tali debiti formali.

Il dipinto conservato nella quadreria del museo diocesano di Caltagirone, raffigura il momento più virtuoso della vicenda agiografica di Orsola, ovvero quello del martirio della Santa e delle sue compagne che secondo la tradizione leggendaria erano ben undicimila vergini, tutte barbaramente trucidate nella città di Colonia dalla soldataglia degli Unni guidati dal temibile Attila. Nella *passio* di Sant'Orsola, della quale ci sono pervenute due versioni, si racconta di una giovane vergine, figlia di un sovrano bretone, chiesta in sposa da Aetherius. Il rifiuto della bella e pia fanciulla avrebbe portato tuttavia ad una sanguinosa guerra, pertanto su suggerimento di un angelo, Orsola convinse il suo pretendente ad attendere tre anni ottenendo da quest'ultimo anche la promessa che avrebbe abbracciato la fede cristiana. Allo scadere dei tre anni Orsola, in compagnia di undicimila compagne prese il mare a bordo di undici trireme. Incorrendo in una violenta tempesta la flotta risalì il corso del Reno fino a raggiungere la città tedesca di Colonia, proseguendo successivamente per Basilea da ultimo, sempre su esortazione di un messo divino, giunsero finalmente in devoto pellegrinaggio a Roma. Nella città eterna, secondo la seconda versione della *passio*, Orsola e le compagne incontrarono papa Ciriaco, figura di pontefice storicamente non confermata, col quale tornarono a Colonia, città in quel momento assediata dagli Unni. Continua la narrazione che, invaghitosi della santa ma ottenendone il rifiuto di andargli in sposa, Attila, capo dei barbari invasori, decretò il martirio di Orsola e delle undicimila vergini che l'accompagnarono durante le sue peregrinazioni. Tuttavia, il sacrificio della santa e delle sue compagne, decretarono la liberazione di Colonia da parte degli Unni e nel luogo dove esse furono trucidate fu eretta da Clementinus, un uomo giunto dall'Oriente, la basilica ad esse dedicata (Gugumus, 1961, pp. 1252-1258).

Al centro della composizione del dipinto calatino campeggia la figura di Sant'Orsola, avvolta in ricche vesti che ne ricordano i nobili natali. La vergine bretone, raffigurata nel momento stesso del martirio, è descritta a figura intera mentre reca il consueto vessillo crociato. Il viso della pia fanciulla, con lo sguardo rivolto al cielo dove si assiepano angeli che recano i simboli del martirio, è lambito da una luce radente. Orsola appare rapita in una estatica contemplazione che quasi la astrae dalla barbarie che le si consuma attorno. Di grande forza espressiva sono i tratti somatici dei tremendi aguzzini che, nella loro raffigurazione, riecheggiano il sembiante di furenti creature infernali. Alla ferocia

incalzante dei barbari carnefici comandati dal loro sovrano, si contrappone la flemmatica compostezza delle compagne di Orsola, le quali, con viva fede, accettano il martirio offrendolo al loro Signore. L'opera è caratterizzata da cromie cupe, interrotte soltanto dalla luminosità degli incarnati.

In seno ad un percorso museologico diffuso, il dipinto permette di individuare una serie di letture tematiche riferibili al culto dei santi e del martirio e dunque ad una produzione figurativa ancora legata alla cultura controriformata e all'individuazione di particolari aspetti devozionali. Inoltre l'opera offre di indagare la locale cultura figurativa di impronta tardobarocca con riferimento a declinazioni proprie di un naturalismo figlio della lezione caravaggesca.

27 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Luigi Gonzaga

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



La tela, probabilmente opera di natura devozionale, si assegna genericamente alla mano di un ignoto pittore meridionale operante intorno alla metà del XVIII secolo.

Il dipinto propone San Luigi Gonzaga nella sua più fortunata declinazione iconografica che presenta il giovane santo gesuita, canonizzato nel 1726, nei tradizionali abiti di novizio.

Nato nel comune lombardo di Castiglione delle Stiviere nel 1568, San Luigi Gonzaga era figlio del marchese Ferrante Gonzaga e di donna Marta Tana

da Chieri. Giovanissimo, Luigi entrò a far parte della Compagnia del Gesù a Roma dove ebbe come guida spirituale il celebre Cardinale Roberto Bellarmino. Prodigandosi a lungo nella cura degli indigenti e degli appestati San Luigi Gonzaga si ammalò gravemente e nel 1591 morì alla tenera età di soli ventitré anni (sulla vicenda biografica del Santo lombardo cfr. V. Cepari, *Vita di San Luigi della Compagnia di Gesù*, Milano 1728).

Rappresentato a mezza figura San Luigi Gonzaga è intento nell'esercizio della pia contemplazione del crocifisso che, con devozione, reca tra le mani. Poggiati su un tavolino cui è accostato il Santo nobile sono i tradizionali attributi iconografici che lo identificano: il giglio bianco, simbolo di purezza cui il santo si era votato, il teschio, a ricordo della transitorietà e caducità della vita e delle glorie terrene nonché rimando alla vittoria di

Cristo sulla morte e in ultimo la corona rovesciata che simbolicamente allude al perentorio rifiuto dei fasti terreni derivati dagli illustri natali del Santo nonché alla sua rinuncia al marchesato e ai privilegi nobiliari derivati dal suo casato in favore di una vita pienamente consacrata alla sequela del Vangelo di Cristo. Accompagnano, ancora, la figura di san Luigi Gonzaga alcune tradizionali testine alate di cherubini che indugiano su un fondale irradiato da una luminosità di derivazione divina.

Su un piano prettamente didattico, l'opera risulta essere un felice esempio del culto tributato ad un santo appartenente ad uno specifico ordine religioso, quello gesuitico, presente sul territorio. Inoltre, la figura di San Luigi Gonzaga ben si inserisce in una analisi ad ampio spettro legata a tematiche ancora figlie della Controriforma.

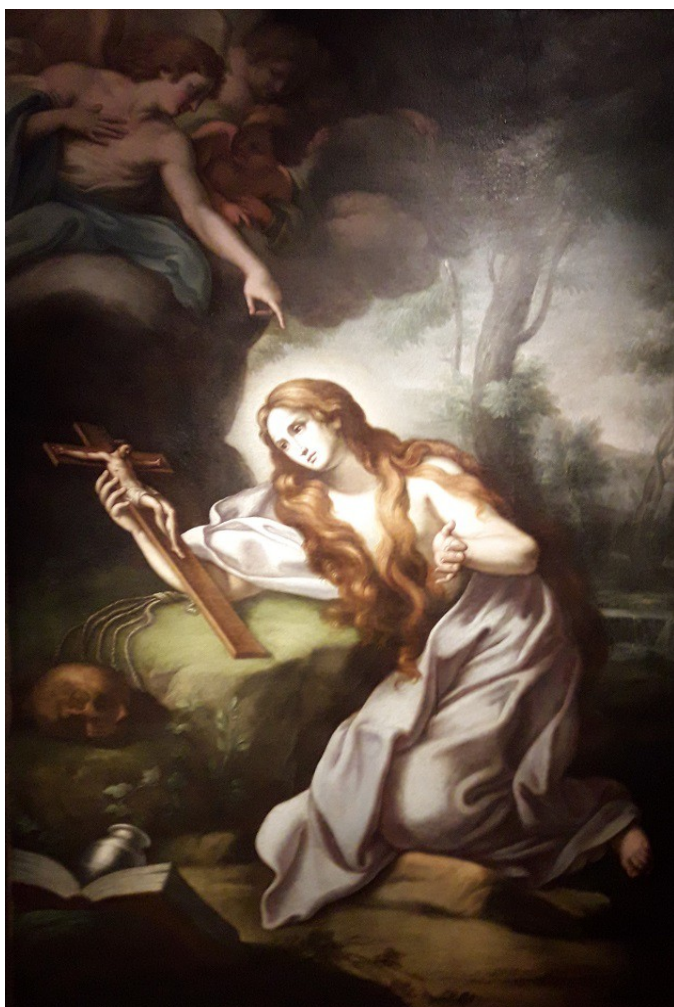
28 – BOTTEGA DEI VACCARO

Santa Maria Maddalena penitente

Olio su tela

Metà del XIX secolo (1858)

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Il dipinto è stato eseguito intorno alla metà del XIX secolo dalla locale bottega dei Vaccaro per la basilica Cattedrale di Caltagirone. Indicato nel contratto del 1854 come il terzo di cinque dipinti da realizzare per il duomo calatino, l'opera venne pagata 36 onze e fu collocata nella maggiore chiesa della città nel 1858 (Librando, Ficarra, 1991, p.74; Gulizia, 1927, pp.45-47).

Il soggetto raffigurato è la Santa Maria Maddalena penitente. Tale tematica, ampiamente sviluppata soprattutto nel corso del XVII secolo in un clima culturale fortemente condizionato dalle direttive controriformate, viene qui

reso secondo quei canoni figurativi recuperati dalla tradizione iconografica di impronta classica ai cui repertori la bottega dei Vaccaro guardò ampiamente.

La Maddalena penitente incarna il paradigma perfetto del pentimento (Male, 1984, p.85). La pia donna, che prima del suo incontro con Cristo e della sua conversione alla sequela di quest'ultimo era simbolo stesso di una vita lasciva votata alla carne e lontana dallo spirito, appare adesso lontana dal mondo, isolata in un ambiente ostile e meditativo come il deserto e mortificata nella sua bellezza femminile che volutamente ripudia.

L'opera presenta Maria di Magdala inginocchiata ai piedi di uno sperone di roccia con

in mano un crocifisso. La donna dimessa, dai tratti pallidi ed emaciati, medita con umiltà e contrizione i suoi peccati. Una chioma fluente, sciolta e trascurata copre disordinatamente le spalle e il seno della santa penitente che, scevra di ogni vanità, indossa una logora veste violacea, cromia, quest'ultima, che pone ulteriormente l'accento sul significato penitenziale del soggetto. Accompagnano la figura della santa i consueti attributi iconografici del teschio, tradizionale *memento mori* che rimanda alla transitorietà della vita terrena e alla vittoria di Cristo sulla la morte, il flagello simbolo di mortificazione corporale, un testo sacro aperto e il vaso con gli unguenti utilizzati dalla pia donna per il corpo di Cristo deposto nel sepolcro. La figura di Maria di Magdala è collocata in uno spazio aperto caratterizzato da una rigogliosa vegetazione che si discosta da un ipotetico scenario desertico. Nel registro superiore della composizione sono allocate figure angeliche che partecipano all'intimità del momento di contemplazione della santa. L'opera è caratterizzata da un evidente linguaggio accademico privo di innovative soluzioni compositive.

Il dipinto offre diversi spunti tematici che consentono di affrontare, ponendolo in dialogo con numerose altre opere pittoriche delle raccolte ecclesiastiche presenti nel comprensorio netino, sia una analisi ad ampio raggio relativa alla vasta produzione della bottega calatina dei Vaccaro, che una lettura sulla diffusione di dipinti legati alla tradizione figurativa figlia delle istanze della controriforma.

Bibliografia: Gulizia, 1927, pp.45-47; Librando, Ficarra, 1991, p.74

29 – GIOVANNI CHILLEMI

Santa Cecilia

Olio su tela

1816

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Il dipinto raffigura la martire cristiana Cecilia secondo una soluzione compositiva ampiamente codificata in seno alle arti figurative che, anche in ambito internazionale, godette di una assai ampia fortuna. Numerosissimi sono inoltre gli esempi, nel corso dei secoli, che testimoniano la vasta diffusione del tema iconografico legato al culto della Santa sempre accompagnata da strumenti musicali quali organi, clavicembali, liuti, violoncelli, cetre, che identificano la martire romana come la patrona dei

musicisti, si pensi ad esempio all'estasi di Santa Cecilia eseguita da Raffaello Sanzio e oggi custodita presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

La paternità dell'opera calatina è dichiarata dalla firma del pittore siciliano Giovanni Chillemi, che data il dipinto al 1816. Operante a ridosso tra i secoli XVIII e XIX del Chillemi disponiamo, tuttavia, di assai scarse notizie che possano chiarire la sua parentesi artistica.

Come numerose altri dipinti oggi parte delle collezioni della pinacoteca del museo diocesano di Caltagirone, anche quest'ultima opera proviene dalla locale basilica cattedrale di San Giuliano Vescovo.

Il dipinto riproduce, su un omogeneo fondale scuro, la giovane nobildonna romana

Cecilia intenta a suonare un organo sul quale è possibile apprezzare uno spartito aperto. La bella fanciulla, raffigurata a mezzo busto, è avvolta in lussuose vesti che ne enfatizzano il rango sociale. Un elegante turbante, inoltre, le copre il capo mentre un bracciale le cinge il polso impreziosendone la figura. Il volto della santa è lambito da una luce soprannaturale e il suo sguardo è rivolto al cielo in estatica contemplazione del divino. Guidata dalle note dello strumento musicale, Cecilia appare come rapita dalla realtà immanente. Fa da eco a questo sentimento il cartiglio con l'iscrizione *Dall'organo al suonar C[eci]lia a Dio. Immacolato, dicea, sia il corpo mio* che, fedele alla tradizione agiografica, il Chillemi appone alla base del dipinto. L'iscrizione si riferisce, a quanto narrato nella *passio* leggendaria dove si narra l'episodio dell'ingresso della santa nella casa dello sposo. Il testo è figlio, tuttavia, di una errata quanto diffusa interpretazione del racconto agiografico dove viene descritto l'incedere di Cecilia verso il talamo nuziale con le parole latine *"Cantantibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum"* (M. C. Celletti, 1961, pp. 1081-1086).

In chiave didattica è possibile far dialogare l'opera con numerose altre prese in considerazione nella presente sede che esaltano il culto dei santi nelle loro diverse declinazioni legate anche a specifiche devozioni e la generica tematica del martirio.

30 – FRANCESCO VACCARO

Santa Filomena

Olio su tela

1838

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Il dipinto fu eseguito nel 1838 dal pittore calatino Francesco Vaccaro per devozione del Cassinese mons. Benedetto Denti (Librando, Ficarra, 1991, p.67), conosciuto come uomo colto e dedito alle arti, consacrato vescovo presso la cattedrale di Monreale nel 1832 e che resse la diocesi di Caltagirone, a quel tempo ancora suffraganea proprio di Monreale, fino all'agosto del 1853, anno della sua morte (Orrigo, 1993, pp.37,38; Lo Piccolo, 1997, p.40; Pace Gravina, 2009, p.325).

L'opera raffigura Santa Filomena secondo una delle sue più diffuse varianti iconografiche che ritraggono la giovane martire di origine greca distesa su un letto con la schiena morbidamente adagiata su alcuni cuscini. Tale iconografia, largamente veicolata in Italia dall'ampia diffusione di stampe a carattere devozionale, fa certamente riferimento alla sistemazione del corpo della santa all'interno della teca reliquiaria del santuario ad essa

dedicato di Mugnano del Cardinale, comune afferente alla diocesi di Nola, dove le miracolose spoglie mortali furono solennemente traslate, come riporta il sacerdote nolano Francesco De Lucia, a seguito del rinvenimento delle stesse avvenuto nel 1802 presso le catacombe romane di Santa Priscilla sotto tre lastre di terracotta riportanti l'iscrizione latina *Pax tecum Filumena* accompagnata dalla palma del martirio, da due ancore, da tre frecce e da un fiore, tutti simboli tradizionalmente legati al martirio di Filomena. Il culto legato alla giovane martire prese corpo soprattutto a partire dal primo trentennio del XIX secolo accresciuto dalle *Rivelazioni* di Suor Maria Luisa di Gesù, terziaria domenicana, del 1833 e da una serie di eventi miracolosi attribuiti alla Santa come la guarigione prodigiosa del Santo curato d'Ars, devoto di santa Filomena nonché propugnatore del suo culto, avvenuta nel 1843 (Balboni, 1961, pp.796-799).

Il dipinto di Francesco Vaccaro, che si accompagnava ad altre due tele raffiguranti *San Benedetto* e *La disfatta di Judica* (Librando, Ficarra, 1991, p.67), sviluppa il soggetto in chiave assai convenzionale. Adagiata su un elegante triclinio e con le spalle poggianti su una serie di morbidi cuscini di velluto verde con guarniture in oro, è il corpo esanime di Filomena che sembra emergere da un omogeneo fondale scuro.

La giovane Filomena è abbigliata con sontuose vesti regali e sul suo capo è posta una corona, elementi figurativi che enfatizzano l'elevato rango sociale cui apparteneva la fanciulla che, secondo il racconto agiografico, fu principessa dell'isola greca di Corfù. Sempre secondo la narrazione leggendaria, di quest'ultima si invaghì l'imperatore Diocleziano, che rifiutato dalla giovane donna in forza alla sua consacrazione verginale alla fede cristiana, ne decretò il martirio inflitto con atroci tormenti (Librando, Ficarra, 1991, p.67).

Al lato del corpo di Filomena si scorge un vasetto. Il riferimento è all'ampolla che conteneva il suo sangue anch'essa rinvenuta all'interno della sepoltura. Si riferisce sempre al ritrovamento del suo corpo il medaglione che la santa reca sul petto col cristogramma chi-rho. Ad assistere Filomena, come da consuetudine iconografica, è un angelo recante un giglio, simbolo della purezza verginale difesa dalla giovane donna fino all'estremo sacrificio del martirio, quest'ultimo ancora ricordato dalla palma e dal dardo tenuti in mano dalla santa martire.

Tale soluzione iconografica godette di una vasta diffusione in ambito locale. Presso il museo diocesano di Caltanissetta, ad esempio, si conserva un analogo dipinto coevo, opera di ignoto artista siciliano, probabilmente nisseno, proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio Abate di Mussomeli dove il culto per la santa fu promosso nel 1839 per devozione del

medico Giovanni Cinquemani (Gulisano, 2001, pp.105,106).

L'opera esprimendo valori legati alla tematica del martirio e al culto dei santi consente di porla in dialogo con numerosi altri dipinti oggetto di studio del presente lavoro di ricerca; inoltre la sua realizzazione per mano del calatino Francesco Vaccaro offre la possibilità di definire quello che fu l'apporto della fiorente bottega dei Vaccaro principalmente in area calatina e in generale nel comprensorio del cosiddetto Val di Noto.

Bibliografia: Librando, Ficarra, 1991, p.67

31 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE (ANTONINO BALISTRERI?)

San Spiridione richiama dal sepolcro la figlia Irene

Olio su tavola

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa di Maria SS. dei Miracoli



Il dipinto raffigurante San Spiridione che richiama dal sepolcro la figlia Irene è genericamente assegnato a ignoto artista di area meridionale della metà del XVIII secolo, tuttavia per l'adozione di soluzioni stilistiche, gamme cromatiche e linguaggio formale, è plausibile accostare l'opera al pennello di Antonio Balistreri, documentato a partire dal 1713, del quale la pinacoteca del museo diocesano calatino ospita il dipinto autografo con la *Morte di Sant'Alessio* (cfr scheda n. 10 supra).

Citato da mons. Giuseppe Orrigo nella sua monografia dedicata alla diocesi di Caltagirone, il dipinto proviene dalla chiesa di Santa Maria

dei Miracoli, già dedicata a Santa Maria di Valverde, ricostruita a seguito del terremoto del 1693 e all'interno della quale si custodivano anche le tele raffiguranti un San Biagio e un San Sebastiano (Orrigo, 1993 p.240).

Spiridione, santo tipicamente legato alla Chiesa Cristiana di rito bizantino e all'Ordine Carmelitano, è stato secondo la narrazione agiografica vescovo di Trimithonte (odierna Tremetousia), nell'isola di Cipro, intorno al IV secolo. Scarse sono, tuttavia, le notizie giunte ai nostri giorni riguardanti la figura del santo cipriota. Secondo la tradizione agiografica, infatti, Spiridione prima di essere consacrato vescovo era dedito all'attività di

pastore di armenti. Inoltre, come testimonia il dipinto stesso, si hanno notizie di una figlia di nome Irene, aspetto quest'ultimo, che riconosce al santo tanto il ruolo di guida spirituale della comunità cristiana di Trimithonte quanto quello, laico, di padre. Da vescovo prese probabilmente parte al concilio di Nicea del 325 mentre nel 343 firmò gli atti del concilio di Sardica pur non partecipandovi (J. M. Sauget, 1961, pp.1354-1356).

Il dipinto riproduce il santo a figura intera nel momento in cui richiama alla vita la figlia Irene. Il vescovo di Trimithonte indossa il tipico abito dei carmelitani scalzi, ordine cui è tradizionalmente legato, presentando talare bruno e cappa bianca con cappuccio. Il capo canuto del vegliardo è impreziosito da una ricca corona mentre con un mano regge il bastone che ricorda le sue origini legate alla pastorizia. Attorno alla verga si avvinghia con le sue spire un serpente che, secondo il racconto leggendario, il santo tramutò in oro, divenendone uno dei più ricorrenti attributi iconografici (C. Mocchegiani Carpano, 1961, pp.1358,1359). Al lato di Spiridione sono allocate su un omogeneo fondale scuro, le figure degli astanti che, prendendo parte all'evento miracoloso, testimoniano la santità del vescovo cipriota. I tratti fisiognomici esasperati, le scelte cromatiche, la teatralità dei gesti suggeriscono di avvicinare l'opera ai modi del Balistreri.

Il dipinto consente dunque di approfondire la produzione del pittore originario dell'area nissena, soprattutto in riferimento al suo apporto relativo al comprensorio netino. Inoltre permette di soffermarsi sulla specificità del culto del santo carmelitano ponendolo in relazione tematica con le locali devozioni legate ai santi che hanno storicamente caratterizzato la *pietas* delle comunità del Val di Noto.

32 – FRANCESCO VACCARO

Martirio di Santa Febronia

Olio su tela

1860

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Il noto pittore calatino Francesco Vaccaro esegue intorno al 1860 il dipinto raffigurante il tema del Martirio di Santa Febronia.

La realizzazione dell'opera è stata richiesta dal pattese mons. Luigi Natoli, che guidò la diocesi calatina a partire dal 15 marzo del 1858 fino al 22 febbraio del 1867. Il suo episcopato visse, inoltre, l'instabilità del clima socio-politico legato al nascente Regno d'Italia. Le tendenze filoborboniche del prelado lo costrinsero infatti, nel 1862, a lasciare Caltagirone alla volta di Messina, sebbene il Natoli riuscì a risparmiare alla cittadina erea le rappresaglie delle truppe napoletane in ritirata guidate dal generale Afan de

Rivera (Orrigo, 1993, pp. 41,42; Pace Gravina, 2009, pp. 326, 327). Al vescovo Natoli si deve inoltre l'istituzione a Caltagirone della festa dedicata proprio a Santa Febronia, assai venerata nella sua natale Patti e in onore della quale commissionò il dipinto a Francesco Vaccaro destinato alla basilica cattedrale di San Giuliano Vescovo (Librando, Ficarra, 1991, p.75).

Francesco Vaccaro (1808-1882), figura artistica di spicco nel panorama della cittadina erea, fu avviato all'apprendistato della professione dal fratello maggiore Giuseppe che lo affiancò a sé presso la bottega di famiglia. Perfezionatosi nel 1832 a Palermo frequentando la Real Accademia del Nudo, operò in un ambiente culturale di orientamento fortemente accademico, basato sullo studio e il recupero di modelli classici di ispirazione tipicamente

rinascimentale (Ficarra, 1991, p.13; Pipitone, 2002, p.77-85).

Giovane cristiana originaria di Sibapoli (o Nisibi) in Turchia, Febronia fu martirizzata durante le persecuzioni di Diocleziano per decapitazione dopo aver subito una serie di atroci tormenti da parte dei suoi aguzzini. Le spoglie mortali della martire si custodiscono a Trani, in Puglia, dove giunsero da Costantinopoli intorno all'anno 800 (J. M. Sauget, 1963, pp. 508, 509).

Il dipinto raffigura nella sua essenzialità compositiva il momento dell'uccisione di Febronia per mano del suo tremendo aguzzino. La scena si svolge all'aperto in un paesaggio caratterizzato da tenui tinte rossastre, cifra distintiva della produzione di Francesco Vaccaro. Al centro della composizione è la donna, abbigliata in eleganti vesti che viene incalzata dal suo carnefice. Febronia è raffigurata come una nobildonna. La fanciulla solleva un braccio nell'estremo e ultimo tentativo di fuggire dalla violenza del suo assassino; con l'altro arto invece abbraccia pertinacemente una croce di legno, simbolo della sua salda fede che mai abbandonò neanche a costo della vita, nonché dicotomica allusione che pone in relazione la sua morte e al sacrificio di Cristo.

Alle spalle della martire cristiana incombe con forza l'uomo, dall'espressione truculenta, che trattenendo Febronia per la folta chioma leva alto il pugnale pronto a vibrare il colpo ferale. Squarcia il cielo, circondato da una luce divina, un putto alato che offre alla fanciulla la palma del martirio. La composizione, assai semplice nella sua organizzazione formale, guarda a modelli iconografici ben consolidati. Francesco Vaccaro, che come il fratello maggiore Giuseppe si formò a Palermo in un ambiente di impronta notoriamente accademica, interpreta l'episodio alla luce di esempi afferenti alla tradizione cinquecentesca. Nelle soluzioni compositive è infatti possibile riscontrare taluni echi formali legati a modelli rinascimentali. Si pensi a tal proposito alle assonanze figurative tra l'organizzazione iconografica proposta dal Vaccaro e l'episodio del *Miracolo del marito geloso* affrescato da Tiziano Vecellio facente parte del ciclo dei *Miracoli di Sant'Antonio da Padova* affrescati dal pittore veneto nella Scuola del Santo a Padova.

Il dipinto, oltre ad offrire la possibilità di analizzare ulteriormente il vasto apporto della bottega dei fratelli Vaccaro nel territorio netino, consente di indagare la particolare devozione riservata a specifici santi della tradizione locale, offrendo altresì come spunto tematico quello di approfondire, come nel caso specifico, particolari celebrazioni e feste religiose ad essi legate tipiche della zona del Val di Noto.

Bibliografia: Librando, Ficarra, 1991, p. 75

33 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Giuseppe col Bambino

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



È opera di ignoto pittore meridionale della seconda età del XVIII secolo il dipinto ad olio raffigurante San Giuseppe con il Bambino.

La tela, di piccolo formato, proviene dalla basilica cattedrale di San Giuliano Vescovo e riproduce, secondo la più tradizionale delle soluzioni iconografiche, il santo Patriarca che reca in braccio il Bambin Gesù.

La composizione risulta estremamente essenziale. San Giuseppe è descritto come un vegliardo canuto ed è accompagnato dal consueto bastone fiorito, che

secondo diversi racconti apocrifi era un simbolo legato alla purezza del concepimento verginale di Maria e alla designazione di Giuseppe come sposo della futura Madre di Cristo.

Lo sguardo del padre putativo del Salvatore è intenso. Giuseppe sembra meditare il grande mistero, nonché il gravoso il fardello, del ruolo di custode terreno del figlio di Dio cui è stato destinato dall'Altissimo. Al contempo un alone di mestizia pervade il volto barbuto dell'anziano uomo. Il suo pensiero è rivolto al sacrificio del Figlietto e ai dolori che questi patirà sul calvario. Il piccolo Gesù, dormiente, appare quasi come un Cristo depresso. Il Divin Fanciullo è infatti avvolto in un candido drappo bianco, metaforica anticipazione del sudario. In mano reca, ancora, una piccola croce, evidente rimando allo

strumento di morte che il suo sacrificio saprà tramutare in vessillo di salvezza.

Un senso di meditativa quiete pervade la narrazione pittorica, mentre assistono alla scena sacra due testoline alate di putti che squarciano l'omogeneo fondale scuro.

L'opera consente di approfondire, in chiave didattica, il legame del territorio con la devozione tributata a specifiche figure di santi. Inoltre a livello tematico, è possibile porre in dialogo la tela con numerosi altri dipinti, oggetto di analisi, che trattano o medesimo soggetto o, ancora, sviluppano la centralità della figura di Cristo e del suo sacrificio.

34 – GIUSEPPE VACCARO

Visione della Beata Lucia da Caltagirone

Olio su tela

1816

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Cattedrale (basilica di San Giuliano Vescovo)



Eseguito nel 1816 dal calatino Giuseppe Vaccaro, capostipite della florida bottega pittorica dei Vaccaro che assai diffusamente operò nel territorio ereo, il dipinto era originariamente collocato nella basilica cattedrale di Caltagirone.

L'opera raffigura un momento della vicenda agiografica della Beata Lucia da Caltagirone. Figura strettamente legata al territorio calatino e

all'ambiente francescano, della Beata Lucia sono pervenute ai nostri giorni scarse e frammentarie notizie improntate per lo più su modelli ampiamente codificati e assai comuni alle biografie di numerose sante afferenti alla tradizione medievale.

Vissuta a cavallo tra il XIV e il XV secolo Lucia da Caltagirone aderisce assai presto allo stato di terziaria dell'ordine francescano. Nata in una nobile famiglia calatina, la fanciulla, alla tenera età di tredici anni, conobbe una pia donna proveniente da Salerno, terziaria francescana anch'essa. La saggezza e la pietas religiosa della forestiera giunta nella cittadina erea seppero affascinare la giovane Lucia al punto che questa fu indotta, contro il volere della sua famiglia, ad assumere la decisione di indossare l'abito delle clarisse. Giunta a Salerno la Beata Lucia visse in santità la sua vocazione, conducendo una vita di carità, preghiera e di stretta osservanza della regola. Morì nella città campana intorno all'anno 1400 (M. Zanot, 2006, pp. 153, 154; cfr. *Acta Sacnctorum Septembris*, VII,

Venezia, 1746; Liantro, *Memorie storiche sulla vita della B. Lucia da Caltagirone*, Catania, 1795).

Il dipinto descrive un preciso episodio legato all'infanzia di Lucia. Mentre la fanciulla si trovava seduta sulla cima di un albero dove si era arrampicata per gioco, una folgore improvvisamente si abbatté sulla pianta recidendo proprio il ramo sul quale stava la bambina, che seppur cadendo rovinosamente, non riportò alcuna ferita rimanendo miracolosamente illesa. La sera stessa dell'incidente alla piccola Lucia apparve in visione la figura di un anziano vescovo che, soccorrendola nella caduta, la esortava a non temere per il brusco episodio e la invitava, altresì, a seguirlo. Devoti di San Nicola da Mira, i genitori della giovane Lucia, interpretarono la visione onirica della fanciulla come un evidente segno di protezione da parte del loro santo patrono nei confronti della figliuola (M. Zanot, 2006, pp.153,154).

Il testo pittorico interpreta in immagini il racconto agiografico, attenendosi scrupolosamente all'episodio narrato dalle fonti tradizionali. Tuttavia Giuseppe Vaccaro raffigura la Beata Lucia in età adulta e già con la veste delle clarisse, licenza figurativa quest'ultima che si giustifica al fine di legare immediatamente la beata al suo ordine di appartenenza.

La composizione si articola su un doppio registro pittorico. In primo piano è riprodotto l'episodio della giovane suora che cade dal ramo spezzato dalla violenza di un una saetta che irrompe dal vertice destro del dipinto. Alla destra della religiosa è la prominente figura di San Nicola da Bari, riconoscibile dai tradizionali attributi iconografici della mitria, del pastorale e delle tre sfere d'oro poste sul libro di sacre scritture. Il santo vescovo sorregge per un braccio Lucia la cui espressione denuncia sofferenza mentre all'estremità del dipinto è allocato un putto che regge una croce processionale e un candido giglio, simbolo di purezza. Il registro superiore dell'opera è interessato invece dalla centralità della figura di Maria Immacolata, riconoscibile dai ricorrenti attributi iconografici come la consueta teoria di dodici stelle che le coronano il capo e la falce lunare su cui poggia i piedi. La Vergine è inoltre attorniata da un vivace turbinio di figure angeliche con le quali male dialoga a causa della scarsa attenzione riservata dall'artista ai rapporti di proporzione.

Il dipinto permette di approfondire il notevole apporto della bottega dei Vaccaro nel panorama artistico del comprensorio oggetto di indagine. Inoltre il tema raffigurato pone l'accento sulla devozione tributata a specifiche figure di santi locali in seno alle comunità del territorio netino.

2.3 Il Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone

Allestito nei locali superiori del convento dei Frati Cappuccini di Caltagirone e dedicato alla memoria del Venerabile Padre Innocenzo Marcinò, il 13 settembre 2014 è stato inaugurato il Museo d'Arte Sacra della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Siracusa alla presenza del Vescovo della diocesi di Caltagirone Mons. Calogero Peri, del Padre Provinciale Calogero Speme e della comunità Cappuccina calatina¹⁵.

La galleria espositiva, strettamente legata al complesso conventuale dei PP. Cappuccini di Caltagirone e all'annessa chiesa tardocinquecentesca di Santa Maria Odigitria, si articola in una infilata di ambienti, complessivamente sette sale, che custodiscono numerose suppellettili liturgiche in argento, dipinti, una ricca collezione di sculture in alabastro, cere, paliotti e paramenti, sculture lignee e oggetti d'arte sacra di varia tipologia, connesse per lo più alla tradizione francescana. Il percorso di visita è a scorrimento e permette di attraversare le sezioni espositive garantendo una visione pressoché libera delle sale e delle opere in esse contenute.

La più antica fonte documentaria che testimonia il primigenio insediamento dei Padri Cappuccini a Caltagirone la riporta il Ragona menzionando un dispaccio viceregio del 13 giugno, VIII ind., del 1550 indirizzato ai Giurati della città eresia in accoglimento della supplica rivolta dai venerabili frati al Viceré Juan de Vega in riferimento alla volontà di acquisire un terreno dove fondare il loro convento. L'aria individuata, oggi nota come "Cappuccini Vecchi", sorgeva in contrada Semini, località ubicata distante dall'abitato cittadino e dunque rispondente a quelle necessità poste alla base di una vita ritirata e contemplativa. Tuttavia l'isolamento e la scarsa salubrità della zona individuata costrinsero la prima comunità cappuccina ad abbandonare presto il sito d'elezione. Dopo circa un trentennio dall'insediamento, infatti, i frati si spostarono nell'attuale area a ridosso della città, dove tra il 1585 e il 1598 portarono a compimento i lavori per il convento e la nuova chiesa dedicata alla Madonna Odigitria, al cui interno si conservano numerosi dipinti come il monumentale retablo raffigurante la santa titolare, opera firmata e datata 1604 dal toscano Filippo Paladini, una *Crocifissione* e una *Santa Barbara* attribuite al siracusano Mario Minniti¹⁶ e una scenografica *Deposizione di Cristo* eseguita nel 1647 dal veneto Fr. Semplice da Verona giunto a Caltagirone per il tramite di Padre Innocenzo Marcinò. Allo

15 P. Giansiracusa, S. Puglisi, *I settori museali*, in S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò – Caltagirone*, Siracusa 2015, p.69

16 *Ivi*, pp. 37-41; G. Orrigo, *La Diocesi di Caltagirone...*, 1993, op. cit., pp. 213-215

stesso frate pittore si devono inoltre le tele raffiguranti la *Gloria delle SS. Vergini* e la *Gloria dei SS. Confessori* collocate nella cappella delle reliquie¹⁷.

Sebbene, dopo il recente allestimento, il Museo dei Cappuccini si presenta come una realtà pressoché autonoma rispetto al convento, all'antica sede espositiva collocata nella grande sacrestia e nel coro, alla chiesa e alla cripta dove dal 1992 è visitabile il presepe artistico, questo è comunque innegabilmente legato a doppio filo all'intero complesso francescano. La stessa scelta di intitolare il museo al Venerabile Padre Innocenzo Marcinò da Caltagirone¹⁸ è difatti una diretta testimonianza di questo felice connubio.

Prima della recente sistemazione il museo d'arte sacra dei Padri Cappuccini di Caltagirone era ospitato dal 1965 nell'ex coro della chiesa dedicata alla Madonna Odigitria¹⁹. La pinacoteca, invece, nella quale si trovavano affastellate con criteri non scientifici, anche diverse sculture, paramenti sacri e suppellettili liturgiche era collocata nella grande sacrestia al piano terra e nei locali ad essa annessi dove, ad oggi, si custodiscono numerose opere d'arte, alcune delle quali di grande pregio. Tra queste degne di menzione sono certamente un grande dipinto raffigurante *l'Estasi di San Francesco* proveniente dal convento dei Cappuccini di Vizzini²⁰, opera probabilmente di scuola romana della fine XVII secolo che la storiografia tradizionale assegna in modo poco convincente al monrealese Pietro Novelli e una interessante tela seicentesca di ambito fiammingo di buona qualità proveniente da Ragusa che asseconda con evidenza gli esiti della lezione di Gerrit van Honthorst. Quest'ultimo dipinto raffigura una *Sant'Agata in carcere visitata da San Pietro*²¹, per la quale l'ignoto pittore adotta la tipica soluzione del

17 Ivi, pp. 25-46; A. Ragona, *I Cappuccini in Caltagirone. Storia, Arte e Fede nel Convento del Servo di Dio Padre Innocenzo Marcinò*, Genova 1989, pp. 9-20, 37-41

18 Innocenzo Marcinò (o Marcinò), al secolo Giuseppe, nacque a Caltagirone il 24 ottobre 1589. Dopo una prima formazione giovanile di stampo gesuitico nel 1607 entra nel noviziato cappuccino di Agira. Ordinato sacerdote nel 1613 studia a Vizzini, Siracusa e Malta, approfondendo teologia a Roma, dove apprende l'ebraico. Il 22 maggio 1643 viene eletto Ministro Generale dell'Ordine Cappuccino. Durante il periodo del suo generalato visitò i conventi cappuccini dislocati per l'intero continente europeo. Tornato nella natia Caltagirone morì il 16 novembre 1655. Distintosi per una vita austera e di preghiera legata alla diffusione del vangelo e al culto eucaristico, a Padre Innocenzo, già in vita, venne riconosciuta fama di santità tanto da attribuirgli fatti miracolosi e da tributargli l'appellativo di "taumaturgo della terra". Il 3 aprile 2009 il frate cappuccino è stato dichiarato Venerabile da Papa Benedetto XVI. Le sue spoglie riposano nel sacrario a lui dedicato in un locale sito tra l'aula della chiesa dell'Odigitria e la sacrestia. Cfr. A. Ragona, *I Cappuccini in Caltagirone...*, 1989, op. cit., pp. 29-44; A. Nestler, *Una nuova collezione museale*, in S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra ...*, 2015, op. cit., p. 11, P. Giansiracusa, S. Puglisi, *I settori...*, in S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra ...*, 2015, op. cit., p. 65

19 <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?museo=caltagirone-cappuccini#r8> (data di consultazione pag. web 13/04/2018); G. Orrigo, *La Diocesi di Caltagirone...*, 1993, op. cit., p. 215

20 P. Giansiracusa, S. Puglisi, *I settori...*, in S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra ...*, 2015, op. cit., p. 53; P. Samuele da Chiaramonte, *Memorie Storiche dei Frati Minori Cappuccini della Provincia Monastica di Siracusa*, Modica 1895, p.3

21 P. Giansiracusa, S. Puglisi, *I settori...*, in S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra ...*, 2015, op. cit., p. 54

“lume di candela” che rischiarava le tinte cupe della composizione notturna.

La nuova sede museale che oggi ospita parte delle raccolte di opere custodite negli anni all'interno del convento, è situata nei locali posti al primo piano della struttura realizzata intorno agli anni Sessanta del Novecento allorquando i frati Cappuccini fecero ritorno a Caltagirone²².

Riadattati alle esigenze della nuova destinazione d'uso, gli ambienti che compongono la galleria espositiva nonché le sette distinte sezioni, si sviluppano secondo un andamento di tipo lineare che ne determina anche il percorso di visita.

La prima sala è dedicata alla collezione di sculture in alabastro e ospita numerose suppellettili liturgiche argentee. Tra i preziosi manufatti esposti è certamente meritevole di menzione un *Ecce Homo* in pietra incarnata liberamente attribuito allo scultore palermitano Ignazio Marabitti (1719-1797)²³. Assegnazione quest'ultima probabilmente condizionata dalla storiografia tradizionale che, sulla mera scorta di analogie formali, attenzione al dato naturalistico e scelta dei materiali, assegna la medesima paternità di opere di analogo soggetto. È questo il caso, ad esempio, dell'*Ecce Homo* custodito nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Palermo²⁴ o ancora di quello esposto nel museo diocesano di Mazara de Vallo ma già posto nel transetto del locale duomo che, tuttavia va precisato, Maurizio Vitella riconduce più plausibilmente alla mano del trapanese Alberto Tipa (1732-1783)²⁵. A questa sezione seguono la sala delle cere che ospita delicate opere in ceroplastica, autentiche testimonianze della locale fede e fervore devozionale; la sala dei paramenti sacri che custodisce all'interno di apposite vetrine anche sculture lignee e suppellettili liturgiche; la sala dei reliquiari, quella dei paliotti, la sala della scultura lignea e da ultimo, chiude l'infilata degli ambienti espositivi lo spazio dedicato al grande leggio ligneo. All'interno di ciascun ambiente espositivo sono presenti numerosi dipinti oggetto di schedatura nel catalogo che segue.

22 *Ivi*, p. 69

23 *Ivi*, p. 75

24 F. P. Campione, *chiesa di S. Antonio da Padova* (scheda), in C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi (a cura di), *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 1998, p. 135

25 M. Vitella, *Ecce Homo* (scheda dell'opera n. IV.3), in M. C. Di Natale (a cura di), *Materiali Preziosi dalla Terra e dal Mare nell'arte trapanese e della Sicilia Occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, Trapani, Museo Regionale “A. Pepoli” 15 febbraio - 30 settembre 2003, Palermo 2003, p. 181

2.4 Catalogo delle opere pittoriche

35 – CERCHIA DI ISIDORO BOSCARI

Martirio di Santa Lucia

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Il dipinto raffigurante il *Martirio di Santa Lucia* fa da fondale alla cosiddetta sala dei paliotti (Giansiracusa, Puglisi, 2015, p.103). L'opera è genericamente assegnata alla cerchia del pittore calatino Isidoro Boscari (1753-1815) la cui produzione risultava per il suo tempo ancora stancamente orientata ad un linguaggio figurativo che continuava a promuovere istanze compositive e formali di marca tardo-barocca (Dell'Utri, 2009, p. 28).

L'opera, pala d'altare di tipo centinato di grande formato rappresenta il momento ultimo della passio della martire

siracusana Lucia vittima per la sua fede cristiana della ferocia delle persecuzioni di Diocleziano del 304 (Garana Capodieci, 1992, pp. 25-34). La narrazione pittorica è articolata in un doppio registro figurativo. In primo piano, avvolta in nobili vesti, è Lucia. La giovane santa è adagiata al suolo mentre si abbandona al suo aguzzino che, incombente,

leva il braccio per vibrare il colpo ferale alla giugulare della pia fanciulla. Alla sua sinistra si erge un sacerdote pagano col capo cinto da una corona d'alloro che con gesto perentorio comanda alla fanciulla per l'ultima volta, ma senza esito alcuno, di sottomettersi all'autorità preposta. Il gesto del sacerdote fa da eco a quello del carnefice che, assecondando un artificio iconografico, raccorda il registro figurativo inferiore a quello superiore.

All'estremità destra della composizione assistono all'evento due figure di soldati romani a questi si accompagna un cane, espediente figurativo quest'ultimo assai ricorrente nella produzione pittorica già a partire dal XVII secolo. Sul vertice sinistro è collocato invece il gruppo delle donne dove trova posto Eutichia, madre della giovane Lucia (Garana Capodiecì, 1992, pp. 25-34).

Il registro superiore è occupato dal pretore seduto su uno scranno che, attorniato da uno stuolo di alti dignitari togati, comanda l'esecuzione capitale della martire siracusana. Irrompe infine dal cielo un angelo, unico elemento che fa riferimento al divino, recante in mano una corona di fiori e una palma, simboli della glorificazione di Lucia come martire di Cristo.

Di notevole rilevanza in seno all'economia della composizione risulta l'elemento architettonico che, oltre a rimandare a una tipica ambientazione di natura classica, ulteriormente rafforzata dall'inserimento di statue di divinità pagane sullo sfondo, suddivide di fatto in due i registri narrativi cui la composizione è articolata.

Va ulteriormente osservato come l'autore, nel concepire l'impostazione iconografica del dipinto, abbia guardato a modelli che attingono al repertorio della pittura rinascimentale e della maniera. È certamente questo il caso della donna ritratta di tergo in primo piano. Nella sua posa plastica, infatti, così come nell'espediente della spalla scoperta o dei capelli raccolti, sembra citare in modo quasi del tutto palmare la medesima figura muliebre posta in posizione dominante nella *Trasfigurazione* di Raffaello Sanzio da Urbino, opera certamente nota al pittore siciliano attraverso la circolazione di stampe come denuncia ulteriormente la resa speculare rispetto al modello raffaellesco di riferimento. Inoltre l'organizzazione generale dell'opera è con ogni evidenza debitrice del *Martirio di San Lorenzo* eseguito nella prima metà del XVII secolo dal francese Eustache Le Sueur per la chiesa parigina di St.-Germain-L'Auxerrois e successivamente transitato nelle collezioni del Duca di Buccleuch e Queensberry a Boughton House (Mérot, 1987, pp. 289-294), opera a sua volta debitrice di modelli di ispirazione tizianesca e derivati dal repertorio della tradizione figurativa figlia della maniera di area ligure.

Tali analogie formali emergono con forza, oltre che nell'impostazione generale

dell'impaginato pittorico, nel gruppo di soggetti virili posti in alto le cui movenze, collocazione spaziale e tratti somatici ricalcano in maniera pressoché sovrapponibile il modello francese. A ulteriore conferma di quanto sinora detto si ricordi come l'opera del Le Sueur è anche alla base del rilievo in stucco di controfacciata eseguito nel 1703 dal plastificatore palermitano Giacomo Serpotta per l'oratorio di San Lorenzo a Palermo che, assecondando il prototipo d'oltralpe, riproduce il martirio del santo titolare (Garstang, 2006, p. 96; Palazzotto, 2004, p. 189); episodio quest'ultimo che testimonia come la composizione del pittore francese fosse già stata largamente veicolata in Sicilia attraverso la diffusione di stampe e incisioni.

Il dipinto permette di approfondire in chiave didattica la devozione tributata a specifiche figure di santi locali in seno alle comunità del territorio netino, con particolare riferimento al tema del martirio. Inoltre l'accostamento dell'opera alla lezione di Isidoro Boscari consente di individuare, ponendole in dialogo tra di esse, diverse opere legate a quest'ultimo protagonista del panorama artistico della Sicilia Orientale del XVIII secolo.

Bibliografia: Giansiracusa, Puglisi, 2015, p.103

36 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Madonna col Bambino e San Lorenzo da Brindisi

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Il dipinto, tipico esempio della produzione pittorica tardobarocca siciliana, raffigura l'apparizione della Beata Vergine Maria accompagnata dal Bambino a San Lorenzo da Brindisi. L'opera, figlia di una temperie artistica legata a stilemi debitori della lezione di artisti come Olivio Sozzi o Vito D'Anna che ampiamente veicolarono un linguaggio pittorico di derivazione romana nell'isola, è da collocarsi temporalmente dopo il 1783, anno in cui Lorenzo da Brindisi venne proclamato beato da Papa Pio VI e il suo culto visse una capillare diffusione soprattutto in seno alla famiglia cappuccina (Giansiracusa,

Puglisi, 2015, p.105).

Lorenzo, al secolo Giulio Cesare Russo o de Rossi nasce a Brindisi il 22 luglio 1559. Nella città pugliese ha i primi contatti con i Francescani Conventuali di San Paolo Eremita presso i quali conduce un periodo di formazione giovanile. Alla morte della madre, giovanissimo, Giulio si reca a Venezia dove è accolto da uno zio sacerdote che lo introduce nell'ambiente francescano dei Frati Minori Cappuccini della città lagunare presso i quali il futuro santo maturerà la scelta di una vita consacrata. Nel 1575 indossa l'abito francescano impostogli dal vicario provinciale Padre Lorenzo da Bergamo, chiamandosi da quel momento Lorenzo come quest'ultimo. Nel corso degli anni assume diverse cariche di

responsabilità all'interno dell'ordine di appartenenza giungendo a diventare nel 1602 vicario generale. Durante il suo generalato il religioso intraprende numerosi viaggi per il continente europeo occupandosi delle vicende politiche che lo interessarono. Muore il 22 luglio 1619 a Lisbona. Innalzato alla gloria degli altari da Papa Leone XIII nel 1881 dal 1959 è riconosciuto come Dottore della Chiesa (Giansiracusa, Puglisi, 2015, p.105).

Il dipinto si articola su un doppio registro figurativo con una composizione che asseconda un moto ascendente. Il beato Lorenzo da Brindisi è raffigurato ai piedi dell'altare dove era solito celebrare la messa ed è abbigliato con i consueti paramenti sacri. Si accompagna alla figura del religioso un putto alato che reca un libro di sacre scritture aperto ai piedi del quale è collocato un giglio, ricorrente simbolo di purezza.

Sopra l'altare, in posizione dominante e su un trono di nubi, avviene l'epifania di Maria Vergine che presenta al Beato Lorenzo da Brindisi il Bambino che incede in atto benedicente e col quale il religioso instaura un devoto dialogo di sguardi. Alle figure di Maria e Gesù si accompagnano ulteriori personaggi angelici che partecipano all'evento mistico che si inserisce su un fondale caratterizzato da un andamento *ad infinitum* che apre la composizione alla realtà ultraterrena.

La tela si inserisce nel solco della produzione artistica tardobarocca che ampia diffusione ebbe in Sicilia e nel caso specifico nel Val di Noto. L'opera può inoltre essere posta in relazione con ulteriori altri dipinti oggetto di indagine in questa sede che aderiscono alla tematica del culto dei santi legato alla realtà francescana.

Bibliografia: Giansiracusa, Puglisi, 2015, pp. 104, 105

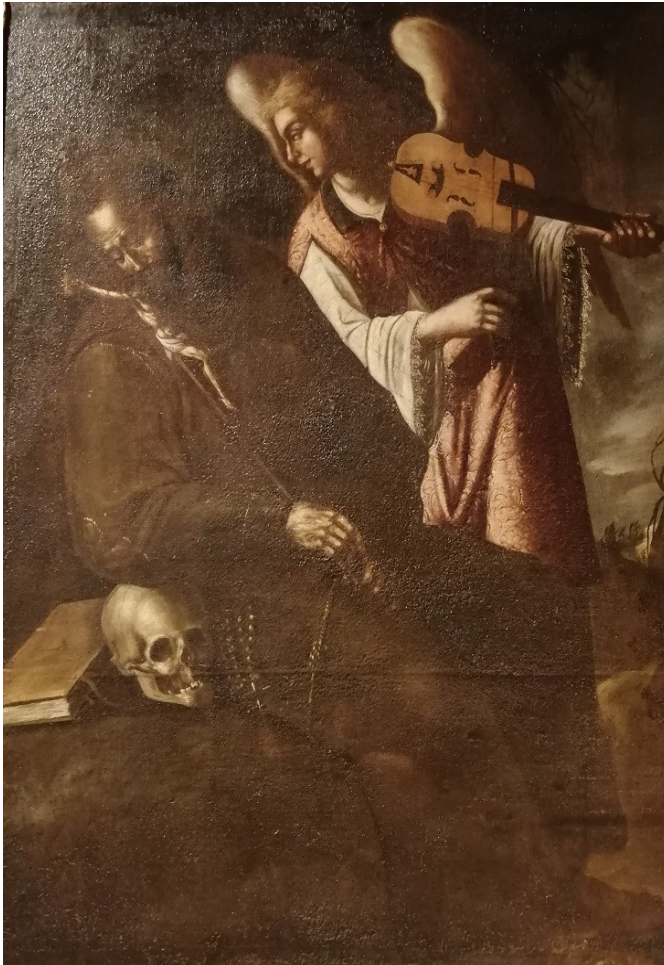
37 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

San Francesco d'Assisi confortato dall'angelo

Olio su tela

Metà del XVII secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Il dipinto, opera di ignoto pittore siciliano verosimilmente della metà del XVII secolo, raffigura una tematica iconografica assai ricorrente nell'ambito della raffigurazione del Santo d'Assisi.

L'opera propone, secondo un linguaggio pittorico pressoché popolare, San Francesco che riceve conforto da un angelo musicante. Il messo divino alato, rappresentato a figura intera e abbigliato in nobili vesti ricamate suona un violino al fianco del Poverello d'Assisi cui rivolge il pietoso sguardo.

Francesco, infermo, è stancamente adagiato su uno sperone di roccia e, con lo sguardo contrito, abbraccia il crocifisso. Il suo gomito poggia su di un teschio dietro il quale è ravvisabile un libro di sacre scritture. I tratti emaciati e scavati dalla sofferenza, nonché l'incarnato olivastro del Santo conferiscono al soggetto un profondo senso di naturalismo. San Francesco indossa il tradizionale saio scuro e dal suo cordiglio pende una corona del rosario, la cui diffusione del culto fu fortemente propugnata dall'ordine francescano. La composizione è pervasa da tinte scure e brunastre che conferiscono all'opera un senso di mestizia generale.

A testimonianza della notevole fortuna di cui godette tale iconografia va ricordato che

nella grande sacrestia del medesimo convento di Caltagirone si conserva una ulteriore *Estasi di San Francesco* proveniente dal monastero dei Padri Cappuccini di Vizzini, opera probabilmente di scuola romana della fine XVII secolo che Padre Samuele da Chiaramonte attribuì assai liberamente e in maniera poco condivisibile al monrealese Pietro Novelli (P. Samuele da Chiaramonte, 1895, p. 36; Giansiracusa, Puglisi, 2015, p. 53).

Il dipinto testimonia il notevole apporto degli ordini religiosi nel campo delle arti figurative del Val di Noto. Alla luce di ciò è pertanto possibile porre in relazione tematica tale opera con altri dipinti oggetto di analisi nella presente sede che denunciano la medesima radice. È inoltre possibile riscontrare nell'opera un linguaggio figurativo orientato al recupero di un naturalismo proprio del dettato caravaggesco che ampia fortuna ebbe nella produzione pittorica siciliana.

38 – GAETANO MANGANI

Deposizione dalla croce

Olio su tela

Fine del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Firmata in basso a destra dal pittore palermitano Gaetano Mangani la pala centinata, raffigura il consueto tema della *Deposizione di Cristo*.

Di Gaetano Mangani (o Mangano), allievo di Antonio Sciortino e, come riporta il Gallo, anche di Vito D'Anna da cui desume un linguaggio di tipo monumentale, disponiamo di scarse notizie documentarie che si collocano a cavallo degli anni 1786 e 1797. Maestro del più noto pittore calatino Isidoro Boscari e continuatore della scuola romana in Sicilia, il maggior numero di opere eseguite dall'artista palermitano sono dislocate tra Palermo, Altofonte e Termini Imerese (Dell'Utri, 2009, p. 28; Sircausano,

1986, p. 388; Gallo, 2005, p. 235; Mendola, 1993, p. 323).

Il dipinto asseconda una assai fortunata composizione che nel corso dei secoli XVII e XVIII fu ampiamente replicata, si pensi a tal proposito all'opera di analogo soggetto eseguita dal pittore calatino Antonio Balistreri e custodita presso il Museo Diocesano di Caltagirone (cfr. scheda n. 24 *supra*).

Il Mangani organizza la composizione articolandola su un doppio registro figurativo. In primo piano è la figura di Cristo che, deposto dalla croce, giace inerte sul sudario sorretto alle spalle da un angelo che sembra presentare all'osservatore l'Agnello di Dio. Posta a

destra, in posizione dominante, è la Vergine Addolorata che volge lo sguardo carico di afflizione al cielo dove, seduto su di un trono di nubi e attorniato da uno stuolo di angeli dolenti, è la figura severa dell'Onnipotente che partecipa al mesto evento. A questi si accompagna la colomba dello Spirito Santo che col Padre e il Figlio, compone la Santissima Trinità. Ulteriore elemento di raccordo tra la sfera terrena e quella celeste è la croce di Cristo ai piedi della quale è adagiato un mesto putto che reca tra le mani un collarino, solitamente utilizzato per i defunti. Lo strumento di martirio raffigurato di scorcio, oltre a conferire profondità alla composizione si erge come vessillo di salvezza. Collocati nel vertice basso del dipinto sono invece i cosiddetti strumenti della passione che compongono una autentica natura morta che si pone idealmente in relazione con l'evento descritto.

Il tono della composizione è aulico. Le figure sono caratterizzate da un notevole senso di monumentalità che il Mangani trae dalla lezione di Vito D'Anna e, transitivamente, dalla scuola romana.

Il dipinto è un fulgido esempio di produzione pittorica tardobarocca siciliana e per tanto può essere posta in relazione con opere di artisti, oggetto di analisi in questa sede, che appartengono alla medesima temperie. In chiave didattica l'opera offre spunti tematici legati alla Passione di Cristo.

Bibliografia: Giansiracusa, Puglisi, 2015, pp. 114,115

39 – IGNOTO PITTORE

Sacra famiglia con San Giovannino

Olio su zinco

Fine del XVIII- inizi XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Probabilmente opera di devozione privata il piccolo dipinto ottagonale raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino*, realizzato con la tecnica dell'olio su lamina di zinco che dona particolare lucentezza e morbidezza alle figure, è anche noto col titolo di *Madonna del Silenzio*.

Eseguito da ignoto autore probabilmente siciliano tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, il pregevole dipinto tratta il tema sacro quasi come una scena di

genere (Giansiracusa, Puglisi, 2015, p. 113).

Maria, la cui monumentale figura occupa l'intera porzione destra della composizione, veglia con sguardo amorevole il figlioletto. Il Bambino Gesù dorme disteso su un drappo bianco, evidente elemento che preannuncia il sudario che avvolgerà il corpo di Cristo dopo il doloroso sacrificio della croce. Il Figlio di Dio poggia la testa su un elegante cuscino di velluto verde con guarniture in oro. Nei pressi del Bambino è ancora San Giovanni Battista fanciullo al quale Maria, con un gesto carico di materno afflato, dona una tenera carezza sul mento affinché il giovane precursore di Cristo non disturbi la serenità del sonno del Messia. Veglia la scena un anziano e canuto san Giuseppe che, quasi come un personaggio secondario, emerge dal fondo della composizione. Il santo Patriarca reca in mano la tradizionale verga fiorita, elemento iconografico, secondo numerosi racconti apocrifi,

legato al concepimento verginale di Maria, sua sposa, e alla sua designazione come padre terreno del Redentore e marito della Beata Vergine.

È del tutto evidente che l'ignoto autore nel realizzare l'opera abbia avuto ben presenti modelli figurativi legati al repertorio rinascimentale, si notino a tal proposito analogie formali e compositive con la cosiddetta *Madonna della Seggiola* di Raffaello Sanzio da Urbino. Inoltre non mancano echi legati alla lezione romana propugnata dalle opere di Olivio Sozzi e di Vito D'Anna.

In chiave didattica l'opera, posta in relazione con altre analizzate nella presente sede, consente di indagare la tematica della diffusione del culto mariano nel Val di Noto. Inoltre i debiti formali nei confronti della produzione tardobarocca del Val di Noto, offrono la possibilità di porre in dialogo la *Madonna del Silenzio* con altri dipinti figli della medesima temperie artistica oggetto di analisi.

40 – IGNOTO PITTORE

Madonna col Bambino

Olio su tela

Fine del XVIII inizi XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Il dipinto, opera di ignoto pittore probabilmente siciliano, propone il consueto tema della *Madonna col Bambino*.

Con ogni probabilità, tenuto anche conto della tematica e del formato, si tratta di un quadro di devozione privata.

L'opera si inserisce in un filone della locale produzione pittorica che tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo recupera modelli e iconografie di derivazione rinascimentale.

La *Madonna col Bambino*, altrimenti nota come *Madonna del Giglio*, raffigura il fortunato tema della maternità di Maria

denunciando evidenti echi raffaelleschi ravvisabili nelle resa dei panneggi, nell'ovale dei volti e nelle scelte compositive.

Le figure sacre si stagliano su un omogeneo fondo scuro. La Beata Vergine, come da consuetudine iconografica, tiene tra le braccia il Bambin Gesù meditando i dolori che questi dovrà patire sul calvario. La Madre di Dio, di bianco vestita e con un manto bluastro che le avvolge il braccio, china soavemente il capo coperto da un leggerissimo velo diafano sul figlioletto mentre con una mano regge un giglio, chiaro simbolo di purezza. Dolcemente adagiato su un elegante cuscino di velluto rosso con guarniture in oro il Bambino reca in mano una piccola croce, simbolica anticipazione della sua passione.

Lo sguardo del Fanciullo è direttamente rivolto all'osservatore invitandolo a prendere parte all'intimità del momento ritratto nonché al suo mistero di redenzione.

In chiave didattica l'opera, posta in relazione con altre analizzate nella presente sede, consente di indagare la tematica della devozione a Maria nel Val di Noto e come questa si sia sviluppata nelle arti.

Bibliografia: Giansiracusa, Puglisi, 2015, p. 113

41 – IGNOTO PITTORE

Anime del Purgatorio

Olio su tela

Prima metà del XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Opera di autore ignoto del XIX secolo il dipinto raffigura le anime purganti che anelano alla loro liberazione dalle fiamme del fuoco purificatore del Purgatorio per i meriti del sacrificio di Cristo e per l'intercessione del Serafico San Francesco d'Assisi.

La tela, sebbene appartenente a una temperie culturale tarda, affronta una tematica che affonda le radici nella tradizione della controriforma assecondando una impostazione compositiva assai convenzionale e pressoché priva di impulsi personali.

La narrazione pittorica si articola su un doppio registro figurativo. In basso, avvolte in rutilanti lingue di fuoco sono le anime purganti in preda alla sofferenza della loro purificazione. Tra queste si distinguono uomini, donne, fanciulli e

anziani.

Elemento di raccordo tra la regione inferiore del dipinto e quella superiore è la raffigurazione di San Francesco, che descritto a figura intera, intercede, afferrandola per un braccio, l'anima di un giovane uomo per condurla, implorante, in Paradiso.

Nella zona superiore della composizione è allocato il Cristo seduto su di un trono di nubi, a questi si accompagna Maria Vergine come corredentrice. L'autore sembra tradire reminiscenze legate all'iconografia tardo-medievale del cosiddetto Torchio Mistico. Figure

angeliche raccolgono infatti con delle coppe il sangue che, a fiotti, scaturisce dalle ferite del Redentore affinché con quest'ultimo possano le anime purganti trovare la tanto agognata beatitudine eterna.

Completano la composizione un folto coro di testine alate di cherubini che si confondono con le nubi di un cielo caratterizzato da una mistica luce avvolgente.

Il dipinto propone la tematica della salvezza delle anime purganti e permette, pertanto, di porlo in relazione con opere di analogo soggetto (es. cfr. scheda n. 22 *supra*) o strettamente legate alla temperie della controriforma analizzate nel presente studio.

42 – IGNOTO PITTORE

San Felice da Cantalice

Olio su tela

1812

Provenienza: Caltagirone, Chiesa di Santa Maria Odigitria



Il dipinto, come attesta l'iscrizione posta in calce alla composizione, è un'opera devozionale commissionata nel 1812 a ignoto pittore siciliano, dal frate cappuccino e poeta Padre Vincenzo Candia da Niscemi e già custodito nella chiesa di Santa Maria Odigitria annessa al complesso conventuale (Orrigo, 1993, p. 215). L'iscrizione, replicata nella tela in forma pressoché errata a seguito di un presumibile intervento di restauro, giustifica di fatto il soggetto raffigurato che ben si lega al ruolo di poeta del committente. È noto infatti che il santo cappuccino si diletta a comporre versi in rima e ballate a tema sacro che per molti anni furono intonati nella sua area di provenienza.

San Felice, al secolo Felice Porro, nasce a Cantalice, cittadina del reatino, intorno al 1515. In età giovanile servì presso la famiglia patrizia Picchi come pastore. Rimasto incolume a seguito di un incidente che lo vide travolto da alcuni cavalli imbizzarriti, il giovane Felice decise finalmente di abbracciare la regola francescana come già da tempo meditava di fare. Svolto il noviziato presso i Padri Cappuccini di Fiuggi nel 1545 emette la professione. Uomo di profonda fede e amico di Filippo Neri, il santo si distinse per una vita di incessante preghiera e carità. Felice da Cantalice, muore il 18 maggio 1587. Fu proclamato santo da papa Clemente XI il 22 maggio 1712 (Mariano da Alatri, 1961, pp. 538-540).

Il dipinto, sebbene di mediocre qualità e caratterizzato da un linguaggio popolare,

asseconda una convenzionale impostazione compositiva che affianca il santo cappuccino a figura intera, alla Beata Vergine. Maria, raffigurata come Regina degli Angeli come da tradizione francescana e col capo cinto, oltre che dalla corona, dalla consueta teoria di dodici stelle, affida il Bambino Gesù al Santo che lo accoglie amorevolmente tra le braccia. In basso un putto regge con una mano il bastone da eremita di Felice e con l'altra indica una sacca dalla quale emergono alcuni pani a ricordare il grande spirito di carità del santo cappuccino.

La composizione è pervasa da una abbacinante luce mistica mentre la scena sacra è accompagnata dalla presenza di testine alate di cherubini, retaggio della cultura figurativa tardo-barocca.

Il dipinto, strettamente legato alla cultura cappuccina è testimonianza della devozione privata a specifiche figure di santi e consente, inoltre, di approfondire a livello tematico l'apporto nella arti figurative del comprensorio oggetto di indagine di particolari ordini religiosi.

43 – IGNOTO PITTORE

San Giuseppe da Leonessa

Olio su tela

XIX secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa di Santa Maria Odigitria



Risale a secolo XIX il dipinto raffigurante il santo cappuccino Giuseppe da Leonessa già custodito nella chiesa di Santa Maria Odigitria annessa al convento (Orrigo, 1993, p. 251). L'opera, dal tono estremamente dialettale, descrive in modo assai didascalico momenti salienti della agiografia del frate francescano.

Giuseppe da Leonessa nasce nell'omonimo comune del reatino l'8 gennaio 1556. Al secolo Eufrazio Desideri, appartiene ad una famiglia del patriziato locale. Ancora fanciullo perde entrambi i genitori passando sotto la protezione dello zio paterno Battista che gli diede una prima formazione religiosa. Entra nel noviziato cappuccino di Carcerelle di

Assisi facendo la sua professione nel gennaio del 1572 e prendendo il nome di Giuseppe. Si distinse per spiccate doti di predicatore tanto che svolse gran parte del suo ministero a Costantinopoli dove si portò al fine occuparsi delle locali comunità di cristiani tenuti prigionieri dai turchi e di diffondere il vangelo presso i cosiddetti infedeli con lo scopo di ottenerne la conversione alla fede cristiana. A motivo del suo zelo e del suo fervore religioso Giuseppe cercò a più riprese di penetrare nel palazzo reale per conferire col sultano Murad III nel vano tentativo di condurlo ad abbracciare il credo occidentale. Tali tentativi valsero al santo cappuccino l'arresto e la condanna all'atroce pena del gancio. Per

tre giorni il frate fu appeso ad una pertica con un gancio che gli traforò la mano destra e uno il piede sinistro rimanendo sospeso a mezza altezza su di un fuoco acceso e subendo, oltre alle sofferenze del patibolo, anche lo scherno della folla che lo insolentiva. A seguito di una grave malattia per la quale si richiese necessario un doloroso e inefficace intervento chirurgico il frate morì il 4 febbraio 1612 all'età di cinquantasette anni ad Amatrice, presso la comunità cappuccina guidata da un nipote del santo. Fu elevato alla gloria degli altari da papa Benedetto XIV il 29 giugno 1746 (Cassiano da Lagnasco, 1961, pp. 1305-1307).

Il dipinto, quantunque di modesta fattura, propone a figura intera il santo cappuccino che si staglia con andatura poco armonica al centro della composizione in un paesaggio naturale, indossando il tradizionale abito dell'ordine. San Giuseppe reca in una mano un crocifisso ed è raffigurato nell'atto di perpetrare la sua incessante attività di predicatore. I tratti somatici del cappuccino tradiscono una ricerca del vero da parte dell'ignoto pittore.

Di notevole importanza didascalica sono le scenette legate alla vita del santo che vivacizzano la composizione. Nella regione destra del dipinto si scorge la carità di Giuseppe che, con un confratello, distribuisce pani ad una moltitudine di persone ordinatamente raggruppate in attesa di ricevere la propria razione.

A sinistra è invece descritta con discreta attenzione analitica la barbara pena del gancio. San Giuseppe, consolato da un angelo nel suo atroce tormento, continua ad abbracciare il crocifisso come a voler testimoniare l'incrollabilità della propria fede associando il suo patimento al sacrificio di Cristo. Nei pressi di quest'ultima scena si scorge il frate cappuccino seduto per terra con un angelo che reca in mano una coppa probabilmente riferita al calice amaro della sofferenza mentre più in alto il Santo è raffigurato inginocchiato assieme a un suo compagno in atteggiamento orante.

L'opera fa chiaramente riferimento alla realtà francescana e alla predicazione degli ordini mendicanti rientrando, pertanto, nei precetti della Controriforma pauperista, sebbene l'opera sia tarda. Inoltre il dipinto testimonia l'apporto offerto alle arti dalle comunità religiose operanti sul territorio oggetto d'indagine e la devozione a specifiche figure di santi.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p. 251

44 – IGNOTO PITTORE

Visione di San Bernardo da Corleone

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Il dipinto, una pala centinata probabilmente risalente alla metà del XVIII secolo, raffigura la visione mistica dei San Bernardo da Corleone. Il soggetto è dichiarato nel cartiglio posto alla base della composizione dove non risulta più leggibile la data sebbene si riscontra un 17 che consente, al di là di una mera lettura stilistica, di collocare il dipinto al secolo XVIII.

L'opera raffigura il santo Bernardo da Corleone, al secolo Filippo Latini, figura di religioso cappuccino strettamente legato all'ambito siciliano. Nato a Corleone il 16 febbraio 1605, Bernardo viene avviato dal padre, un conciatore di pelli, alla professione di calzolaio. Fin da giovanissimo il ragazzo si distinse per una non comune abilità di spadaccino, tanto da guadagnare presto l'appellativo di “prima spada di Sicilia”. Coinvolto in un fatto di

sangue fu costretto a trovare asilo presso il locale convento dei Padri Cappuccini dove ebbe i primi contatti con la realtà francescana e dove maturò una profonda conversione cambiando radicalmente stile di vita. A due anni di distanza dal suo ingresso presso il convento di Corleone il giovane Filippo indossò l'abito facendo professione il 13 dicembre 1631 e prendendo il nome di Bernardo.

In seno alla famiglia cappuccina corleonese, dove servì come cuoco, il frate si distinse

per un forte zelo religioso e per un profondo spirito penitenziale attuando pratiche di mortificazione corporale tali da indurre gli stessi confratelli a limitarlo nell'uso di particolari strumenti di umiliazione della carne. Il santo morì a Palermo il 12 gennaio 1667 e fu canonizzato solo nel 2001 da Papa Giovanni Paolo II.

In riferimento all'agiografia del frate di Corleone si narrano, inoltre, numerose circostanze mistiche che lo videro protagonista. Oltre alla continua lotta contro il maligno, infatti, si racconta che un giorno a Bernardo apparve Cristo. Questi intingendo un tozzo di pane nel sangue scaturito dalla ferita del costato aperta dal colpo di lancia sulla croce, lo porse al frate sollecitandolo a perseverare nella sua ardimentosa fede. (Morabito, 1961, pp. 42, 43).

Proprio a quest'ultimo episodio fa riferimento il dipinto. San Bernardo da Corleone è ritratto inginocchiato di fronte a Cristo che, come a comunicarlo, offre al frate cappuccino un tozzo di pane intinto nel sangue del suo costato con evidente riferimento al sacrificio eucaristico. Ai piedi di frate Bernardo giacciono su una tovaglia dei pani, una ciotola e una brocca, con chiara allusione al ruolo di cuoco che il religioso rivestiva in seno alla sua comunità cappuccina. Sul vertice inferiore della composizione sono allocati invece un teschio e alcuni oggetti di penitenza a ricordo dei castighi penitenziali che il religioso era solito infliggersi. Partecipano alla composizione diverse figure angeliche alcune poste alle spalle del cappuccino Bernardo da Corleone e una, in atteggiamento orante, collocata ai piedi del Cristo. Una serie di testine alate di cherubini, sporgendosi dalle nubi di un cielo dalle mistiche tinte dorate, affollano ancora il registro superiore della composizione. Il dipinto risulta nel suo complesso ancora debitore di un linguaggio ancorato a istanze tardo-barocche.

L'opera a livello tematico ben si sposa con i dettami figli della controriforma. Al culto locale di San Bernardo, infatti, si lega la tematica eucaristica e quella del pentimento. In questa chiave è possibile porre questo dipinto in dialogo con altri presi in considerazione nel corso del presente lavoro.

45 – FILIPPO PALADINI

Deposizione dalla croce

Olio su tela

1607

Provenienza: Vizzini, Chiesa dei Cappuccini



La *Deposizione di Cristo dalla croce* è un dipinto ad olio su tela eseguito dal celebre pittore toscano Filippo Paladini (1544-1616) per l'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini di Vizzini. Collocata successivamente nella chiesa della Madonna Odigitria di Caltagirone annessa al locale convento cappuccino, l'opera transitò da ultimo nelle collezioni del Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò (Giansiracusa, Puglisi, 2015, p. 43; Paolini, 1967, p. 54).

Il dipinto, firmato e datato, risale al 1607. Sebbene oggi risulta pressoché illeggibile la

firma dell'autore il La Farina riporta l'iscrizione PHILIPPUS PALADINUS FLORENTINUS PINGEBAT AMORE DEI 1595 (La Farina, 1836, p. 72); tuttavia il Di Marzo-Ferro e, a seguire, il canonico palermitano Gioacchino Di Marzo, postdatarono più verosimilmente l'esecuzione dell'opera al 1607 in quanto nel 1595 il Paladini risultava ancora attivo a Malta (Di Marzo-Ferro, 1846, p. 101; Di Marzo, 1882, p. 188; Giansiracusa, Puglisi, 2015, p. 43). Inoltre, va osservato che la stessa *Madonna dell'Itria* realizzata dal pittore fiorentino per l'altare maggiore dell'eponima chiesa calatina reca la data 1604.

Filippo Paladini è certamente una figura di primo piano nel panorama pittorico siciliano a cavallo tra i secoli XVI e XVII. Nato intorno al 1544 a Casi in Val di Sieve, località che sorge nei pressi di Firenze, l'artista toscano ha il merito di aver saputo veicolare in Sicilia il linguaggio del manierismo toscano, nello specifico legato alla lezione di Pontormo, non rimanendo tuttavia insensibile alla produzione di marca caravaggesca. A tal proposito osservava correttamente Cesare Brandi che l'artista “*arriva a porre a contatto, senza incenerirle a vicenda, due culture agli antipodi, come quella di derivazione pontormesca e quella del Caravaggio: due culture, di cui la seconda doveva apparire, più che la negazione, la vanificazione della prima. E lo fu ovunque, ma non per il Paladini*” (C. Brandi, 1967, p. 16).

Come Brandi, anche Maria Grazia Paolini accosta il dipinto alla maniera del Pontormo. Nota infatti la studiosa che il Paladini concepì la sua *Deposizione* come una sorta di reinterpretazione del *Cristo deposto* eseguito da Jacopo Carucci per uno dei lunettoni del chiostro della Certosa di Firenze dove l'artista toscano fu chiamato, accompagnato dal Bronzino suo allievo, a realizzare un ciclo di affreschi con *Storie della Passione*. Composizioni, è notorio, improntate a loro volta su modelli di derivazione nordica e nello specifico tratte dai celebri cicli di incisioni della *Piccola* e della *Grande Passione* realizzati dall'artista tedesco Albrecht Dürer (Paolini, 1967, pp. 54, 55).

Giunta purtroppo ai nostri giorni lacunosa in molte parti con brani di pigmento staccati dalla tela, l'opera ha subito un importante intervento di restauro che ne ha restituito oggi la leggibilità complessiva.

L'impostazione generale della composizione, sebbene risenta di modelli assai convenzionali e ampiamente veicolati sia nell'isola - si pensi ad esempio alla produzione di Vincenzo da Pavia - che nel resto del continente, risente notevolmente della cultura d'oltralpe che il Paladini recepisce guardando verosimilmente alla lezione del Pontormo, così come alle istanze anticlassiche dell'Allori, dell'Empoli e di Andrea del Sarto. Oltre alla selezione di gamme cromatiche luminose e tra esse giustapposte, una delle cifre distintive della maniera, le figure che compongono la narrazione pittorica partecipano in modo corale e fortemente evocativo, all'evento descritto. Inoltre, il gruppo delle cosiddette *pie donne* che circondano il Cristo deposto dalla croce e adagiato su un lenzuolo di lino, denunciano con forza l'attenzione al dettato düreriano. Si pensi a tal proposito alla resa dei particolari anatomici e compositivi dei medesimi personaggi presenti nella scena della crocifissione delle *Grande Passione*. Risentono ancora della radice nordica le raffigurazioni delle figure poste in secondo piano rispetto alla scena principale. Tra queste è certamente necessario

soffermarsi su quello che dovrebbe essere Giuseppe d'Arimatea, il vegliardo barbuto con copricapo, *topos* iconografico di marca düreriana, che reca in mano una grossa pisside con mirra e aloe, essenze necessarie per la sepoltura del corpo di Cristo. La presenza degli strumenti della passione che giacciono al vertice basso della composizione, descritti con attenzione analitica, quasi a creare una natura morta, testimoniano ulteriormente questo legame con la cultura figurativa d'oltralpe.

Il dipinto, in seno al presente lavoro, costituisce parte di un corpus di opere realizzate da Filippo Paladini nel Val di Noto che raggruppate offrono uno spaccato sulla produzione dell'artista toscano in Sicilia. Inoltre la tematica sviluppata dall'opera consente un approfondimento tematico sul tema della passione di Cristo e di come questo sia stato rappresentato nel comprensorio oggetto di indagine nel corso dei secoli.

Bibliografia: La Farina, 1836, p. 72; Di Marzo-Ferro, 1846, p. 101;
Di Marzo, 1882, p. 188; C. Brandi, 1967, p. 16;
Paolini, 1967, pp. 54, 55; Giansiracusa, Puglisi, 2015, p. 43

46 – IGNOTO PITTORE

Pietà con San Francesco

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Chiesa di Santa Maria Odigitria



Annoverato da mons. Orrigo tra le opere che originariamente facevano parte dell'arredo pittorico della chiesa della Madonna Odigitria di Caltagirone, la tela raffigura la tematica della Pietà alla quale prende parte anche San Francesco d'Assisi (Orrigo, 1993, p. 215).

Il dipinto è opera di autore ignoto, probabilmente siciliano, della metà del XVIII secolo e nelle soluzioni compositive appare particolarmente legato, risultandone quasi una riproposizione corsiva della stessa in chiave francescana, alla Pietà con San Giacomo eseguita per la chiesa del SS. Nome di Gesù nota come del Collegio di

Caltagirone dal pittore toscano Filippo Paladini, che firma e data l'opera nel 1605. Dipinto quest'ultimo richiesto da Don Michele Gravina barone di Ganzaria, alla base del quale si ravvisa l'arma nobiliare e l'iscrizione che fa riferimento al suddetto committente (Paolini, 1967, p. 51; Orrigo, 1993, p. 189; Di Marzo, 1882, p. 183). Va ulteriormente evidenziato che il Paladini con ogni probabilità era al corrente delle sperimentazioni apportate al tema iconografico in seno alla produzione tardo-rinascimentale. Si pensi a tal proposito alle innovazioni proposte da Marcello Venusti, artista di area lombarda, gravitante nell'ambiente romano attorno alla cerchia di Michelangelo e che, su un disegno dello

stesso, replicò il tema della *Pietà*, una versione della quale si conserva a Palermo sull'altare maggiore dell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo all'Ospedale dei Sacerdoti, dove sarebbe giunta, secondo la storiografia tradizionale, sul finire del secolo XVII per dono dell'arcivescovo Ferdinando Bazan (Abbate, 1999, p. 14).

Come nel modello paladiniano, nell'opera francescana, al centro della composizione campeggiano le figure del Cristo e di Maria che si stagliano su un fondale paesaggistico. Il corpo martoriato ed esanime del Redentore, ormai privo di vita, si abbandona alla materna presa dell'Addolorata che, posta alle sue spalle, sembra presentare all'osservatore l'Agnello di Dio. Sulla destra della composizione, raffigurato per intero, è invece San Francesco alle spalle del quale si scorge una cittadella fortificata forse, idealmente, la stessa Caltagirone. Il Poverello d'Assisi tiene per mano il Salvatore meditando, con sguardo contrito, sul mistero di redenzione e sui dolori della passione, gli stessi cui partecipa il santo assistite portandone i segni, ben visibili, nel suo corpo.

L'opera si configura come una sorta di riproposizione, pressoché palmare ma in chiave tardobarocca, del citato dipinto che il Paladini esegue per la chiesa gesuitica del Collegio. Tuttavia la composizione appare come resa nella sua estrema sintesi figurativa, proponendo essenzialmente soltanto le figure di Cristo, della Vergine e di San Francesco, e liberandola altresì degli ulteriori personaggi che affollano il modello di riferimento. Inoltre l'espedito figurativo della scala scorciata poggiata alla croce sul piano di fondo, più volte replicato dal pittore toscano, conferma ulteriormente la radice paladinesca del dipinto calatino.

L'opera consente di approfondire la tematica della passione di Cristo in seno alle arti figurative del Val di Noto con riferimento, nel caso specifico, alla devozione francescana

47 – ANTONINO BALISTRERI

Sant'Antonio Abate

Olio su tela

1733 ca

Provenienza: Caltagirone, Chiesa Parrocchiale di San Francesco da Paola



Del dipinto raffigurante *Sant'Antonio Abate* assegnato al pittore siciliano di area nissena Antonino Balistreri, ci informa mons. Orrigo che colloca cronologicamente l'opera nel 1733 (Orrigo, 1993, p. 238).

Nato probabilmente nella seconda metà del XVII secolo, del Balistreri disponiamo di scarse notizie documentarie. Particolarmente attivo nell'entroterra siciliano, si ipotizza come luogo di nascita il comune di Mazzarino (Dell'Utri, 2009, p.21). Dell'artista si conserva un numero pressoché esiguo di opere, si conoscono con certezza un *Sant'Onofrio* eseguito nel 1713 per la chiesa di San Giuseppe a Butera, una *Natività* del 1730 realizzata per la chiesa di Santa Maria di Gesù a Caltagirone e

ancora una *Fuga in Egitto*, firmata e datata 1700 per la chiesa calatina di S. Anna (Dell'Utri, 2009, p.21; Orrigo, 1993, pp.238, 258, 264).

Il dipinto riproduce sant'Antonio Abate a figura intera, accompagnato dai tradizionali attributi iconografici secondo una delle più convenzionali soluzioni compositive. Il santo, avanti negli anni, è raffigurato come da consuetudine con le fattezze di un vegliardo caratterizzato da una lunga barba canuta. Sulla cappa del suo abito è riconoscibile il ricorrente *tau* francescano che si ripete sull'impugnatura del bastone da pellegrino cui è legato un campanaccio. Sant'Antonio Abate, intento nella lettura dei testi sacri è

accompagnato da una maiale, suo tipico attributo iconografico, mentre si accendono attorno al religioso alcuni incendi che si legano idealmente alle tentazioni e alle numerose vessazioni demoniache patite dal frate. Il corvo che ghermisce nel becco un tozzo di pane è un ulteriore riferimento ad un episodio agiografico legato alla vita di Sant'Antonio Abate riportato nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, quando, nel deserto, il frate fu sfamato dall'animale.

Su un piano prettamente didattico, l'opera si può considerare un felice esempio del culto tributato ad un santo appartenente ad uno specifico ordine religioso, quello francescano, presente sul territorio.

48 – IGNOTO PITTORE

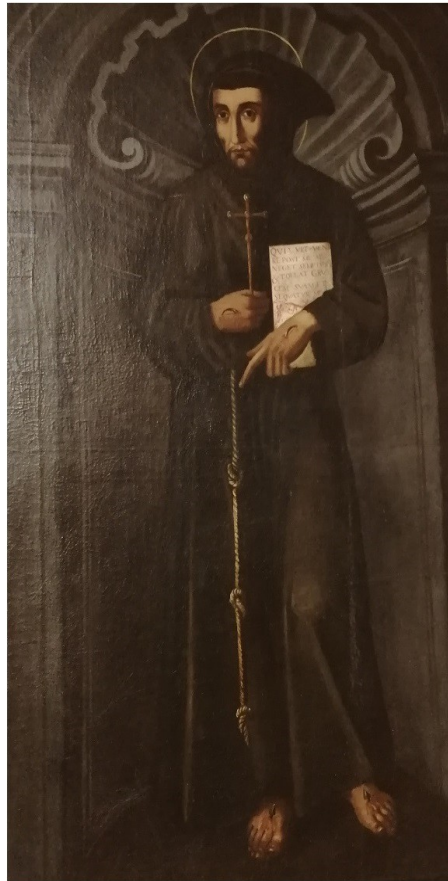
San Francesco d'Assisi con Croce Patriarcale

San Francesco d'Assisi

Olio su tela

Metà XVIII secolo

Provenienza: Caltagirone, Convento dei Cappuccini



Quasi certamente da attribuire alla mano del medesimo artista e probabilmente provenienti dallo stesso contesto considerata la evidente omogeneità dell'impostazione compositiva, le due opere restituiscono San Francesco a figura intera allocato all'interno di una nicchia coronata da valva di conchiglia e

recante in mano una croce.

Entrambe le opere, risalenti approssimativamente alla metà del XVIII secolo, presentano la figura del Santo di Assisi abbigliato secondo la tradizione francescana con saio scuro e cappuccio a coprire il capo, quest'ultimo circondato da un esile nimbo.

In entrambe le opere il santo reca in mano il vangelo aperto nel passo che recita in lingua latina *“se qualcuno vuol venire dietro di me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua”* (Mc, 8, 35; Mt 16, 24; Lc 9, 23).

San Francesco non viene rappresentato, inoltre, con le stimmate ma con le mani e i piedi trafitti da chiodi e aculei, probabilmente a corroborare il concetto espresso nella

pagina evangelica che il santo presenta all'osservatore.

Poche sono le differenze formali tra le due raffigurazioni e, queste, si basano principalmente su particolari compositivi. La presenza del cordiglio si riscontra, ad esempio, soltanto in uno dei due dipinti. Inoltre il santo pare indicare col dito in modo perentorio proprio il cingolo che gli cinge i fianchi, alludendo al profondo significato che il cordone francescano incarna. Sono infatti presenti nella raffigurazione i canonici tre nodi che rimandano, oltre al mistero Trinitario, ai tre voti posti a fondamento della professione religiosa francescana quali l'obbedienza, la castità e la povertà. Altre differenze si riscontrano nella croce tenuta in mano da Francesco, una delle quali è di tipo patriarcale.

Il dipinto strettamente legato al contesto francescano di provenienza, offre la possibilità di approfondire tanto il culto tributato al santo assisiate, anche in relazione all'apporto offerto dall'ordine alle arti figurative del Val di Noto, quanto una lettura ancora orientata in direzione dei dettami pauperistici propugnati dalla controriforma.

3.1 Il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò

L'istituzione del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania è strettamente connessa alle vicende conservative che hanno riguardato la sovrastante chiesa eponima. Inaugurato nel dicembre del 1985, l'allestimento museale si configura, di fatto, come diretta conseguenza dei lavori di restauro e consolidamento strutturale dell'altare del santo titolare sito nel braccio destro del transetto della basilica, la cui macchina lignea, negli anni grossolanamente manomessa da maldestri interventi conservativi e integrativi, era originariamente collocata in fondo alla navata centrale.

È nell'autunno del 1981, infatti, che si comincia a profilare l'ipotesi realizzativa del suddetto museo d'arte sacra. Iniziativa promossa dall'allora arciprete della chiesa madre di Militello, don Giuseppe Biagio Bellino, che affidò all'architetto Giuseppe Pagnano, scomparso nel 2017 e cui è stata dedicata in occasione del primo anniversario della sua morte la sala della scultura, i lavori di riordino della zona del transetto destro dell'edificio ecclesiastico. In quella occasione si procedette pertanto a preliminari operazioni di scavo che portarono a individuare una serie di ambienti ipogei con pavimenti basolati in calcarenite, individuati a circa tre metri dal piano di calpestio della navata della chiesa. I suddetti lavori portarono, inoltre, alla luce anche una serie di lacerti murari e pavimentazioni appartenenti ad abitazioni atterrate dal sisma del 1693. L'individuazione di questi nuovi spazi suggerì la possibilità di creare un sistema di depositi visitabili di opere provenienti dalle chiese filiali e suffraganee di San Nicolò, che si tradusse in breve tempo a alla eventualità di considerare l'ipotesi di allestimento di un autentico museo²⁶ che, come da art. 3 dello statuto della Fondazione Museo San Nicolò del 27 luglio 1990 avesse “[...] lo scopo di custodire e valorizzare il patrimonio storico-artistico della Parrocchia di S. Nicolò-SS. Salvatore e delle sue chiese filiali [...]”²⁷.

Il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò fin dalle sue origini è stato connotato da un

26 G. Pagnano, *Un museo voluto dalla gente*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò Militello in Val di Catania*, supplemento a *Etna Territorio* n. 12/1992, I° ristampa marzo 2001, Catania 2001, pp. II-IV; M. A. Abbotto, *Militello in Val di Catania nella storia*, Palermo 2008, pp. 121, 122; <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?museo=militello-s.nicolo#r2> (data di consultazione pag. web 12/05/2018)

27 *Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, Anno I, dicembre 1995, numero 2, p. 158; M. A. Abbotto, *Militello...*, 2008, op. cit., p. 121

intrinseco legame con la comunità militellese la quale contribuì, non solo in termini economici ma anche fattivi, alla sua realizzazione tanto che lo stesso architetto Giuseppe Pagnano lo definì “un museo voluto dalla gente”²⁸.

All'interno degli ambienti espositivi si custodiscono principalmente opere afferenti dalle sette chiese filiali della matrice di San Nicolò, nel tempo chiuse o rese inaccessibili, che offrono uno spaccato della locale produzione artistica. Nello specifico il museo espone arredi e opere d'arte mobile delle chiese di Sant'Agata dell'ex monastero delle benedettine, di Santa Maria della Catena, di Sant'Antonio da Padova, dello Spasimo, del Calvario, di San Leonardo e dell'Immacolata Concezione (o San Francesco d'Assisi)²⁹.

Il suggestivo allestimento museale ipogeo, si snoda attraverso un'infilata di sale espositive ricavate negli ambienti svelati dai lavori del 1981 e numerate in ordine progressivo. Questi ospitano principalmente arredi liturgici composti essenzialmente di suppellettili argentee che procedono dal secolo XVIII fino al XX, in origine appartenenti alle chiese del comprensorio militellese; tuttavia le sale espongono anche diversi dipinti, sculture lignee e numerosi elementi lapidei di varia provenienza come le seicentesche lapidi sepolcrali e il paliotto del XVIII secolo proveniente dalla chiesa di San Leonardo realizzato con la tecnica delle tarsie marmoree, che si trovano già nella prima sala che funge da andito d'ingresso al museo³⁰. Nella medesima sala si conserva una copia tardo-quattrocentesca della *Madonna di Trapani* depositata dalla famiglia Fecarotta³¹.

I settori espositivi seguono un consolidato criterio di ordine tipologico e cronologico alla cui base si pone la provenienza delle opere. In questa direzione sono stati raggruppati e

28 G. Pagnano, *Un museo...*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., p. II

29 L'informazione mi è stata cortesemente segnalata dalla gentilissima prof.ssa Franca Barbanti, direttrice del Museo di San Nicolò.

Allo stato attuale della ricerca si segnala che diverse opere, tra cui numerosi dipinti riferibili ad un arco temporale che procede dal secolo XVII al XIX circa, si trovano custoditi nelle sale dei piani superiori che di fatto fungono da deposito del museo stesso, pertanto, sebbene mi sia stata gentilmente concessa la possibilità di prendere visione delle suddette opere, per ragioni di omogeneità redazionale non sono, in questa sede, oggetto di schedatura. Tra i dipinti di maggior rilievo storico-artistico si ricordano una Pietà del XVII secolo il cui impianto appare di evidente respiro carraccesco, un Sant'Isidoro Agricoltore di G. B. Baldanza datato 1670, un coevo Sant'Antonio da Padova, un Seppellimento di Cristo la cui composizione denuncia suggestioni formali di marca caravaggesche e una ricca serie di ritratti di arcipreti della matrice di San Nicolò. Molte di queste opere sono inoltre già state sottoposte a interventi di restauro nel 1983 cui seguì la mostra l'anno successivo e nel 1985 (cfr. C. Guastella, *Opere d'arte restaurate per il Museo San Nicolò nel 1983*, in *Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, Anno I, Giugno 1995, numero 1, pp. 169 e ss.; G. Pagnano, *Opere d'arte restaurate nel 1985 a cura del Museo di San Nicolò*, in *Lembasi...*, op. cit., Anno II, Giugno 1996, numero 3, pp. 169 e ss.)

30 C. Guastella, *Tra quadri e ostensori un percorso sotterraneo*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., p. VI

31 C. Guastella, *Il museo di San Nicolò*, in *Kalos – Luoghi di Sicilia. Militello in Val di Catania*, supplemento al n. 6 (anno 8), Novembre- Dicembre 1996, Palermo 1996, p. 32

ricreati in modo pressoché omogeneo gli arredi di ciascuna chiesa.³² Ne è eloquente esempio l'allestimento del corredo liturgico appartenente alla confraternita del SS. Crocifisso al Calvario, che aveva la sua sede nella chiesa della Catena, suggestivamente collocato nella cripta caratterizzata da altare e colatoi. Considerata una delle raccolte più ricche dell'intero allestimento museale, l'arredo liturgico della confraternita del SS. Crocifisso al Calvario si compone di oggetti di elevato pregio storico-artistico. Tra questi si annoverano il grandioso ostensorio realizzato nel 1755 dall'argentiere messinese Pietro Paparcuri, assai rimaneggiato, una serie di quattro lampade pensili eseguite nel 1770 dal palermitano Agostino Natoli, un calice in argento e pietre preziose di fattura messinese risalente al 1793 e una scenografica coperta di messale di produzione catanese ornata con simboli della Passione³³. A questa sala segue quella del tesoro di San Nicolò col corredo della statua lignea policroma del Vescovo di Mira in cattedra, eseguita dal militellesse Giovanni Battista Baldanza senior intorno al primo quarto del XVII secolo³⁴, composto tra le altre cose da un raffinato baculo pastorale in argento di fattura messinese realizzato nel 1764 e dalla mitria vescovile, sempre in argento, risalente al 1742³⁵.

Dal 1986 è transitato inoltre nelle collezioni del museo di San Nicolò il tesoro della chiesa madre di Palagonia, centro poco distante da Militello in Val di Catania, per volontà dell'arciprete Filippo Vitanza. Tra le suppellettili liturgiche di maggior valore artistico documentale va certamente menzionata la pisside esagonale sul cui piede si legge la datazione 1475. L'opera, interessante esempio di produzione artistica di marca tardogotica, sebbene rimaneggiata nel cupolino intorno alla seconda metà del XVIII secolo, fu donata da don Nicolò Gravina del quale ricorre lo stemma nobiliare nel corpo della pisside accompagnato dall'iscrizione che ne dichiara la committenza³⁶.

Degno ancora di particolare menzione è il tesoro proveniente dal monastero benedettino di Sant'Agata cui appartiene il prezioso busto reliquiario in argento di San Benedetto da Norcia eseguito nel 1710 dall'argentiere messinese Saverio Corallo³⁷.

Il museo espone ancora una serie di sculture lignee policrome riferibili ai secoli XVIII

32 C. Guastella, *Tra quadri e ostensori...*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., p. VI

33 C. Guastella, *Il museo...*, in *Kalos – Luoghi...*, 1996, op. cit., pp. 32, 33; C. Guastella, *Tra quadri e ostensori...*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., pp. VIII, IX

34 C. Guastella, *Un'officina di talenti*, in *Kalos – Luoghi...*, 1996, op. cit., p. 30

35 C. Guastella, *Tra quadri e ostensori...*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., pp. VIII-X

36 C. Guastella, *Da Palagonia il tesoro della matrice*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., p. XIII; cfr. C. Guastella, *Il museo...*, in *Kalos – Luoghi...*, 1996, op. cit., p. 33

37 C. Guastella, *Il museo...*, in *Kalos – Luoghi...*, 1996, op. cit., pp. 32, 33; C. Guastella, *Tra quadri e ostensori...*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., pp. IX, X

e XIX. Mentre si fanno risalire tra la fine del XV secolo e gli inizi del XVI una interessante *Annunciazione* in marmo, un *Cristo morto* in pietra calcarea e una acquasantiera recante lo stemma dei Barresi, famiglia, assieme ai Branciforti, che diede notevole impulso alla locale produzione artistica facendo di Militello in Val di Catania, di fatto, un vivace centro culturale³⁸. È, ad esempio, proprio alla munificenza della baronessa Belladama Branciforte, vedova di Carlo Barresi che si deve nel 1560 l'intervento di ripristino e di ampliamento della fabbrica dell'antica chiesa di San Nicolò a seguito degli ingenti danni provocati dal terremoto del 10 dicembre 1542. Successivamente, ulteriori interventi alla chiesa furono apportati dalla marchesa Donna Caterina Barresi, madre di Don Francesco Branciforte, che nel 1570 dispose l'abbattimento dell'antica torre campanaria che minacciava di rovinare. Alla ricostruzione del campanile intervenne proprio il figlio Francesco che nel 1602 finanziò, con una somma pari a ottomila scudi, i lavori che prevedettero, oltre alla ricostruzione della torre, un ulteriore ingrandimento dell'edificio ecclesiastico con l'apertura sul prospetto principale di altre due porte e altrettante finestre. La posa della prima pietra avvenne in data 21 novembre 1602³⁹.

Tra le numerose opere il museo custodisce anche una ricca selezione di paramenti sacri, si ricordi ad esempio il piviale in damasco rosso con scene del martirio di Sant'Agata proveniente dalla chiesa eponima e risalente al XVII secolo, o ancora i preziosi paliotti ricamati custoditi all'interno di teche a comparti estraibili che ne consentono la custodia e, su richiesta, la visione⁴⁰.

Completa il percorso espositivo la sezione dedicata ai dipinti che si articola grossomodo in tre sale che compongono di fatto la pinacoteca del museo. Tra le opere esposte, oggetto del seguente lavoro di schedatura, si annoverano dipinti del toscano Filippo Paladini, del calatino Alessandro Comparetto, del piazzese Sebastiano Candrilli, testimonianze autentiche di diverse temperie artistiche e culturali legate al territorio oggetto d'indagine.

38 C. Guastella, *Tra quadri e ostensori...*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò...*, 2001, op. cit., pp. X, XI

39 G. Orrigo, *La Diocesi di Caltagirone...*, 1993, op. cit., pp. 353, 354; M. A. Abbotto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 105, 106

40 Ringrazio sentitamente la prof.ssa Franca Barbanti, direttrice del Museo di San Nicolò in Militello in Val di Catania, per avermi gentilmente dato la possibilità di prendere visione dei manufatti.

3.2 Catalogo delle opere pittoriche

49 – FRANCESCO FRAZZETTO (ATTR.)

Annunciazione

Olio su tavola

1552

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di San Francesco di Paola



Tra le opere pittoriche selezionate per il percorso allestitivo del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò rientra la cinquecentesca tavola raffigurante il tema dell'*Annunciazione di Maria*, dipinto ricondotto da Claudia Guastella al pennello del pittore di Mineo Francesco Frazzetto (Guastella, 1996, p. 22; Guastella, 1992, p. XI).

Esempio di produzione della tarda maniera siciliana, l'*Annunciazione* militellese era originariamente collocata sull'altare della cappella eponima sita nella chiesa di San Francesco di Paola, fondata dai Padri Domenicani e annessa al rispettivo convento, intitolata inizialmente proprio a Santa Maria Annunziata (Orrigo, 1993, p. 337; Abbotto, 2008, pp. 197, 198). Eretta entro il primo ventennio del XVI secolo per volontà del Barone di Militello Don Antonio Barresi, la chiesa dell'Annunziata fu ceduta nel 1613 da Don Francesco Branciforte e dalla moglie Donna Giovanna d'Austria ai minimi di San Francesco di Paola che ne cambiarono l'intitolazione dedicandola al loro santo fondatore

(Orrigo, 1993, p.337; Abbotto, 2008, pp. 197, 198). Tra le opere d'arte che in origine si custodivano all'interno del tempio va certamente segnalata una tela, opera del pittore e scultore militellesse Giovan Battista Baldanza datata 1670 che, assecondando la più tradizionale delle impostazioni iconografiche dettate dalle istanze figurative di marca tridentina, riproduce il santo madrilenno *Isidoro Agricoltore* nell'atto di far scaturire una sorgente d'acqua dal suolo in una ambientazione paesaggistica che ritrae idealmente la Città di Militello. Osserva infatti Mario Aurelio Abbotto come sul piano di fondo sia riconoscibile la chiesa di Santa Maria la Vetere. Anche quest'ultimo dipinto si trova oggi custodito all'interno del Museo di San Nicolò sebbene non faccia parte del percorso espositivo (Guastella, 1992, p. XI; Orrigo, 1993, p.337; Abbotto, 2008, p. 198)

Prima di transitare nelle collezioni del locale Museo d'Arte Sacra, la tavola raffigurante *l'Annunciazione della Vergine* fungeva da pala d'altare della cappella eponima eretta all'interno della chiesa di San Francesco di Paola e la cui giurisdizione, come ricorda il canonico Giuseppe Scirè, apparteneva alla matrice di Militello (Scirè, 1923, p. 58; Abbotto, 2008, p. 198). L'opera è segnalata dal mons. Orrigo che la menziona, assai liberamente, come una tavola di “scuola toscana” leggendovi la data 1512 (Orrigo, 1993, p. 387). Medesima datazione la riporta Mario Aurelio Abbotto che ci informa, altresì, che nel 1803 il dipinto venne ritoccato dal pittore militellesse Sebastiano Russo (Abbotto, 2008, p. 198). La data, ravvisabile in basso vergata alla base della raffigurazione del plinto di una colonna, non risulta di immediata interpretazione, tuttavia appare convincente l'ipotesi avanzata da Claudia Guastella che legge l'anno 1552 che consente, dunque, di accostare l'opera al pittore militellesse Francesco Frazzetto che probabilmente la lasciò incompiuta e dunque successivamente completata da altro pittore locale (Guastella, 1996, p. 22).

Fulgido esempio di produzione pittorica della maniera nella Sicilia Orientale, l'opera nella sua impostazione generale recupera suggestioni legate a repertori compositivi ben consolidati e di marca prettamente italiana. Si pensi, a titolo esemplificativo, alla impostazione iconografica della celebre *Annunciazione di Ascoli* opera del veneto Carlo Crivelli (1430 ca.-1495) che, come nella tavola militellesse, articola il racconto pittorico nel dialogo tra spazi interni ed esterni, elaborate architetture classicheggianti caratterizzate da motivi a grottesche, tipici della cultura rinascimentale, e intervento del trascendente nell'immanente sottolineato dal bagliore di natura divina che, come un dardo, assecondando un andamento diagonale, enfatizza l'annuncio del mistero dell'incarnazione di Cristo. Rimanendo in ambito siciliano, invece, l'opera presenta ancora numerose analogie compositive con la coeva *Annunciazione* della chiesa della Pinta o di Santa Maria

dell'Itria di Palermo (Pugliatti, 1998, p. 283). La tavola cinquecentesca di autore ignoto, già in deposito presso il Museo Diocesano di Palermo, è stata ricollocata nell'altare della chiesa di provenienza nel gennaio del 2018.

Nell'*Annunciazione* del Museo di San Nicolò emergono con forza anche evidenti orientamenti stilistici veicolati in Sicilia dal linguaggio pittorico di personalità artistiche come Vincenzo da Pavia (1519-1557), la cui opera con ogni probabilità fu nota all'autore militellese (cfr. T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Occidentale*, Napoli 1998) e, relativamente al versante orientale dell'Isola, alla produzione artistica di Bernardino Nigro (o Nigro). In riferimento a quest'ultimo è possibile cogliere analogie stilistiche e formali con la tavola custodita presso il Museo Diocesano di Catania raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino e San Giuseppe* (cfr. scheda n. 71 *infra*). Come nell'opera militellese infatti emergono dettagli compositivi comuni quali la preminenza dell'elemento architettonico, l'adozione del motivo decorativo a grottesche, la figura alata monocroma dalla funzione prettamente ornamentale, l'inserimento sul piano di fondo di un placido paesaggio fluviale e la medesima selezione di gamme cromatiche (Mercadante, 2015, p. 106).

La composizione dell'*Annunciazione* assegnata al Frazzetto, si articola idealmente su due scomparti figurativi paralleli suddivisi da una colonna classicheggiante, con funzione di asse centrale, che poggia su alto plinto impreziosito da un putto che presenta uno scudo caratterizzato da svolte volute. Nella regione di sinistra è allocata la dinamica figura dell'Arcangelo Gabriele che reca l'annuncio a Maria. Questi raffigurato in una posa plastica, con i piedi sollevati dal suolo secondo il consueto sembiante del giovane alato ammantato di rosso, reca in mano un giglio, suo ricorrente attributo iconografico. Attorno al gambo del fiore, simbolo altresì di purezza riferito al concepimento verginale di Maria, si dipana un cartiglio nelle cui lettere dorate è possibile scorgere le parole della "salutatio angelica" *Ave Maria gratia plena Dominus tecum*. Sovrasta il messaggero celeste la figura dell'Onnipotente che squarciando il cielo come avvolto in un fulmine globulare invia lo Spirito Santo sotto forma di colomba alla Beata Vergine. Maria occupa la zona destra della composizione. La Vergine, come da tradizione iconografica viene descritta come interrotta durante la meditazione dei testi sacri dall'improvvisa irruzione angelica. Un putto solleva, ancora, una pesante coltre verde ricamata in oro creando un ideale baldacchino sotto il quale siede in maestà su uno scranno marmoreo la futura Madre di Cristo.

Notevole è l'attenzione analitica che l'autore riserva alla resa dell'ambientazione interna caratterizzata da testi sacri e da un alto leggio che male si concilia, tuttavia, con la notevole

approssimazione nella costruzione della quinta architettonica che, sebbene suggerisca senso di profondità in seno alla composizione, non rispetta, allo stesso tempo, le comuni regole della prospettiva.

Il dipinto oltre ad offrire spunti tematici legati al culto mariano e alla locale tradizione devozionale – si ricordi che la chiesa Madre di Militello il 25 marzo di ogni anno, esercita il proprio patronato sulla cappella dell'Annunziata celebrandone la solennità (Abbotto, 2008, p. 198) – è testimonianza della locale produzione artistica precedente al sisma del 1693, pertanto l'opera può dialogare con altri dipinti analizzati nella presente sede, antecedenti a quella data.

Bibliografia: Scirè, 1923, p. 58; Guastella, 1992, p. XI;
Orrigo, 1993, p. 387; Guastella, 1996, p. 22;
Abbotto, 2008, pp. 197, 198

50 – SEBASTIANO CANDRILLI

Miracolo di Sant'Antonio di Padova

Olio su tela

1621

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di San Francesco d'Assisi o dell'Immacolata



Eseguito per la chiesa di San Francesco d'Assisi o dell'Immacolata di Militello in Val di Catania dove era originariamente collocato sul primo altare di sinistra, la pala centinata raffigurante il *Miracolo di Sant'Antonio da Padova* è un'opera realizzata nel 1621 dal pittore siciliano Sebastiano Candrilli (Guastella, 1992, pp. 11, 16; Guastella, 1996, p. 24; Orrigo, 1993, p. 362; Abboto, 2008, p. 167).

Originario di Piazza Armerina del Candrilli disponiamo di scarse notizie biografiche. Legato alla cultura figurativa importata

nell'Isola dal toscano Filippo Paladini e a suggestioni di ambito caravaggesco, di Sebastiano Candrilli siamo a conoscenza della realizzazione nel 1615 di un *San Giuseppe* per la chiesa cattedrale di Piazza Armerina e, per la medesima chiesa, di ulteriori opere decorative in anni immediatamente successivi. Mentre nel 1628 riceve un pagamento per eseguire il restauro dell'*Assunzione della Vergine* dipinto eseguito da Filippo Paladini, a ulteriore conferma del suo contatto diretto con l'opera del maestro di Casi in Val di Sieve (Larinà, 1993, pp. 71, 72).

Il dipinto proviene dalla stessa chiesa cui sono legati i due dipinti del Paladini custoditi

anch'essi nella medesima sala del Museo di San Nicolò e raffiguranti l'*Attentato a San Carlo Borromeo* e il *San Francesco riceve le stimmate*.

Mario Aurelio Abbotto menziona l'opera indicandone genericamente il soggetto, non soffermandosi né sull'autore né sulla rispettiva temperie artistica di riferimento (Abbotto, 2008, p. 167). L'opera raffigura un celebre momento della vicenda agiografica di San Antonio di Padova. Il Santo di Lisbona viene descritto infatti nel momento in cui richiama alla vita un defunto per comprovare l'innocenza del padre scagionandolo dalla falsa accusa di omicidio. In primo piano è infatti Antonio che, giunto miracolosamente nella natia Lisbona direttamente da Padova, richiama alla vita con gesto perentorio il cadavere dell'assassinato che era stato tumulato nel giardino paterno, affinché questi testimoniasse l'innocenza del padre accusando il diretto responsabile. Alla scena, che si svolge all'interno di un'aula di tribunale, assistono l'anziano genitore del Santo condotto in giudizio con le mani legate e con alle sue spalle una folta pletora di astanti, e alcuni alti ufficiali abbigliati con baluginanti armature. È del tutto evidente come il linguaggio pittorico del Candrilli non sia rimasto immune da suggestioni legate tanto alla lezione paladinesca quanto a quella caravaggesca probabilmente, quest'ultima, mediata proprio dai lavori del pittore toscano. Nello specifico il *Miracolo di Sant'Antonio di Padova* denuncia come l'artista piazzese si sia chiaramente ispirato al *Seppellimento di Santa Lucia* eseguito da Michelangelo Merisi a Siracusa durante il suo soggiorno siciliano. Come nel modello caravaggesco, infatti, la scena si svolge in uno scuro ambiente interno caratterizzato da un'apertura ad arco sullo sfondo che, nel caso specifico, si apre verso l'esterno. Il Santo di Lisbona è posto all'estremità destra del dipinto e il suo movimento perentorio del braccio sembra rievocare quello del vescovo di Siracusa raffigurato nella tela del Merisi. Si richiama ancora al modello siracusano la resa anatomica e le pose plastiche dei fossori che partecipano all'azione.

Il dipinto consente di affrontare la tematica dell'influenza della lezione caravaggesca e paladinesca nella cultura figurativa del Val di Noto. Inoltre a livello tematico ben si lega alle istanze propugnate in seno alla controriforma, tanto in riferimento al culto dei santi quanto alle opere di misericordia legate al seppellimento dei defunti. L'opera è inoltre testimonianza diretta della produzione artistica nel comprensorio antecedente al sisma del 1693.

Bibliografia: Guastella, 1992, pp. 11, 16; Larinà, 1993, pp. 71, 72; Orrigo, 1993, p. 362; Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, p. 167

51 – FILIPPO PALADINI

Attentato a San Carlo Borromeo

Olio su tela

1612

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di San Francesco d'Assisi o dell'Immacolata



La tela centinata raffigurante *l'Attentato a San Carlo Borromeo* eseguita dal pittore fiorentino Filippo Paladini nel 1612, che appone firma e data alla base del candelabro, era originariamente collocata su un altare laterale dalla chiesa militellese di San Francesco d'Assisi, anche nota come dell'Immacolata Concezione. Per la medesima chiesa, il pittore fiorentino realizzò qualche anno più tardi un'altra pala, sempre di tipo centinato, col *San Francesco che riceve le stimmate*, anch'essa oggi parte delle collezioni del Museo di San Nicolò. Entrambe le opere testimoniano con forza la maturità artistica raggiunta dal pittore toscano sul finire della sua

attività e la sua apertura in direzione di un linguaggio figurativo di impronta tipicamente caravaggesca.

Oltre ai due dipinti ricordati, Filippo Paladini (1544-1616) esegue sempre a Militello in Val di Catania, per la chiesa dei Cappuccini, la pala d'altare con la *Madonna degli Angeli e santi*, titolare della chiesa stessa, che, a differenza delle opere precedentemente citate, risulta ancora legata a un linguaggio di marca strettamente manieristica. L'opera è

considerata la sua prima attività a Militello, nel XVII secolo stimolante centro culturale la cui vivacità fu ampiamente promossa dalla munificenza dei Branciforte e nel quale il pittore toscano lavorò assai diffusamente sebbene sono giunti ai nostri giorni solo un numero assai ridotto di lavori (Guastella, 1992, p. XVI; Guastella, 1996, p. 27).

Il dipinto narra un episodio legato alla vita di San Carlo Borromeo, figura tra le più influenti della Controriforma e che i Francescani di Militello vollero celebrare richiedendo al Paladini per la loro chiesa una grande pala centinata che raccontasse le sue virtù da “eroe della carità”, come lo definì Emile Male, ad appena due anni dalla canonizzazione.

Il pittore fiorentino raffigura il cardinale di Milano inginocchiato di fronte all'altare nell'atto di celebrare la messa con lo sguardo fisso rivolto sul crocifisso e profondamente immerso nella preghiera. Alle sue spalle, tra un vivace gruppo di astanti turbati per ciò che sta per accadere, incombe, armato di archibugio, Gerolamo Donato detto il Farina. Questi, mosso dall'odio contro Carlo Borromeo che voleva sciogliere la Congregazione degli Umiliati, il 26 ottobre 1569 tenta la vita del prelado che, miracolosamente esce indenne dal vile tentativo di uccisione perpetrato dal prete sicario (Bernini, 1967, pp. 68, 69; Guastella, 1992, pp. XV, XVI; Orrigo, 1993, pp. 362; Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, pp. 166).

Nella resa fisiognomica del Santo, Filippo Paladini si adegua ai canoni naturalistici stabiliti da artisti suoi contemporanei che ne codificarono il sembiante scevro da qualsivoglia forma di idealizzazione. Tra questi si ricordano i vari Giovan Battista Crespi detto il Cerano, Pier Francesco Mazuchelli noto come il Morazzone o ancora Giulio Cesare Procaccini, artisti che ancor prima che Carlo Borromeo fosse elevato alla gloria degli altari, nel 1602 realizzarono una serie di quadri per il duomo di Milano che raccontavano la biografia del santo della carità (Male, 1984, p. 91).

Nel dipinto del Paladini, appartenente alla sua fase più matura, appare inoltre chiara l'influenza del linguaggio caravaggesco. L'attenzione al dato naturalistico così come l'utilizzo della luce radente che fa emergere le figure dall'oscurità del fondale denunciano infatti con forza l'apertura del Paladini alla lezione del Merisi. Tuttavia il pittore toscano nella sua opera conserva echi della cultura manieristica come testimoniano, ad esempio, le teatrali figure di astanti che si sporgono con concitazione dalla balaustra posta a coronamento della composizione. Espediente figurativo quest'ultimo ricorrente nella produzione matura del Paladini, si pensi a tal proposito al *Martirio di Sant'Ignazio d'Antiochia* custodito nella chiesa dei PP. Filippini di Palermo di Sant'Ignazio all'Olivella.

A testimonianza di questa apparentemente stridente dicotomia stilistica osservava,

ancora, Cesare Brandi che l'artista *“arriva a porre a contatto, senza incenerirle a vicenda, due culture agli antipodi, come quella di derivazione pontormesca e quella del Caravaggio: due culture, di cui la seconda doveva apparire, più che la negazione, la vanificazione della prima. E lo fu ovunque, ma non per il Paladini”* (C. Brandi, 1967, p. 16).

La scena è ambientata all'interno di un'aula ecclesiastica e il santo è posto a ridosso del baldacchino che copre l'altare, unico elemento, assieme alla lampada pensile, che suggerisce un senso di profondità dell'ambientazione. Notevole è ancora l'attenzione al dato analitico soprattutto in riferimento alla resa dei panneggi e degli arredi sacri.

Anche la storiografia tradizionale si è soffermata sull'opera, a tal proposito si ricordino i contributi offerti dal Susinno, La Farina, Di Marzo e Grosso-Cacopardo (Susinno, 1724 (1960), p. 105; Grosso-Cacopardo, 1821, p. 73; La Farina, 1836, p. 73; Di Marzo, 1882, p. 186).

L'opera rientra a pieno titolo tra le testimonianze artistiche antecedenti al sisma del 1693. Inoltre consente di approfondire la tematica della Controriforma e della sua influenza sulle arti figurative. È ancora possibile porre in relazione la presente pala con altri dipinti eseguiti dal Paladini nel comprensorio oggetto d'indagine in modo da analizzare l'apporto dell'artista sul territorio. La componente legata al naturalismo di impronta caravaggesca permette infine di indagare la diffusione di tale linguaggio nel Val di Noto.

Bibliografia: Susinno, 1724 (1960), p. 105; Grosso-Cacopardo, 1821, p. 73; La Farina, 1836, p. 73; Di Marzo, 1882, p. 186; Bernini, 1967, pp. 68, 69; Guastella, 1992, pp. XV, XVI; Orrigo, 1993, pp. 362; Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, pp. 166

52 – FILIPPO PALADINI

San Francesco riceve le stimmate

Olio su tela

1614

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di San Francesco d'Assisi o dell'Immacolata



Risale al 1614 la tela centinata raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate* eseguita dal pittore toscano trapiantato in Sicilia Filippo Paladini che appone data e firma alla base del dipinto (Bernini, 1967, pp.84, 85; Guastella, 1992, pp. XV, XVI; Orrigo, 1993, p. 362; Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, p. 167). L'opera realizzata per uno degli altari laterali della chiesa di San Francesco o dell'Immacolata di Militello in Val di Catania, si accompagnava all'*Attentato a San Carlo Borromeo* eseguito dallo stesso artista fiorentino appena due anni prima e oggi facente parte delle collezioni del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò (cfr scheda n. 51 *supra*).

Il dipinto, sebbene sia stato restaurato, si presenta ancora assai lacunoso a causa di numerose cadute di colore dovute alle precedenti non ottimali condizioni di conservazione che, ad oggi, non favoriscono una agevole lettura del testo pittorico.

Filippo Paladini organizza la composizione secondo uno schema iconografico piuttosto convenzionale. Protagonista della raffigurazione è Francesco d'Assisi. Il santo indossa il tradizionale saio dal colore grigiastro e allarga le braccia nell'atto di ricevere sul suo corpo i segni della Passione di Cristo. Lo sguardo rivolto verso l'alto astrae il Poverello d'Assisi dalla realtà immanente proiettandolo verso il divino. A Francesco si accompagna Frate

Leone. Questi descritto di spalle, come da consuetudine iconografica, è raffigurato mentre si dedica alla lettura di un testo di sacre scritture. La scena si svolge in una cornice paesaggistica di ampio respiro e la composizione è caratterizzata da gamme cromatiche pressoché scure.

Osserva Dante Bernini che il dipinto, ricordato da buona parte della storiografia tradizionale, è stato erroneamente collocato assieme al citato *San Carlo Borromeo* a Mineo dal Susinno, mentre lo storico messinese Grosso-Cacopardo lo annoverava tra le opere del Paladini presenti a Vizzini (Susinno, 1724 (1960), p. 105; Grosso-Cacopardo, 1821, p. 73; La Farina, 1836, p. 73; Di Marzo, 1882, p. 186; Bernini, 1967, p. 84, 85).

Il dipinto rientra tra le opere della maturità di Filippo Paladini il cui linguaggio, nella sua ultima fase, si apre alle innovazioni offerte dalla lezione caravaggesca. Ciò permette di indagare, pertanto, come siano state accolte e veicolate nella Sicilia Orientale le novità stilistiche apportate dal Merisi. Inoltre l'opera si configura come una testimonianza della produzione artistica del Val di Noto che precedette il terremoto del 1693 e relativamente al Paladini va ad integrare il corpus di opere superstiti dell'artista toscano, offrendo la possibilità di comprenderne l'apporto in Sicilia e segnatamente nel Val di Noto. La tematica sviluppata nell'opera ben si concilia, altresì, con le istanze pauperistiche postridentine e consente, al contempo, di valutare l'apporto degli ordini religiosi presenti sul territorio nella promozione delle arti.

Bibliografia: Susinno, 1724 (1960), p. 105; Grosso-Cacopardo, 1821, p. 73;
La Farina, 1836, p. 73; Di Marzo, 1882, p. 186;
Bernini, 1967, p. 84, 85; Guastella, 1992, pp. XV, XVI;
Orriego, 1993, p. 362; Guastella, 1996, p. 24; Abboto, 2008, p. 167

53 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Madonna della Catena e sante martiri

Olio su tela

Prima metà del XVII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Catena



Il dipinto raffigurante la *Madonna della Catena attorniata da Angeli Musicanti e Sante Martiri* proviene dalla chiesa eponima di Militello in Val di Catania. L'opera, un olio su tela di linguaggio vagamente paladinesco, riferibile alla prima metà del secolo XVII è da ricondurre alla mano di ignoto pittore siciliano.

La soluzione iconografica che accosta alla Vergine le figure di quattro sante martiri ben si concilia con l'apparato decorativo della chiesa da cui l'opera proviene. Probabilmente destinata originariamente ad accogliere una confraternita femminile la chiesa di Santa Maria della Catena è, infatti, anche nota come il *Pantheon delle Sante Vergini* cui è tributata diffusamente la devozione in Sicilia (Orrigo, 1993, p. 369; Guastella, 1996, p. 30; Abboto, 2008, p. 174).

Il ciclo decorativo a stucco, di sapore dichiaratamente barocco, che si dipana per l'aula unica del tempio, priva di altari laterali e con arco trionfale che introduce al presbiterio

secondo il consolidato impianto architettonico dell'oratorio, cui la chiesa ebbe anche funzione relativamente alla congregazione del SS. Crocifisso al Calvario (Orrigo, 1993, p. 369) il cui arredo liturgico si conserva oggi presso il Museo di San Nicolò, illustra le virtù cristiane personificate dalla teoria di sculture di dodici Sante Vergini che si alternano alla vivacità di putti, cartigli, volute e lesene.

Il dipinto, pala d'altare della summenzionata chiesa, pone al centro della composizione la Madonna della Catena incoronata da due angioletti, immediatamente riconoscibile dall'attributo iconografico che reca in mano. Alla Vergine, comodamente adagiata su un trono di nubi, si affianca il Bambino in atteggiamento benedicente, mentre un animato coro di angeli musicanti cantano le lodi dell'Altissimo accompagnandosi alle note di un liuto. Ai piedi di Maria trovano posto quattro Sante Vergini. Tutte recano in mano la palma del martirio e i tradizionali attributi iconografici che ne consentono l'individuazione. A sinistra sono collocate infatti Santa Lucia, con la consueta patera con gli occhi che le avrebbero strappato i suoi aguzzini durante il suo supplizio e Sant'Orsola riconoscibile dalla freccia che regge in mano e dallo stendardo posto ai suoi piedi. A destra si scorgono invece Santa Caterina d'Alessandria, accompagnata dalla tradizionale ruota dentata strumento del suo martirio dietro alla quale affiora l'elsa di una spada e Santa Apollonia immediatamente riconoscibile dalle tenaglie che stringono un dente, inequivocabile attributo iconografico riferito alla vergine martire.

Il linguaggio pittorico adottato dall'ignoto artista affonda le radici nella cultura figurativa veicolata nel comprensorio netino dal toscano Filippo Paladini. Infatti sia le scelte relative alle soluzioni compositive che la selezione delle gamme cromatiche, basate su giustapposizioni di colori e luminescenze di chiara impronta manieristica, inducono ad accostare l'opera al lavoro di un epigono che si attarda sulla lezione paladinesca. Il dipinto consente pertanto di analizzare come si è diffusa nel Val di Noto la cultura figurativa di marca manieristica. In chiave tematica l'opera offre, ancora, spunti di analisi relativi ai culti locali, alla iconografia mariana e alla devozione tributata a santi legati al contesto territoriale oggetto d'indagine.

54 – BALDASSARE GRASSO

Elemosina di San Nicolò

Olio su tela

1707

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa Madre di San Nicolò-SS. Salvatore



Il dipinto raffigurante l'*Elemosina di San Nicolò*, pala d'altare di tipo centinato proveniente dalla chiesa madre di Militello in Val di Catania, è opera del pittore acese Baldassare Grasso (o Grassi) e, come vergato alla base della tela stessa, è stato realizzato nell'anno 1707.

Baldassare Grasso nasce ad Acireale nel 1664 ed ivi opera assai diffusamente, tuttavia della sua vasta produzione è pervenuta ai nostri giorni solo una parte poco cospicua in quanto molte opere sono andate perdute, compresi diversi cicli di affreschi come le *Storie della Passione* eseguite, secondo quanto riporta Raciti Romeo, per la cappella del Crocifisso nella cattedrale di

Acireale. Del Grasso si conservano tuttavia un *Sant'Antonio Abate* dipinto per la chiesa eponima di Palagonia, un *San Camillo ai piedi del Crocifisso*, custodito nella chiesa acese dei PP. Crociferi, un'*Estasi di San Pietro d'Alcantara* conservata nella chiesa di San Biagio sempre della medesima città o, ancora, una *Madonna dell'Itria* custodita nella chiesa eponima di Mascali. Baldassare Grasso muore nella natia Acireale nel 1714 (Larinà, 1993, p. 242; Raciti Romeo, 1927 (1980), pp. 120, 137).

Secondo quanto riporta Leda Vasta, del Grassi si custodiscono inoltre nella pinacoteca Zelantea di Acireale una *Immacolata Concezione*, già assegnata a Giacinto Platania (1612-

1691) acese anch'esso, e una *Madonna del Carmine*. Entrambe le opere furono già elencate nel manoscritto del 1841 dello storico locale Mariano Leonardi Gambino che, seguendo le orme del padre Paolo, dal quale ereditò l'attenzione per la storia e le arti della sua città, acquisì una serie di opere tra dipinti, stampe e incisioni, di artisti acesi, fondando il primigenio nucleo di quella che divenne la pinacoteca legata alla Accademia di scienze, lettere ed arti degli Zelanti di Acireale (Vasta, 2004, pp. 185-187).

Il *San Nicolò* di Militello in Val di Catania asseconda una impostazione compositiva assai convenzionale, questa è infatti suddivisa in registri figurativi pervasi da una luce diffusa e riconosce una preminente importanza all'elemento architettonico che dona profondità al brano figurativo. La narrazione pittorica è articolata su un doppio ordine narrativo. Nella parte superiore del dipinto sono allocate tra le nubi del cielo alcune figure angeliche. Al centro della composizione è invece San Nicola, abbigliato in un elegante piviale e col capo coperto dalla tradizionale mitria che, chino sugli astanti, distribuisce l'elemosina a una serie di derelitti imploranti, tra i quali si scorge anche la patetica figura di un fanciullo che, in punta di piedi, avvicina una ciotola al Santo. Questi, mosso da compassionevole impulso, dona ai tapini accorsi il sostentamento loro necessario. Alle spalle del Santo assistono nella penombra due figure di chierici che reggono una croce processionale di tipo bizantino, testimoni silenziosi del gesto di carità. Nel volto del prelado raffigurato immediatamente alle spalle di San Nicola Leda Vasta ha voluto rintracciare, in vero in modo poco convincente, l'autoritratto del pittore che pone ulteriormente a confronto con le fattezze del chierico posto in secondo piano nel dipinto raffigurante il *Sant'Eligio in cattedra* sempre custodito nel Museo di San Nicolò e per il quale la studiosa avanza la medesima ipotesi (Vasta, 2004, pp. 202, 203).

Il registro superiore della composizione è, da ultimo, raccordato a quello inferiore da una iscrizione latina posta in diagonale a caratteri d'oro che recita il motto *Date quae possidete et facite elemosinam* che enfatizza ulteriormente il messaggio del dipinto.

L'opera offre notevoli spunti tematici legati principalmente alla diffusione dei culti locali nel Val di Noto e, in chiave ancora postridentina, sottolinea la centralità nella vita del cristiano delle opere di misericordia.

Bibliografia: Vasta, 2004, pp. 201-204

55 – IGNOTO PITTORE

Sacro Cuore

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo (ante 1788)

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa Madre di San Nicolò-SS. Salvatore



Risale alla seconda metà del XVIII secolo il dipinto, di autore ignoto, raffigurante il *Sacro Cuore di Gesù* originariamente collocato nella navata di sinistra della chiesa Madre militellesse. Come riporta puntualmente Giuseppe Pagnano, l'opera subì numerosi spostamenti nel corso degli anni, a cominciare dalla realizzazione della nuova cappella dedicata al SS. Salvatore, patrono dal 1788 di Militello in Val di Catania. Agli inizi del XX secolo, infatti, l'opera fu dapprima spostata nella canonica della chiesa di San Nicolò e successivamente nel 1928 fu impiegata come pala d'altare per la cappella cimiteriale della arciconfraternita del SS. Sacramento alla Matrice. Custodito infine nei depositi della chiesa il dipinto subì

notevoli danni, come testimoniano ancora le numerose lacune della pellicola pittorica, dovuti all'umidità e in generale alle non ottimali condizioni di conservazione che richiesero, nel 1983, l'intervento di restauro (Pagnano, 1995, p. 177).

Considerato da Claudia Guastella un episodio alto e non provinciale della produzione pittorica militellesse al netto della convenzionalità di uno schema compositivo di natura certamente popolare (Guastella, 1995, p. 173), la diffusione di tale immagine fu

capillarmente veicolata nel territorio di Militello dalla circolazione di immagini a carattere devozionale che la adottarono come modello di riferimento già a partire dal XVIII secolo. A tal proposito ricorda ancora una volta Giuseppe Pagnano che il dipinto fu rappresentato su una immagine sacra recante alla base dell'incisione stessa una iscrizione entro cartiglio che recitava “*Divozione al Cuore di Gesù a questi ultimi / tempi riservata per liberarci de mali dell'Anima / e del Corpo e specialmente della peste, se ne fa memoria / nella Mad. Chiesa di S. Nicolò il Grande della Città di Mitto V. di N. Padr.no il / secondo venner. D'Ogni Mese con esposizione Messa / solenne e sermone*”. Tale iscrizione, osserva puntualmente l'architetto Pagnano, pone inoltre il termine *ante quem* per la realizzazione del dipinto in quanto viene ancora menzionato San Nicolò come unico patrono della città di Militello in Val di Catania, avvicendato con editto del 29 febbraio del 1788 proprio dal SS. Salvatore proclamato *Unico Principale Patrono di Militello* prima che il titolo tornasse nel 1875 a S. Maria della Stella (Malgioglio, 2007, p. 10, Abbotto, 2008, p. 260). Inoltre l'iscrizione fa riferimento alla peste del 1743 dalla quale, per antica tradizione, la città di Militello venne risparmiata per la devozione dei suoi figli al Sacro Cuore di Gesù. (Pagnano, 1995, p. 177; Pagnano, 1996, p. 173; Abbotto, 2008, p. 258).

Il dipinto riproduce a figura intera il Cristo abbigliato in una veste blu cinta alla vita da un cordone e coperto, alle spalle, da un sontuoso mantello rosso che scende fino ai piedi. La selezione delle cromie, come da antica tradizione iconografica, fa inoltre riferimento alla dicotomica natura divina e umana del Figlio di Dio. Il Redentore, caratterizzato da un volto luminoso e serafico, allarga la sua tunica all'altezza del petto mostrando ai fedeli il suo *Sacro Cuore* circondato da una corona di spine e sormontato da una croce in riferimento al suo sacrificio di salvezza. Attorno al Cristo, il cui capo è circondato di una luce di natura chiaramente divina, aleggiano tradizionali testine alate di cherubini. La composizione si articola su un indefinito fondale paesaggistico.

Il notevole valore devozionale del dipinto, fortemente connesso alla città di Militello, offre interessanti spunti storico-antropologici legati alla celebrazione dei culti locali e alla devozione della comunità militellese al proprio santo protettore, con riferimento alla vicenda storica che ha portato alla elezione del SS. Salvatore a Patrono principale della città prima che tale titolo fosse definitivamente riconosciuto nel 1875 a S. Maria della Stella.

Bibliografia: Pagnano, 1995, p. 177; Guastella, 1995, p. 173;
Pagnano, 1996, p. 173

56 – IGNOTO PITTORE

Sante Apollonia

Santa Agrippina

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Catena



Le due tele centinate provengono dalla chiesa militellesse di Santa Maria della Catena e sono entrambe opera del medesimo autore, con ogni probabilità locale, del XVIII secolo culturalmente prossimo, per linguaggio e stile monumentale, alla cerchia del Sozzi e del D'Anna dei quali avrebbe evidentemente desunto tanto i modelli

quanto la lezione di derivazione romana.

I due dipinti raffigurano le sante martiri Apollonia e Agrippina e furono eseguiti, secondo quanto riporta Giuseppe Pagnano, per coprire due nicchie con le sculture in stucco di Santa Rosalia, con la quale non esiste una effettiva corrispondenza di soggetto tra statua e dipinto, e quella di Santa Agrippina pertinente, invece, alla statua eponima. Entrambe le tele furono oggetto di restauro nel 1985 (Pagnano, 1996, p. 171).

La scelta di raffigurare le due sante, il cui culto è certamente assai diffuso in Sicilia, come due sculture allocate all'interno di nicchie poggianti su piedistallo, bene si concilia con le soluzioni decorative dell'aula ecclesiastica cui le opere furono originariamente

destinate. Infatti la chiesa di Santa Maria della Catena, con ogni probabilità edificata per ospitare una confraternita femminile, è comunemente riconosciuta come il *Pantheon delle Sante Vergini Siciliane* (Orrigo, 1993, p. 369; Guastella, 1996, p. 30; Abboto, 2008, p. 174).

Le due sante, riprodotte a figura intera secondo un sembiante plastico che suggerisce affinità formali con l'ideale della scultura in ossequio al ciclo decorativo della chiesa di Santa Maria della Catena, rispettano pedissequamente la tradizione iconografica che le riguarda. Apollonia, avvolta in nobili vesti cinte alla vita da una elegante fascia e col capo coronato da un prezioso diadema, reca nella mano destra la tradizionale palma del martirio mentre con la sinistra regge un paio di tenaglie che stringono un dente, specifico attributo iconografico legato al tremendo supplizio che la santa subì in odio alla sua fede cristiana. Ai piedi della martire alessandrina giace, ancora, un capo virile reciso secondo il sembiante dell'infedele barbuto con copricapo a turbate, probabilmente riferibile al suo carnefice o più genericamente agli errori delle dottrine pagane abbattuti dal cristianesimo.

Agrippina, invece, martire romana le cui spoglie, secondo la tradizione agiografica, furono trasportate in Sicilia e precisamente a Mineo, centro del quale divenne la santa patrona, come Apollonia è raffigurata con in dosso nobili vesti e col capo sormontato da una preziosa corona. Come da consuetudine iconografica la vergine romana brandisce con una mano un crocifisso mentre con l'altra sorregge un testo di sacre scritture sul quale poggia una torre merlata che fa verosimilmente riferimento al castello di Mineo città sulla quale Santa Agrippina esercita il patronato. Come per la tela raffigurante Santa Apollonia anche ai piedi di Agrippina si ravvisa una testa canuta mozzata, sorprendentemente raffigurata come appartenente ad un uomo ancora in vita.

Le due opere si configurano come autentiche testimonianze della fede e della devozione tributata al culto dei santi legati alle comunità del territorio oggetto di indagine. Inoltre ben si legano alla lezione di protagonisti della vivace scena artistica locale del secolo XVIII quali Olivio Sozzi e Vito D'Anna, notoriamente particolarmente attivi nel versante orientale dell'Isola e che in Sicilia ebbero il merito di veicolare diffusamente un linguaggio classicistico di importazione romana.

Bibliografia: Pagnano, 1996, p. 171

57 – ALESSANDRO COMPARETTO

Martirio di Santa Lucia

Olio su tela

1634

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa Madre di San Nicolò-SS. Salvatore



Tra i dipinti facenti parte del percorso espositivo del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò si annovera il *Martirio di Santa Lucia*, opera del pittore calatino Alessandro Comparetto realizzato intorno al 1634 (Guastella, 1992, p. XI; Orrigo, 1993, p. 362; Pagnano, 1995, 175; Guastella 1996, p. 33).

Del Comparetto disponiamo di poche informazioni, tuttavia dell'artista siciliano si conservano un *Martirio di San Giacomo con ai piedi il beato Gerlando* realizzato per la Basilica Parrocchiale di San Giacomo a Caltagirone (Orrigo, 1993, p. 219) e, nella pinacoteca del Tesoro di Santa Maria della

Stella, due pale centinate risalenti al 1631, raffiguranti rispettivamente la *Natività* e la *Decollazione di San Giovanni Battista* (cfr schede n. 68 *infra*) entrambe le tele erano originariamente collocate nella chiesa eponima di Militello in Val di Catania (Larinà, 1993, p. 94; Orrigo, 1993, p. 375, 379; Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, p. 188, 265, 266).

Eseguita come pala d'altare per la cappella di Santa Lucia della militellese Chiesa Madre di San Nicolò - SS. Salvatore, il dipinto del Comparetto fu soggetto nel corso degli anni a ripetuti spostamenti durante la ricorrenza liturgica dedicata alla martire siracusana,

in quanto la tela celava il simulacro stesso della Santa. Inoltre l'opera era soggetta a movimentazione anche in occasione delle celebrazioni legate ai festeggiamenti in onore del SS. Salvatore. Tali continui spostamenti comportarono di fatto un progressivo e inevitabile degrado dell'opera che presentava notevoli lacerazioni e cadute di colore della superficie pittorica. Nel 1982, proprio in occasione dei festeggiamenti tributati alla patrona della città di Siracusa, si provvide pertanto al restauro dell'opera a cura dei fedeli della vergine siciliana (Pagnano, 1995, p. 177).

Il dipinto descrive le ultime fasi del martirio di Santa Lucia. La composizione si articola secondo uno schema pressoché convenzionale e che godette generalmente di un'ampia fortuna in seno alla produzione pittorica tardo-barocca. L'episodio narrato si sviluppa assecondando un doppio registro figurativo. In primo piano, decentrata verso destra, è Lucia. La fanciulla, con le mani legate dietro la schiena è appoggiata ad una colonna. Ai suoi piedi arde un fuoco acceso dal suo carnefice. Questi, tenendo per la chioma la vergine siracusana, volge lo sguardo in direzione del tremendo giudice in attesa che quest'ultimo gli impartisca l'ordine di vibrare il colpo ferale alla giugulare di Lucia. Nel registro superiore della composizione è allocato, sotto un baldacchino, il governatore romano. L'uomo siede su un trono posto alla sommità di un alto podio a gradoni. Alle sue spalle due soldati posti in secondo piano assistono al martirio appoggiati alle loro picche. Un putto interviene nella scena tributando a Lucia la corona del martirio.

Il dipinto permette di approfondire in chiave didattica la devozione riservata a specifiche figure di santi locali in seno alle comunità del territorio netino, con particolare riferimento al tema del martirio in ottica controriformata. Inoltre la paternità dell'opera ricondotta ad Alessandro Comparetto consente di individuare, ponendole in dialogo tra di esse, diverse opere qui analizzate legate a quest'ultimo protagonista della scena artistica del versante orientale dell'Isola nel XVII secolo, permettendo di indagarne l'apporto nel territorio.

Bibliografia: Guastela, 1992, p. XI; Orrigo, 1993, p. 362;
Pagnano, 1995, 175; Guastella 1996, p. 33

58 – IGNOTO PITTORE

Santissimo Salvatore

Olio su tela

Seconda metà del XIX secolo

Provenienza: Donazione P. Ragusa



Opera di carattere strettamente devozionale il dipinto raffigura nella sua estrema sintesi iconografica il *Santissimo Salvatore* patrono dal 1788 della città di Militello in Val di Catania (Abbotto, 2008, p. 258).

Transitata nelle collezioni del Museo d'Arte Sara di San Nicolò come donazione privata la tela di autore ignoto è ascrivibile alla seconda metà del XIX secolo.

Le caratteristiche pressoché corsive della resa figurativa, così come il tono popolare del'immagine, consentono di attribuire all'opera un valore strettamente devozionale legato

all'ambito territoriale certamente superiore a quello prettamente artistico. Aspetto quest'ultimo che ben si lega alle finalità stesse del museo di San Nicolò che, adottando le parole dell'architetto Giuseppe Pagnano

“[...] non esibisce solo opere emergenti della produzione artistica esistente a Militello, ma vuole presentare il contesto del patrimonio, fatto di opere maggiori e testimonianze minori [...] intende, inoltre, dimostrare gli aspetti iconologici, iconografici e devozionali del (locale ndr) patrimonio di arte sacra” (Pagnano, 1992, p. IV).

Cristo è raffigurato a mezzo busto. Il Redentore indossa una tunica rossa e ha le spalle coperte da una cappa blu. La selezione delle gamme cromatiche, retaggio dell'antica

tradizione iconografica, fa evidente riferimento alla dicotomica natura divina e umana del Risorto. Il Figlio di Dio è ritratto come da consuetudine in atto benedicente, con in evidenza i segni della sua Passione. Con una mano regge un globo crucigero, simbolo che affonda le sue radici nel repertorio iconografico di tradizione medievale e che vuole sottolineare la regalità del Cristo nonché la sua assoluta supremazia sull'ordine terreno. Il volto del Santissimo Salvatore, serafico ma poco espressivo, è circondato da una luce di natura divina che lo fa esaltare dall'omogeneo fondale scuro.

Il dipinto, sebbene non di eccelsa qualità, consente di approfondire in chiave didattica la devozione della comunità militellesse al locale Santo Patrono.

59 – IGNOTO PITTORE

Volto di Maria

Volto del SS. Salvatore

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Inizi del XIX secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa Madre di San Nicolò-SS. Salvatore



I due dipinti raffiguranti i *volti della Vergine* e del *Santissimo Salvatore*, entrambi provenienti dalla chiesa Madre di San Nicolò, nel percorso espositivo del locale museo d'arte sacra sono stati opportunamente collocati ai lati della porta lignea che sigillava il sacello del Patrono della chiesa di Militello in Val di Catania. Tale porta, risalente alla prima metà del XIX secolo e restaurata nel 2006, nella sua decorazione pittorica affronta il tema iconografico della *Trasfigurazione di Cristo* sintetizzando, secondo un linguaggio marcatamente popolare, la celebre tavola di analogo soggetto eseguita intorno al 1520 da Raffaello Sanzio da Urbino e aiuti.

Il *volto di Maria* risale alla metà del XVIII secolo e originariamente si trovava esposto nell'altare dedicato a San Nicolò, titolare della locale chiesa Madre. Successivamente

spostato ai piedi del Crocifisso dell'altare del SS. Sacramento come da consueta collocazione riservata, per lo più, a dipinti raffiguranti il tema iconografico dell'Addolorata, fu da ultimo conservato nella casa canonica della matrice militellese (Pagnano, 1995, p. 178). L'opera, brevemente ricordata anche da Claudia Guastella che si sofferma sulla modulazione conferita al volto della Vergine da un sapiente utilizzo delle ombreggiature (Guastella, 1995, p. 174), riproduce secondo un sembiante fortemente accademico di marca quasi batoniana, la figura di Maria descritta a mezzo busto col capo coperto da un velo modulato attorno all'ovale perfetto del suo viso. La Vergine si staglia su un omogeneo fondale scuro tuttavia il suo volto luminoso è circondato da una luce di natura divina. Conferiscono ancora vivacità alla composizione l'alternanza del bianco e del rosso delle vesti della Madre di Cristo. L'opera, dal carattere devozionale, veniva portata in processione serale il 29 agosto per le vie del paese durante la processione cosiddetta "Cantata" (Abbotto, 2008, p. 144).

Il *Volto del Santissimo Salvatore* è invece da ricondurre ai primi anni del XIX secolo. Il dipinto, di formato e stile analogo al precedente analizzato, era originariamente appeso alla porta lignea che chiudeva il sacello della cappella del Santo Patrono della città di Militello in Val di Catania all'interno della Chiesa Madre di San Nicolò. Successivamente spostata nella canonica della medesima chiesa, l'opera transitò infine nelle collezioni del locale museo d'arte sacra ed oggi è esposto, in conformità alla sua originaria funzione, accanto alla porta lignea precedentemente ricordata. Il dipinto raffigura il volto santo di Cristo caratterizzato da una ricercata luminosità che conferisce particolare morbidezza alla resa pittorica del soggetto ritratto. Informa Giuseppe Pagnano che sul verso della tela era una iscrizione a china che recitava "Copia da Antonello di Messina", probabilmente riferita al celebre *Salvator Mundi* realizzato dal celebre pittore peloritano (Pagnano, 1995, p. 180). Come per l'opera precedentemente analizzata anche il *Volto del Santissimo Salvatore* veniva portato in processione durante la Cantata dell'8 agosto (Pagnano, 1995, p. 180; Abbotto, 2008, p. 126). Entrambe le opere presentano esuberanti cornici lignee dorate, di suggestione vagamente tardobarocca che vivacizzano le composizioni pressoché statiche dei soggetti raffigurati. I due *Volti Santi*, in chiave prettamente didattica, offrono la possibilità di indagare particolari devozioni e culti locali diffusi sul territorio oggetto di indagine del presente lavoro.

Bibliografia: Guastella, 1995, p. 174; Pagnano, 1995, pp. 178, 180; Abbotto, 2008, pp. 126, 144

3.3 Il Tesoro di Santa Maria della Stella

Inaugurato nel maggio del 1996, sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Pagnano, il museo parrocchiale del Tesoro del Santuario Mariano di Santa Maria della Stella è stato allestito in alcuni locali annessi alla chiesa ai quali si accede dalla navata di destra del tempio nei pressi della cappella che custodisce il sacello contenente il simulacro della *Madonna della Stella*, principale Patrona della città di Militello in Val di Catania, chiuso da tre chiavi d'argento custodite all'interno del tesoro stesso⁴¹.

La collocazione della scultura della Santa Titolare all'interno di una nicchia chiusa ad essa dedicata risale a quanto disposto il 16 giugno 1755 dal Signore dell'allora Militello in Val di Noto, Ercole Michele I Branciforte. Le tre chiavi argentee, oggi parte delle collezioni del museo, dovevano essere custodite rispettivamente dal parroco di Santa Maria della Stella, da un giurato e dal principe stesso⁴². Il 7 settembre 1983, sempre su progetto dell'architetto Giuseppe Pagnano, si inaugurava la nuova cappella della Madonna della Stella dalle forme estremamente essenziali, impreziosita dall'inserimento di due angeli bronzei eseguiti dallo scultore Emilio Greco⁴³.

Il museo del tesoro di Santa Maria della Stella, è strettamente connesso alle vicende storiche legate alla chiesa stessa, elevata a santuario mariano con decreto del vescovo della diocesi di Caltagirone, mons. Carmelo Canzonieri, l'11 ottobre 1969 essendo parroco don Sebastiano Cataldo⁴⁴.

Il culto tributato dalla comunità militellese a Santa Maria della Stella ha origini assai remote. La primigenia chiesa dedicata alla Madre di Dio sotto tale titolo si fa risalire all'anno 1091 circa, con la conquista della Sicilia da parte dei normanni e la rispettiva riconversione dell'Isola alla fede cristiana⁴⁵. Sulle origini dell'attributo col quale viene indicata la Vergine Patrona di Militello, non si hanno tuttavia notizie certe. Secondo Matteo Malgioglio l'assegnazione del titolo di Santa Maria della Stella è da rintracciare nella tradizione bizantina riconducibile alla venerazione locale di una icona della Madonna che, come da consuetudine iconografica, riportava tre stelle: due collocate sul petto e una sul capo, ad indicare la perfetta e perpetua verginità di Maria come madre di Dio sia prima,

41 M. A. Abbotto, *Militello...*, 2008, op. cit., p. 140

42 M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario di S. Maria della Stella, Principale Patrona di Militello in Val di Catania*, Militello in Val di Catania 2002, p. 18; M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia nel Santuario di S. Maria della Stella a Militello in Val di Catania*, Militello in Val di Catania 2007, p. 9; M. A. Abbotto, *Militello...*, 2008, op. cit., p. 142

43 M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., p. 11

44 *Ibidem*;

45 M. A. Abbotto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 19, 20

che durante che dopo il parto, e a sottolinearne il ruolo di anticipatrice del Cristo, di *sole di giustizia* e di *stella del mattino*⁴⁶. Osserva ancora il Malgioglio che l'origine di tale denominazione potrebbe ulteriormente ricondursi all'ordine equestre dei Templari e al loro rispettivo utilizzo della simbologia della Stella⁴⁷.

Sulla primigenia chiesa di Santa Maria della Stella, oggi nota come Santa Maria la Vetere, esercitavano il loro patronato le famiglie feudali dei Camerana, Barresi e Branciforti che si sono storicamente avvicinate alla guida della città di Militello. Durante la signoria di Blasco II Barresi l'antica chiesa fu rinnovata nelle sue forme architettoniche. L'originario impianto ad aula unica fu ingrandito e tripartito in navate, inoltre alla chiesa venne aggiunto il portale rinascimentale del 1506 (come anche riportato da una iscrizione) su impianto architettonico attardato su stilemi tardo-gotici, il fronte venne dotato di protiro con colonne sorrette da leoni stilofori e da ultimo fu innalzato il campanile che si sviluppava in altezza su tre ordini architettonici⁴⁸.

In questo vivace clima di *renovatio* artistica si pone anche il felice episodio che portò a Militello la grande pala d'altare in terracotta invetriata con la celebre e complessa *Natività di Cristo* eseguita dal noto scultore e ceramista fiorentino Andrea della Robbia al quale fu commissionata dal barone di Militello Antonio Piero Barresi, figlio del succitato Blasco II, nel 1486⁴⁹. Ascrivibili ancora a questo vivace clima culturale che investì la Militello dei secoli XV e XVI, sono il polittico raffigurante *San Pietro in cattedra con storie della sua vita*, impropriamente assegnato dalla tradizionale storiografia ad Antonello da Messina, il rilievo con *ritratto di Pietro Speciale*, attribuito allo scultore dalmata Francesco Laurana (entrambe le opere sono oggi custodite presso il museo del tesoro di Santa Maria della

46 M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario...*, 2002, op. cit., p. 18

47 M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., p. 2

48 M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario...*, 2002, op. cit., pp. 13, 14; M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., p. 4

49 Sulla questione si vedano i contributi di: M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., p. 4; M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario...*, 2002, op. cit., p. 9; F. Negri Arnoldi, *Due esempi di terracotta in Sicilia*, in M.C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000 – 30 aprile 2001), Milano 2001, p.112; S. Troia, *La pala della Natività di Andrea della Robbia e la sua cappella in Santa Maria la Vetere a Militello*, in *Lèmbasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, anno I, dicembre 1995, numero 2, pp. 51-54; G. Corti, *New Andrea della Robbia Documents*, in "The Burlington Magazine" CXXII, 1970, pp. 748-752; J. R. Sale, *New Documents for Andrea della Robbia's Militello Altar-piece*, in "The Burlington Magazine" CXXII, 1980, pp. 764-766; S. La Barbera, *La Natività nella scultura siciliana dal XV al XVIII secolo*, in M. C. Di Natale (a cura di), *Il Natale nel presepe artistico*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di San Francesco di Sales Educandato Statale Maria Adelaide, 20 dicembre 1994 – 15 gennaio 1995), Palermo 1994, p. 36; R. La Mattina, F. Dell'Utri, S. Riggio Scaduto, *La Madonna col Bambino di Salemi. Un esempio di terracotta policroma toscana del secolo XV in Sicilia*, Caltanissetta 2001, pp. 34,35; M. A. Abboto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 26, 54; C. Guastella, *Un'officina di talenti*, in *Kalos – Luoghi di Sicilia. Militello in Val di Catania*, supplemento al n. 6 (anno 8), Novembre-Dicembre 1996, Palermo 1996, pp. 20, 21

Stella) e i monumenti funebri dei signori di Militello, tra i quali degno particolarmente di nota è il sarcofago di Blasco II Barresi recante una *Annunciazione* di sapore tardo-gotico⁵⁰.

Distrutta dal devastante incendio dell'11 giugno 1618, evento durante il quale andò perduto anche l'antico simulacro della Vergine alla quale la comunità di Militello, stando anche alle cronache del Carrera, tributava grandissima devozione⁵¹, il titolo parrocchiale passò nella chiesa di San Sebastiano – assieme a San Nicola e al SS. Salvatore patrono di Militello – in attesa della ricostruzione del tempio. Col terremoto del 1693 che sconvolse il Val di Noto, la chiesa, non ancora del tutto completata nelle sue fabbriche, subì ulteriori ingenti danni tanto che si optò per rifondata la nuovamente in un sito diverso dall'originario quello in cui attualmente sorge, ridimensionando di fatto le strutture di Santa Maria la Vetere e riconfigurando la nuova Santa Maria della Stella in chiave tardo-barocca. La posa della prima pietra del nuovo santuario avvenne il 9 marzo 1722 mentre l'apertura al culto nel 1741 con i lavori ancora da ultimare⁵².

Sebbene rimase sempre accesa nel cuore dei militellesi la fiamma della devozione alla loro Santa Patrona, il culto della Madonna della Stella subì allo scadere del XVIII secolo una battuta d'arresto con i dispacci reali disposti dal sovrano Ferdinando IV di Borbone il 28 luglio 1787 e il 29 febbraio 1788. Editti che, oltre alla soppressione della parrocchia di Santa Maria della Stella, interrompevano di fatto il culto stesso tributato alla Santa Patrona; si dovette pertanto attendere solo il 1875 perché quest'ultimo venisse ripristinato e la Madonna della Stella ritornasse ad occupare il ruolo di patrona principale di Militello in Val di Catania⁵³. Nel 2002 il santuario di Santa Maria della Stella, già monumento nazionale, ottiene il prestigioso riconoscimento Unesco di Patrimonio Mondiale dell'Umanità come esempio di architettura tardo-barocca del Val di Noto inserita nella lista denominata *Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily)*.

Il Tesoro di Santa Maria della Stella si articola in un breve percorso espositivo allestito in alcuni locali annessi alla chiesa adeguati allo scopo dall'architetto Giuseppe Pagnano. Le teche sono realizzate a muro con solide strutture in cemento armato⁵⁴. Tra le opere ospitate

50 C. Guastella, *Un'officina...*, in *Kalos – Luoghi di Sicilia...*, 1996, op. cit., p. 20; M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., pp. 4, 5; M. A. Abboto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 45, 46

51 G. Pagnano (a cura di), *Pietro Carrera Relazione delle Chiese e figure della Beata Vergine che sono in Militello*, Catania 1998, p. 40

52 M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., pp. 7-9; M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario...*, 2002, op. cit., p. 14; M. A. Abboto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 28, 127, 134; G. Orrigo, *La Diocesi di Caltagirone...*, 1993, op. cit., p. 374

53 M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., pp. 8-10; M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario...*, 2002, op. cit., p. 143; M. A. Abboto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 256-260

54 <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?museo=militello-sm.stella> (data di consultazione pag. web 11/06/2018)

all'interno del museo, che segue un ordinamento espositivo di tipo cronologico e tipologico, sono le testimonianze artistiche del comprensorio cittadino legato alla parrocchia di Santa Maria della Stella. Tra queste emergono una selezione di sculture e bassorilievi, come il ricordato *ritratto di Pietro Speciale* del 1471 assegnato al celebre scultore dalmata Francesco Laurana proveniente dal monastero di San Giovanni⁵⁵, una sezione dedicata ai dipinti – oggetto di schedatura nel seguente catalogo – tra i quali emerge la celebre tavola tardo-quattrocentesca con *San Pietro in cattedra e storie della sua vita*, eseguita per la scomparsa chiesa eponima da autore ignoto, una notevole selezione di paramenti sacri e una assai ricca collezione di suppellettili e arredi liturgici argentei provenienti dalla stessa Santa Maria della Stella e da chiese conventuali e confraternali⁵⁶. Tra le numerose opere argentee custodite all'interno del museo si ricordano brevemente il corredo liturgico del santuario mariano con la grandiosa pisside eseguita dall'argentiere Saverio Corallo nel 1725 o la pregevole statuetta-reliquiario raffigurante San Bartolomeo di manifattura messinese risalente al 1729; la pisside proveniente dal monastero di San Giovanni, con piede risalente al XV secolo e dunque costituente l'opera argentea più antica dell'intera collezione o ancora l'altra interessante statuetta-reliquiario raffigurante Sant'Antonio Abate secondo il suo tradizionale sembiante iconografico, risalente alla seconda metà del XVII secolo proveniente dalla chiesa eponima e recante il punzone del console degli argentieri Pietro Iuvara. Numerosi sono ancora i gioielli ex-voto legati al culto di Santa Maria della Stella⁵⁷.

55 C. Guastella, *Un'officina...*, in *Kalos – Luoghi di Sicilia...*, 1996, op. cit., p. 20

56 C. Guastella, *Il Tesoro di Santa Maria della Stella*, in *Kalos – Luoghi di Sicilia...*, 1996, op. cit., pp. 34, 35

57 *Ibidem*

3.4 Catalogo delle opere pittoriche

60 – IGNOTO AUTORE

San Pietro e storie della sua vita

Olio su tavola trasferito su tela

Fine del XV secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Tra le opere pittoriche esposte nel Tesoro di Santa Maria della Stella emerge la celebre pala raffigurante *San Pietro in cattedra con storie della sua vita*, dipinto dalla dibattuta vicenda attributiva risalente alla fine del XV secolo, realizzato per la scomparsa chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Militello in Val di Catania presso la quale, durante i lavori di rinnovamento delle fabbriche dell'antica chiesa di Santa Maria della

Stella (l'odierna Santa Maria la Vetere) promossi dal signore locale Blasco II Barresi, fu temporaneamente trasferito il titolo parrocchiale (Guastella, 1996, p. 20; Malgioglio, 2007, pp. 4, 5).

La tradizione storiografica ha accostato a più riprese l'opera alla cerchia di Antonello da Messina, riconoscendone talvolta, assai liberamente, la paternità allo stesso artista peloritano così come a Pietro Ruzzolone (Orrigo, 1993, p. 376; Abbotto, 2008, pp. 141, 216, 265). Sulla vicenda attributiva offre tuttavia una panoramica pressoché completa

Caterina Ciolino, alla quale si rimanda nel dettaglio (Ciolino, 1983, pp. 197, 198). Tra le fonti più autorevoli che nel tempo si sono pronunciate in merito alla questione ricordiamo agli inizi del '900 lo storico Enrico Mauceri che in suo contributo su “Rassegna d'Arte” assegnava l'opera ad Antonello de Saliba (Mauceri, 1907, p. 55); mentre il Bottari riscontrava nella tavola militellesse la mano di Pietro Ruzzolone, ponendolo in relazione con la *Croce dipinta* della Chiesa Madre di Piazza Armerina, con una *Pietà* di Enna e con la *Croce* di Agira (Bottari, 1951, p. 73); Federico Zeri ricondusse invece ad un ambiente di matrice provenzale sia il *San Pietro* di Santa Maria della Stella che la ricordata *Croce* di Piazza Armerina (Zeri, 1952, p. 322); Maria Grazia Paolini definisce invece il dipinto come una “*opera ricca di fascino ma difficilmente collocabile e disorientante*” (Paolini, 1959, p. 131).

Genericamente assegnata al cosiddetto Maestro della Croce di Piazza Armerina, già a partire della celebre mostra dedicata ad Antonello da Messina tenutasi nel 1953 nella città dello stretto, l'opera presenta molteplici suggestioni stilistiche sia valenciane che provenzali che hanno mantenuto aperta la questione attributiva (Ciolino, 1983, p. 198; Guastella, 1996, p. 20; Palumbo, 2003, p. 166).

Suddivisa in nove scomparti, il grande pannello centrale della pala è occupato dalla figura di San Pietro in cattedra. Il principe degli apostoli, seduto su uno scranno coronato da baldacchino, rispetta la tradizione iconografica che lo riguarda. Abbigliato con eleganti vesti liturgiche, la figura di Pietro è caratterizzata da un ricco piviale la cui resa figurativa si distingue per una notevole attenzione al dato analitico che rimanda a suggestioni iberiche. Due figure angeliche, poste ai lati del Santo su fondo dorato, in funzione di ali della composizione, recano in mano i consueti attributi iconografici petrini delle chiavi e della tiara, anch'essa descritta con estrema dovizia di particolari, a sottolineare la dignità pontificia dell'Apostolo come successore di Cristo e Capo della Chiesa. Un chierico inginocchiato ai piedi del Santo, rivolgendo le spalle all'osservatore, regge un testo sacro aperto in direzione di San Pietro che con gesto benedicente rivolge lo sguardo ai fedeli. Il capo del santo è leggermente inclinato a sinistra ed è caratterizzato da un solido nimbo circolare. La cattedra su cui siede Pietro poggia su un tappeto finemente decorato che, assieme allo scranno e alla parte sommitale del baldacchino, conferisce senso di spazialità all'intera composizione.

Allocate ai lati del pannello principale dell'opera sono otto scomparti quadrangolari, quattro per lato, recanti alcune storie della vita di San Pietro dal tono estremamente didascalico. Sul lato sinistro della pala troviamo in ordine la *Vocazione di Pietro*, la

Resurrezione di Tabita, la Liberazione di una indemoniata e la Guarigione dei malati con l'ombra o *la Punizione di Anania e Soffira*. Sul lato destro sono invece raffigurate la *Caduta di Simon Mago, Quo vadis, Domine, i Santi Pietro e Paolo a giudizio* e la *Crocifissione di Pietro*. Le storie laterali, dal valore prettamente didattico, presentano una notevole attenzione al dato prospettico nella costruzione compositiva che suggerisce l'apertura dell'artista a suggestioni strettamente antonelliane. A tal proposito rileva Teresa Pugliatti notevoli affinità stilistiche e formali tra queste ultime e un disegno con uno *studio di figure ammantate e di edifici* eseguito dal Antonello da Messina e oggi custodito presso il Département des Arts Graphiques del Museo del Louvre di Parigi (Pugliatti, 1998, p. 74).

L'opera si presenta oggi notevolmente lacunosa nella sua superficie pittorica con evidenti cadute di colore che ne compromettono la piena leggibilità dei brani figurativi. Inoltre il dipinto ha subito la traumatica operazione di sostituzione del supporto materico con il conseguenziale passaggio dalla tavola alla tela (Ciolino, 1983, p. 197).

La pala col *San Pietro e storie della sua vita* testimonia la vivacità artistica e culturale della Militello del secolo XV determinata dalla committenza di importanti famiglie presenti sul territorio. L'opera si configura inoltre come testimonianza della vivacità artistica antecedente all'evento sismico che nel 1693 colpì il Val di Noto. Ciò permette, pertanto, di porla in dialogo con altre opere prese in considerazione nel corso del presente lavoro di ricerca al fine di offrire una panoramica generale sulla produzione artistica del comprensorio che precede la mera temperie tardo-barocca.

Bibliografia: Mauceri, 1907, p. 55; Bottari, 1951, p. 73; Zeri, 1952, p. 322; Paolini, 1959, p. 131; Ciolino, 1983, pp. 197, 198; Orrigo, 1993, p. 376; Guastella, 1996, p. 20; Pugliatti, 1998, 74, 79; Malgioglio, 2007, pp. 4, 5; Abbotto, 2008, 141, 216, 265

61 – ANTONINO SCIRÈ

San Giuseppe con il Bambino

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Risale alla metà del XVIII secolo il dipinto ad olio raffigurante *San Giuseppe con il Bambino* realizzato dal pittore, architetto e canonico militellesse Antonino Scirè, opera originariamente custodita nella sagrestia della chiesa di Santa Maria della Stella e oggi parte delle collezioni del museo del Tesoro (Orrigo, 1993, p. 375).

Nato a Militello in Val di Catania il 27 agosto 1695 Antonino Scirè fu una figura di spicco fiorita nel vivace contesto culturale di ricostruzione del Val di Noto dell'immediato post-

terremoto del 1693. Come architetto dello Scirè si ricordano la realizzazione della Chiesa del Sacramento nel 1724 e la riedificazione della chiesa del Calvario gravemente danneggiata dal sisma del 1693 alla quale, come ricorda lo storico locale Vincenzo Natale, nel 1762 lo stesso Scirè aggiunse il portico. Per la medesima chiesa, curò inoltre la realizzazione di quattro tele con *scene della Passione di Cristo* (Natale, 1837, p. 157; Orrigo, 1993, p. 370; Abboto, 2008, p. 178). Di Antonino Scirè si conservano numerose opere pittoriche principalmente dislocate per le chiese militellesi tra queste si ricordano un *San Francesco di Paola* eseguito per la chiesa eponima, un *San Rocco* per la chiesa di San Sebastiano e una *Addolorata* per la chiesa Madre. Ordinato sacerdote a Catania si dilettò nella stesura di commedie e testi poetici sia in italiano che in dialetto (Di Piazza, 1993, p.

494)

La tela, di piccolo formato e dal tono piuttosto corsivo riproduce, adottando la più consueta delle soluzioni iconografiche, il santo Patriarca che regge amorevolmente tra le braccia il Figlio Gesù.

L'opera si inserisce a pieno titolo nel filone della produzione devozionale e la composizione risulta estremamente essenziale riducendo il racconto pittorico alle sole figure di Giuseppe e del Bambino. Il Santo Patriarca è raffigurato secondo il tradizionale sembiante di un uomo canuto, avanti negli anni secondo il *topos* iconografico del vegliardo ed è accompagnato dal consueto bastone fiorito, che in base a numerosi racconti apocrifi era un simbolo legato alla purezza del futuro concepimento verginale di Maria e alla unione sponsale di Giuseppe con la futura Madre di Cristo.

L'opera presenta una forte connotazione introspettiva. Lo sguardo intenso del padre putativo del Salvatore è come carico di smarrimento. Il meditabondo Giuseppe si accosta teneramente al Figliolletto, riflettendo sul grande mistero della sua incarnazione, nonché sul gravoso ruolo di guida terrena del figlio di Dio, compito assegnatogli dall'Altissimo. Un profondo sentimento di mestizia pervade lo scuro volto dell'anziano uomo barbuto. Egli medita sul sacrificio del Pargolo e sui tremendi dolori che questi dovrà patire sul calvario.

Il piccolo Gesù, dalle forme piuttosto sgraziate, si avvinghia all'anziano padre. Il Divin Fanciullo siede su un candido drappo bianco, metaforica anticipazione del sudario e in mano reca una piccola croce, chiara allusione alla sua Passione che saprà trasformare uno strumento di morte in vessillo di salvezza.

Il Bambino siede su un cuscino di velluto rosso con guarniture dorate poggiato su una base coperta da un drappo verde. Le gamme cromatiche selezionate dall'autore del dipinto sono calde e contribuiscono a conferire un senso di quiete legato ad una dimensione di intimità domestica alla narrazione pittorica.

L'opera consente di approfondire, in chiave didattica, il legame del territorio con la devozione tributata a specifiche figure di santi. Inoltre a livello tematico, è possibile porre in dialogo la tela con numerosi altri dipinti oggetto di analisi che trattano o medesimo soggetto (cfr scheda n. 33, *supra*) o, ancora, sviluppano la centralità della figura di Cristo e del suo sacrificio.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p. 375

62 – GIACINTO PLATANIA

Madonna della Stella

Olio su tela

Metà del XVII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Il dipinto raffigura la Santa Patrona di Militello in Val di Catania secondo la sua specifica iconografia. L'opera, realizzata per la chiesa di Santa Maria della Stella, è stata eseguita del pittore acese Giacinto Platania (1612-1691), protagonista della scena artistica del comprensorio del Val di Noto del XVII secolo e caposcuola della generazione di pittori primo-settecenteschi di Acireale (Siracusano, 1986, p. 57).

Esponente della cultura barocca di area tipicamente acese, i dipinti del Platania si caratterizzano per un linguaggio di marca classicistica che ampia fortuna godrà nel comprensorio netino soprattutto nel secolo successivo. Tra le numerose opere

giunte ai nostri giorni molte si trovano nelle chiese della natia Acireale. Tra queste si ricordano ad esempio un *Sant'Antonio da Padova*, *l'Angelo e San Tommaso Apostolo* in cattedrale, un *San Biagio e San Martino* nella chiesa di San Biagio, un *Transito di San Giuseppe* e un *San Vincenzo Ferreri* per la chiesa omonima, o ancora un *San Francesco di Paola* e una *Sant'Orsola* eseguiti per la chiesa di Gesù e Maria (Cappuccio, 1993, pp. 414, 415).

Il dipinto esposto nel Tesoro di Santa Maria della Stella presenta la Vergine secondo il modello iconografico proposto nel simulacro processionale, probabilmente opera dello scultore militellesse Giovan Battista Baldanza sr. che nel 1624 aveva realizzato il nuovo fercolo che ogni anno viene condotto in processione per le vie cittadine l'8 settembre in occasione della memoria liturgica della Natività della Beata Vergine Maria e che, secondo quanto disposto il 16 giugno 1755 dal Signore dell'allora Militello in Val di Noto Ercole Michele I Branciforte, si custodisce entro una nicchia chiusa dedicata allo scopo all'interno della chiesa di Santa Maria della Stella (Malgioglio, 2007, p. 6; Abboto, 2008, p. 143).

Il dipinto presenta la Vergine assisa su un ricco trono mentre stringe in mano uno scettro coronato da una stella, attributo che si riferisce al titolo stesso della Patrona di Militello in Val di Catania. Maria tiene sulle ginocchia il Bambino. Questi, in atteggiamento benedicente, reca in mano un globo crucigero, simbolo che affonda le sue radici nel repertorio iconografico di tradizione medievale e che vuole sottolineare la regalità del Cristo nonché la sua assoluta supremazia sull'ordine terreno. Sul capo di entrambe le figure sacre è posta la corona imperiale, a ulteriore testimonianza della dignità del principato di Maria e del Salvatore. L'opera è pervasa da un senso di austera monumentalità di stampo pressoché convenzionale. L'autore ricerca un profondo senso di naturalismo nella resa fisiognomica dei personaggi conferita da un sapiente impiego delle luminescenze che enfatizzano il chiarore degli incarnati. La composizione è vivacizzata, inoltre, da un gioco di chiari e di scuri determinati dalla modulazione delle pieghe della veste di Maria e dai rapporti di concavità e convessità riscontrabili nell'opera.

Il dipinto, in chiave tematica, offre la possibilità di approfondire la devozione mariana nel Val di Noto e nel caso specifico il culto di Santa Maria della Stella a Militello in Val di Catania. Inoltre l'opera rappresenta una testimonianza della produzione artistica di matrice barocca, che consente di fatto di porre l'accento su alcuni interpreti, come il Platania, di questa temperie nel comprensorio oggetto d'indagine.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p. 375

63 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Sacro Cuore di Maria

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Tra le opere pittoriche esposte nel Tesoro di Santa Maria della Stella si annovera una tela ascrivibile alla metà del XVIII secolo raffigurante il *Sacro Cuore di Maria* (Orrigo, 1993, p. 375). Il dipinto, del quale non si conosce la paternità, presenta una cornice coeva in legno intagliato di sapore tardo-barocco con una corona in asse con la testa della Beata Vergine; la tela mostra, invece, numerose tracce di caduta di colore che ne compromettono la leggibilità complessiva del testo pittorico.

Il dipinto, opera di buona fattura che esprime un evidente valore devozionale, si inserisce

nel solco della lezione romana importata nel Val di Noto da artisti come Sozzi o D'Anna palesando al contempo suggestioni partenopee di marca conchiana: di Sebastiano Conca si conserva a Militello in Val di Catania, infatti, la pala con *L'Ultima comunione di San Benedetto* alla quale il Cavaliere attese nel 1741 per i monaci benedettini della chiesa dedicata al loro Santo fondatore (Guastella, 1996, p. 31; Abbotto, 2008, pp. 156, 157, 265).

L'ignoto artista rappresenta la Vergine col Bambino che reca in mano il Sacro Cuore assecondando uno schema iconografico che godette di ampia fortuna in tutta la regione.

Cifre distintive della composizione sono l'eleganza, la cura del disegno e la modulazione delle ombreggiature, elementi questi che conferiscono un tono aulico al racconto pittorico.

L'artista ha saputo sintetizzare la scena, dalla notevole connotazione intimistica, nella essenzialità dei personaggi che vi prendono parte. Maria è seduta e cinge a sé con materna protezione il Bambino ritto sulle sue ginocchia. Questi, in atteggiamento benedicente, rivolge lo sguardo all'osservatore. La Beata Vergine, dall'espressione assorta nelle meditazioni, reca in mano, come a volerlo offrire ai fedeli, il suo Sacro Cuore. Attenzione al dato naturalistico e un sapiente uso delle luminescenze donano eleganza alla composizione.

Il dipinto consente di approfondire la tematica della devozione mariana nel Val di Noto nonché la produzione artistica di epoca barocca nel comprensorio oggetto d'indagine.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p. 375

64 – IGNOTO PITTORE

Madonna col Bambino e San Gaetano da Thiene

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Menzionato brevemente dal mons. Orrigo nella sua monografia dedicata alla diocesi di Caltagirone, il dipinto raffigura il celebre tema iconografico delle *Madonna col Bambino e San Gaetano da Thiene* (Orrigo, 1993, p. 375).

Genericamente riconducibile alla metà del secolo XVIII l'opera proviene dalla chiesa di Santa Maria della Stella e racconta, secondo un convenzionale modello compositivo, l'episodio della presunta apparizione della Beata Vergine Maria a San Gaetano da Thiene. la quale, secondo la narrazione agiografica, avrebbe offerto al Santo il Bambino Gesù.

L'opera di ignoto pittore probabilmente locale, recupera stilemi e soluzioni formali tipiche della produzione tardo-barocca che in Sicilia perdurò abbondantemente per tutto l'arco del XVIII secolo e parte del XIX.

La composizione recupera il tradizionale schema a piramide al cui vertice è collocata la testa della Vergine. La preponderante figura di Maria occupa l'intera composizione. La Madre di Dio, come da consuetudine iconografica, indossa una veste rossa ed ha il capo coperto da un velo blu. La selezione di tali gamme cromatiche indicano l'intima dicotomia tra l'essenza umana e quella divina di Maria che è al contempo figlia e madre del Creatore. La Beata Vergine sorregge sulle ginocchia il Bambino Gesù porgendolo al Santo mentre gli poggia una mano sulla spalla, in un gesto di intima condivisione del mistero

dell'incarnazione. Il Santo rapito in estatica contemplazione, partecipa all'evento di natura mistica intrecciando un fitto dialogo di sguardi col Fanciullo che teneramente gli tiene il mento. Le figure si stagliano su un omogeneo fondo scuro che fa risaltare il chiarore degli incarnati ed emergere con forza quella componente naturalistica che ha caratterizzato la produzione pittorica della temperie tardo-barocca cui l'opera si ascrive.

Il dipinto, dal valore certamente devozionale, consente di approfondire la tematica del culto dei santi legati a specifici ordini religiosi di respiro ancora post-tridentino.

Bibliografia: Orrigo, 1993, p. 375

65 – IGNOTO PITTORE

Immacolata con i Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena

Olio su tela

Metà del XVII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Il dipinto, ovale riferibile alla metà del XVII secolo di autore ignoto siciliano, raffigura il tema iconografico dell'*Immacolata con i Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena*.

L'opera, di piccolo formato e di mediocre qualità, propone il soggetto sacro secondo uno schema compositivo abbastanza convenzionale.

La narrazione pittorica si articola su un doppio registro figurativo. Al centro della composizione è Maria Immacolata adagiata su di un letto di candide nubi. La Beata Vergine è descritta a braccia aperte con lo sguardo rivolto verso la sfera celeste e

lungi capelli sciolti che le cadono sulle spalle. Ai piedi di Maria, vestita come da tradizione iconografica di bianco e di azzurro, è posta la consueta falce lunare sulla quale poggia i piedi e il globo terrestre, assecondando l'immagine della *Donna Vestita di Sole* che si riscontra nel racconto di Giovanni contenuto nel Libro dell'Apocalisse. La regione superiore del dipinto è quella deputata ad accogliere il divino. Qui sono assiegate, tra morbide nuvole, alcune testoline alate di cherubini.

In primo piano, invece, si osservano le figure di San Francesco d'Assisi e di Santa Caterina da Siena. Il Poverello d'Assisi, raffigurato col tradizionale saio francescano,

incrocia le braccia all'altezza del petto volgendo lo sguardo a Maria. La scelta del serafico Francesco è probabilmente legata allo storico apporto dei francescani all'affermazione del Dogma Immacolatista, sancito solo l'8 dicembre 1854 da papa Pio IX (Rotolo, 2004, p. 17). Sul lato opposto è invece la raffigurazione di Santa Caterina da Siena. Questa, adagiata quasi esanime sul plinto di una colonna, come San Francesco, mostra sui palmi delle mani e sulle piante dei piedi i segni della Passione di Cristo. La Santa, raffigurata come da tradizione in abiti domenicani, ha lo sguardo rivolto alla Vergine Immacolata in estatica contemplazione e il capo cinto da una corona di spine mentre ai suoi piedi giacciono il libro e il giglio, ulteriori ricorrenti attributi iconografici legati a Caterina da Siena. Un accennato scorcio paesaggistico con una chiesetta si ravvisa, infine, sul piano di fondo alle spalle delle figure di Santi.

Il dipinto in chiave didattica consente di approfondire la diffusione del culto mariano nel comprensorio oggetto di indagine.

66 – OLIVIO SOZZI

Natività di Maria

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Nel Tesoro della chiesa di Santa Maria della Stella si conserva il bozzetto eseguito dal celebre pittore catanese Olivio Sozzi (1690-1765) per la realizzazione della grandiosa pala posta sull'altare maggiore del santuario mariano di Militello in Val di Catania, raffigurante la *Natività della Vergine*. Tuttavia, rispetto all'esito finale dell'opera, il bozzetto presenta una impostazione iconografica dalla quale emergono talune diversità compositive (Guastella, 1996, p. 31; Abbotto, 2008, pp. 140, 142). Eseguita intorno alla seconda metà del XVIII secolo, la monumentale pala d'altare di Santa Maria della Stella

denuncia un'apertura del linguaggio del Sozzi in direzione di innovative formule compositive e sintassi formali di derivazione strettamente italiana che evidenziano con forza i profondi rapporti di collaborazione col genero Vito D'Anna, pittore assai affermato a Palermo ma operoso in tutta la regione, la cui formazione avvenne presso la bottega romana di Corrado Giuaquinto, già maestro assieme a Sebastiano Conca dello stesso Olivio Sozzi durante il suo soggiorno nella città pontificia (Siracusano, 1986, p. 218).

L'opera risale alla fase matura dell'artista catanese, la cui attività si conclude con la tragica morte avvenuta il 31 marzo 1765 quando, durante l'esecuzione del ciclo d'affreschi della chiesa di Santa Maria Maggiore di Ispica, cadde dalle impalcature allestite all'interno della cappella dell'Assunta. Intorno al 1751, infatti, con il ritorno a Palermo del genero Vito D'Anna che aveva concluso il suo soggiorno romano, il Sozzi lasciò il capoluogo siciliano per spostarsi nella natia Catania (Siracusano, 1986, p. 220).

Il bozzetto con la *Natività di Maria* si discosta dalla grande pala d'altare di Santa Maria della Stella principalmente per la scelta delle soluzioni formali impiegate nel registro superiore della composizione. Nella piccola tela infatti in alto sono allocate due monumentali e dinamiche figure angeliche che partecipano all'evento sacro reggendo un cartiglio. Queste furono successivamente sostituite dall'inserimento della figura barocca dell'Eterno che, con profondo dinamismo, irrompe nella scena attorniato da testine alate di cherubini e di cori angelici che partecipano alla prodigiosa nascita della Vergine. Pressoché sovrapponibile rispetto all'esito dell'opera finale, ad eccezione della sola figura di San Gioacchino qui più compassato, è il registro inferiore della composizione. Ambientata in un interno caratterizzato da accenni architettonici di chiaro sapore classicheggiante tipico della Roma imperiale che, al contempo si apre, assecondando un andamento *ad infinitum*, alla sfera ultraterrena, la scena è impostata per piani paralleli che suggeriscono suggestioni compositive di marca marattesca.

La disposizione e il numero delle figure che prendono parte al racconto pittorico compongono un brano artistico di grande vivacità che ben si concilia con la temperie culturale e artistica di riferimento. Al centro della scena, in posizione dominante, è la Beata Vergine Bambina col capo circondato dalla tradizionale teoria di dodici stelle. Maria, appena nata, è deposta sulle ginocchia della madre Anna che la sorregge con materno affetto. Alle spalle di Sant'Anna è posto l'anziano padre, San Gioacchino, che direziona lo sguardo al cielo in rendimento di grazie per la benedizione ricevuta dal Signore con la nascita di Maria. Partecipano all'evento un concitato stuolo di personaggi disposti su diversi livelli che circondano la sacra famiglia offrendo aiuto a Sant'Anna che ha appena dato alla luce la Regina del Cielo.

La composizione è caratterizzata da una selezione di gamme cromatiche dai toni pressoché caldi. Numerose sono, ancora, le sorgenti di luce che investono i personaggi a cominciare dalla stessa figura di Maria che promana essa stessa un chiarore di natura ultraterrena, per arrivare al semplice riverbero sui vasi e i lavabi in ottone raffigurati nella composizione. Una piccola stella, probabilmente legata anche al titolo stesso della Patrona

di Militello in Val di Catania, raccorda infine il registro superiore, di natura divina, a quello inferiore della sfera terrena.

L'opera in chiave tematica consente di approfondire la tematica legata al culto mariano nel Val di Noto. Inoltre la paternità del bozzetto consente di indagare il notevole apporto di Olivio Sozzi, autentico protagonista della scena tardo-barocca siciliana, e della sua scuola, nel comprensorio oggetto di studio del presente lavoro.

Bibliografia: Guastella, 1996, p. 31; Abbotto, 2008, pp. 140, 142

67 – IGNOTO PITTORE

Serie di ritratti con i Santi Giovanni, Giacomo, Pietro e Paolo

Olio su tela

Ultimo quarto del XVII secolo

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di Santa Maria della Stella



Tra le opere pittoriche oggetto di esposizione nel Tesoro di Santa Maria della Stella si conserva una serie di quattro ritratti a mezzobusto dei santi Pietro, Paolo, Giacomo e Giovanni accompagnati dai rispettivi attributi iconografici. I dipinti, riferibili all'ultimo quarto del secolo XVII, sono opera di autore ignoto probabilmente siciliano aperto ad evidenti suggestioni di impronta caravaggesca e ad un marcato naturalismo di marca riberesca.

Il primo dei quattro ritratti raffigura in una posa di tre quarti San Giovanni Evangelista. L'Apostolo amato da Cristo è riprodotto nella sua essenzialità iconografica. Le gamme cromatiche selezionate per le vesti del Santo si basano sui toni del verde e del rosso rispettando la tradizione figurativa legata all'evangelista. San Giovanni, come da consuetudine iconografica, regge un libro aperto, il suo Vangelo o il testo dell'Apocalisse, stringendo al contempo tra le dita una penna intinta d'inchiostro, con la quale è pronto a vergarne le pagine. Nell'altra mano tiene un calice, altro ricorrente attributo iconografico spesso accompagnato dalla raffigurazione di un serpente che scaturisce dallo stesso. Tale elemento illustrativo si basa su un episodio

riportato sia nella celebre *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (o da Varazze) sia, con talune variazioni, in alcuni scritti apocrifi. Giunto, infatti, ad Efeso prima del suo soggiorno nell'isola di Pathmos, la fede dell'evangelista Giovanni venne messa alla prova dal sacerdote del tempio di Diana il quale gli impose di bere da una coppa del vino avvelenato. Per dimostrare l'efficacia del veleno, la stessa bevanda fu somministrata anche a due condannati alla pena capitale che, di fatti, morirono all'istante. L'Apostolo accettò di bere dal calice avvelenato, tuttavia, tracciato il segno di croce sullo stesso, il veleno si tramutò immediatamente in un serpente che strisciò via. Resuscitati i due condannati a morte, Giovanni ottiene la salvezza e la conversione al cristianesimo del sacerdote pagano. Nel dipinto il calice oltre a fare riferimento all'episodio leggendario della coppa avvelenata, *topos* narrativo comune a molte agiografie, si riallaccia certamente ed una simbologia collegata al sacrificio eucaristico di Cristo e al calice della salvezza. L'Apostolo Giovanni prendendo infatti attivamente parte al momento della crocifissione del Nazareno, tanto che a lui lo stesso Redentore affida Maria prima di spirare, nelle raffigurazioni iconografiche viene indicato come uno dei cosiddetti *dolenti* allocati attorno alla croce. Va segnalato, inoltre, che l'autore del dipinto omette di inserire nella composizione l'aquila, principale attributo iconografico e simbolo del cosiddetto *tetramorfo* legato all'apostolo Giovanni.

Al ritratto di San Giovanni segue la raffigurazione di San Giacomo Maggiore. L'apostolo è descritto col tradizionale abito da pellegrino. Secondo il racconto contenuto nella citata *Legenda Aurea*, infatti, dopo la decapitazione i seguaci del Santo ne trasferirono le spoglie in Galizia. La sua presunta tomba nei secoli divenne pertanto meta del cosiddetto Cammino di Santiago de Compostela, uno dei principali pellegrinaggi della cristianità. San Giacomo indossa una mantellina scura sulla quale è appesa la tradizionale valva di conchiglia. In mano il Santo reca il consueto bordone da pellegrino e un libro a simboleggiare la diffusione del Vangelo di Cristo per le vie del mondo. I tratti somatici, solcati da profonde rughe e da una barba bipartita, denunciano da parte dell'autore grande attenzione al dato naturalistico.

Il ritratto di San Paolo raffigura, invece, l'Apostolo delle Genti in una posa più plastica rispetto a quella dei santi Giovanni e Giacomo. Il predicatore di Tarso indossa una vistosa cappa rossa e impugna con la destra l'elsa della sua spada mentre con la mano sinistra indica il cielo. La testa, leggermente reclinata, nelle sue fattezze fisiognomiche rispetta la tradizione iconografica legata a San Paolo.

L'ultimo ritratto propone la figura di San Pietro in orazione. L'opera rispetta una

impostazione iconografica assai diffusa in seno alla produzione pittorica del XVII secolo, fortemente debitrice dei dettami postridentini, nota come il cosiddetto *Pentimento di Pietro*. È un esempio di ciò il dipinto attribuito alla scuola di Mattia Preti custodito nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania (cfr scheda n. 78 *infra*; Mancuso, 2015, pp. 116,117). San Pietro è raffigurato di tre quarti a mani giunte e con lo sguardo rivolto verso l'alto. Vicino alle sue mani, su un tavolo cui è poggiato il santo stesso, sono le consuete chiavi incrociate, manca tuttavia il triregno, elemento figurativo tipicamente petrino assai ricorrente nelle opere che raffigurano il Principe degli Apostoli.

I dipinti sono accomunati da una solida resa materica determinata da un sapiente utilizzo di chiari e di scuri che modulano le figure conferendo loro plasticità, caratteristica che emerge con ancor più evidenza dall'inserimento dei personaggi ritratti entro omogenei fondali scuri che ne esaltano gli incarnati.

In chiave didattica la serie di dipinti illustra la devozione, sotto una lente controriformata, delle locali comunità cittadine al culto dei santi. Inoltre la resa figurativa consente di indagare la diffusione della lezione caravaggesca e del naturalismo barocco nel panorama artistico del Val di Noto.

68 – ALESSANDRO COMPARETTO

Natività di San Giovanni Battista

Decollazione di San Giovanni Battista

Olio su tela

1631

Provenienza: Militello in Val di Catania, Chiesa di San Giovanni Battista



Nella sezione dedicata alla pittura del Tesoro di Santa Maria della Stella si apprezzano due tele centinate di non elevata fattura eseguite dal modesto pittore calatino Alessandro Comparetto nel 1631.

I dipinti raffigurano due momenti della vita di San Giovanni Battista, segnatamente la *Nascita* e la *Decollazione del Santo* e furono eseguite originariamente per ornare gli altari laterali dell'eponima chiesa militellese; a queste due pale si accompagnavano anche un *San Benedetto* e una *Vergine della Purità* (Orrigo, 1993, p. 375, 379; Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, p. 188, 265, 266).

In merito alla figura del calatino Alessandro Comparetto disponiamo di poche informazioni, tuttavia del pittore si conservano un *Martirio di San Giacomo con ai piedi il beato Gerlando* realizzato per la Basilica Parrocchiale di San Giacomo a Caltagirone

(Orrigo, 1993, p. 219) e, nella pinacoteca del Museo di Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania, una pala centinata risalente al 1634, raffigurante il *Martirio di Santa Lucia* (cfr scheda n. 57 *supra*; Guastella, 1992, p. XI; Orrigo, 1993, p. 362; Pagnano, 1995, 175; Guastella, 1996, p. 33).

I due dipinti denunciano una apertura del Comparetto a un linguaggio di marca nettamente manieristica mediata certamente dalla conoscenza della lezione di Filippo Paladini, figura assai prolifica in tutta la regione e, nel versante orientale dell'isola, dove, tra gli altri siti, proprio a Caltagirone e a Militello in Val di Catania operò assai diffusamente. Le due opere seguono schemi compositivi del tutto convenzionali per la temperie artistica di riferimento.

Nella *Natività del Battista* al centro della composizione, posto in posizione dominante, è il Precursore di Cristo dato alla luce dalla anziana Elisabetta. Partecipano alla scena sacra il vecchio padre Zaccaria e una serie di inservienti. In primo piano è invece collocata la figura di una nutrice china nell'atto di raccogliere un lavabo. Le pose dei personaggi assecondano movimenti serpentinati e le gamme cromatiche selezionate si basano su rapporti di luminoso cangiantismo.

Nella *Decollazione del Battista* la cruenta scena principale si consuma in primo piano dove, in posizione centrale, è collocato il corpo acefalo di Giovanni dal cui collo guizzano rutilanti fiotti di sangue. Posti ai lati della figura del Battista sono il carnefice, che brandisce la spada ancora lorda del sangue di Giovanni e la giovane Salomé che ne reca in un vassoio la testa recisa ottenuta come premio dal Re Erode Antipa dopo aver danzato ad un banchetto. Segue, ancora, Erodiade, la donna che dispose l'uccisione del Santo che ne aveva pubblicamente denunciato la condotta immorale dopo che quest'ultima, abbandonato il legittimo marito, intrecciò una relazione col fratello dello sposo Erode Filippo; è infatti a lei che la figlia Salomé offre in un vassoio la testa mozzata del Santo. Partecipano ancora alla narrazione un'anziana donna e alcune vivaci figurine che si sporgono dalle finestre di una architettura che funge da fondale della composizione.

Come per l'opera precedente anche in questo caso l'artista adotta le medesime soluzioni cromatiche e compositive che lo accomunano al linguaggio di Filippo Paladini e alla cultura figurativa manieristica, inoltre si noti la scelta operata dal Comparetto di rendere contemporaneo l'episodio evangelico selezionando per i personaggi vesti che si richiama alla moda del suo tempo, espediente figurativo quest'ultimo assai diffuso in seno alla temperie artistica di riferimento.

I due dipinti permettono dunque di indagare la produzione della tarda maniera nel Val

di Noto, soffermandosi su figure come quella di Alessandro Comparetto e di Filippo Paladini la cui lezione venne recepita in larga scala nel comprensorio netino. Inoltre le due opere consentono di analizzare tematiche legate al culto dei Santi presso le comunità dell'area oggetto di analisi e ai dettami della controriforma, si pensi a tal proposito al tema del martirio.

Bibliografia: Larinà, 1993, p. 94; Orrigo, 1993, p. 375, 379;
Guastella, 1996, p. 24; Abbotto, 2008, p. 188, 265, 266

4.1 Il Museo Diocesano di Catania

Il Museo Diocesano di Catania viene inaugurato il 1° febbraio del 2001 su spinta dell'allora arcivescovo della Diocesi etnea mons. Luigi Bommarito che, come osserva l'attuale direttrice Grazia Spampinato, diede seguito alla notevole spinta spirituale e culturale data dalle celebrazioni del Grande Giubileo dell'anno 2000.

Oggi il museo, strettamente connesso al Duomo di Catania e alla sua storia, è ospitato nell'edificio dell'antico Seminario dei Chierici. L'imponente complesso tardo-barocco eretto a partire dal 1706 dopo il violento sisma del 1693 che, tra i numerosi centri del Val di Noto, atterrò anche la città di Catania, è stato adeguato allo scopo nel 1998 dagli architetti Giovanna Cannata e Cosmo Caruso e dall'ingegnere Rosario Spina su incarico dell'allora amministratore del Seminario don Santino Salamone, mentre la professoressa Claudia Guastella ha curato l'ordinamento museologico e la selezione delle opere⁵⁸.

L'adeguamento dell'edificio alla sua nuova destinazione d'uso ha permesso di sfruttare gli ambienti interni dell'antico Seminario articolando l'allestimento museale complessivamente in nove sale adibite all'esposizione delle collezioni di opere d'arte sacra, dislocate sui diversi livelli della struttura, ponendo grande attenzione alla valorizzazione dei preziosi manufatti e alla loro relativa salvaguardia. Al piano terra è inoltre presente un'aula polifunzionale mentre al primo piano è sita una sala destinata alla gestione ordinaria del museo e ad ospitare momenti culturali come convegni o mostre temporanee. Il Museo Diocesano di Catania si apre, inoltre, all'esterno dell'edificio monumentale sfruttando gli spazi offerti sia dalle due terrazze panoramiche che consentono una gradevole veduta su piazza Duomo e su Porta Uzeda che della terrazza interna contigua alla Cattedrale stessa⁵⁹.

Il percorso museale, che si snoda all'interno di una ben definita scansione di spazi architettonici coerenti con l'antica funzione dell'edificio, contempla sia la visita agli ambienti posti al piano terra che quella alle sale dislocate nei piani superiori dell'antico Seminario dei Chierici.

58 G. Cannata, *La storia del luogo. Dal vecchio seminario all'allestimento museale*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017, p. 13; C. Guastella, *Museo diocesano di Catania*, Catania 2001, p. 3

59 G. Cannata, *La storia del luogo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 15

Il Museo Diocesano di Catania si configura essenzialmente come museo della Cattedrale e della intera diocesi etnea creando, di fatto, col territorio, un intrinseco rapporto di coesione identitaria. L'allestimento museale, che comprende arredi liturgici argentei, dipinti, sculture, paramenti sacri di diversa provenienza, segue un generale criterio espositivo di natura tipologica che, come ricorda Claudia Guastella, si fonda sia sulle analogie dei materiali che sull'impiego e, dunque, sulla funzione liturgica, delle opere d'arte oggetto di esposizione⁶⁰. I preziosi manufatti artistici e le sale sono inoltre accompagnati da puntuali apparati didattici che consentono al visitatore di fruire in modo pressoché completo delle collezioni artistiche offrendo notazioni storiche e, in riferimento alle suppellettili argentee, informazioni circa l'originario impiego durante le funzioni religiose.

Il percorso di visita, dettagliatamente illustrato nel catalogo edito a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania nel 2017 col coordinamento scientifico del professore Maurizio Vitella, prende il suo avvio con le opere esposte nella prima sala del museo. Questa è dedicata alla Cattedrale etnea dalla sua rifondazione di epoca normanna al devastante terremoto del 1693 e custodisce diversi elementi lapidei, taluni rinvenuti proprio durante l'adeguamento strutturale della cosiddetta *sala del Fercolo*⁶¹. Tra questi si annoverano un frammento di epigrafe riportante caratteri greci, una *scultura muliebri acefala* e priva di arti superiori risalente al I secolo d. C. e una ulteriore statua tardo-quattrocentesca di ambito vagamente geginiano, anch'essa acefala, indicata da Claudia Guastella come l'allegoria della virtù cardinale della *Fortezza*⁶²; la presenza tuttavia della torre merlata caratterizzata da tre aperture e recata in mano dalla figura scolpita indurrebbe a ritenere, inoltre, che la scultura possa riferirsi ad una *Santa Barbara* accompagnata da quello che è, di fatto, il suo più consueto attributo iconografico⁶³. Nella medesima sala si custodisce ancora una lastra marmorea con il *Salvator Mundi in trono fra angeli e i Santi Pietro e Paolo*, frammento di una sepoltura originariamente collocata nella Cattedrale catanese e che reca le insegne civiche e quelle aragonesi. L'opera, ascrivibile alla temperie culturale tardo-romanica, è stata ricondotta al cosiddetto Maestro di Mileto, artista di area napoletana⁶⁴. Entro una vetrina della prima sala si conserva ancora uno *Spadino da*

60 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 5; M. Vitella, *Il percorso espositivo. Le opere e gli artisti*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 19

61 G. Cannata, *La storia del luogo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 16

62 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 5

63 M. Vitella, *Il percorso espositivo. Le opere e gli artisti*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 20

64 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 5; M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella

fanciullo. La piccola arma da parata è una interessante opera di bottega valenciana rinvenuta nel 1958 all'interno del sarcofago dei Re Aragonesi allocato nel Duomo di Catania, l'oggetto era probabilmente parte del corredo funebre appartenente al principe Federico d'Aragona⁶⁵. All'interno della medesima vetrina si conserva, inoltre, una aggraziata figura femminile in oro sbalzato, cesellato e smaltato identificabile per il gesto delle braccia incrociate all'altezza del petto con una Sant'Agata; l'opera è assegnata da Claudia Guastella all'orafo di origine partenopea Vincenzo Archifel⁶⁶, assai attivo a Catania città nella quale, ricorda Maurizio Vitella, rivestì nel 1500 il ruolo di console della maestranze degli orafi e degli argentieri⁶⁷.

La seconda, ampia, sala del museo espone gli arredi argentei della Cattedrale. Il tesoro del Duomo raggruppa opere di alta manifattura argentiera siciliana articolando l'esposizione secondo un criterio cronologico che suddivide le preziose suppellettili tra opere tarde, risalenti ai secoli XVI e XVII, dunque superstiti al sisma del 1693, e preziosi arredi liturgici afferenti ad una temperie artistica successiva e quindi alla ricostruzione post terremoto; le opere sono inoltre suddivise per area geografica di produzione segnatamente catanese, palermitana e messinese⁶⁸. Tra i principali manufatti qui esposti si annoverano il raffinato *reliquiario a braccio di San Giorgio* risalente al 1576 e il *busto reliquiario di San Cataldo* ascrivibile alla fine del XVI secolo, opere dell'argentiere catanese Paolo Guarna; il *reliquiario a braccio di San Sebastiano* realizzato anch'esso da argentiere catanese a seguito dell'ondata di peste del 1575, e quello di *Santa Caterina* opera invece di maestranze palermitane così come il prezioso *busto smaltato di Santa Margherita*, opera dal tono fortemente naturalistico, eseguito nel 1634 per accogliere una reliquia della martire cristiana giunta a Catania da Vienna⁶⁹. Degne ancora di menzione sono una serie di ulteriori reliquiari legati alla Passione di Cristo come l'esemplare ad ostensorio delle *Sacre Spine*, o quello a croce di produzione palermitana contenente frammenti ossei degli Apostoli Pietro e Paolo, Tommaso, Matteo, Giacomo il minore, Andrea, Mattia e dei Santi

(coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 20; per la figura del Maestro di Mileto cfr. F. Negri Arnoldi, *Scultura trecentesca in Calabria. Il Maestro di Mileto*, in "Bollettino d'Arte", LVII, 1972, pp. 20-32

65 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 9; M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 21; R. Traettino, *Spada da fanciullo (del principe Federico d'Aragona?)* (scheda dell'opera I.2.1), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 48

66 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 6

67 M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 21

68 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 6

69 M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, pp. 22,23; C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., pp. 6,7

Stefano protomartire, Domenico di Guzman e Leonardo abate⁷⁰. Una ulteriore vetrina della seconda sala ospita infine preziose suppellettili argentee fatte eseguire per volere dei vescovi che si sono susseguiti alla guida della diocesi etnea, opere contrassegnate dalle rispettive insegne vescovili facenti capo ai committenti. Tra queste si segnalano il piatto da parata eseguito da argentiere palermitano nel 1718 per il mons. Pietro Galletti o la serie di quattro vassoi e palmatoria voluti dal mons. Salvatore Ventimiglia, questi ultimi, manufatti di oreficeria romana⁷¹

La sala successiva è invece deputata all'esposizione delle vesti liturgiche testimonianze storico-artistiche strettamente connesse alle singole figure di prelati che si sono avvicinati al timone della chiesa catanese.

Il percorso museale prosegue con la visita alla quarta sala, ambiente espositivo all'interno del quale sono custoditi i preziosi arredi dedicati alla Santa Patrona di Catania Agata. Particolarmente degno di menzione è il prezioso paliotto argenteo con *l'Incoronazione di Sant'Agata e scene della sua vita* commissionato dal priore del Capitolo della Cattedrale Pietro Gravina de Cruyllas all'argentiere messinese Saverio Corallo che realizza nel 1726 anche il monumentale paliotto architettonico commissionato per l'altare maggiore del Duomo catanese dal vescovo Pietro Galletti che, osserva Claudia Guastella, insediandosi nella diocesi etnea dopo aver guidato la chiesa di Patti, consentì una notevole affermazione nella diocesi catanese degli artisti di area peloritana⁷².

Legata ancora alla storia della diocesi catanese e segnatamente ai secoli XIX e XX e ai suoi vescovi è l'allestimento della cappella del Seminario dei Chierici sita al terzo piano dell'edificio che ospita cimeli appartenuti a figure di spicco della chiesa etnea come il beato cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet, del quale si conserva il galero in feltro e del cardinale Giuseppe Francica Nava cui si deve l'erezione stessa della cappella del Seminario⁷³.

Il percorso espositivo continua con la sala dedicata alla esposizione degli arredi liturgici argentei delle chiese che insistono sul territorio diocesano. Tra le opere presenti in questa sala, opportunamente raggruppate seguendo un criterio cronologico e di provenienza, spicca certamente il prezioso *reliquiario a busto di San Giuliano* proveniente

70 M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 24

71 M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 27; C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 8

72 C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 10; M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 30

73 M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 31; C. Guastella, *Museo diocesano...*, 2001, op. cit., p. 11

dalla chiesa del monastero eponimo, eseguito dall'argenteo messinese Didaco Rizzo nel 1664; una pregevole *croce astile* con i capicroce trilobati della prima metà del XVII secolo proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio Abate di Camporotondo Etneo; il *paliotto con l'Assunzione di Maria* assegnato al messinese Francesco Martinez; numerose suppellettili liturgiche già custodite nell'ex monastero benedettino di San Nicolò l'Arena; due interessanti ostensori neoclassici realizzati dall'argenteo catanese Pietro Paolo Aversa con Melchisedek al nodo provenienti, il più tardo del 1798, dalla chiesa catanese di Santa Maria dell'elemosina mentre il più recente, risalente al 1811-12, dal monastero di Santa Chiara ⁷⁴.

La settima sala, quella che in origine ospitava l'antico dormitorio dei seminaristi, per le sue intrinseche caratteristiche architettoniche ben si presta ad assolvere alla nuova destinazione d'uso finalizzata ad accogliere la pinacoteca del museo diocesano di Catania. All'interno del vasto ambiente dalla pianta regolare si custodisce una ricca selezione di dipinti che attraversano un ampio arco temporale che procede dal secolo XIV fino a giungere alle soglie del XX secolo. I dipinti esposti nella galleria – oggetto di singola schedatura del seguente paragrafo – offrono uno spaccato piuttosto chiaro delle fasi storiche della produzione pittorica del versante orientale dell'Isola nelle declinazioni proprie delle diverse temperie culturali di riferimento, tracciando, di fatto, un affresco pressoché esaustivo della realtà artistica che può essere estesa all'intero comprensorio del Val di Noto. All'interno della pinacoteca diocesana sono infatti esposte opere di grande pregio che ricordano una produzione pittorica ancora attardata su stilemi bizantineggianti come testimoniano le tavole a fondo oro; si passa successivamente ad esempi di respiro tardo-cinquecentesco come attesta il pregevole dipinto di Bernardino Nigro con la *Madonna in trono con il Bambino e San Giuseppe*, passando per opere di suggestione paladinesca come la cosiddetta *Madonna dell'ulivo*, fino a giungere a capolavori figli della temperie caravaggesca attestata dal *Cristo Crocifisso* del siracusano Mario Minniti. Ad un ambito strettamente locale e ad una temperie tardo-barocca di derivazione controriformata fanno, ancora, riferimento le monumentali pale centinate col *Sant'Isidoro Agricola* di Matteo Desiderato e con il gruppo dei *Dolenti* eseguito dal catanese Olivio Sozzi per la chiesa di San Giuseppe al Transito. L'esposizione si completa con la *Predica di Sant'Euplo* eseguito all'inizio del secolo XX dal pittore acese Francesco Mancini.

Nella successiva sala si espongono ancora paramenti in origine appartenenti alle chiese

74 M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 33

della Diocesi di Catania e alcuni interessanti arredi lignei come il cosiddetto *casciarizzo* in legno dipinto risalente al 1753 proveniente dal monastero di San Placido⁷⁵.

Una sala a parte è invece dedicata al celebre *Fercolo di Sant'Agata*, macchina processionale argentea utilizzata in occasione delle celebrazioni in onore della Patrona di Catania per il trasporto lungo le vie cittadine del busto reliquiario della Santa. L'opera dalla struttura a tempietto sostenuto da sei colonnine che sostengono una ampia copertura a padiglione, è il risultato di una complessa storia conservativa che, sebbene uscito quasi indenne dal terremoto del 1693, ha visto il depauperamento di numerose parti dovute ad azioni delittuose perpetrate tra il 1890 e il 1891 e, ad ancor più gravi danni subiti a seguito dei bombardamenti del 1943 che, di fatto, ci consegnano oggi un'opera quasi interamente riconfigurata negli anni Cinquanta del Novecento. Tradizionalmente attribuito all'argentiere catanese Paolo Aversa e alla sua bottega, i documenti archivistici attestano che ad attendere alla decorazione dell'opera, comunque già esistente nel 1519, fu chiamato nel 1522 l'argentiere catanese Vincenzo Archifel. Il fercolo fu inoltre oggetto di ulteriore arricchimento nel corso dei secoli successivi⁷⁶. Si segnala inoltre che la sala del fercolo ospita in maniera permanente la mostra fotografica dal titolo *Agathae* con gli scatti del catanese Fabrizio Villa donati nel 2011 dallo stesso autore al Museo Diocesano etneo. Le istantanee raffigurano momenti dei festeggiamenti che ogni anno, dal 3 al 5 di febbraio, vengono tributati con grande partecipazione di folla e di devoti catanesi alla Patrona della città.

⁷⁵ *Ivi*, p. 38

⁷⁶ G. Spampinato, *Macchina processionale o fercolo* (scheda dell'opera), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 74

4.2 Catalogo delle opere pittoriche

69 – ANONIMO DELL'ITALIA CENTRO-SETTENTRIONALE

Madonna del Latte e Crocifissione

Tempera su tavola

Fine XIV secolo – inizi XV secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale (già collezione Taranto Rosso)



La piccola tavola, ascrivibile ad un periodo compreso tra la fine del XIV secolo e gli inizi del XV, raffigura il soggetto iconografico della cosiddetta *Madonna del Latte* accompagnata nella cuspide archiacuta dal tema della *Crocifissione* con il *Cristo Patiens* accompagnato dai dolenti allocati ai lati della composizione (Guastella, 2001, p. 26; Travagliato, 2017, p. 100).

L'opera, sottratta alla confisca post unitaria dei beni ecclesiastici da parte del neonato Stato Italiano, era custodita nelle collezioni dell'abate benedettino Salvatore Taranto Rosso che la custodiva assieme ad altre pregevoli opere come la *Madonna della consolazione* e una *Santa Lucia*, anch'esse parte delle collezioni del Museo Diocesano di Catania, nella sua cella del monastero di San Nicolò l'Arena. Transitate successivamente nei locali del palazzo di famiglia a Caltagirone le opere furono portate in cattedrale a Catania dall'arcivescovo Giuseppe Benedetto Dusmet, erede universale del Taranto Rosso, che le salvò di fatto dalla dispersione (Longo, 1849, pp. 5-

12; Narbone, Taranto Rosso, 1871, p. 182; Vitella, 2017, p. 34; Travagliato, 2017, p. 100).

L'iconografia della cosiddetta *Virgo Lactans* o *Galaktotrophousa*, che di grande fortuna godette già nel Trecento soprattutto in area tosco-marchigiana, si pensi alle realizzazioni di

Ambrogio Lorenzetti, venne successivamente proibita dalle direttive post-tridentine (Travagliato, 2017, p. 100). la Vergine è descritta assisa ma a mezzobusto nell'atto di allattare il Bambino che rivolge lo sguardo allo spettatore. Opera di linguaggio tardogotico presenta stringenti analogie con la lezione giottesca. Le figure sacre si stagliano su un omogeneo fondale dorato, molto rovinato, che presenta una lavorazione a motivi geometrici e fitomorfi in corrispondenza dei nimbi.

Nella regione superiore del dipinto è raffigurata la Crocifissione di Cristo con i dolenti. Le figure, probabilmente anche perché vincolate dalla esiguità dello spazio, non rispettano i corretti rapporti di proporzione. Giovanni Travagliato riscontra, inoltre, nella composizione, suggestioni legate alla produzione senese di Simone Martini e dei Lorenzetti e una eredità di modelli offerti da Giotto, suggerendo altresì che la soluzione iconografica adottata del *Cristo patiens* proteso in avanti a braccia divaricate, con torace pronunciato, perizoma trasparente e ginocchia piegate sia da ricondursi ad una iconografia promossa dagli ordini mendicanti (Travagliato, 2017, p. 100).

La preziosa tavola testimonia con forza la ricchezza del patrimonio artistico del comprensorio netino scampato alla furia distruttrice del sisma del 1693. In chiave didattica il dipinto offre, invece, spunti relativi a tematiche iconografiche legate al ciclo della *Passione di Cristo*, alla raffigurazioni Mariane e segnatamente al tema della *Virgo lactans* e dunque alle innovazioni apportate nelle raffigurazioni sacre dal dettato della Controriforma.

Bibliografia: Longo, 1849, pp. 5-12;
Narbone, Taranto Rosso, 1871, p. 182;
Guastella, 2001, p. 26; Vitella, 2017, p. 34;
Travagliato, 2017, p. 100

70 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE O TOSCANO (MAESTRO DEL POLITTICO DI AGIRA?)

Santa Lucia

Tempera su tavola

Prima metà del XV secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale (già collezione Taranto Rosso)



Risale alla seconda metà del XV secolo la raffinata tavoletta raffigurante la martire siracusana Lucia, già parte delle collezioni del colto abate benedettino Salvatore Taranto Rosso che la custodiva, assieme ad altri preziosi dipinti, all'interno del monastero catanese di San Nicolò l'Arena. L'opera ha condiviso la medesima vicenda storico conservativa della *Madonna del latte* (cfr scheda n. 69 *supra*) e della cosiddetta *Madonna della Consolazione* (cfr scheda n. 71 *infra*) anche queste ultime esposte all'interno della pinacoteca del catanese Museo Diocesano. Scampata all'incameramento post unitario dei beni ecclesiastici da parte del neonato Stato Italiano il dipinto transitò dapprima nei locali del palazzo calatino del Taranto Rosso passando successivamente ad arricchire le raccolte della Cattedrale di Catania per mano dell'illuminato

arcivescovo Giuseppe Benedetto Dusmet, erede universale dell'abate benedettino Taranto Rosso, preservandola, di fatto, dal concreto rischio di dispersione (Longo, 1849, pp. 5-12; Narbone, Taranto Rosso, 1871, p. 182; Vitella, 2017, p. 34; Travagliato, 2017, p. 102).

Certamente parte di un polittico smembrato di cui la tavola andava ad ornare uno degli sportelli laterali, Giovanni Travagliato, basandosi su rapporti dimensionali ed analogie stilistiche e formali, nonché prendendo in esame le palmari affinità nella decorazione del fondo aureo, avanza la convincente ipotesi che la nostra *Santa Lucia* sia accomunabile alle tavole custodite a Siracusa nelle collezioni di Palazzo Bellomo, acquisite nel 1901 per destinarle al Museo Archeologico Nazionale della medesima città, raffiguranti i santi

Pietro, Agata, Giovanni Evangelista, Caterina d'Alessandria, Matteo e una Annunciazione composta da un *Angelo Annunziante* e da una *Vergine Annunziata*, opere che secondo Giovanni Travagliato verosimilmente andavano a costituire un unico polittico (Travagliato, 2017, p. 102).

Concordemente individuata come una *Santa Lucia*, la tavola a lungo è stata interpretata come una *Vergine Addolorata* a motivo del pugnale che la figura muliebre reca in mano, stringendolo per la lama all'altezza del petto. Questo elemento iconografico tuttavia va ricondotto al martirio della Vergine siracusana avvenuto, secondo la tradizione cristiana, dopo il patimento di numerosi e atroci torture, per *iugulatio*, ovvero per decapitazione. Osserva ancora una volta Giovanni Travagliato che l'assenza del pàtera con gli occhi, il più consueto dei geroglifici legati alla Santa, è da addebitarsi alla temperie di riferimento del dipinto in quanto tale motivo figurativo avrà ampia diffusione solo a partire dal secolo successivo (Travagliato, 2017, p. 102).

Santa Lucia è descritta a figura intera su un omogeneo fondo oro lavorato con incisioni che assecondano il motivo del quadrilobo. La Vergine siracusana, con ogni probabilità originariamente collocata al fianco di una *Madonna col Bambino*, indossa una ricca veste purpurea e reca in mano il libro dei vangeli. Il capo della Santa è impreziosito da una corona con mergoli gigliati che ne enfatizza il rango sociale e da una raffinata acconciatura che termina con una treccia ricadente su una spalla.

Genericamente assegnata ad ignoto pittore meridionale o toscano, il frammento con Santa Lucia è stato recentemente ricondotto alla mano del cosiddetto *Maestro del polittico di Agira* sulla base di evidenti affinità formali e stilistiche (Buttà, 2008, pp. 70, 71; Travagliato, 2017, p. 102).

Anche questa pregevole tavola testimonia con tutta evidenza la ricchezza del patrimonio artistico del comprensorio netino antecedente al violento sisma del 1693. In chiave didattica il dipinto consente, invece, di individuare tematiche legate all'ambito iconografico e alla sua evoluzione nonché al culto dei santi locali.

Bibliografia: Longo, 1849, pp. 5-12;
Narbone, Taranto Rosso, 1871, p. 182;
Buttà, 2008, pp. 70, 71; Vitella, 2017, p. 34;
Travagliato, 2017, p. 102

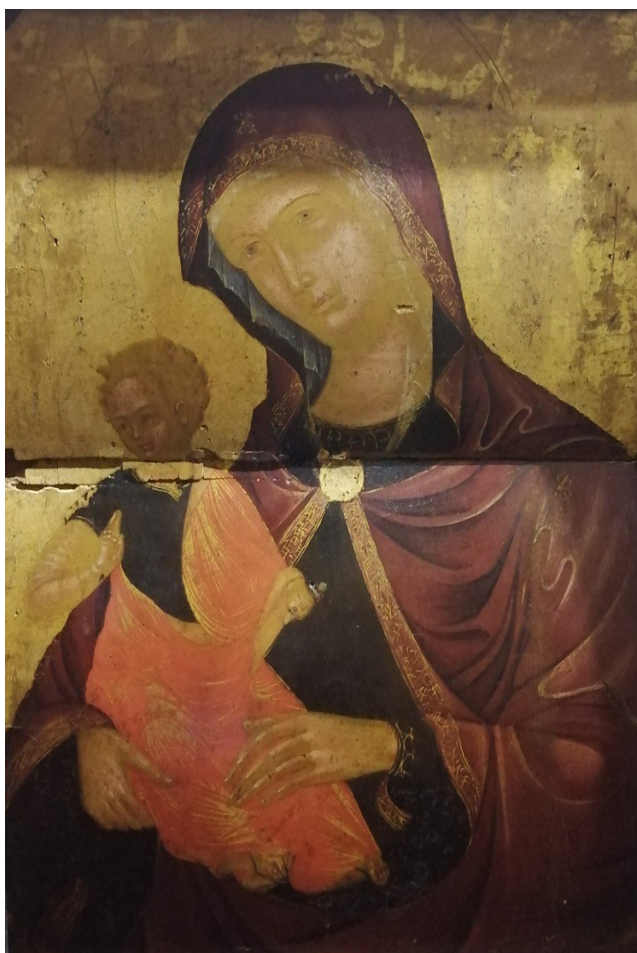
71 – SEGUACE DI NICOLAOS TZAFOURIS

Madonna della Consolazione

Tempera su tavola

Inizi del XVI secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale (già collezione Taranto Rosso)



Tra i dipinti a fondo d'oro conservati nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania si conserva la tavola raffigurante la cosiddetta *Madonna della Consolazione*, opera ascrivibile agli inizi del secolo XVI eseguita sul modello coniato dal pittore di scuola cretese Nicolaos Tzafouris, operante tra il 1460 e il 1501, e assai replicato nell'Isola a partire dal XVI secolo fino al secolo XVIII inoltrato (Travagliato, 2017, p. 104).

Come la *Madonna del Latte* e la *Santa Lucia* precedente schedate anche la tavoletta con la *Madonna della Consolazione* era parte della originaria collezione di significative

opere d'arte che il raffinato abate cassinese Salvatore Taranto Rosso custodiva all'interno della sua cella del monastero catanese di San Nicolò l'Arena. Successivamente ricoverata assieme agli altri dipinti nel palazzo di famiglia a Caltagirone, la tavola transitò per mano del beato cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet, a capo della chiesa etnea dal 1867 al 1894 (Zito, 1987, pp. 381, 382), nelle raccolte di beni della Cattedrale di Catania, scampando all'incameramento post unitario da parte dello Stato (Longo, 1849, pp. 5-12; Narbone, Taranto Rosso, 1871, p. 182; Guastella, 2001, p. 26; Vitella, 2017, p. 34 Travagliato, 2017, p. 104).

Il dipinto, una tempera su tavola di piccolo formato, raffigura il consueto soggetto

iconografico della *Vergine col Bambino* secondo l'affermata tipologia della *Madonna Odigitria*. Le figure sono addossate a un omogeneo fondo d'oro dalla superficie liscia, privo di incisioni o punzonature. Maria indossa un raffinato manto purpureo fermato da un bottone all'altezza del petto, su una veste blu, soluzioni cromatiche tipiche della cultura figurativa legata alla chiesa d'oriente, adottate a ricordo della umanità di Maria rivestita di divinità. Sul capo e sulle spalle della Beata Vergine si scorgono le tre stelle della tradizione iconografica bizantina che indicano la verginità della Madre di Cristo prima, durante e dopo il parto. Anche il Bambino, descritto in atto benedicente, indossa delle vesti che assecondano la dicotomia cromatica del rosso e del blu. In mano reca ancora il cosiddetto *chirografo del peccato*, piccolo rotolo dove è indicato il sacrificio cui è chiamato il Figlio dell'Uomo per la salvezza del mondo. Entrambe le figure rivolgono lo sguardo allo spettatore rendendolo partecipe dell'intimità della scena sacra.

La piccola tavola con la *Madonna dell'Umiltà* è una ulteriore fulgida testimonianza della vastità del patrimonio artistico del comprensorio netino antecedente al violento sisma del 1693. In chiave didattica il dipinto consente, invece, di individuare tematiche legate all'ambito iconografico Mariano e alle sue molteplici declinazioni sviluppate nel corso dei secoli.

Bibliografia: Longo, 1849, pp. 5-12;
Narbone, Taranto Rosso, 1871, p. 182;
Guastella, 2001, p. 26; Vitella, 2017, p. 34;
Travagliato, 2017, p. 104

72 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Santa Maria di Nuovaluce

Tempera su tavola

Fine del XVI secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale (già chiesa di Santa Maria di Nuovaluce)



La tavola raffigurante *Santa Maria di Nuovaluce* proviene dalla settecentesca omonima chiesa catanese demolita nel 1926 per far posto all'attuale Intendenza di Finanza di piazza Bellini. Il dipinto, trasportato nel XVIII secolo nella nuova chiesa dai monaci del monastero eponimo, probabilmente riproduceva l'antica icona bizantina verso la quale era riservata una grande devozione da parte dei fedeli (Signorello, 2003, pp. 62-65).

L'opera, una tempera su tavola, è parte integrante del gruppo di dipinti a fondo d'oro

delle collezioni del Museo Diocesano di Catania.

Nel corso dei secoli, a fronte della grande venerazione tributata alla sacra immagine della *Madonna di Nuovaluce* da parte dei devoti catanesi, la tavoletta ha subito diverse manomissioni che si sono concretizzate per lo più nella ripetuta applicazione di numerosi orpelli in metallo prezioso, certamente non pertinenti con l'opera, sulla superficie pittorica, tra questi uno stellario, una corona e una stella posta sulla spalla della Vergine a ricordare, secondo il tradizionale modello rintracciabile nella cultura figurativa di marca bizantina, la assoluta verginità di Maria. In sede di restauro tali superfetazioni sono state rimosse al fine

di consentire una migliore leggibilità del brano pittorico (Travagliato, 2017, p. 98).

La figura della Madre di Cristo, isolata su un omogeneo fondo aureo privo di decorazioni a incisione o punzonature, è descritta di tre quarti. Maria è raffigurata secondo l'assai fortunato modello della *Haghiosoritissa* o *Vergine Orante* con lo sguardo rivolto in direzione dell'osservatore e le mani orientate alla sua destra. L'incarnato della Madonna è bruno; la Vergine è avvolta in un pesante manto scuro con raffinate guarniture in oro che instaurano un dialogo cromatico tra la figura sacra e il piano di fondo della tavola.

La pregiata tavoletta con *Santa Maria di Nuovaluce* testimonia con evidenza la ricchezza e la eterogeneità del patrimonio artistico del Val di Noto, relativo a temperie artistiche antecedenti al tremendo terremoto che sconvolse l'area sud-orientale dell'Isola nel 1693. Come la tavola precedentemente schedata anche quest'ultima in chiave didattica permette di individuare tematiche legate all'ambito iconografico Mariano offrendo spunti di analisi relativi alle molteplici declinazioni che nel corso dei secoli si sono avvicinate in riferimento a tale tematica figurativa. L'opera consente, altresì, per il suo grande valore devozionale, di indagare anche specifici culti locali legati alle singole comunità del Val di Noto.

Bibliografia: Signorello, 2003, pp. 62-65; Travagliato, 2017, p. 98

73 – BERNARDINO NIGRO

Madonna in trono con il Bambino e San Giuseppe

Olio su tavola

Seconda metà del XVI secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale (già collezione Taranto Rosso)



Risale alla seconda metà del XVI secolo la preziosa tavola eseguita da Bernardino Nigro (o Niger), firmata dall'artista sul verso del supporto materico, raffigurante il tema della *Madonna in trono che allatta il Bambino* secondo una iconografia che ancora attinge ai repertori figurativi della tradizione medievale che le norme tridentine avevano, tuttavia, abolito.

Il dipinto, opera autografa del Nigro, rappresentante di spicco della scena artistica tardo-cinquecentesca del versante orientale dell'Isola, va ad implementare l'esiguo *corpus* di opere certe eseguite dal pittore e poeta probabilmente di origine greca, quasi tutte riconducibili al terzo quarto del XVI secolo (Cappuccio, 1993, p. 373; Pugliatti, 1993, p. 185; Mercadante, 2017, p. 106). Tra le opere

del Nigro pervenute ai nostri giorni merita di essere certamente menzionato il grandioso *retablo* eseguito nel 1573 per la chiesa di San Giorgio a Modica. Sebbene sia stata assegnata dalla storiografia tradizionale – e segnatamente dal Di Marzo che interpreta erratamente la datazione apposta in calce al dipinto – al pennello del messinese Girolamo Alibrandi, altra emblematica figura operante in Sicilia a cavallo tra l'ultimo quarto del secolo XV e il primo ventennio del XVI, la paternità della monumentale macchina pittorica è oggi concordemente riconosciuta a Bernardino Nigro (Di Marzo, 1899, p. 14; Pugliatti, 1993, p. 185).

Tra gli altri dipinti autografi del Niger vanno ancora ricordati un *San Giacomo* risalente

al 1572 e oggi custodito nella collezioni del Museo Civico di Catania di Castello Ursino e la raffinata tavola con la *Sant'Agata condotta al martirio* eseguita nel 1588 per la chiesa catanese di Sant'Agata al Carcere ed ivi collocata sull'altare maggiore (Pugliatti, 1993, p. 185; Guastella, 2001, p. 13; Mercadante, 2017, p. 102).

Legato alla lezione di Polidoro da Caravaggio mediata da artisti locali come Deodato Guinaccia, la *Sacra Famiglia* del Museo Diocesano di Catania è un'opera ascrivibile alla maturità di Bernardino Nigro. L'artista riproduce il tema figurativo di Maria Vergine che, assisa su uno scranno, allatta il Bambino alla presenza di Giuseppe allocato alla estremità sinistra della composizione. La Madre di Cristo, caratterizzata da aggraziati tratti giovanili, vagamente idealizzati, stride con l'accentuata senilità dello sposo, stancamente adagiato sul suo vincastro. Maria, avvolta in una elegante veste color cremisi cinta all'altezza del petto, volge lo sguardo all'osservatore recando con una mano il libro della parola e reggendo con l'altra sulle sue ginocchia il Figlio, Verbo incarnato. Il Bambino, caratterizzato da una accentuata posa dinamica, come la Madre si rivolge direttamente allo spettatore mentre trae nutrimento dal seno materno. Con una mano regge ancora un globo crucigero, emblema della potestà di Cristo. Particolare attenzione l'artista riserva all'elemento architettonico che funge da quinta scenica caratterizzato dalla consueta decorazione a grottesche che attinge al repertorio figurativo della cosiddetta “maniera moderna” per dirla col Vasari, introdotta nella Sicilia Orientale da figure come Cesare da Sesto, Girolamo Alibrandi e da ultimo Polidoro da Caravaggio e dai suoi epigoni. Alle spalle di Maria, il cui capo come quello dell'anziano patriarca Giuseppe è arricchito dalla presenza del consueto nimbo circolare, è collocata una pesante coltre verdastra che apre come un sipario su di un placido paesaggio fluviale (Mercadante, 2017, p. 106). All'interno del nimbo che sovrasta il capo di Maria ad una attenta osservazione si scorgono inoltre in caratteri aurei le parole del celebre inno mariano *AVE MARIS STELLA DEI MATER ALMA* che riconoscono alla Madonna l'attributo di *Stella del Mare*.

Il dipinto si configura come testimonianza diretta della produzione manieristica nel Val di Noto denunciando con forza la ricchezza del patrimonio artistico del comprensorio scampato alla furia distruttrice del sisma del 1693. In chiave didattica l'opera offre spunti di indagine relativi a tematiche iconografiche legate alle raffigurazioni Mariane e segnatamente alla iconografia della Vergine che allatta il Bambino, raffigurazione sacra abolita dal dettato della Controriforma.

Bibliografia: Guastella, 2001, p. 13; Mercadante, 2017, p. 106

74 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Madonna dell'Ulivo

Olio su tela

Fine del XVI secolo

Provenienza: Viagrande (CT), Chiesa della Madonna dell'Ulivo



La *Madonna dell'Ulivo* è un dipinto di incerta provenienza opera di ignoto pittore meridionale della fine del XVI secolo ospitato nelle collezioni del Museo Diocesano di Catania dove è giunto dalla chiesa eponima sita in contrada Villaggio degli Ulivi a Viagrande (CT) dove era custodita solo dal 1964 in sostituzione di una tela contemporanea di analogo soggetto (Carchiolo, 2017, p. 108).

Secondo Roberta Carchiolo l'opera è da considerarsi un caso isolato nel panorama della locale scena pittorica del versante orientale dell'Isola, non potendo di fatto accostare la tela al pennello di alcun pittore siciliano o straniero noto operante nella regione

intorno al secolo XVI (Carchiolo, 2017, p. 109). Va tuttavia osservato come l'ignoto artista tenga ben presente la lezione di autori ampiamente conosciuti in Sicilia come il gaetano Scipione Pulzone o il fiorentino Filippo Paladini del cui linguaggio l'opera denuncia evidenti suggestioni (Carchiolo, 2017, p. 109).

Da una lettura strettamente compositiva emerge con evidenza che il raffinato dipinto risulta debitore di fortunati modelli tardo-rinascimentali che recuperano prototipi figurativi tipici del repertorio raffaellesco o leonardesco. Ne è testimonianza, ad esempio, la soluzione compositiva adottata dall'artista, di collocare la Vergine col Bambino al centro del dipinto a mezza altezza, seduta su un soffice trono di nubi e circonfusa di luce mistica

come nella celebre pala della cosiddetta Madonna di Foligno eseguita da Raffaello Sanzio da Urbino tra il 1512 e il 1513 per l'altare maggiore della basilica romana di Santa Maria in Aracoeli su committenza di Sigismondo de' Conti prefetto della Fabbrica di San Pietro ed oggi esposta nella Pinacoteca dei Musei Vaticani (Strinati, 2016, p. 40). Attingono ancora al repertorio rinascimentale di marca strettamente italiana di area centro-settentrionale anche le svelte figurine di angeli svolazzanti che reggono la corona all'altezza del capo di Maria, mentre Roberta Carchiolo riscontra suggestioni leonardesche nella resa figurativa e cromatica del paesaggio di fondo allocato alla base della composizione (Carchiolo, 2017, p. 109).

Alto esempio di produzione manieristica della Sicilia Orientale il dipinto propone il tema specifico, probabilmente di derivazione benedettina, della *Madonna dell'Ulivo*. Maria, posta al centro della composizione adagiata su di una coltre di vaporose nuvole, reca in braccio il Bambino che assume una posa serpentinata, ulteriore espediente figurativo figlio della temperie manieristica. Il Fanciullo, ritto sulle ginocchia della giovane madre, reca in mano un ramoscello d'ulivo, elemento iconografico che identifica l'opera. La Betata Vergine, caratterizzata dall'aggraziato ovale del viso, sembra indicare con un labile gesto il paesaggio posto in basso alla raffigurazione, mentre con lo sguardo si rivolge direttamente all'osservatore. Due angeli di minori proporzioni rispetto alle figure sacre principali, sovrastano la Vergine sul cui capo pongono una corona a mercoli lanceolati. La composizione è generalmente caratterizzata da cromie brunastre e terrose.

Il dipinto è una ulteriore testimonianza della produzione manieristica nel Val di Noto e fa parte di quel ricco patrimonio artistico superstite al violento terremoto del 1693. In chiave prettamente didattica la preziosa tela con la *Madonna dell'Ulivo* offre spunti di indagine relativi a tematiche iconografiche legate a specifiche raffigurazioni di soggetti mariani tipici del contesto territoriale di appartenenza.

Bibliografia: Carchiolo, 2017, pp. 108, 109

75 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino

Olio su tela

Primo quarto del XVII secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Si colloca approssimativamente intorno al primo quarto del XVII secolo il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* opera di ignoto pittore meridionale appartenente alla cultura figurativa della tarda maniera.

Già parte delle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Catania, l'opera denuncia una evidente apertura verso modelli tipici della produzione italiana di area toscoromana diffusamente veicolati in Sicilia da figure come il fiorentino Filippo Paladini e ancor prima da Vincenzo da

Pavia. Tuttavia va evidenziato come il versante orientale dell'isola, compreso il fronte peloritano, già dal primo quarto del XVI secolo, aveva avuto modo di accogliere opere di affermati artisti afferenti ad un linguaggio pittorico di derivazione centro-settentrionale, come Cesare da Sesto in prima istanza e successivamente Polidoro da Caravaggio che impiantò in Sicilia una florida scuola che ebbe anche il merito di saper mediare la lezione di area ispano-napoletana (Mercadante, 2017, p. 110).

Il dipinto raffigura il generico tema della Sacra Famiglia cui si aggiungono le figura di Sant'Anna e del San Giovannino. La scena sacra è ambientata in uno spazio aperto; il fondale paesaggistico è caratterizzato da tinte foche e brunastre che ne enfatizzano la

componente intimistica della rappresentazione. Al centro della composizione, che rispetta il consueto schema piramidale, campeggia la composta figura di Maria. La Vergine sorregge con materna attenzione il Bambino avvolto in un candido drappo bianco, metaforica allusione alla Passione di Cristo e dunque al sudario che ne avvolgerà il corpo. Il piccolo Gesù, dall'incarnato chiaro e dalle forme ben tornite, è raffigurato in posizione eretta. Il Figlio dell'Uomo si rivolge a San Giovanni, fanciullo anch'esso, col quale instaura un intenso dialogo di sguardi. Il piccolo braccio del Redentore è teso verso il suo "precursore" e pare anelare alla croce che il Battista reca con sé, ulteriore evidente anticipazione del sacrificio di salvezza. Alla bellezza idealizzata di Maria e dei fanciulli si contrappone l'aspro naturalismo che caratterizza le figure di San Giuseppe e di Sant'Anna. La discreta presenza di entrambi, descritti avanti negli anni, si concretizza nella silenziosa partecipazione alla scena sacra.

Il dipinto si configura come esempio della produzione pittorica di ambito manieristico del comprensorio netino e contribuisce ad incrementare il corpus di patrimonio artistico sopravvissuto al violento terremoto del 1693, testimoniando, inoltre, come in Sicilia, e segnatamente nel versante orientale dell'Isola, sia stata recepita e declinata la lezione continentale mediata da figure come Filippo Paladini.

Bibliografia: Mercadante, 2017, p. 110

76 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE (AMBITO PALADINIANO)

Cristo Benedicente

Incoronazione della Vergine

Olio su tela

Prima metà del XVII secolo

Provenienza: Catania, Palazzo arcivescovile



Si è certamente concordi nel ritenere che i due frammenti con il *Cristo Benedicente* e *l'Incoronazione della Vergine* esposti nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania appartenessero in origine ad un'unica pala d'altare la cui unitarietà è oggi irrimediabilmente perduta (Guastella, 2001, p. 14; Mancuso, 2011, p. 43; Pistone Nascone, 2017, p. 112).

Opere di ignoto pittore meridionale di impronta paladinesca, ad oggi risultano scarse e frammentarie le informazioni relative ai due frammenti di cui non si hanno notizie certe neanche in merito alla loro provenienza prima che questi ultimi transitassero nelle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Catania.

Notevolmente alterati da profondi e poco rispettosi interventi di restauro che hanno ricostruito intere porzioni di superficie pittorica, le due opere testimoniano comunque la notevole rilevanza che rivestì in seno all'ambiente siciliano e, nello specifico, al versante orientale dell'Isola, la presenza del pittore fiorentino Filippo Paladini che seppe orientare il

locale linguaggio figurativo in direzione della cosiddetta “maniera moderna” di ambito italiano centro-settentrionale.

Barbara Mancuso riscontra numerose analogie stilistico-formali, nonché legate a soluzioni cromatiche, tra le due porzioni di tela e alcune opere del Paladini come la *Madonna del Rosario*, firmata e datata 1608, eseguita dall'artista toscano per la chiesa di Santa Maria della Neve a Mazzarino e alla *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Antonio*, della chiesa di Maria Santissima delle Grazie a Gela (Mancuso, 2011, p. 45).

Il *Cristo benedicente*, osserva puntualmente Salvatore Pistone Nascone, presenta numerose ridipinture, come il braccio e la mano benedicente, che ne hanno alterato drasticamente l'originaria leggibilità (Pistone Nascone, 2017, p. 112). La figura del Redentore che con una mano regge un globo aureo è attorniata da una serie di testoline alate di putti. Il Cristo, in atto benedicente rivolge lo sguardo verso il basso contemplando, nell'economia della originaria composizione, il momento dell'incoronazione di Maria. Quest'ultima era collocata verosimilmente in posizione centrale nella originaria pala che, si può affermare con una buona dose di certezza, articolava la narrazione pittorica su un doppio registro figurativo come da consuetudine.

Il frammento con l'*Incoronazione della Vergine* presenta uno stato di conservazione migliore rispetto a quello col *Cristo benedicente*. Maria è descritta a mani giunte con lo sguardo rivolto verso il basso. Due figure di putti alati reggono una corona sul capo della Madonna. La posa dinamica dei personaggi e l'attenzione alle soluzioni cromatiche tipiche del repertorio paladinesco ascrivono con certezza l'opera alla cultura manieristica largamente diffusa in Sicilia.

In chiave didattica i due frammenti di pala d'altare, oltre a rappresentare dei validi esempi di produzione artistica antecedenti al 1693, anno del sisma che determinò il momento spartiacque per la locale produzione artistica, suggerisce come la presenza in Sicilia di personalità artistiche quali Filippo Paladini siano state fondamentali per l'evoluzione del linguaggio pittorico isolano a cavallo tra i secoli XVI e XVII. Pertanto è possibile porre in dialogo tali frammenti con opere del maestro toscano e dei suoi epigoni analizzate nel corso della presente trattazione.

Bibliografia: Guastella, 2001, p. 14;
Mancuso, 2011, p. 43, 45;
Pistone Nascone, 2017, p. 112

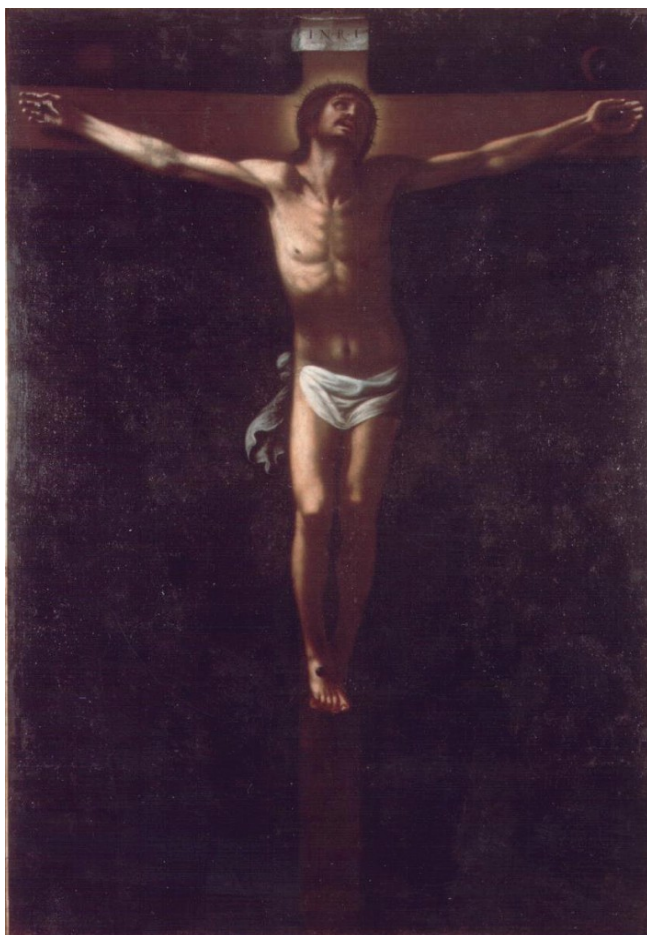
77 – MARIO MINNITI

Cristo Crocifisso

Olio su tela

1629

Provenienza: Catania, Palazzo arcivescovile



Tra le opere di maggior prestigio custodite nel percorso espositivo della Pinacoteca del Museo Diocesano di Catania va annoverata certamente la preziosa tela raffigurante il *Cristo Crocifisso* opera del celebre pittore siracusano Mario Minniti (1577-1640) stretto collaboratore di Michelangelo Merisi da Caravaggio al cui fianco operò a Roma dal 1593 al 1600 circa (Spagnolo, 2017, p. 114).

Il dipinto, opera autografa del Minniti che firma MARIUS MIN. P. e data al 1629, rappresenta una chiara apertura dell'artista siracusano al linguaggio naturalistico del Merisi. Allo stesso anno risale

probabilmente anche l'altro *Cristo Crocifisso con la Maddalena*, eseguito sempre dal Minniti secondo il medesimo schema iconografico e oggi custodito nelle collezioni del Museo Regionale di Messina. Va ancora segnalato che nella chiesa della Madonna Odigitria annessa al complesso conventuale dei Padri Cappuccini di Caltagirone esiste una copia, non firmata e di qualità inferiore rispetto all'opera catanese, che la storiografia calatina assai liberamente attribuisce comunque al pennello del pittore siracusano, per la cui realizzazione viene considerato l'anno 1629 come termine *post quem* (Giansiracusa, Puglisi, 2015, pp. 37-39).

Osserva puntualmente Donatella Spagnolo come il *Cristo crocifisso* di Mario Minniti

sia fortemente debitore del linguaggio caravaggesco nella sua ultima declinazione siciliana e segnatamente prenda a modello la pala messinese con la *Resurrezione di Lazzaro*. Il modellato del corpo, la resa anatomica, la luce che lambisce la carne di Cristo e il suo volto dal tono fortemente patetico, enfatizzano la fragilità del Crocifisso ponendo l'accento sulla componente intrinseca e psicologica conferita dall'umana sofferenza (Spagnolo, 2004, p. 105; Spagnolo, 2017, p. 114).

La composizione è essenziale. Su un omogeneo fondale scuro si staglia la croce sulla quale è inchiodato il *Cristo patiens* nel momento narrato dai vangeli in cui il Redentore rivolge la sua preghiera al Padre prima di spirare. Il corpo del Nazareno, coperto solo da un semplice perizoma bianco, è reso con grande cura analitica e nel suo spiccato naturalismo presenta una notevole attenzione al dettaglio. Osserva correttamente Daniela Spagnolo che il Minniti seppe rendere con grande perizia artistica e crudo realismo la spalla slogata del Cristo. L'espressione del Crocifisso, il cui viso è rivolto al cielo con la bocca leggermente schiusa, è una maschera di dolore e denuncia tutta la fragilità e la sofferenza della sua condizione di creatura incarnata. Il suo capo, circondato di luce divina, è appesantito da un casco di spine. La resa corpora dell'incarnato, dal tono quasi larvale come le ultime opere siciliane del Merisi, è lambito da una luce radente che lo fa emergere dal fondo scuro. All'estremità dei capicroce ricorre il tradizionale motivo del sole e della luna.

Il dipinto consente di approfondire tematiche iconografiche legate al ciclo della Passione di Cristo e al loro sviluppo, ponendolo in relazione con altre opere oggetto di studio del presente lavoro. Inoltre l'opera testimonia la capillare diffusione della lezione caravaggesca in seno alle arti figurative siciliane e segnatamente del Val di Noto.

Bibliografia: Guastella, 2001, p. 13; Spagnolo, 2001, p. 57;
Spagnolo, 2004, p. 105; Giansiracusa, Puglisi, 2015, pp. 37-39;
Spagnolo, 2017, p. 114

78 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

Pentimento di San Pietro

Olio su tela

Ultimo quarto del XVII secolo

Provenienza: Catania, Oratorio della chiesa di Santa Maria di Monserrato



Proviene dall'oratorio della chiesa catanese di Santa Maria di Monserrato il dipinto di ignoto pittore meridionale ascrivibile all'ultimo quarto del XVII secolo raffigurante il fortunato tema iconografico del *Pentimento di San Pietro* che ben si lega alla tradizione figurativa controriformata (Rasà Napoli, 1900, p. 318; Guastella, 2001, p. 13; Mancuso, 2017, p. 116).

La forte componente naturalistica di matrice marcatamente riberesca induce a collocare il dipinto alla seconda

metà del XVII secolo. Il linguaggio dello Spagnoletto, assai diffuso in Sicilia, emerge con grande evidenza soprattutto nella ricercatezza del vero che si concretizza con forza nella resa dei tratti somatici di Pietro modulati da un sapiente gioco di luci e ombre. Barbara Mancuso accosta ancora il dipinto ad un artista vicino a Mattia Preti. Del Cavaliere Calabro, infatti, particolarmente attivo a Roma, Napoli e dal 1661 a Malta, l'opera presenta talune reminiscenze che la studiosa individua nella posa diagonale dell'apostolo, nella selezione della tavolozza e nella impostazione monumentale della figura (Mancuso, 2017, p. 116). Opera di grande pregio sebbene presenti un non del tutto ottimale stato di conservazione che ha portato nel 2004 ad un intervento di restauro che ha previsto talune integrazioni di porzioni di colore, il dipinto descrive il Principe degli Apostoli secondo il consueto sembiante dell'uomo canuto.

Il tema del Pentimento, assai caro ai dettami postridentini che propugnavano istanze legate al sacramento della riconciliazione e della penitenza ha sovente visto protagonista come paradigma di virtù l'Apostolo Pietro così come la figura di Santa Maria Maddalena (Male, 1984, p. 85). Nella nostra opera l'ignoto pittore meridionale raffigura con grande *pathos* l'Apostolo Pietro nel momento immediatamente successivo al cosiddetto *ter negabis* allorquando, riconosciuto da una serva come discepolo di Cristo, per umana paura, rinnegò il Maestro catturato delle guardie del tempio di Gerusalemme e condotto a forza di fronte al Sinedrio. L'artista cristallizza il momento esatto in cui dopo il canto del gallo che sancì il triplo rinnegamento, come profetizzato da Cristo, Pietro riconobbe tutta la sua debolezza umana e “uscito all'aperto pianse amaramente” (Mt 26, 75).

È proprio questo infatti l'episodio descritto dall'opera. Pietro, ha il volto segnato da profonde rughe che ne sottolineano, oltre che l'età avanzata, tutta la sua afflizione e dai suoi occhi contristati sgorgano copiose, col sembiante di perle, solide lacrime amare cariche di pentimento.

Il dipinto è caratterizzato da cromie brune e terrose e la narrazione è avvolta in una atmosfera di profonda tenebrosità che enfatizza ancora una volta il livido animo del protagonista del racconto evangelico. San Pietro è adagiato su di un piano a mani giunte e il suo sguardo è rivolto mestamente al cielo implorando il perdono divino per il suo rinnegamento. Il corpo del santo traccia una profonda torsione che conferisce dinamismo ad una composizione di per sé statica. Alla destra del Principe degli Apostoli si scorgono i più ricorrenti attributi iconografici ad esso legati. Adagiati sul piano cui è poggiato il Santo sono infatti il triregno che identifica la dignità pontificia di Pietro come vicario di Cristo e le tradizionali chiavi incrociate.

L'opera, palmare esempio di naturalismo barocco, testimonia come ampia diffusione ebbe in Sicilia e nel Val di Noto la lezione caravaggesca e ancor più il linguaggio dello Spagnoletto. In chiave didattica il dipinto offre numerosi spunti legati alla tematica del pentimento di matrice post-tridentina mediata dalle arti figurative; il dipinto può pertanto dialogare con altre opere considerate in questa sede (cfr. ad esempio scheda n. 28, *supra*) inoltre può essere posto in relazione con numerosi altri dipinti debitori della lezione naturalistica di matrice caravaggesca e riberesca qui analizzati.

Bibliografia: Rasà Napoli, 1900, p. 318;
Guastella, 2001, p. 13; Mancuso, 2011, p. 80;
Mancuso, 2017, p. 116

79 – IGNOTO PITTORE MERIDIONALE

San Girolamo

Olio su tela

Seconda metà del XVII secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale



Tra le opere afferenti ad un linguaggio pittorico debitore della lezione di Jusepe de Ribera esposte nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania, si annovera la tela col *San Girolamo* di ignoto pittore meridionale collocabile intorno alla seconda metà del XVII secolo.

L'opera descrive nella sua essenzialità compositiva il Santo di Stridone, riconosciuto Padre e Dottore della Chiesa, nell'atto di vergare con uno stilo una pergamena bianca sotto il dettato divino. È noto infatti che San Girolamo redasse la cosiddetta *Vulgata* ossia la trascrizione in latino dall'originario lingua ebraica della Bibbia e che la

sua opera di traduzione venne accettata e ufficializzata dal Concilio di Trento. Si giustifica pertanto la rapida diffusione e la grande fortuna di cui godette tale iconografia durante gli anni della controriforma.

Il dipinto descrive in maniera assai sintetica il Padre della Chiesa in atteggiamento scrivente e guarda con buona probabilità al modello offerto da Michelangelo Merisi da Caravaggio e, per alcune soluzioni compositive e cromatiche, a suggestioni della lezione caravaggesca. Girolamo è rappresentato, infatti, nella sua essenzialità, privo cioè dei numerosi attributi iconografici che tradizionalmente lo caratterizzano – come il leone, il

teschio o la pietra – e che affondano le loro radici nella celebre *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (o Varazze).

Descritto a torso scoperto come da tradizione iconografica San Girolamo, eseguendo una dinamica torsione del busto, volge lo sguardo al crocifisso, come a scrivere sotto dettato di Cristo stesso e quindi su ispirazione divina. Il Santo è appoggiato su di uno scrittorio e reca in una mano lo stilo pronto a riempire la pagina di pergamena ancora bianca e con l'altra regge il vasetto contenente l'inchiostro. Appeso ad una parete è il tradizionale galero rosso che indica la dignità cardinalizia del Santo e al contempo la sua umiltà in quanto raffigurato depresso e poggiato ad una parete.

Il volto di Girolamo, effigiato come da consuetudine col semblante di un canuto vegliardo barbuto, denuncia grande attenzione da parte dell'artista nella ricerca del vero e di un marcato naturalismo che si richiama da vicino, ma con alterni risultati, alla lezione dello Spagnoletto. Migliore esito ha infatti la resa dell'incarnato del Santo il cui corpo, avvolto in un perizoma bianco e in una pesante cappa purpurea, è descritto dall'artista con grande perizia e attenzione al dato anatomico che ne enfatizza la senilità dell'uomo.

La composizione poggia su un dialogo che si articola nel rapporto dicotomico tra il chiarore degli spazi aperti e l'oscurità degli ambienti chiusi. L'impiego di una chiara luminosità diffusa che solca il cielo timidamente annuvolato e che, radente, plasma con una sapiente alternanza di zone d'ombra e di luce le forme avvizzite del corpo dell'anziano Santo modulandone l'aspetto, si configura come un ulteriore apertura alla lezione di Jusepe de Ribera e alla sua acquisizione di quelle istanze neo-venete maturate in Italia e che vennero ampiamente veicolate nell'Isola nel corso del XVII secolo.

Il dipinto testimonia come in Sicilia sia stata diffusamente accolta la lezione riberesca in seno alla locale produzione pittorica. In chiave didattica l'opera consente, inoltre, di indagare tematiche legate alla temperie post-tridentina mediate dalle arti figurative e, nel caso specifico, l'iconografia stessa di San Girolamo.

80 – OLIVIO SOZZI

La Vergine, San Giovanni e la Maddalena dolenti

Olio su tela

1759

Provenienza: Catania, Chiesa di San Giuseppe al Transito o delle Sciare



Il dipinto, monumentale pala-
centinata originariamente
collocata su un altare laterale della
settecentesca chiesa di San
Giuseppe al Transito o delle Sciare
della confraternita di Nostra
Signora delle Raccomandate di
Catania (Sanfilippo, 2008, p. 268;
Mercadante, 2017, p. 120),
raffigura il fortunato tema
iconografico dei cosiddetti *dolenti*
posti ai piedi della croce di Cristo.
Autore dell'opera è il celebre
pittore catanese Olivio Sozzi che
firma e data in calce la tela con
Olivius Sozzi pin: 1759
accompagnato dal motto latino
*QUID ULTRA POTUI TIBI
FACERE?* (cos'altro avrei potuto

fare per te?) evidente riferimento al tema raffigurato che esorta il fedele a meditare il mistero del sacrificio salvifico di Cristo sulla croce per l'espiazione dei peccati degli uomini e la redenzione ultima del mondo.

Per la medesima chiesa Olivio Sozzi eseguì inoltre le pitture a fresco della volta raffiguranti la *Gloria del Patriarca San Giuseppe in Paradiso* opera che, osserva puntualmente Citti Siracusano, tradisce i serrati rapporti di collaborazione tra Olivio Sozzi e il genero palermitano Vito D'Anna pittore assai affermato nel capoluogo siciliano ma attivo in tutta la regione, la cui formazione avvenne presso la bottega di Corrado

Giuaquinto, già maestro assieme a Sebastiano Conca dello stesso Olivio Sozzi durante il suo soggiorno romano (Siracusano, 1986, pp. 124, 218; Mangano di San Lio, 2004, p. 87; Mercadante, 2017, p. 120).

La pala datata 1759 si inserisce cronologicamente nel solco della produzione più matura dell'artista catanese, la cui attività si interruppe tragicamente il 31 marzo 1765 quando, durante l'esecuzione del ciclo d'affreschi della chiesa di Santa Maria Maggiore di Ispica, morì cadendo dalle impalcature allestite all'interno della cappella dell'Assunta (Siracusano, 1986, p. 218).

La composizione del dipinto sviluppa un assai ricorrente schema iconografico che godette di vastissima fortuna in seno alla locale produzione artistica a cavallo tra i secoli XVII e XVIII e che venne replicato numerose volte. Tale iconografia pone ai lati del Crocifisso, non riprodotto, le figure della Vergine Addolorata, delle Maddalena e dell'apostolo Giovanni affranti alla vista del corpo straziato del Cristo appeso alla croce. Sulla tela, infatti, come suggeriscono con evidenza le testine alate di cherubini poste in prossimità dei capicroce con lo sguardo orientato al Cristo e la posa stessa dei personaggi che compongono il brano figurativo, era originariamente applicato un Crocifisso secondo quella che era una soluzione assai diffusa in Sicilia e che poneva in dialogo l'opera pittorica con la raffigurazione scultorea in un suggestivo gioco di volumetrie.

La tela indicata dalla locale storiografia con il titolo di *Spasimo di Maria* (Policastro, 1950, p. 319) che pone di fatto a protagonista della narrazione pittorica il dolore patito dalla Vergine Maria alla vista del Figlio crocifisso, è caratterizzata da una monumentalità diffusa concretizzata dalla resa materica delle figure che rimandano a un classicismo di marca marattesca non privo di suggestioni legate alla lezione di Corrado Giaquinto e Sebastiano Conca (Mercadante, 2017, p. 120). Immersi in un livido fondale scuro che enfatizza il mesto momento raffigurato, i cosiddetti *dolenti* partecipano con grande *pathos* all'angoscioso evento dell'agonia del Salvatore. Posta alla destra della croce è l'Addolorata. La madre di Cristo è ritratta a figura intera e il suo viso emaciato è caratterizzato da un pallido incarnato. Il volto di Maria è una autentica maschera di dolore. Rivolta verso l'osservatore, la Vergine sembra guidare il fedele con un flebile gesto della mano verso il Figlio invitandolo a partecipare alla sua afflizione. In primo piano rannicchiata ai piedi del patibolo è Maria Maddalena. La pia donna, accompagnata dal consueto vasetto di unguento, poggia disperata il capo sul palmo della mano meditando tutto il suo dolore. Alle sue spalle è la imponente figura di Giovanni, l'apostolo amato, che con un timido slancio tende il braccio verso il suo Maestro crocifisso.

L'opera in chiave didattica consente di approfondire la tematica della passione di Cristo in seno alle arti figurative nel Val di Noto soffermandosi anche sull'adozione e la diffusione di particolari soluzioni iconografiche. Inoltre la paternità della pala consente di indagare il notevole apporto di Olivio Sozzi, autentico protagonista della scena tardo-barocca siciliana, e della sua scuola, nel comprensorio oggetto di studio del presente lavoro.

Bibliografia: Policastro, 1950, p. 319;
Mangano di San Lio, 2004, p. 87;
Mercadante, 2017, p. 120

81 – MATTEO DESIDERATO

Sant'Isidoro Agricoltore fa scaturire l'acqua

Olio su tela

1790 ca

Provenienza: Catania, Chiesa di Santa Maria della Palma



La monumentale pala centinata raffigurante *Sant'Isidoro Agricola che fa scaturire l'acqua* è opera dell'artista saccense Matteo Desiderato e proviene dalla chiesa catanese di Santa Maria della Palma. Ritenuta perduta dalle locali fonti storiografiche oggi l'opera è esposta nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania (Guastella, 2001, p. 14; Mercadante, 2017, p. 124).

Allievo del conterraneo Mariano Rossi da Sciacca, Matteo Desiderato si formò presso la bottega romana di quest'ultimo. A Roma, infatti, il Rossi operò assai diffusamente entrando in contatto con elevati ranghi della committenza capitolina ottenendo incarichi di prestigio, si pensi alla decorazione della volta del salone della celebre Galleria Borghese che oggi porta il suo nome. Matteo Desiderato, sebbene maturò uno stile proprio, ereditò dal suo maestro accenni di marca batoniana e suggestioni giaquintesche che si concretizzarono nella ricerca di nitide volumetrie che conferiscono alle figure una solidità tipica dell'ideale classico cui la sua produzione, specialmente quella più matura, va declinando a partire da un iniziale linguaggio di marca tardo-barocca (Mercadante, 2017, p. 120). Terminato il soggiorno romano Matteo Desiderato giunge a Catania intorno al 1780 dove lascia un discreto numero di opere e dove, nel 1827, muore.

Nella città etnea il pittore saccense istituisce inoltre una scuola molto attiva alla quale presero parte personalità come Sebastiano Lo Monaco e Luigi Montalto. Proprio con il Lo Monaco Matteo Desiderato attese alla realizzazione del *Convito degli Dei*, affresco commissionato dal Principe di Biscari per ornare una delle sale della sua residenza nobiliare. Ad Acireale, tuttavia, il Desiderato realizza quella che può essere considerata la sua principale impresa pittorica eseguendo un ciclo di otto tele che raccontano momenti della storia di *Tobiolo e l'Angelo* per la chiesa dell'Arcangelo Raffaele (Siracusano, 1986, p. 374; Blanco, 2001, p. 113-123; Mercadante, 2017, p. 124).

Il *Sant'Isidoro Agricola* del Museo Diocesano di Catania testimonia la rinnovata apertura di Matteo Desiderato verso un linguaggio orientato ad un gusto classico. Al centro del racconto pittorico si pone il fatto miracoloso. Piantando il proprio vincastro nel terreno, infatti, il santo madrilenno ottiene improvvisamente il prodigioso sgorgare di una zampillante sorgente d'acqua. La raffigurazione di Isidoro, dalla mole imponente e dalla misurata gestualità che gli conferiscono un senso di classica imperturbabilità, occupa l'intera regione sinistra della tela. La staticità del patrono di Madrid è tuttavia interrotta dalla dinamica resa materica del morbido pannello che lo riveste. Accenni di grande naturalismo, particolarmente evidenti nell'attenzione al dato anatomico denunciano con forza la chiara temperie neoclassica cui l'opera si ascrive. Il capo barbuto di Isidoro Agricoltore è inoltre caratterizzato da un luminoso nimbo raggiato che ne sottolinea la santità del personaggio ritratto. Alla flemmatica figura del santo madrilenno si contrappone il gruppo di personaggi che assistono all'evento miracoloso. Tra questi, in primo piano, è raffigurato un nobiluomo in eleganti vesti che, genuflesso, osserva con meraviglia lo sgorgare dell'acqua dal suolo. Alle sue spalle un giovanetto che lo accompagna tende le briglie di un cavallo bianco imbizzarrito, ulteriore elemento che conferisce un senso di profonda irrequietezza data dal prodigioso evento. Ulteriori elementi figurativi che attingono ad antichi quanto invalsi repertori iconografici che conferiscono una dimensione di ferialità alla narrazione pittorica, si riscontrano nell'inserimento di un cane con collare raffigurato ai piedi del santo e di un cappello a larghe falde deposto al suolo. L'episodio si svolge all'aperto entro una cornice rurale. La regione superiore del dipinto è caratterizzata da un cielo a tinte brunastre caratterizzato da una atmosfera rarefatta che suggerisce un attardarsi su soluzioni cromatiche di derivazione neo-veneta che caratterizzarono diffusamente la produzione pittorica a cavallo tra la seconda metà del secolo XVII e parte del XVIII. Sul piano di fondo, come da consuetudine iconografica, si scorge, appena percettibile, un figura angelica che guida un aratro attaccato ad una pariglia di buoi. Il

messo divino solca i campi che il santo agricoltore avrebbe dovuto lavorare. Come osserva Èmile Male quest'ultima iconografia venne improntata su una serie di stampe devozionali risalenti al 1622 che veicolarono i caratteri figurativi del Santo madrileno in occasione della sua canonizzazione avvenuta sotto il pontificato di Papa Gregorio XV che, assieme Sant'Isidoro Lavoratore, elevò alla gloria degli altari Ignazio di Loyola, Teresa D'Avila, Francesco Saverio e Filippo Neri (Male, 1984, p. 96).

Il dipinto è un evidente esempio di iconografia di matrice strettamente controriformata. In chiave didattica l'opera offre spunti di indagine sulla devozione a Sant'Isidoro Agricola in Sicilia e segnatamente nel Val di Noto; a tal proposito si ricorda che nei depositi del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò a Militello in Val di Catania si custodisce un'opera di analogo soggetto che riprende la medesima iconografia realizzata nel 1670 da Giovan Battista Baldanza.

Bibliografia: Guastella, 2001, p. 14; Mercadante, 2017, p. 124

82 – LUIGI BORREMANS (ATTR.)

Adorazione dei Magi

Olio su tela

Ultimo quarto del XVIII secolo

Provenienza: Catania, Chiesa del Santissimo Sacramento al Duomo



Originariamente collocata su un altare laterale della chiesa del Santissimo Sacramento al Duomo come riporta Rasà Napoli nella sua guida dove, tuttavia, assegna erroneamente il dipinto al XVII secolo (Rasà Napoli, 1900, p. 312), l'opera è generalmente attribuita al pennello di Luigi Borremans figlio del più noto Guglielmo (Guastella, 2001, p. 14; Carchiolo, 2017, pp. 118, 119). Tema della preziosa pala centinata è l'*Adorazione dei Magi* organizzata secondo quello che può essere considerato uno dei più consueti schemi iconografici che storicamente

veicolò il racconto pittorico. La tela, osserva Roberto Costanzo, fu con ogni probabilità commissionata dalla famiglia Pappalardo come lascia supporre l'arma nobiliare riprodotta in basso a destra a margine della composizione, analoga a quella che è possibile riscontrare sul prospetto e all'interno della Chiesa Madre di Pedara. Inoltre il particolare della stella cometa che viene replicata nella cornice lignea dell'opera, chiaramente desunta dal medesimo blasone gentilizio, testimonia ulteriormente questa origine (Costanzo, 2012, p. 14-17; Carchiolo, 2017, p. 119).

Il dipinto è assegnato a Luigi Borremans (Guastella, 2001, p. 14; Carchiolo, 2017, pp.

118, 119) artista che in Sicilia spesso corroborò l'attività del padre Guglielmo in numerosi cantieri pittorici come nell'esecuzione del ciclo di affreschi della chiesa palermitana dei Santi Quaranta Martiri Pisani di Sebaste, o, sempre a Palermo, nella realizzazione degli apparati decorativi dell'oratorio della Carità di San Pietro (Zambito, 2012, pp. 30-62; Carchiolo, 2017, p. 118). Luigi Borremans lavorò diffusamente anche nel resto della regione, in area nissena ad esempio, oltre ad aver affiancato il padre nella realizzazione del ciclo di affreschi della volta della cattedrale di Santa Maria La Nova di Caltanissetta, sono assegnati al suo pennello due grandi dipinti raffiguranti storie della vita di Mosè e segnatamente il *Passaggio del Mar Rosso* e *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe*, originariamente a palazzo Calafato e oggi parte delle collezioni del Museo Diocesano di Caltanissetta (Gulisano, 2001, p. 90). Fedele ai modelli paterni, come testimonia il ciclo di affreschi che esegue per la chiesa di San Giovanni Evangelista di Piazza Armerina (Carchiolo, 2017, p. 118) Luigi Borremans organizza la composizione della nostra pala in modo pressoché convenzionale e alquanto affastellato. I protagonisti della narrazione pittorica sono calati entro una ambientazione cupa schiarita dalla sola luce della stella cometa che ne illumina i volti e gli incarnati. Seduta su un piano rialzato è la Vergine Maria che tiene sulle sue gambe il Bambino descritto in atteggiamento benedicente. Questi viene presentato dalla Donna all'anziano Magio scostando il candido panno bianco che lo ricopre. Alle spalle della Madonna col Bambino, in secondo piano, è la figura del Patriarca Giuseppe che, emergendo dall'ombra, assiste quasi con discrezione alla scena. Ai piedi di Maria prende avvio il corteo dei Magi, con il più anziano di questi che offre a Cristo l'incenso contenuto in un turibolo; la sua corona, deposta innanzi al Re dei Re, è tenuta tra le mani di un piccolo paggio; alle spalle del primo sovrano incombe il secondo magio raffigurato come un moro con copricapo a turbante che reca in mano la mirra, dietro quest'ultimo è il terzo re che, rivolto all'osservatore, porta con sé dell'oro. Sul piano di fondo trovano collocazione uno stuolo di personaggi, alcuni a monocromo, facenti parte del corteo dei tre Re Magi. Un vivace nugolo di figura angeliche composte di putti e testoline alate di cherubini, vivacizzano infine il registro superiore della composizione.

Il dipinto, esempio della produzione pittorica della metà del XVIII secolo, offre spunti legati alla tematica della *Natività* nelle arti figurative del versante orientale dell'Isola.

Bibliografia: Rasà Napoli, 1900, p. 312; Guastella, 2001, p. 14;
Costanzo, 2012, p. 14-17; Carchiolo, 2017, pp. 118, 119

83 – ANTONIO CAVALLUCCI

Sacra Famiglia

Olio su tela

1790 ca

Provenienza: Catania, Monastero di San Nicolò l'Arena



Opera di devozione privata, il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia* si ascrive all'anno 1790 circa ed è stato commissionato dal benedettino Raffaele De Leyva al pittore Antonio Cavallucci, accademico di San Luca, originario di Sermoneta nel Lazio la cui formazione artistica avvenne in ambiente romano (Guastella, 2001, pp. 14, 15; Carchiolo, 2017, p. 122).

Il gradevole dipinto, dal tono marcatamente intimistico, è stato più volte replicato dal Cavallucci come testimonia la *Sacra Famiglia* custodita nelle collezioni della

Pinacoteca civica di Palazzo dell'Arengo ad Ascoli Piceno (Ferriani, 1994, p. 113; Carchiolo, 2017, p. 122).

Debitore della lezione batoniana, Antonio Cavallucci è un esponente dell'ultima fase del tardo-barocco romano che già declinava su un versante classicistico e di recupero di modelli di derivazione tardo-rinascimentale offerti da personalità come Giulio Romano o l'ultimo Raffaello soprattutto in riferimento al tema figurativo delle Madonne col Bambino.

La *Sacra Famiglia* di Catania nasce come opera di devozione privata e venne commissionata dal benedettino Raffaele De Leyva proprio per la sua cella del monastero etneo di San Nicolò l'Arena. Scampata all'incameramento post-unitario dei beni ecclesiastici da parte del neonato Stato Italiano a seguito della legge di soppressione degli

ordini e delle congregazioni religiose del 1866 grazie all'intervento nel 1858 dell'allora abate catanese Benedetto Dusmet che guidava la locale comunità benedettina, l'opera transitò in episcopio e successivamente nelle collezioni del Museo Diocesano di Catania (Carchiolo, 2017, p. 123).

Il dipinto raffigura secondo un linguaggio fortemente accademico il tema della *Sacra Famiglia* dove preponderante campeggia al centro della composizione la raffigurazione della *Madonna col Bambino*. Le due figure sacre strette in un materno abbraccio con i visi accostati l'uno all'altro si richiamano a celebri modelli iconografici di derivazione rinascimentale come certamente la cosiddetta *Madonna Pazzi* di Donatello e per transitività la celebre *Madonna Tempi* di Raffaello Sanzio da Urbino che proprio a quest'ultima si ispirò. La selezione di gamme cromatiche luminose, la purezza delle forme vagamente sfumate, il chiarore degli incarnati, la ricercatezza del bello ideale sono chiari riferimenti alla lezione batoniana cui il Cavalucci si richiamò.

La scena è carica di umanità. Il Bambino, autentico fanciullo lontano da ogni velleitario accenno di divinità, poggia il suo capo dalla folta chioma dorata, contro quello della madre comunicando un intimo senso di protezione. In secondo piano, quasi avulsa dalla scena, emerge dall'oscurità di fondo la dimessa figura di Giuseppe. L'anziano patriarca contempla a mani giunte il mistero della maternità di Maria partecipando al momento familiare con discreta presenza.

Il dipinto è un chiaro esempio di committenza ecclesiastica legata al Val di Noto di devozione privata. In chiave didattica l'opera si inserisce nel solco delle rappresentazioni mariane e, segnatamente, della tematica iconografica della *Vergine col Bambino*, pertanto è possibile porlo in dialogo con altre opere di analogo soggetto considerate nel corso del presente lavoro.

Bibliografia: Guastella, 2001, pp. 14, 15; Carchiolo, 2017, pp. 122, 123

84 – IGNOTO PITTORE

Giudizio di Re Salomone

Olio su tavola

Inizi XIX secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Ascrivibile alla prima metà del XIX secolo è il dipinto raffigurante il tema veterotestamentario del *Giudizio di Re Salomone* eseguito da pittore ignoto su modello iconografico che attinge a repertori cinquecenteschi ben consolidati, come testimonia uno dei riquadri di scuola raffaellesca presenti nel ciclo decorativo delle Logge Vaticane o la celebre tarsia marmorea sul pavimento del duomo di San Martino di Lucca recanti il medesimo tema figurativo (Mercadante, 2017, pp. 126, 127).

Opera dal carattere pressoché convenzionale, prima di transitare nelle collezioni del Museo Diocesano di Catania faceva presumibilmente parte di uno smembrato ciclo pittorico. Il dipinto racconta il celebre episodio biblico contenuto nel Libro dei Re. Protagonista della narrazione è la proverbiale saggezza di Re Salomone sovrano di Israele,

figlio e successore di Davide. Secondo quanto contenuto nel passo veterotestamentario un giorno due donne, indicate come due prostitute, si recarono in udienza dal Re Salomone, noto per la sua saggezza di origine divina, per ottenere da questi la soluzione di un complicato caso che riguardava la legittima potestà genitoriale su un fanciullo. Il brano biblico racconta che entrambe le donne, a distanza di tre giorni l'una dall'altra, diedero alla luce il rispettivo bambino nella medesima abitazione che dividevano. Prosegue il racconto che una delle due madri, addormentatasi sopra il proprio figlio, ne causò la morte. Pertanto, gravando l'accusa di sostituzione del fanciullo morto con quello vivo da parte di una delle due donne, entrambe furono sottoposte al giudizio del sapiente Salomone. Il Re d'Israele, ricorrendo alla sua saggezza di origine divina, ordinò che il bambino ancora in vita venisse tagliato di netto e che a ciascuna donna fosse corrisposta una metà dello stesso. La madre reale, all'udire tale responso, implorò che il fanciullo fosse consegnato all'altra donna purché questi visse. Da ciò Salomone comprese a quale delle due madri consegnare il bambino (I Re 3, 16-28).

Il brano pittorico si riferisce proprio a questo passaggio del racconto veterotestamentario. Al centro della composizione, che segue un orientamento orizzontale, è Re Salomone seduto sul trono. Il sovrano è rivolto al soldato pronto a vibrare il corpo ferale al fanciullo che tiene penzolante per un piede. Il capo di Salomone è coronato e con una mano regge lo scettro mentre l'altra è poggiata sul libro della legge. In primo piano alla base dello scranno è mestamente adagiato su un panno bianco il corpicino inerte del bambino morto. Il Re d'Israele con lo scettro indica la madre legittima del fanciullo vivo. Questa è raffigurata prostrata ai piedi del sovrano implorante pietà per il figlioletto. Alle sue spalle incombe statica, l'algida figura della donna disonesta. La composizione appare suddivisa per scompartimenti intervallati da una teoria di colonne marmoree. Alle estremità del brano pittorico sono assiegate figure di anziani israeliti che assistono al giudizio del loro Re, ammirandone l'incommensurabile saggezza.

Il dipinto è un esempio di produzione pittorica del XIX secolo nel Val di Noto.

Bibliografia: Mercadante, 2017, pp. 126, 127

85 – IGNOTO PITTORE

Martirio di Santa Caterina d'Alessandria

Olio su tela

Ultimo quarto del XVIII secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Tra le opere custodite nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania si annovera la tela centinata di ignoto autore siciliano raffigurante il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* ascrivibile alla fine del XVIII secolo.

La pala d'altare, della quale si ignora l'originaria collocazione, proviene dalle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Catania. Opera di ignoto pittore siciliano, il dipinto raffigura la vergine cristiana che si appresta a subire il martirio da parte dei suoi aguzzini.

L'impostazione compositiva della pala è assai convenzionale. Questa si articola su un doppio registro figurativo che denota una

sfera terrena, legata alla brutalità dell'episodio narrato dall'opera, e una divina che enfatizza l'eroicità della giovane martire.

Posta al centro della composizione è la figura di Caterina inginocchiata e a mani giunte pronta a ricevere il colpo ferale da parte del carnefice posto all'estremità destra della pala. Il tremendo aguzzino, dall'incarnato scuro e descritto con un sembiante quasi demoniaco come da consuetudine iconografica, con accecante furore, porta la mano all'elsa della spada, nell'atto di estrarla dal fodero e di consumare il martirio della fanciulla per *iugulatio*. All'esecutore materiale del martirio si accompagnano le figure di un soldato

romano e di un anziano sacerdote pagano togato posti ai lati della giovane donna.

Caterina, abbigliata in sontuose vesti e con il capo coronato da un diadema che ne sottolinea l'elevato rango sociale, volge lo sguardo al cielo offrendo il collo pronta a ricevere il fendente mortale. La postura assunta dalla santa, nonché la posizione delle mani con le dita intrecciate come poggianti su un piano, due piccoli solchi sul terreno in corrispondenza di queste ultime, il gesto perentorio di una donna che indica in direzione di Caterina all'altezza del suo ginocchio indurrebbero a ritenere plausibile che originariamente la Santa fosse accompagnata dalla tradizionale ruota dentata, principale suo attributo iconografico, probabilmente eliminata a seguito di successive ridipinture o restauri integrativi probabilmente ottocenteschi. Risulta tra l'altro poco coerente con la natura estremamente convenzionale dell'opera stessa l'assenza di tale elemento figurativo che individua immediatamente il soggetto ritratto.

Ai margini della composizione è un ulteriore gruppo di personaggi di sapore fortemente accademico composto da due donne, una elegante fanciulla ritratta con le spalle scoperte e una anziana nutrice, accompagnate da un fanciullo spaurito che assistono alla drammatica scena.

Nel registro superiore dell'opera è allocata la figura di un giovane putto alato che squarciando le nubi del cielo offre alla giovane santa la corona e la palma del martirio.

In chiave didattica è possibile far dialogare l'opera con numerose altre prese in considerazione nella presente sede che esaltano il culto dei santi legato alla locale devozione nonché la generica tematica del martirio.

86 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

L'Educazione di Maria

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Paternò (CT), Chiesa di San Gaetano



Il dipinto di piccolo formato raffigurante *Sant'Anna e Maria Bambina* proviene dalla chiesa di San Gaetano a Paternò in provincia di Catania e si accompagna al *Sant'Emidio* anch'esso transitato nelle collezioni del Museo Diocesano dalla medesima chiesa. Entrambe le opere inoltre condividono analoghe dimensioni e, da una lettura stilistico-formale, con buona probabilità medesima paternità.

Ascrivibile genericamente alla seconda metà del XVIII secolo, dell'opera si ignora l'identità dell'autore, probabilmente un autore locale che si conformò alla lezione dei maestri del tardo-barocco operanti nel comprensorio, sebbene l'esecuzione appare

piuttosto corsiva. L'opera presenta notevoli porzioni di caduta di colore che tuttavia non pregiudicano la leggibilità del testo pittorico.

Al centro della composizione campeggia la monumentale figura di Sant'Anna che con materna pazienza istruisce la piccola Maria nella lettura del testo sacro che le tiene aperto davanti guidandola con un tenero gesto della mano nell'apprendimento scorrendo le righe vergate sulle candide pagine squadernate del volume. La Vergine Bambina, dall'incarnato

chiaro segue con diligente attenzione le istruzioni dell'anziana madre. Alle spalle della bambina, secondo un *cliché* figurativo legato al tema delle *Sacre Famiglie* partecipa alla scena domestica Gioacchino. Il vecchio padre, la cui discreta presenza emerge dal fondo scuro del dipinto, osserva amorevolmente i progressi della figlioletta.

Il dipinto, esempio di produzione pittorica tardo-barocca sviluppata nel comprensorio, in chiave didattica offre spunti di analisi sulla tematica iconografica mariana e delle sacre famiglie, pertanto è possibile porre in relazione quest'opera con altri analoghi esempi presi in considerazione nel corso del presente lavoro.

87 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Sant'Emidio

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo

Provenienza: Paternò (CT), Chiesa di San Gaetano



Come la *Sant'Anna e Maria Bambina* precedentemente schedata, la piccola tela raffigurante *Sant'Emidio* proviene dalla chiesa di San Gaetano a Paternò in provincia di Catania. Opera di autore ignoto probabilmente siciliano che si adeguò alla lezione dei protagonisti della temperie artistica tardo-barocca, il dipinto fa parte oggi del percorso espositivo del Museo Diocesano di Catania ed è possibile ammirarlo nella sala adibita a pinacoteca accanto alla *Sant'Anna con Maria Fanciulla* di cui fa *pendant*.

La tela raffigura *Sant'Emidio d'Ascoli vescovo*.

La riproduzione del santo martire cristiano, patrono della Diocesi di Ascoli Piceno, a Paternò, città che sorge alle pendici dell'Etna, è giustificata dal fatto che il Santo, originario di Treviri in Germania, veniva invocato per ottenere la protezione dai terremoti.

Il dipinto, di carattere pressoché impersonale, presenta Sant'Emidio rispettando una delle sue tradizionali varianti iconografiche.

Il santo ascolano è infatti spesso raffigurato con mitria e abiti vescovili, accompagnato

da palma del martirio, mentre è intento a sostenere le fabbriche di un edificio, spesso una chiesa, che sta per crollare a causa del terremoto.

La tela del Museo Diocesano di Catania, il cui stato di conservazione è analogo a quello della *Sant'Anna con la Vergine Bambina* e presenta quindi ampie lacune in riferimento alla superficie pittorica, riduce la figura di Sant'Emidio ai minimi termini. Il giovane vescovo, volge lo sguardo al cielo in mistica contemplazione, il suo capo è privo di mitria, tuttavia reca in mano, come da consuetudine iconografica, la miniatura di una città sulla quale il Santo estende la sua protezione.

Il dipinto offre spunti di indagine sulla devozione al culto di specifici santi legati alle locali realtà cittadine.

88 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Assunzione della Beata Vergine Maria

Olio su tela

Prima metà del XVIII secolo

Provenienza: Catania, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano



Si fa risalire alla prima metà del XVII secolo la pala d'altare raffigurante il tema della *Assunzione della Beata Vergine al cielo* opera di ignoto pittore siciliano che sviluppa una composizione che asseconda il tradizionale schema iconografico legato al soggetto in questione.

L'opera proviene dalla catanese chiesa dei Santi Cosma e Damiano, successivamente transitata nelle collezioni del Palazzo Arcivescovile, è oggi esposta nella sala destinata alla Pinacoteca del Museo Diocesano.

Il dipinto pone al centro della composizione la figura di Maria nel momento dell'Assunzione in corpo e anima al cielo. L'opera è pervasa da un vorticoso moto ascensionale conferito tanto

dalla posa della Beata Vergine che, a braccia aperte si invola verso le schiere celesti, quanto dal vivace turbinio di angeli, putti e testine alate di cherubini, che si raggruppano attorno a Maria accompagnandola nella sua risalita al cielo. La figura dell'Assunta rispetta i tradizionali canoni iconografici. Maria, come rapita verso il cielo dorato, indossa una veste chiara avvolta da un morbido manto azzurro. Il suo capo, circondato di luce divina, presenta una folta chioma che leggiadra le cade sulle spalle. Tutto intorno è avvolto da vaporose nuvole che introducono ad una realtà ultraterrena, sulle quali sono assiegate le numerose figure angeliche che, acclamanti, affollano la composizione.

In chiave didattica l'opera sviluppando una iconografia legata alla Assunzione della Vergine piuttosto diffusa, consente di porla in dialogo con altre opere a tema mariano prese in considerazione nel corso del presente lavoro.

89 – FRANCESCO MANCINI

Predica di Sant'Euplio

Olio su tela

Inizi del XX secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Realizzata agli inizi del XX secolo la *Predica di Sant'Euplio* (o *Euplo*), opera del pittore acese Francesco Mancini, era già parte delle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Catania.

Formatosi presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli, Francesco Mancini entrò in contatto con l'ambiente artistico partenopeo accostandosi a diversi pittori protagonisti della scena artistica di quel momento come Domenico Morelli, Vincenzo Irolli e Gaetano Esposito. Pittore assai attivo nel versante orientale dell'Isola, tra il 1889 e il 1901 eseguì le pitture a fresco che ornano il transetto e la cupola della basilica di San

Sebastiano ad Acireale con il *Seppellimento di San Sebastiano* e l'*Ascensione di Cristo* (Fichera, 2001, pp. 26, 36; Vitella, 2017, p. 38). Certamente influenzato dall'arte del pittore siciliano Giuseppe Sciuti, i cui lavori come il celebre dipinto con i *Funerali di Timoleonte* della Galleria d'Arte Moderna di Palermo, o il *Trionfo dei catanesi sui libici*, sipario del Teatro Massimo Bellini di Catania, trasudavano retorici trionfalismi e monumentale grandezza, anche la pala con la *Predica di Sant'Euplio* di Francesco Mancini è debitrice di una impostazione compositiva che recupera suggestioni neoclassiche ancora vive nell'arte del pittore di Zafferana Etnea (Vitella, 2017, p. 38).

Martire ai tempi dell'imperatore Diocleziano il Santo compatrono di Catania è raffigurato durante una sua predicazione ad una folla di astanti radunata ai suoi piedi in una ambientazione caratterizzata da rovine classiche. Lo stesso Santo, indossa una toga secondo la tipica moda romana dei retori. Osserva correttamente Maurizio Vitella che l'espedito figurativo del ceppo con catene posto in primo piano fa riferimento alla lunga detenzione patita dal santo catanese prima del tremendo supplizio. Al suo sacrificio fa ancora riferimento la palma del martirio portata a spalla da un fanciullo collocato tra due figure virili poste in primo piano (Vitella, 2017, p. 38). Seduto ai piedi d'Euplio un anziano uomo ascolta diligentemente, meditandole, le parole di salvezza pronunciate dal santo, che con solenne posa teatrale, stringe in una mano un rotolo. Arricchisce la narrazione pittorica un pletora di tapini oranti che precedono il piano di fondo.

Caratterizzato da pennellate veloci il dipinto è memore di una tardiva apertura del Mancini ad un linguaggio impressionista.

Il dipinto è una valida testimonianza della produzione artistica dell'inizio del secolo scorso nella Sicilia Orientale. In chiave didattica, l'opera offre spunti di indagine sulla devozione relativa a santi locali legati al territorio.

Bibliografia: Vitella, 2017, pp. 37, 38

90 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Annunciazione

Olio su tela

Primo quarto del XVII secolo

Provenienza: Catania, Chiesa della Santissima Trinità



Recentissima acquisizione del Museo Diocesano di Catania è la gradevole *Annunciazione* di ignoto pittore siciliano proveniente dalla chiesa catanese della Santissima Trinità.

Il dipinto, di buona fattura, si inserisce a pieno titolo nel filone della produzione della tarda maniera che si sviluppò in Sicilia a cavallo tra i secoli XVI e XVII e che ebbe tra i suoi massimi interpreti, soprattutto in area orientale, la figura del toscano Filippo Paladini la cui lezione l'ignoto autore della presente *Annunciazione* ebbe certamente ben presente.

L'impostazione iconografica del dipinto presenta uno schema assai consolidato legato al soggetto e sviluppa il racconto figurativo in una ambientazione interna pressoché indefinita caratterizzata da un omogeneo fondale scuro.

Protagonisti della vicenda sono la Vergine Annunziata e l'Arcangelo Gabriele. Maria come da tradizione iconografica riceve la visita del messaggero divino mentre, inginocchiata al suo leggio, è intenta nella meditazione dei testi sacri. La Vergine, travolta dalla luce mistica irradiata dall'Angelo solleva lievemente il braccio come a ripararsi dal forte fulgore ultraterreno. Maria china leggermente il suo volto, illuminato dalla luce angelica, evitando di incrociare lo sguardo dell'angelo che sopraggiunge alle sue spalle. Il

messo divino recando con sé un candido giglio, suo ricorrente attributo iconografico, irrompe nella scena con posa plastica. L'ambientazione è indefinita e si caratterizza per una solida oscurità di fondo squarciata dalla lucentezza dell'Arcangelo, unica sorgente di luce dell'intera composizione che investe gli incarnati dei personaggi ritratti e conferisce alle loro vesti baluginanti valori cromatici. Il messo divino, descritto secondo il consueto sembiante del giovinetto alato porta un braccio in alto indicando col dito la colomba dello Spirito Santo circonfusa di luce.

Sebbene non si conosca la paternità del dipinto, l'opera appare di buona qualità. L'ignoto artista, probabilmente seguace di Filippo Paladini e del linguaggio che il pittore toscano introdusse in Sicilia, testimonia una netta apertura alla produzione della maniera moderna italiana, riscontrabile principalmente nei rapporti di cangiantismo cromatico, nonché una adesione al dettato caravaggesco in quegli anni assai diffuso nell'Isola a seguito del soggiorno siciliano di Michelangelo Merisi.

Il dipinto si configura come fulgido esempio della produzione artistica della maniera nella Sicilia Orientale mediata dalla lezione paladinesca e inoltre è testimonianza della ricchezza del patrimonio culturale del Val di Noto antecedente al sisma del 1693.

In chiave didattica l'opera consente di indagare la tematica dell'Annunciazione, inserendosi generalmente nel solco della iconografia mariana.

91 – FRANCESCO GRAMIGNANI

Santa Lucia

Olio su tela

1784

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



La pala centina raffigurante *Santa Lucia* è opera del pittore palermitano Francesco Gramignani che la firma riportando la data 1784 in basso a sinistra (*FRANCISCUS GRAMIGNANI/ PINGEBAT 1784*).

Sebbene sia ignota l'originaria collocazione della tela, il formato dell'opera suggerisce che probabilmente questa sia stata concepita per essere allocata entro una nicchia di cappella.

Il valore devozionale dell'opera ben si concilia con l'attività pittorica del Gramignani. Artista nato tra il 1716 e 1717 a Palermo in una famiglia di incisori di origine partenopea godette di notevole fortuna nell'ambiente artistico catanese che lo accolse con grande favore e nel quale operò assai diffusamente principalmente per una committenza di tipo ecclesiastico (Calogero, 2012, p. 57; Patti, 2017, pp. 84, 85).

Assai accademico nelle sue realizzazioni pittoriche Francesco Gramignani organizza la composizione della sua *Santa Lucia* secondo uno schema convenzionale, accompagnando la figura della vergine siracusana con i suoi tradizionali attributi iconografici che la rendono immediatamente individuabile.

Descritta a figura intera, ritta su una base di vaporose nuvole, la Santa incarna l'ideale tardo-barocco di flemmatica monumentalità. Unico riferimento al tremendo martirio, secondo le fonti agiografiche avvenuto al tempo dell'imperatore Diocleziano, è la palmetta

che la fanciulla reca in mano. Con l'altra mano Lucia stringe la tradizionale patera sulla quale poggiano gli occhi che, da tradizione apocrifia, i suoi carnefici le avrebbero strappato durante il supplizio. La resa naturalistica degli occhi della Santa poggiati sul piattello, aperti e che ancora conservano le palpebre, conferiscono al particolare simbolico un latente senso di inquietudine. La martire cristiana indossa una veste verde cinta in alto da una gradevole cintola dorata che, come correttamente osserva Mariagrazia Patti, fa riferimento al cosiddetto *cingolo puritatis* ulteriore simbolica esaltazione delle virtù verginali della Santa siracusana (Patti, 2017, p. 84). Un drappo rosso, colore che rimanda al sacrificio eroico del martirio e metafora del sangue salvifico di Cristo, avvolge il corpo di Lucia coprendolo fino ai piedi caratterizzati da calzari alla romana. Il capo di Lucia, caratterizzato da un gradevole ovale del viso e da una acconciatura raccolta e fermata da un vezzoso filo di perle con pendente centrale, è circondato da una luce che ne esalta la sua partecipazione alla schiera dei Santi. Una tradizionale teoria di testine alate di cherubini coronano la figura della Santa emergendo da un indefinito fondale luminoso che si apre alla realtà ultraterrena.

Il dipinto permette di approfondire in chiave didattica la devozione riservata a specifiche figure di santi locali in seno alle comunità del territorio netino, con particolare riferimento al tema del martirio in ottica controriformata.

Bibliografia: Patti, 2017, pp. 84, 85

92 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Sant'Agata

Olio su tela

Metà del XVIII secolo

Provenienza: Catania, Chiesa di Santa Chiara



Tra le opere pittoriche esposte all'interno del percorso museale si riscontra una tela di ignoto pittore siciliano riferibile alla metà del XVIII secolo.

Il dipinto, di buona qualità, raffigura *Sant'Agata* nella sua estrema sintesi compositiva ed è esposto nella sala dedicata al culto stesso della Patrona di Catania.

Concepita come opera devozionale, la gradevole tela proviene dalla chiesa catanese dedicata a Santa Chiara.

Il pittore raffigura Sant'Agata secondo un linguaggio tardo-barocco

aperto in direzione classicista. La Vergine Catanese è descritta a mezzo busto. Il suo volto, caratterizzato da tratti gentili, da un ovale ben tornito e da un incarnato eburneo, è illuminato da una luce radente che lo fa esaltare dall'omogeneo fondale scuro. Lo sguardo di Agata è rivolto verso il cielo mentre la pingue silhouette della fanciulla attinge ancora a repertori legati ad un linguaggio figurativo siciliano tipico della temperie barocca. Una folta chioma si adagia morbidamente sulle spalle della giovane martire cristiana mentre il suo corpo è avvolto in sontuose vesti drappeggiate da un sapiente impiego di luci e ombre

che conferiscono alla composizione un notevole senso materico. Con la mano destra Agata sostiene le mammelle recise, suo più comune attributo iconografico. Secondo il racconto agiografico, infatti, queste le furono strappate con delle pinze durante gli atroci supplizi dovuti al suo credo cristiano che mai ricusò. Nella mano sinistra, invece, la Vergine catanese reca la tradizionale palma del martirio. La composizione si articola su valori cromatici caldi e su tinte terrose.

In chiave didattica e controriformata l'opera consente di indagare la devozione riservata al culto dei santi locali in seno alle comunità del territorio netino, nello specifico a Sant'Agata in relazione alla città di Catania, con particolare riferimento al tema del martirio.

93 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Estasi di Sant'Agata

Olio su tela

Seconda metà del XVII secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Il dipinto raffigurante l'*Estasi di Sant'Agata*, del quale si ignora la provenienza, risultava già incamerato nelle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Catania. Opera di ignoto pittore siciliano aperto alla lezione di Mattia Preti e della sua cerchia, si fa genericamente risalire alla seconda metà del secolo XVII.

Il formato suggerisce che l'opera apparteneva a un contesto di devozione privata. La composizione si articola su un doppio registro figurativo. In primo piano è la figura di Agata inginocchiata e braccia aperte. Il suo volto è orientato verso il cielo. Il chiarore dell'incarnato eburneo della martire catanese, le

cui forme tornite e opulente si inseriscono nel filone della tradizione pittorica siciliana del secolo XVII, contrasta con le cromie delle vesti. Agata indossa un abito blu e il suo seno scoperto allude a quello che sarà il suo prossimo martirio. Ad avvolgere la fanciulla è una ricca coltre purpurea, chiaro riferimento cromatico al suo eroico sacrificio come testimone della fede cristiana. L'espressione della giovane donna è carica di *pathos*, il suo sguardo è rapito nella contemplazione del mistero trinitario. Nel registro superiore dell'opera, infatti, sono allocate su vaporose nubi le figure dell'Eterno, effigiato secondo il tradizionale

sembiante del severo vegliardo barbuto, e il Cristo che porta con sé la croce come vessillo di salvezza. Due figure angeliche poste ai lati di Agata, una delle quali reca in mano un testo di sacre scritture, guidano la Patrona di Catania alla contemplazione della Santissima Trinità. Il dipinto è pervaso da un'aura di fulgido misticismo giocato sulle cromie luminose dell'oro, del blu e del rosso.

L'opera consente di soffermarsi sulla devozione riservata al culto dei santi locali nel comprensorio netino e, in chiave controriformata, sul tema del martirio. Inoltre, l'adesione al linguaggio del Cavaliere Calabro, suggerisce come in Sicilia sia stata veicolata la lezione dei grandi maestri del classicismo barocco e del caravaggismo nelle sue molteplici declinazioni.

94 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Sant'Agata condotta al martirio

Olio su tela

Ultimo quarto del XVIII secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale



Si colloca intorno all'ultimo quarto del XVIII secolo il dipinto di piccolo formato raffigurante *Sant'Agata condotta al martirio*. L'opera, di autore ignoto probabilmente siciliano, è strettamente ancorata ad un linguaggio figurativo di marca stancamente tardo-barocca caratterizzato da un retorico accademismo che sviluppa il soggetto secondo soluzioni compositive assai comuni legate alla generica tematica del martirio e certamente prive di impulsi individuali.

L'impianto compositivo è assai convenzionale. Al centro del dipinto campeggia la figura di Agata che a braccia aperte volge lo sguardo al cielo in cerca di

consolazione. Il suo volto luminoso e il suo capo circonfuso di luce suggeriscono l'eroicità cristiana del suo sacrificio. La giovane donna è stratonata da uno sgherro nerboruto, il cui volto denuncia cieco furore. Affianca la Santa un anziano sacerdote pagano togato nell'estremo e grottesco tentativo di farle rinnegare la fede cristiana. Assistono, ancora, alla vicenda una figura identificabile come un magistrato romano e un littore che, accompagnando quest'ultimo, reca con sé il tradizionale fascio. Il piano di fondo è caratterizzato da tipiche architetture classiche in funzione di quinta scenica del dramma sacro che si consuma in primo piano, mentre nel registro superiore della composizione è allocata una svelta figurina angelica che offre ad Agata la palma simbolo del martirio.

L'opera, dalla forte connotazione devozionale, consente di indagare il culto tributato ai santi locali nel Val di Noto e in chiave didattica, il tema del martirio di derivazione tridentina.

95 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Sacra famiglia

Olio su tela

Ultimo quarto del XVIII secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Tra le opere che costituiscono il patrimonio pittorico del museo diocesano di Catania si annovera una *Sacra famiglia* di impronta fortemente accademica. Il dipinto, del quale non si conosce l'originaria collocazione, è stato eseguito da autore ignoto probabilmente siciliano. Transitato nelle raccolte del Palazzo Arcivescovile di Catania, oggi trova la sua collocazione all'interno del percorso museale nell'antica cappella del Seminario dei Chierici che ospita per lo più cimeli appartenuti a figure di spicco della Chiesa etnea come il beato cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet e il cardinale

Giuseppe Francica Nava cui si deve l'erezione della cappella stessa del Seminario.

Opera fortemente accademica, il dipinto raffigura il generico tema della *Sacra Famiglia* assecondando linguaggio pittorico e soluzioni formali che aderiscono a grandi linee alla lezione tardo-rinascimentale di area tosco-romana, guardando principalmente a modelli della scuola di Raffaello e a suggestioni tipiche della produzione di artisti legati alla sua cerchia come Giulio Romano o Giovan Francesco Penni.

Al centro della composizione campeggia come da tradizione la Vergine in tutta la sua monumentalità. Il perfetto ovale del volto di Maria e la sua posa serpentinata sono un

evidente riferimento ad espedienti compositivi recuperati dall'arte del Rinascimento maturo. La figura della Madonna è accompagnata dal Bambino. Questi intento nell'apprendimento della lettura di un testo sacro si stringe alla Vergine che sorregge il libro sulle cui pagine squadernate il Fanciullo sembra inerpinarsi districandosi tra le righe con un puerile gesto delle dita. Come da tradizione iconografica alla destra della composizione si scorge la dimessa figura di Giuseppe. Il Santo Patriarca partecipa alla narrazione osservando con paterna mitezza il Figliolletto mentre Maria volge lo sguardo all'anziano marito coinvolgendolo nel racconto pittorico.

La narrazione si svolge in un idealizzato spazio aperto, dove sul piano di fondo si scorge un piccolo borgo in lontananza. Le gamme cromatiche selezionate sono calde e terrose e conferiscono al dipinto un profondo senso di intimistica quiete.

L'opera rientra in quel filone della produzione pittorica che sul finire del XVIII secolo e per buona parte del primo XIX secolo recuperava i modelli dell'arte italiana del tardo Cinquecento.

In chiave didattica il dipinto sviluppa un tema che godette di vastissima fortuna e può essere posto in dialogo con opere di medesimo soggetto e temperie analizzate nel corso del presente lavoro.

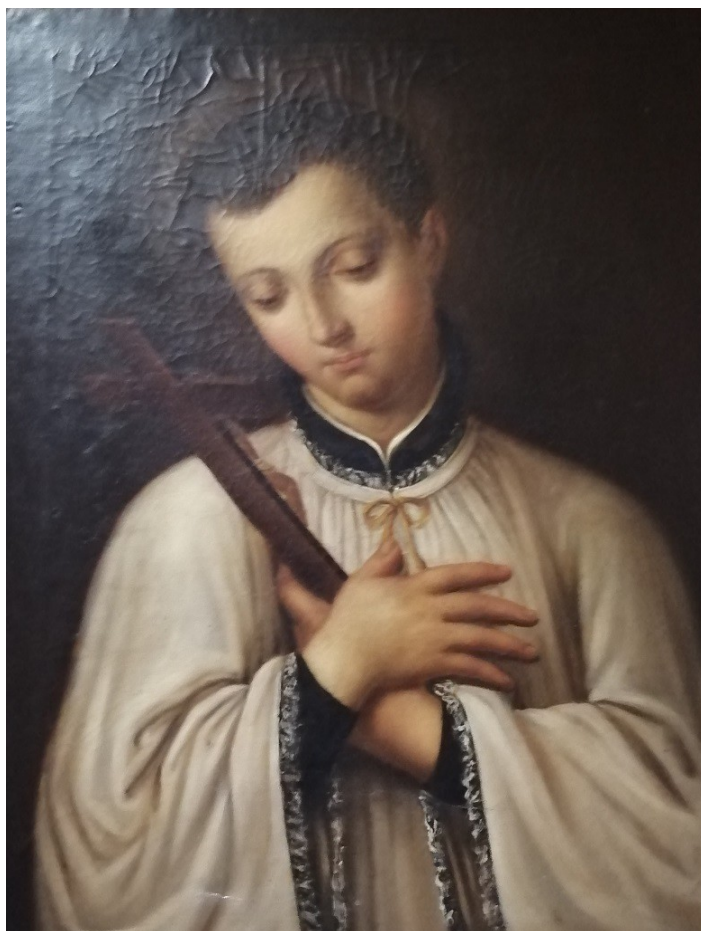
96 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

San Luigi Gonzaga

Olio su tela

XIX secolo

Provenienza: Catania, Palazzo Arcivescovile



Proviene dalle raccolte del Palazzo arcivescovile la piccola tela riferibile al secolo XIX eseguita da ignoto pittore siciliano raffigurante *San Luigi Gonzaga* secondo il consueto modello iconografico che lo riguarda. L'opera esposta nel percorso espositivo nella saletta che introduce all'antica cappella del Seminario dei Chierici, si accompagna ad un altro piccolo dipinto su rame coevo recante medesimo soggetto.

Il dipinto propone San Luigi Gonzaga nella sua più celebre impostazione iconografica che presenta il giovane santo gesuita,

canonizzato nel 1726, nei tradizionali abiti di novizio recante in mano un crocifisso. Nato nel comune lombardo di Castiglione delle Stiviere nel 1568, San Luigi Gonzaga era figlio del marchese Ferrante Gonzaga e di donna Marta Tana da Chieri. Giovanissimo, Luigi entrò a far parte della Compagnia del Gesù a Roma dove conobbe il Cardinale Roberto Bellarmino. Prodigandosi a lungo nella cura degli indigenti e degli appestati San Luigi Gonzaga si ammalò gravemente e nel 1591 morì alla giovane età di ventitré anni (sulla vicenda biografica del Santo lombardo cfr. V. Cepari, *Vita di San Luigi della Compagnia di Gesù*, Milano 1728).

Raffigurato a mezza busto il giovane San Luigi Gonzaga è ritratto nell'espletamento del

pio esercizio della contemplazione della croce che, stringe saldamente tra le mani incrociate sul petto. Il santo è descritto nella sua estrema sintesi iconografica che lo libera da tutta una serie di ricorrenti attributi iconografici come il giglio della purezza, il teschio o, ancora, la corona deposta a terra rovesciata a memoria del suo distacco dalle glorie terrene offertegli dal suo nobile casato.

Da una lettura di tipo didattico, l'opera risulta essere un felice connubio tra un culto tributato ad un santo appartenente ad uno specifico ordine religioso, quello gesuitico, e tematiche iconografiche ancora legate della Controriforma. L'opera può essere posta in relazione ad altri dipinti presi in considerazione nel corso del presente lavoro connessi al medesimo ordine religioso (cfr schede nn. 3, 27 *supra*; n. 97 *infra*).

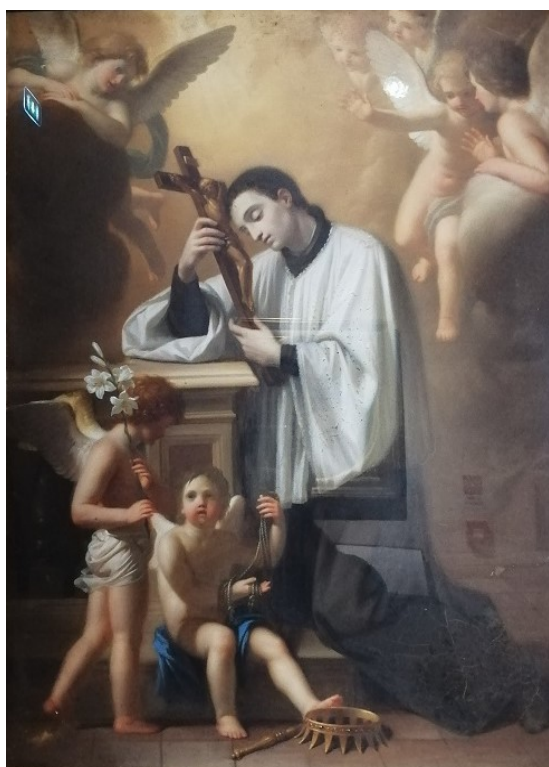
97 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

San Luigi Gonzaga

Olio su rame

XIX secolo

Provenienza: Catania, Cattedrale



Il piccolo dipinto ad olio su rame raffigurante *San Luigi Gonzaga* è un'opera di chiaro valore devozionale e nel percorso espositivo del Museo Diocesano di Catania trova la sua collocazione nel piccolo vano accessorio che conduce all'antica cappella del Seminario dei Chierici.

Opera di ignoto pittore siciliano, il rame dipinto risale al XIX secolo e interpreta la figura del Santo gesuita originario di Castiglione delle Stiviere in Lombardia secondo il tradizionale schema iconografico. Il giovane chierico raffigurato come un novizio è inginocchiato ai piedi dell'altare.

Tra le mani regge il crocifisso sul quale poggia lievemente il capo. Ai piedi di Luigi è la tradizionale corona rovesciata, accompagnata da uno scettro, metaforiche rappresentazioni di rinuncia al marchesato e ai privilegi nobiliari derivati dal suo casato in favore di una vita pienamente consacrata alla sequela del Vangelo di Cristo. Due figure di puttini alati, raffigurati come due fanciulli dalle forme ben tornite che dialogano amabilmente tra loro reggono un cingolo, simbolo penitenziale, e il tradizionale giglio bianco, metaforica allusione alla purezza del giovane Luigi. Il registro superiore della composizione, è interessato da un turbinio di angeli che partecipano al momento mistico del Santo. L'opera è pervasa da un forte luminismo favorito peraltro dal supporto materico.

Il gradevole rame può essere posto in dialogo con altri dipinti analizzati nel corso del presente lavoro legati ad una committenza di stampo gesuitico (cfr schede nn. 3, 27, 96 *supra*).

5.1 Il Museo del Duomo di San Giorgio

Il museo del Duomo di San Giorgio è ospitato negli ambienti originariamente appartenenti all'antica casa canonica annessa alle fabbriche della Chiesa Madre iblea e vi si accede da un semplice portalino in pietra di taglio posto lungo la pittoresca scalinata di Salita Duomo, stradina che costeggia il fianco destro del monumentale edificio sacro.

I locali espositivi del museo, inaugurato nel 2009, si articolano in una infilata di ambienti che si sviluppano sui due livelli di cui si compone la vecchia canonica e custodisce numerose opere d'arte che testimoniano la storia e la devozione della comunità ragusana.

Adeguati alla nuova destinazione d'uso tra gli anni 2003 e 2008, le sale del museo, complessivamente sedici, seguono l'originaria scansione di spazi che di fatto ha vincolato le scelte allestitivie. Le sezioni espositive sono arricchite da supporti didattici contenenti informazioni storiche che guidano il fruitore lungo il percorso di visita, mentre le opere, custodite entro apposite vetrine, sono accompagnate da puntuali apparati didascalici che, sebbene offrano le specifiche del manufatto e rispettino in linea di massima le norme museografiche sulla percezione visiva evitando situazioni di disturbo tra testo e sfondo⁷⁷, necessitano certamente di un miglioramento sia grafico che materico.

Il Museo del Duomo di San Giorgio segue un ordinamento tipologico e offre al fruitore un percorso di visita che si sviluppa assecondando il tradizionale criterio cronologico. Nei locali posti al piano terra il visitatore viene introdotto alla storia della città con riferimento alle sue vicende sociopolitiche e religiose, segue una sezione dedicata alla edificazione delle nuove fabbriche della chiesa di San Giorgio e da ultimo una selezione di reperti riguardanti la primigenia chiesa dedicata al santo cavaliere. Nelle sale del primo piano si custodiscono invece oggetti di oreficeria e arti decorative che procedono dal XI al XIX secolo, e costituiscono di fatto il *Tesoro del Duomo di San Giorgio*, e una sezione adibita ai paramenti sacri con una specifica sala dedicata alla *Collegiata Insigne di San Giorgio* che espone inoltre una serie di dieci ritratti di Parroci Ciantri e talune mazze appartenute a questi ultimi e al Capitolo. All'interno delle sale sono dislocati in ordine sparso alcuni

⁷⁷ In riferimento alla problematica cfr L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano 2007 (2016), p. 104

dipinti che saranno oggetto di schedatura nel seguente catalogo, nonché una sezione dedicata alla collezione di stampe e dipinti donata dall'Ing. Cesare Zipelli e dalla moglie Doris Impellizzieri.

La prima sezione del museo, posta al piano terra dell'antico caseggiato, espone opere, per lo più lapidee, legate principalmente alla storia e alla evoluzione della città (con particolare riferimento agli edifici di culto) che condivise con numerosi centri che costellano il Val di Noto un comune destino di distruzione e ricostruzione in chiave tardo-barocca dovuta al sisma del 1693⁷⁸. Inoltre, all'interno della seconda sala del piano terra, è stato collocato uno schermo che offre al visitatore la possibilità di osservare immagini relative ad edifici di culto dedicati a San Giorgio.

Tra le prime testimonianze artistiche antecedenti al terremoto della fine del XVII secolo che si riscontrano all'interno del percorso espositivo si annovera un interessante bassorilievo, probabilmente frammento di edicola votiva, recante il tema figurativo della *Fuga in Egitto* riferibile genericamente al XVII secolo. La scena sacra, ambientata in un contesto paesaggistico, è caratterizzata da un linguaggio e da una composizione estremamente essenziale.

Degna ancora di menzione è una preziosa scultura in alabastro dipinto che raffigura San Giorgio Megalomartire nella sua tradizionale iconografia del cavaliere che infilza il drago con la lancia sulla cui sommità garrisce lo stendardo crociato. L'animale mitologico, le cui spire si avvinghiano sotto le zampe del cavallo bianco rampante, assume molteplici interpretazioni iconologiche. Una delle più comunemente accettate si riferisce alla simbolica vittoria di Cristo, attraverso il martire cristiano, sul mondo pagano⁷⁹. La scultura, probabilmente opera di manifattura trapanese, si fa risalire al XVII secolo.

Tra le numerose testimonianze artistiche che sottolineano lo stretto connubio tra la città di Ragusa e il suo santo Patrono Giorgio, il cui culto di origine greca venne introdotto in Sicilia intorno all'VIII secolo⁸⁰, va certamente annoverato il particolare arazzo in velluto verde che oggi è possibile ammirare dispiegato nella sua interezza all'interno della terza sala del museo. Originariamente impiegato dai Giurati che lo esponevano dalla loggia loro dedicata all'interno della Chiesa Madre durante le liturgie solenni, la raffinata insegna è

78 Sulla problematica cfr. E. Sortino-Trono, *Ragusa Ibla sacra*, Ragusa 1928

79 M. C. Di Natale, *San Giorgio nella cultura artistica siciliana*, in R. Cedrini, M. C. Di Natale (a cura di), *Il Santo e il Drago*, Palermo 1993, pp. 47-51

80 Crocevia culturale e luogo di dialogo tra la Chiesa Latina e quella Greca, la Sicilia del secolo VIII vide il fiorire di numerosi culti legati a Santi della chiesa d'Oriente tra questi Giorgio Megalomartire, Spiridione, Nicola da Mira, Basilio. Fenomeno quest'ultimo dovuto anche alla migrazione nell'isola di monaci e religiosi provenienti da Bisanzio. A tal proposito cfr. E. Sortino-Trono, *Ragusa Ibla...*, op. cit., 1928, pp. 15, 16

conosciuta come *Postergale*. Il prezioso gonfalone venne realizzato a seguito della visita a Ragusa del viceré e conte di Modica don Giovanni Alfonso Henriquez Cabrera in occasione delle celebrazioni della memoria liturgica del santo cavaliere nel 1644. In quella circostanza il sovrano elevò Ragusa alla dignità di città concedendo come insegna l'Aquila Aragonese, già simbolo del Regno. Conferì inoltre ai Giurati e ai Capitani di Giustizia il privilegio di farsi accompagnare da un banditore con clava d'argento e da due mazzieri con mazza anch'essa d'argento, oggetti tuttora conservati nella sezione dedicata alle arti decorative del museo⁸¹. Il *Postergale*, raffinato arazzo in velluto verde con ricami in oro e argento realizzato nel 1644, reca al centro la maestosa raffigurazione dell'Aquila Aragonese ad ali spiegate, con capo impreziosito da corona a mergoli gigliati e recante sul petto lo scudo di San Giorgio con croce arcuata⁸².

Una intera sezione del piano terra del Museo del Duomo di San Giorgio è dedicata alla raccolta documentaria dei disegni eseguiti dall'architetto Rosario Gagliardi (1690 ca. - 1762), tra i massimi interpreti del tardo-barocco nella Sicilia Orientale, per la ricostruzione post-sisma del nuovo tempio dedicato al Santo Cavaliere⁸³. Ai progetti del Gagliardi si affiancano anche i disegni del palermitano Vincenzo Fiorelli e di Carmelo Cultraro particolarmente attivi a Ragusa Ibla⁸⁴.

Numerosi frammenti lapidei provenienti dalla primigenia chiesa di San Giorgio si conservano nella sezione ad essa dedicata. Circa l'antichissimo culto del Megalomartire a Ragusa, si hanno notizie documentarie che confermano l'esistenza a Ibla di una chiesa a lui dedicata antecedente a quella atterrata dal sisma del 1693 della quale oggi rimane *in loco*, nei pressi del Giardino Ibleo, solo il celebre portale in stile gotico-catalano con in rilievo nella lunetta il Santo Cavaliere che uccide il Drago. Tale edificio sorgeva infatti alle spalle dell'attuale Duomo di San Giorgio in prossimità del Castello Vecchio nel quartiere denominato "San Giorgio lo Vecchio"⁸⁵. All'interno del museo una sezione è dedicata appunto alla raccolta e alla esposizione di sculture e frammenti lapidei provenienti dalla seconda chiesa dedicata a San Giorgio Martire. Tra le opere custodite si ricorda infatti una

81 E. Sortino Trono, *I Conti di Ragusa (1093-1296) e della Contea di Modica (1296-1812). Con alcune osservazioni sui primitivi popoli di Sicilia, Hybla-Heraea e Camerina. Ragusa Antica e Ragusa Nuova*, Ragusa 1907, pp. 220, 221

82 P. Antoci, G. Arezzo, G. Giannone, *San Giorgio Martire Patrono Principale e Protettore della Città di Ragusa. Storia e vicende del Patronato*, Ragusa 2017, pp. 15-19

83 Sulla problematica cfr L. Trigilia (a cura di), *Rosario Gagliardi e l'architettura barocca in Italia e in Europa*, in *Annali del Barocco in Sicilia* n. 3/1996; M. R. Nobile, *Architettura religiosa negli Iblei...*, op. cit., 1990; M. R. Nobile (a cura di), *Barocco e tardobarocco...*, op. cit., 1997; M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutura (a cura di), *Ecclesia triumphans...*, op. cit., 2010

84 P. Nifosi, *I Cultraromaestri del legno e della pietra*, in "Kalos – Arte in Sicilia", n. 6 (anno 9), Maggio-Giugno 1997, Palermo 1997, pp. 36-41

85 Sulla problematica cfr. P. Antoci, G. Arezzo, G. Giannone, *San Giorgio Martire...*, op. cit., 2017, p. 7

teoria di medaglioni marmorei con profeti e apostoli di bottega geginiana probabilmente realizzati per ornare la tribuna marmorea dell'antica chiesa. Un pannello didattico inoltre illustra la pianta del tempio. Questo era originariamente suddiviso in tre navate con l'altare maggiore dedicato al Santo titolare ornato dalla preziosa *cona marmorea* di bottega geginiana che, successivamente alla distruzione della chiesa a seguito del terremoto del 1693, fu ridimensionata e collocata nella sacrestia della nuova Matrice. All'interno della medesima sala, collocate al centro di un ambiente caratterizzato da murature in pietra, sono ancora tre sculture raffiguranti una *Santa Lucia*, un *Sant'Antonio Abate* e una *Santa Rosalia* secondo le tradizionali iconografie.

Un ulteriore piccolo spazio espositivo del piano terra accoglie invece alcune sculture donate dall'ing. Cesare Zipelli (1919-2009) già parte della sua collezione privata. Alla medesima collezione appartengono anche alcuni dipinti e stampe collocati in una apposita sala del secondo livello del museo. Vivace figura del panorama culturale ragusano del XX secolo, l'ing. Zipelli, nominato anche Ispettore Onorario della Soprintendenza dei Beni Culturali di Ragusa e Siracusa, nel corso degli anni ha collezionato assieme alla moglie Doris Impellizzieri, numerosi oggetti d'arte e opere letterarie, ha inoltre raccolto una ricchissima serie di carte geografiche della Sicilia che vanno dal XVI al XIX secolo lasciate in sede testamentaria alla Banca Agricola Popolare di Ragusa che il 21 Maggio 2010 istituì la "Fondazione Cesare e Doris Zipelli"⁸⁶.

Nei locali posti al primo piano dell'edificio si custodiscono numerose opere, principalmente dipinti, paramenti sacri e, in grande numero, suppellettili liturgiche argentee di grande pregio che vanno dal XI secolo al XIX e che costituiscono il *Tesoro di San Giorgio*.

L'opera più antica, e certamente tra le più rappresentative dell'intera collezione, è il celebre *Enckolpion* in bronzo, croce pettorale con funzione di reliquiario⁸⁷. In base alle osservazioni di Paolo Orsi, la piccola croce bizantina risale approssimativamente ai secoli XI-XII⁸⁸. Secondo quanto riportano le locali fonti storiche la particolare opera venne rinvenuta nel 1527 sotto l'altare dell'antica chiesa di San Nicola, crollata a seguito del sisma del 1693 e che sorgeva sul sito dove successivamente furono elevate le fabbriche del nuovo Duomo di San Giorgio⁸⁹. La piccola croce reliquiaria presenta peculiarità tipiche dell'arte greco-bizantina ravvisabili sia nei caratteri delle iscrizioni riportate che nella resa

86 <http://www.fondazionezipelli.it/2419/la-fondazione-zipelli/> (data di consultazione pag. web 12/03/2019)

87 G. Occhipinti, *Panegirico dei SS. Pietro e Paolo*, Ragusa 1899, pp. 24-26

88 P. Orsi, *Stauroteca bizantina in bronzo di Ragusa Inferiore (Sicilia)*, 1901, p. 349

89 E. Sortino-Trono, *Ragusa Ibla...*, op. cit., 1928, pp. 11, 12

figurativa dei personaggi incisi. Sul *recto* dell'opera, si riscontra infatti il Cristo imberbe stante accompagnato nei due capicroce laterali dalle figure dei santi Pietro e Paolo entro medaglioni. La presenza della raffigurazione dei due santi apostoli è strettamente legata alla funzione stessa assolta dalla croce pettorale, che di questi conteneva alcuni frammenti ossei. Il *verso* dell'opera presenta invece la raffigurazione della Vergine Maria attornata dagli evangelisti Matteo, Luca e Giovanni. Nel 1530 il celebre *Enckolpion* fu inserito all'interno di un prezioso reliquiario a croce in argento dorato, sbalzato e con parti a fusione. L'opera, anch'essa parte delle collezioni del *Tesoro di San Giorgio*, è priva di marchi tuttavia la data di esecuzione è ravvisabile dall'iscrizione che ne ricorda il contenuto delle reliquie appartenenti ai *Principi degli Apostoli*.

Una interessante *Croce Processionale* menzionata in un contratto di obbligazione risalente al 14 luglio 1586, che si attarda ancora su modelli tardo-gotici e cinquecenteschi dai quali desume elementi come i capicroce trilobati e il nodo geometrico, arricchisce ulteriormente le raccolte di arte sacra proveniente dal Duomo di San Giorgio. Inizialmente assegnata dalla storica dell'arte Maria Accascina all'argentiere catanese Paolo Guarna, l'opera è stata recentemente ricondotta, su base documentaria, al ragusano Lucio De Arizi e al messinese Alberto Fiesco⁹⁰.

Degno di menzione è ancora il busto reliquiario di San Giorgio, opera dell'argentiere messinese Giuseppe D'Angelo particolarmente attivo nella seconda metà del XVII secolo. Il Santo Cavaliere è raffigurato secondo il tradizionale sembiante del giovane imberbe col capo coronato da un nimbo d'argento lavorato a sbalzo e traforo.

Altro interessante reliquiario a busto custodito nella sezione espositiva dedicata al *Tesoro di San Giorgio* è quello di Santa Gaudenzia. Compatrona della Città di Ragusa, il culto dedicato alla martire cristiana ebbe origine nel 1623 quando il ragusano Padre Bonaventura Arezzo, appartenente ai conventuali di San Francesco, ottenne sotto il pontificato di Gregorio XV le spoglie mortali della Santa estratte dal cimitero cristiano di San Sebastiano *ad Catacumbas* di Roma. Trasportate a Ragusa, le reliquie di Santa Gaudenzia furono poste alla venerazione nella cappella ad essa dedicata all'interno della Chiesa Madre di San Giorgio, la cui custodia che le accoglieva era chiusa da quattro chiavi affidate ai Giurati della città, al Parroco, ai Procuratori della Chiesa Madre e a Giovanni Arezzo, nipote del Bonaventura, e successivamente ai suoi discendenti⁹¹. Il pregevole busto

90 M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1976, p. 217; L. Ragusa, *scheda n. 10*, in S. Rizzo (a cura di) *Il tesoro dell'isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Praga 19 ottobre – 21 novembre 2004), Catania 2008, pp. 306-309

91 P. Antoci, G. Arezzo, G. Giannone, *San Giorgio Martire...*, op. cit., 2017, p. 54

reliquiario, opera di maestranze messinesi come testimonia il punzone con scudo crociato e lettere M e S, è stato probabilmente eseguito intorno alla seconda metà del XVII secolo dall'arginiere Antonio Dominici del quale ricorrono le iniziali del nome.

Tra le opere più rappresentative e storicamente rilevanti della raccolta museale si annoverano certamente la coppia di *Mazze dei Giurati*. Secondo quanto riporta il Sortino Trono nel 1644 in occasione della visita a Ragusa dell'allora viceré e conte di Modica don Giovanni Alfonso Henriquez Cabrera per le celebrazioni di San Giorgio Martire, fu concesso il privilegio ai Giurati della Città e al Capitano di Giustizia di essere accompagnati da un banditore di clava e da due mazzieri. Le mazze custodite entro un'apposita teca sono opera di arginiere siciliano, tuttavia l'assenza di punzoni impedisce di assegnare con certezza ai manufatti un'area di provenienza. Coerente con la ricostruzione storica è la data 1644 incisa sui due preziosi oggetti accompagnata dai nomi dei Giurati che in quell'anno erano Simone La Rocca, Calogero Castillet, Mariano Castillet e Antonio Battaglia⁹². A quelle dei giurati si accompagnano inoltre, nel percorso espositivo, ulteriori mazze come quella del Capitolo risalente alla metà del XVIII secolo e la mazza del Parroco Cianfro Felice Giampiccolo realizzata nel 1742 come si evince dall'iscrizione che reca incisa.

Degno ancora di menzione è il prezioso tronetto eucaristico realizzato secondo la foggia di un baldacchino, dal palermitano Giuseppe Vella, come deducibile dal marchio dell'arginiere. Dall'interpretazione del punzone consolare riferibile a Simone Chiapparo il manufatto risale al 1782. Collocato all'interno del tronetto è un pregevole ostensorio con decorazione a smalti entro motivi ad alveoli eseguito dal medesimo arginiere palermitano. Ricca è ancora la collezione di calici, pissidi, turiboli, ostensori e reliquiari. Entro una vetrina posta al fianco del tronetto si conserva il busto reliquiario in legno intagliato e dipinto di San Nicola da Mira risalente alla metà del XVIII secolo.

Un'intera sala del primo piano del museo è dedicata alla *Collegiata Insigne di San Giorgio* riconosciuta tale il 26 Agosto 1726 giusta Bolla pontificia del marzo 1722 custodita nel medesimo ambiente che ospita, inoltre, paramenti sacri e ritratti dei principali Parroci Ciantri⁹³. Dislocati per le sale del museo si custodisce un esiguo numero di dipinti oggetto di schedatura del seguente catalogo, mentre una ulteriore sala ospita parte della già citata collezione Zipelli.

92 E. Sortino Trono, *I Conti di Ragusa...*, op. cit., 1907, pp. 220, 221; P. Antoci, G. Arezzo, G. Giannone, *San Giorgio Martire...*, op. cit., 2017, p. 18; P. Nifosi, *Ibla delle Meraviglie*, Modica 1997, p. 145

93 P. Antoci, G. Arezzo, G. Giannone, *San Giorgio Martire...*, op. cit., 2017, p. 26

5.2 Catalogo delle opere pittoriche

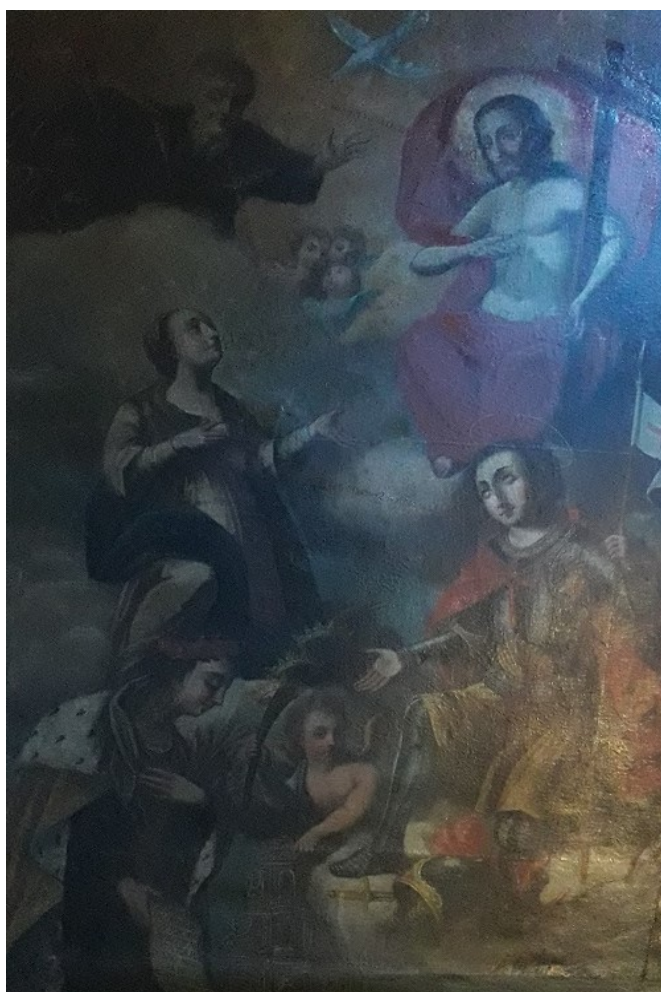
98 – MATTEO BATTAGLIA (ATTR.)

I Santi Giorgio e Gaudenzia intercedono per Ragusa

Olio su tela

1750 ca

Provenienza: Ragusa, Duomo di San Giorgio (sacrestia)



Tra le prime opere pittoriche oggetto di esposizione del percorso museale si riscontra una interessante tela della metà del XVIII secolo, proveniente dalla sacrestia del Duomo di San Giorgio, assegnata alla mano del pittore ragusano Matteo Battaglia che visse e operò, principalmente a Ragusa, durante la fase di ricostruzione delle città del Val di Noto seguita alla devastazione portata dal violento terremoto del 1693 (Garofalo, 2010, p. 58).

Proprio a questo clima di rinascita urbanistica e di rinnovamento architettonico si lega il dipinto, configurandosi come una sorta di opera manifesto della

partecipazione della comunità cittadina alla sua palingenesi mediata dall'intercessione dei due principali Santi Patroni della città: Giorgio e Gaudenzia ai cui piedi è simbolicamente posta la facciata del nuovo Duomo indicata da un putto.

La composizione si articola su un doppio registro figurativo e asseconda un moto ascensionale e spiraliforme. Il primo ordine è occupato dalle raffigurazioni dei Santi della

tradizione ragusana Gaudenzia e Giorgio. La Martire cristiana il cui culto fu introdotto nella città iblea nel 1623 da Padre Bonaventura Arezzo, dei conventuali di San Francesco, che ottenne di trasportare in Sicilia il corpo della Santa estratto dal cimitero di San Sebastiano *ad Catacumbas* di Roma (Antoci, Arezzo, Giannone, 2017, pp. 54-56), è raffigurata inginocchiata con capo chino in reverente meditazione. Gaudenzia indossa un nobile manto dorato foderato di ermellino e presenta il capo cinto da una corona di rose. La giovane martire cristiana è descritta di profilo e porta una mano al petto mentre con l'altra regge un cartiglio dove è ben leggibile il passo con l'invocazione di Geremia: *Salvam me/ fac quoniam/ adiutor meus,/ liberator meus,/ protector meus,/ et spes mea/ es tu/ in die afflictio/nis meae./ Jerem: cap: 17* orazione che viene elevata da Gaudenzia alla Santissima Trinità a nome della città di Ragusa della quale è compatrona.

Su un piano leggermente rialzato rispetto a quello della martire romana è collocato San Giorgio. Il santo guerriero è effigiato inginocchiato alla presenza dell'Immacolata e della Santissima Trinità secondo il codificato sembiante del cavaliere cortese. Giorgio, giovane soldato imberbe, indossa una rilucente armatura medievale e una cappa scarlatta. Ai suoi piedi sono deposti elmo e spada mentre con una mano regge l'asta che trafigge il dragone infernale e alla cui sommità garrisce lo stendardo bianco crociato di rosso. Con un gesto della mano il Patrono di Ragusa indica Gaudenzia mentre con lo sguardo rivolto a Maria Immacolata dà l'avvio al moto ascensione che caratterizza la composizione del dipinto.

Tra i due santi si interpone la figura di un putto dalle forme ben tornite che in una mano reca la tradizionale palma del martirio intersecata da due corone che alludono al sacrificio dei due patroni di Ragusa, mentre con l'altra indica la miniatura della facciata del nuovo Duomo di San Giorgio risorto dalle macerie del tremendo terremoto del 1693 e simbolo della rinascita della città sotto l'egida dei suoi santi protettori.

Al centro della composizione in posizione di raccordo tra i due principali registri figurativi cui è suddiviso il racconto pittorico è la figura dell'Immacolata Concezione. Maria Corredentrice, il cui capo è coronato da una teoria di dodici stelle in riferimento alla Donna dell'Apocalisse, eleva la preghiera dei Santi Gaudenzia e Giorgio alla Santissima Trinità. Posto su di un trono di nubi in maestà è infatti il Salvatore, avvolto in vaporose vesti purpuree ma a torso scoperto. Il Cristo, rivolge lo sguardo direttamente all'osservatore e reca sottobraccio, indicandola con una mano, la croce quale tremendo vessillo di salvezza. Irrompe dal vertice sinistro della composizione l'Eterno secondo il consueto sembiante del severo vegliardo barbuto che, a braccia aperte e in atteggiamento benedicente, partecipa alla racconto figurativo. A questi si accompagna la colomba dello

Spirito Santo posta in posizione centrale, che completa il tema della Santissima Trinità. Altri versetti tratti sempre da Geremia raccordano infine le figure sacre tra le quali trovano spazio anche alcune tradizionali testine alate di cherubini che attingono ai repertori della tradizione tardo-barocca. In basso a destra è ravvisabile l'iscrizione latina *Ex devotione D. Paschalis Tidona* riferita al committente dell'opera (Di Natale, 1993, p. 136).

Il dipinto in chiave tematica consente di indagare il culto tributato ai santi locali legato ancora a direttive figlie della cultura figurativa controriformata. Inoltre l'evidente riferimento alla ricostruzione della città di Ragusa nel suo edificio simbolo, il Duomo di San Giorgio, permette di analizzare il rapporto degli artisti con l'opera di *renovatio* attuata nel Val di Noto a seguito del sisma del 1693. Il dipinto pertanto può essere preso a paradigma della sua temperie di riferimento e, in forza al suo valore altamente simbolico e didascalico, può essere considerato come l'opera che meglio incarna l'identità stessa del Museo del Duomo di San Giorgio.

Bibliografia: Di Natale, 1993, p. 136; Garofalo, 2010, p. 58

99 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Sacra famiglia con Sant'Anna e San Gioacchino

Olio su tela

Prima metà del XVIII secolo

Provenienza: Ragusa, Chiesa della Santissima Annunziata



Il dipinto proveniente dalla chiesa dell'Annunziata di Ragusa rappresenta il fortunato tema iconografico della *Sacra Famiglia* al quale si aggiungono le figure dei Santi Gioacchino ed Anna.

L'opera, tipica testimonianza della produzione pittorica di marca tardo-barocca della Sicilia orientale, come scrive Citti Siracusano, rientra in quella “[...] dilagante serie di modeste tele non firmate di [...] inizio secolo e delle quali è forse anche inutile rintracciare gli autori” opere secondo la studiosa che definiscono “[...] un filone di gusto omogeneo, che valorizza in un frasario provinciale e cromaticamente vistoso la cultura

marattesca, frammischiandola ai più vieti *clichés* giordaneschi, solimeneschi e conchiani” (Siracusano, 1986, p. 61).

Il dipinto, inserito entro una cornice non pertinente, come denuncia il formato maggiore della stessa rispetto alla tela, rappresenta in chiave intimistica un momento di quotidianità della Santa Famiglia dando quasi l'impressione di essere una composizione di genere.

L'opera incarna le caratteristiche formali e cromatiche della cultura tardo-barocca siciliana sebbene appaia debitrice di un linguaggio di impronta vagamente rubensiana. Le

cromie sono vivaci e squillanti e le figure caratterizzate da un senso di monumentalità. Al centro della composizione è la Vergine col Bambino. Maria, seduta e con i piedi poggiati su di uno sgabello in legno, reca in braccio il Figlio, adagiato sulle sue ginocchia. Il piccolo Gesù, dall'incarnato chiaro e ben tornito, si protende verso l'anziana Sant'Anna che, inginocchiata ai suoi piedi, offre al Pargolo delle rose appena raccolte, contenute nel suo velo.

Alle spalle delle due donne, in posizione defilata, occupano la parte destra della composizione i Santi Gioacchino e Giuseppe, creando una netta cesura tra personaggi maschili e femminili in seno alla composizione. I due uomini sono intenti in una sacra conversazione dal tono, tuttavia, assai confidenziale e poco convenzionale.

Arricchiscono ulteriormente la composizione alcune testine alate di cherubini collocate tra le vaporose nubi del cielo.

Il dipinto è un ulteriore esempio di produzione pittorica tardo-barocca della Sicilia Orientale. In chiave didattica l'opera sviluppa il tradizionale tema della *Sacra Famiglia* pertanto è possibile porla in dialogo con ulteriori dipinti di analogo soggetto presi in considerazione nel corso del presente lavoro.

100 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Madonna col Bambino e Santi

Olio su tela

Metà del XVII secolo

Provenienza: Ragusa, già dalla distrutta Chiesa di San Nicola (?)



Il singolare dipinto, opera di ignoto autore siciliano, si fa risalire approssimativamente alla metà del XVII secolo e probabilmente proviene dall'antica chiesa di San Nicola da Mira crollata a seguito del sisma del 1693 e che sorgeva sul luogo dove furono successivamente innalzate le fabbriche del nuovo Duomo di San Giorgio (Sortino-Trono, 1928, pp. 11, 12). Transitato successivamente nella sagrestia della Chiesa Madre di Ibla il dipinto è oggi parte delle collezioni del Museo del Duomo di San Giorgio.

L'opera, sebbene appartenga ad una temperie culturale di estrazione barocca, riprende volutamente gli stilemi delle icone bizantine. Al centro della composizione, su un fondo aureo, campeggia a mezzobusto la figura di Maria nella sua variante iconografica della Vergine Odigitria assai diffusa in Sicilia. La Madonna infatti regge in braccio il Bambino indicando quest'ultimo con un gesto della mano, in forza alla stessa etimologia di “Coei

che conduce alla via”. La Madre di Cristo indossa il tradizionale *maphorion* di colore scuro con orlature rosse. Sul manto della Madonna si riscontrano le tre consuete stelle della tradizione bizantina: due collocate sulle spalle della Vergine e una sul capo, ad indicare la perfetta e perpetua verginità di Maria come madre di Dio sia prima, che durante che dopo il parto, e a sottolinearne il ruolo di *anticipatrice del Cristo*, di *sole di giustizia* e di *stella del mattino*.

Tra le braccia della Vergine è il Bambino. Questi, seduto e in atto benedicente, volge lo sguardo alla Madre che invece si rivolge allo spettatore invitandolo ad adorare il *Lògos*, il Cristo di Dio. Il Fanciullo indossa il tradizionale *himation* rosso fuoco a indicare la divinità di cui è rivestito. Come da antica consuetudine iconografica il Bambino stringe in una mano il cosiddetto “chirografo del peccato” nella variante del rotolo chiuso.

Sopra la figura di Maria volteggiano due vivaci e corpulenti putti alati, unica nota tipicamente barocca dell'intera composizione, raffigurati nell'atto di porre sul capo della Beata Vergine una corona d'oro a mercoli gigliati ornata di pietre preziose.

Ai lati della Madonna col Bambino sono collocate le ieratiche raffigurazioni di due santi della tradizione greca. Il primo, a destra, è identificabile con San Nicola da Mira, dalla cui chiesa l'opera probabilmente proviene, l'altro è invece individuabile come una generica figura di santo eremita che regge in mano un cartiglio aperto.

L'opera, sebbene sia ascrivibile alla temperie artistica barocca, è strettamente connessa all'ambito greco-bizantino del quale desume gli stilemi figurativi ed è, inoltre, testimonianza di una specifica realtà territoriale.

In chiave didattica il dipinto offre spunti di indagine in riferimento al fortunato tema figurativo della Vergine Odigitria in Sicilia e segnatamente nel comprensorio netino e al suo attardarsi presso le locali comunità di rito orientale. L'opera può inoltre dialogare con una serie di dipinti, sebbene appartenenti a epoche diverse, di medesima estrazione, presi in considerazione nel corso del presente lavoro di ricerca. Si pensi a tal proposito alla serie di dipinti a fondo oro oggi appartenenti alle collezioni del Museo Diocesano di Catania.

101 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Flagellazione di Cristo

Olio su tela

1686

Provenienza: Ragusa, Duomo di San Giorgio (sacrestia)



Tra i dipinti facenti parte delle collezioni del Museo del Duomo di San Giorgio emerge una interessante tela del 1686 di ignoto autore siciliano raffigurante una *Flagellazione di Cristo*.

L'opera, sebbene si iscriva perfettamente nel solco della temperie culturale di impronta tipicamente barocca, sviluppa il soggetto sacro assecondando uno schema iconografico assai comune, la cui impostazione compositiva si può rintracciare nei modelli figurativi tipici della tradizione artistica rinascimentale diffusamente

veicolati presso le numerose botteghe artistiche dalla circolazione di stampe e incisioni.

Come da consuetudine iconografica il dipinto pone in primo piano e al centro della narrazione pittorica il Cristo con le mani legate dietro la schiena e addossato alla colonna, elemento che funge da asse della composizione.

Il Figlio dell'Uomo, col capo chino e il corpo proteso in avanti, è attorniato dai suoi aguzzini che con furia cieca lo strattonano e lo battono con delle sferze. Le gamme cromatiche adottate dal pittore sono livide e contribuiscono a conferire un senso di mestizia all'episodio. L'artista, sebbene risulti poco più che dialettale nella sua esecuzione, aderisce certamente alla lezione caravaggesca che ampia diffusione ebbe nella Sicilia del

XVII secolo. La luce radente, il sapiente impiego delle ombre, la dicotomia tra ambiente interno ed esterno, riesce nell'intento di modulare i corpi dei personaggi che partecipano all'azione.

Gli sgherri, caratterizzati da un ricercato naturalismo, sono contrassegnati da espressioni crude, furenti e, per alcuni aspetti, esasperate. Le vesti che indossano sono confacenti all'epoca della realizzazione del dipinto, espediente figurativo quest'ultimo debitore ancora una volta dalla lezione del Merisi e che contestualizza l'episodio evangelico conferendogli valore di contemporaneità.

La figura di Cristo, sofferente e visibilmente emaciata, è caratterizzata da un colorito olivastro e il suo corpo, solcato da un sapiente impiego di ombre, tradisce tutta la sofferenza patita dal Redentore.

In secondo piano partecipano al triste momento i cosiddetti dolenti composti dalla Beata Vergine, dalla Maddalena e da Giovanni, l'apostolo amato. L'autore del dipinto decide, singolarmente, di inserire tale gruppo di figure, solitamente appannaggio di scene legate alla *Crocifissione* o alla *Deposizione dalla croce*, rendendole partecipi del momento della flagellazione. Anche per la resa figurativa di tali personaggi, inoltre, il pittore attinge con evidenza a repertori tipici della tradizione artistica rinascimentale.

Il dipinto, posto in dialogo con numerose opere prese in considerazione nel corso presente lavoro di ricerca, consente di indagare la diffusione e lo sviluppo della tematica della Passione di Cristo nel Val di Noto. Inoltre l'opera permette di analizzare la locale cultura figurativa di impronta tardo-barocca con riferimento a declinazioni proprie di un naturalismo di stampo caravaggesco.

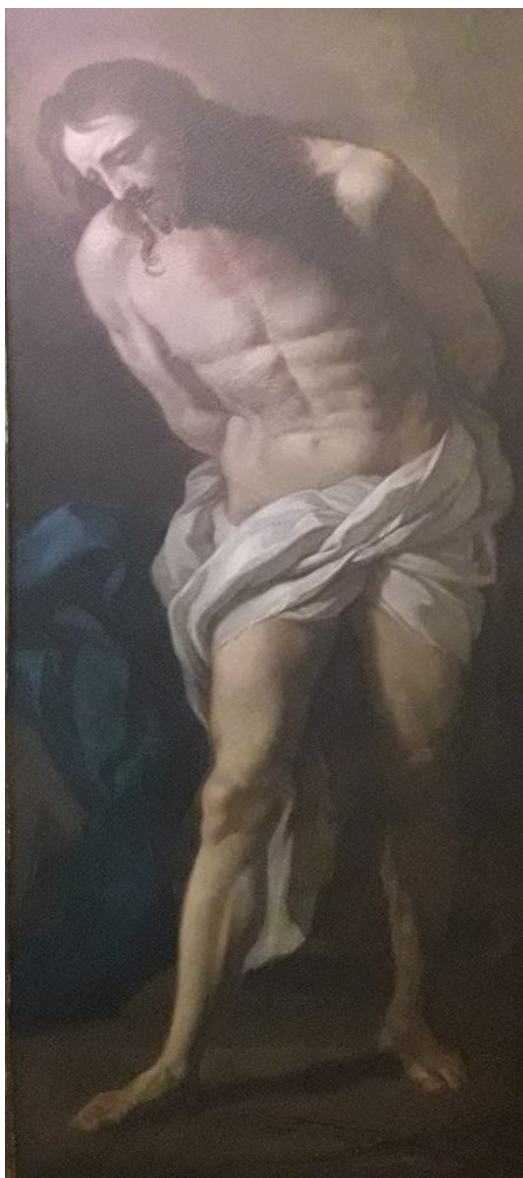
102 – ANTONIO E VINCENZO MANNO

Cristo alla colonna

Olio su tela

1780 ca

Provenienza: Ragusa, Duomo di San Giorgio



Tra le opere pittoriche di maggior rilievo custodite nel Museo del Duomo di San Giorgio si annovera la preziosa tela dei fratelli palermitani Antonio e Vincenzo Manno eseguita intorno al 1780 raffigurante il fortunato tema iconografico del *Cristo alla colonna*.

Capostipite di una delle più floride botteghe pittoriche dell'Isola, Antonio Manno nasce a Palermo nel 1739 ed entra presto in contatto con uno dei massimi esponenti della scena artistica palermitana del tempo: Vito D'Anna. Dal D'Anna il Manno eredita un linguaggio pittorico di impronta tipicamente romana. Sebbene le fonti tacciano in merito a un suo diretto soggiorno a Roma, nella capitale gravitava tuttavia il fratello Francesco che ebbe rapporti diretti sia con l'ambiente capitolino che con quello dell'Accademia di San Luca. Alla morte di Vito D'Anna, sopraggiunta nel 1769, Antonio Manno rileva l'eredità artistica del maestro imponendosi sulla scena palermitana.

Numerose e prestigiose sono in questo periodo le commissioni che giungono alla sua bottega sia da parte di privati che di ordini religiosi. In questo contesto si inseriscono la realizzazione del *Trionfo della Mensa Eucaristica*, affresco firmato e datato 1774 eseguito per ornare la volta della chiesa del Collegio di Maria al Carmine a Palermo dove l'artista adotta ardite soluzioni illusionistiche o *Il Trionfo del Casato* affrescato nel 1771 nella

galleria del palazzo appartenuto ai Piraino e ai Calderone di Baucina. Numerose tele del Manno furono inoltre eseguite per ornare diverse chiese di Palermo, tra i principali esempi si ricordano il *Transito della Vergine* per la chiesa di Santa Maria la Nova, *La Piscina Probatica* e *La Discesa di Cristo al Limbo* per la chiesa di Sant'Orsola, o ancora *I Santi Matteo e Mattia* per un altare laterale di San Matteo al Cassaro. A partire dal 1780 circa ad Antonio Manno si affianca il fratello Vincenzo che lo corrobora in una serie di cantieri pittorici e di commissioni intraprese lontano da Palermo, eseguendo numerosi dipinti su cartoni preparatori approntati dal germano Antonio e replicando più volte una serie di opere. È questo il caso legato alla tela col *Cristo alla Colonna* eseguita proprio in questa fase della produzione di bottega. Intorno al 1780, infatti, Antonio e Vincenzo Manno furono chiamati a Ragusa per la realizzazione delle tele con il *Cristo che appare a Santa Gaudenzia* (Siracusano, 1986, p. 346; Barbera, 1997, pp. 67-69) e col presente *Cristo alla Colonna* (Siracusano, 1986, pp. 346, 347).

Come osserva correttamente Citti Siracusano il dipinto di Ragusa si richiama liberamente al modello raffaellesco di analogo soggetto custodito a Roma presso la chiesa di Santa Maria sopra Minerva (Siracusano, 1986, p. 346).

Dell'opera esiste inoltre una ulteriore e analoga versione, probabilmente più tarda e sempre assegnata ad Antonio Manno, posta nella cappella del Cristo alla Colonna nella navata di sinistra della Cattedrale di San Giovanni di Ragusa superiore (Antoci, 2004, p. 51; Tidona, Randazzo, 2014, p. 24).

Il dipinto dal formato rettangolare si sviluppa per linee verticali. La composizione è essenziale ed è resa nella sua estrema sintesi figurativa. La tela è occupata interamente dalla monumentale figura di Cristo. Il Redentore, denudato e coperto solo all'altezza dell'inguine da un perizoma bianco che si protrae a tergo, cadendo, lungo gli arti inferiori, è descritto con notevole attenzione al dato anatomico che suggerisce l'apertura del Manno alla lezione romana ancorata a quello che la Siracusano definisce un "barocchetto classico" (Siracusano, 1986, p. 346).

Sebbene posto in posizione dominante, il Cristo tradisce grande sofferenza tanto nella espressione somatica, il cui volto, caratterizzato dalla tradizionale barba bipartita e circonfuso di luce divina, appare come solcato dal dolore, quanto nella posa arcuata del busto ben tornito che si contrappone alla composta rigidità degli arti inferiori. Le gamme cromatiche adottate dall'artista si declinano su cromie fredde date dal chiarore dell'incarnato del Cristo, lambito da una luce radente che ne modella la muscolatura, e dal drappo blu adagiato alle sue spalle.

Asse ideale della composizione, in quanto di fatto occultata dalla mole serpentinata del Cristo, è la colonna cui è addossato il Nazareno con le mani legate dietro la schiena. Il momento descritto dal dipinto è quello immediatamente successivo alla tremenda flagellazione. Il Redentore è infatti raffigurato nella sua solitudine, abbandonato anche dagli sgherri che non trovano posto nella composizione inoltre l'impiego di gamme cromatiche fredde enfatizza ulteriormente questo senso di angosciante isolamento.

Il dipinto, fulgido esempio della produzione pittorica di marca tardo-barocca siciliana, permette di porre l'accento sulla diffusione in larga scala di un linguaggio figurativo debitore dei modi di affermate personalità artistiche operanti nel territorio quali, nel caso specifico, Vito D'Anna consentendo inoltre di individuare come la lezione di quest'ultimo fu veicolata e reinterpretata da artisti quali Antonio e Vincenzo Manno. L'opera, inoltre, consente di indagare in chiave didattica la diffusione e lo sviluppo della tematica della Passione di Cristo nel Val di Noto.

Bibliografia: Siracusano, 1986, pp. 346, 347

103 – MATTEO BATTAGLIA

San Giorgio e il Drago

Olio su tela

1763

Provenienza: Ragusa, già collezione Zipelli



Una sezione del Museo del Duomo di San Giorgio è dedicata alle opere transitate nelle raccolte museali dalla collezione dell'ingegnere Cesare Zipelli. Tra queste è la pregevole tela datata 1763 e attribuita al pittore ragusano Matteo Battaglia. Il dipinto raffigura nella sua più tradizionale impostazione iconografica *San Giorgio a cavallo che uccide il drago*.

L'artista adotta una soluzione compositiva assai diffusa, soprattutto nel solco della produzione barocca, caratterizzata da un punto di

vista ribassato e da una impostazione figurativa che presenta il santo cavaliere in posizione frontale secondo una costruzione tipica delle opere storico-celebrative. Numerose sono i dipinti di analogo soggetto risalenti al XVII secolo che sviluppano il medesimo schema compositivo. Tra queste possiamo certamente annoverare a titolo esemplificativo l'affresco staccato col *San Giorgio a cavallo* eseguito dal monrealese Pietro Novelli prima del 1630 e oggi custodito presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo e, in modo più stringente, il dipinto che il pittore Pietro del Po, originario di Palermo ma attivo assai diffusamente tra Roma e Napoli, dove morì nel 1692, eseguì intorno al 1653 per la chiesa Madre di Caccamo, intitolata proprio a San Giorgio martire, opera oggi visibile nella

sagrestia (Di Natale, 1993, p. 102).

Il dipinto ragusano presenta il Santo raffigurandolo a cavallo nell'atto di trafiggere il drago che si avvinghia in numerose spire sotto le zampe dell'animale rampante.

Il fiero destriero bianco cavalcato dal soldato è descritto frontalmente. Giorgio, la cui espressione serena non tradisce alcun sentimento e quasi lo astrae dalla vicenda, indossa la classica armatura con clamide purpurea e folto pennacchio rosso sull'elmo.

In secondo piano alle spalle del Santo Cavaliere, in prossimità di un albero al quale è legata, è la Principessa liberata dal prodigioso intervento del Santo, mentre sul piano di fondo, come a formare una quinta architettonica della scena drammatica, appare una città ideale caratterizzata da costruzioni di ispirazione nordica.

La composizione, sapientemente costruita, si articola su tinte fosche e brunastre, interrotte dal solo impiego del rosso e del bianco. Vergata in basso a sinistra è la data 1763.

Il dipinto consente di approfondire la tematica legata al patronato di San Giorgio a Ragusa e, dunque, al culto dei santi locali.

104 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Martirio di San Giorgio

Olio su tela

1686

Provenienza: Ragusa, Chiesa dell'Annunziata



Tra le opere pittoriche di maggior interesse custodite nelle collezioni del Museo del Duomo di San Giorgio, esposta nella sala dedicata alla collezione Zipelli, si annovera certamente una particolare tela di ignoto pittore, probabilmente siciliano, datata 1686 e raffigurante, secondo un racconto pittorico di tipo estremamente didascalico, una scena di martirio probabilmente legata alla vicenda agiografica del Santo Patrono di Ragusa.

La composizione si sviluppa per piani paralleli e sia nella sua strutturazione che in numerose soluzioni iconografiche adottate in seno alla stessa, risulta

debitrice di repertori figurativi ancora afferenti alla cultura pittorica della tarda maniera.

L'azione si sviluppa in una affastellata ambientazione paesaggistica che ricorda una sorta di scena di battaglia per il numero di soldati, diversi dei quali a cavallo, che partecipano alla narrazione pittorica.

Nel primo registro figurativo si consuma una cruenta scena di martirio che presenta un soldato riverso al suolo e che verosimilmente può essere individuata come la decapitazione di San Giorgio. Al centro della rappresentazione, è infatti la violenta figura di uno sgherro, caratterizzato dal tradizionale sembiante caprino e che, a torso scoperto, impugna ancora la

spada dopo aver vibrato il colpo ferale al soldato.

Circondano la scena principale, disposte a cerchio, due formazioni di cavalieri in baluginanti uniformi con elmo piumato che conferiscono un vorticoso senso di dinamismo all'intera composizione.

Nelle soluzioni formali l'artista denuncia di conoscere modelli tipici della produzione tardo-rinascimentale. Dato che emerge con evidenza nella resa dei soldati a cavallo e principalmente nel cavaliere reggi-stendardo che reca l'insegna di Roma e che attinge, con evidenza, a prototipi tipici della cultura raffaellesca e della successiva produzione della maniera.

Sebbene il dipinto faccia riferimento al martirio di un santo cristiano l'ambientazione della scena risulta comunque legata ad una cultura tipicamente seicentesca.

Il registro mediano della composizione è occupato da un paesaggio urbano che si staglia sulla linea dell'orizzonte, dove è possibile osservare una serie di architetture che individuano una città ideale e che funge da elemento di raccordo tra la scena posta in primo piano e quella collocata nella regione superiore del dipinto.

L'ultimo registro figurativo, infatti, è occupato dalla gloria del Martire, verosimilmente, Giorgio. La scena è delimitata da un piano di nubi sul quale sono allocati i personaggi, secondo una costruzione tipica della produzione tardo-rinascimentale e manieristica che guarda, ancora una volta, alla bottega di Raffaello. Al centro del riquadro è la figura del Martire in gloria, abbigliato in una candida veste bianca, a mani giunte e col capo circondato di luce dal quale si dipartono dardeggianti raggi luminosi che irradiano l'intera regione del dipinto. Ai lati del martire sono due figure angeliche genuflesse che offrono al testimone di fede la palma e la corona del martirio. Sul piano di fondo affollano la scena altre, numerose, schiere di angeli.

Degna ancora di nota è l'arma nobiliare che si riscontra alla base del dipinto, forse appartenere alla famiglia nobiliare ragusana dei Battaglia.

Il dipinto, sebbene di non immediata interpretazione, in chiave didattica consente di indagare il culto dei santi legati al territorio oggetto di indagine nonché la generica tematica del martirio.

105 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Elevazione della croce

Olio su tela

XVIII scolo

Provenienza: Ragusa, già collezione Zipelli



Tra le opere transitate nella raccolta museale dalla collezione Zipelli si annovera una interessante tela genericamente ascrivibile al secolo XVIII che ripropone il tema dell'*Elevazione della Croce* riproponendo il modello rubensiano eseguito dall'artista fiammingo per la Cattedrale di Nostra Signora di Anversa, del quale la tela ragusana ne è una copia di carattere comunque corsivo.

Il dipinto si presenta inoltre in non ottimali condizioni di conservazione. La tela, purtroppo assai inscurita, non consente di apprezzare il racconto pittorico nei suoi dettagli pertanto una lettura stilistico-iconografica complessiva ne risulta notevolmente limitata.

Sebbene l'opera si configuri come una riproposizione impersonale del dipinto di

Rubens, il tema iconografico trattato è comunque legato ad una cultura figurativa di estrazione gesuitica. A tal proposito si ricordi come tale iconografia, largamente veicolata dalla diffusione di stampe anche a carattere devozionale, sia stata di fatto codificata e sancita dallo spagnolo Jerònimo Nadal (1507-1580) della Compagnia di Gesù autore delle *Evangelicae Historiae Imagines* testo illustrato dato alle stampe postumo nel 1593.

Al centro della composizione è possibile osservare il momento in cui, dopo la crocifissione di Cristo, il patibolo viene innalzato da alcuni nerboruti aguzzini tendendo delle funi legate ai bracci dello stesso.

La figura del Redentore, circondato da una vivace pletora di astanti che conferiscono alla composizione un senso di sovraffollamento, è assai dinamica e come nell'opera del Maestro fiammingo suggerisce un forte sentimento di angoscia.

Ai lati della scena principale si collocano, appena percettibili in verità, le figure dei dolenti alla sinistra della composizione e di soldati romani a destra, accompagnati dall'inserimento di personaggi secondari in ottemperanza al modello rubensiano.

La composizione è caratterizzata da tinte brune e svelte pennellate di colore. L'omogeneità del fondo scuro è interrotto da improvvise lumeggiature che definiscono gli incarnati e dai rossi e bianchi dei mantelli e delle vesti dei personaggi che partecipano all'azione.

In chiave didattica l'opera affronta una tematica legata ad uno specifico momento della Passione di Cristo, quello dell'*Innalzamento della croce*, pertanto è possibile porre il dipinto in dialogo con altre opere analizzate nel corso della presente trattazione. Inoltre l'estrazione gesuitica del soggetto iconografico sviluppato permette di individuare un filone di produzione artistica nel Val di Noto legata, anche se nello specifico in modo indiretto, a tale ordine religioso.

5.3 Il Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista

Il Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista nasce dall'esigenza di dotare la città di uno spazio dedicato alle raccolte di opere d'arte sacra che testimoniano il legame tra la comunità che insiste sul territorio diocesano e la Chiesa ragusana. Di recente costituzione, la Diocesi di Ragusa fu eretta da Papa Pio XII il 6 maggio 1950 con la bolla *Ad Dominicum gregem* e, in forza al medesimo documento, si elevò alla dignità di cattedrale la Chiesa Madre della cosiddetta "città nuova" intitolata a San Giovanni Battista, Patrono di quest'ultima⁹⁴. Sebbene l'attuale Museo sia strettamente connesso al Duomo di Ragusa superiore, un primo tentativo di creazione di un Museo Diocesano legato alla chiesa locale si ebbe nel 1982 con l'istituzione di un polo culturale presso l'antico Convento dei Padri Cappuccini sito all'interno dei Giardini Iblei, tuttavia tale iniziativa non riuscì ad avere seguito a causa dei lavori di adeguamento della sede che si protrassero per lungo tempo⁹⁵.

L'istituzione del Museo della Cattedrale di Ragusa risale al decreto vescovile di Mons. Angelo Rizzo del 7 novembre del 1998 che prevedeva la nascita di tale istituto culturale al fine di custodire, salvaguardare e rendere fruibili i beni artistici e in generale le suppellettili liturgiche di pregio appartenenti alla Chiesa Cattedrale di San Giovanni Battista.

Sebbene il Museo nasca ufficialmente col sopraccennato decreto vescovile, già a partire dal 29 dicembre del 1997, iniziò le sue attività promuovendo una serie di iniziative temporanee⁹⁶.

La prima sede che ospitò il nascente Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista è stata individuata nella casa canonica annessa alla Chiesa Madre, edificio risalente al XVIII secolo, e nello specifico nei locali soprastanti l'aula capitolare siti nell'ala dell'edificio che si affaccia sul giardino che costeggia le fabbriche del complesso ecclesiastico. La collezione d'arte del primigenio museo, inoltre, non vide mai un allestimento permanente in quanto le sei sezioni in cui si articolava il percorso museale e che raggruppavano, secondo un criterio tipologico gli oggetti d'arte sacra e le suppellettili liturgiche, venivano periodicamente avvicendate promuovendo mostre ed attività di natura temporanea⁹⁷.

Con l'acquisizione da parte della parrocchia Cattedrale, giusta autorizzazione del

94 M. Pavone, *Ragusa*, in G. Zito (a cura di), *Storia delle Chiese di Sicilia*, Città del Vaticano 2009, p. 714

95 S. Nibali, *I beni della Chiesa. Inchiesta sul patrimonio storico e artistico delle diocesi siciliane*, in "Prospettive settimanale di Informazione ed attività", supplemento al n. 47 del 20 dicembre 1992, Catania 1992, p. 40; C. Tidona, G. Antoci, *Il museo della Cattedrale*, in C. Tidona, G. Antoci, *Armonie Barocche. La Cattedrale di San Giovanni di Ragusa e la sua piazza*, Ragusa 2004, p. 81

96 *Ivi*, pp. 81, 82

97 *Ivi*, pp. 82-85

vescovo emerito Mons. Paolo Urso dell'11 novembre 2004, del palazzo appartenuto alla famiglia Garofalo, il Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista fu trasferito nella sua nuova sede, allestendo le collezioni nel piano nobile della dimora aristocratica che sorge sul Corso Italia, strada che collega Ragusa Superiore a Ibla, a poca distanza dalla Cattedrale stessa, dal Vescovado e dalla Chiesa del Collegio di Maria Addolorata⁹⁸.

La nuova elegante sede, originaria residenza di Felice Garofalo, sebbene interamente rinnovata tra la fine del secolo XIX e gli inizi del XX dall'ingegnere Giovanni Migliorisi che rimodulò il prospetto sul corso assecondando uno stile che si richiamava alla tradizione architettonica settecentesca caratterizzato da bugnato lineare, aperture timpanate, paraste con decorazioni fitomorfe e un sistema di balaustrini a coronamento del cornicione modanato da mensole, risale nel suo primigenio impianto ad anni immediatamente antecedenti al sisma del 1693 come caseggiato rurale. In assenza di discendenti della famiglia Garofalo il palazzo nel corso del XX secolo mutò diverse volte destinazione d'uso, fino all'acquisizione da parte della Parrocchia della Cattedrale di San Giovanni Battista che ne promosse il recupero con lavori che, fortemente voluti dal parroco Don Carmelo Tidona, giunsero a conclusione solo nel 2009⁹⁹.

Il Palazzo, prestigiosa sede per il piccolo museo che ospita, si articola su un doppio livello. Il piano terra, è occupato da una serie di locali di servizio e dà l'accesso agli ambienti del piano nobile attraverso uno svelto scalone monumentale con copertura a volta. Il Museo si sviluppa al primo piano dell'edificio e si articola in una infilata di sette sale espositive tra esse comunicanti. Introduce alla visita delle collezioni museali un vano di accesso con funzione di biglietteria e bookshop. A supporto del pubblico lungo il percorso di visita si riscontrano pannelli didattici e didascalie che offrono informazioni storiche sia sul luogo che sulle opere e il loro contesto di origine. Gli oggetti sono esposti entro vetrine illuminate.

Il percorso di visita, come accennato, si articola in sette sale espositive che ospitano diversi manufatti di arte sacra consistenti principalmente in suppellettili liturgiche, paramenti e dipinti. L'ultima sezione è invece dedicata ad una ricca raccolta di mappe geografiche della Sicilia che vanno approssimativamente dal XV al XIX secolo, già appartenute alla collezione dell'Ingegnere Zipelli. Il museo non dispone di una pinacoteca tuttavia per le sale sono dislocate una serie di dipinti, principalmente tele risalenti al XVIII secolo, che ne costituiscono il modesto patrimonio di arte pittorica, oggetto del seguente

98 C. Tidona, L. Randazzo, *Visita alla Cattedrale San Giovanni Battista*, Ragusa 2014, p. 28

99 *Ibidem*; <https://www.cattedralesangiovanni.it/il-museo-info-costi-orari-e-come-raggiungerci/> (data di consultazione pag. web 24/01/2019)

lavoro di schedatura.

L'allestimento è improntato su un criterio museologico che segue un tradizionale ordinamento di tipo cronologico dettato dalla temperie artistica di appartenenza dei manufatti esposti; inoltre le sezioni museali si basano su un contestuale principio di natura tematica che contribuisce a favorire la comprensione dell'intrinseco rapporto di coesione tra la città e la giovane Diocesi di Ragusa, della devozione tributata al Santo Patrono Giovanni Battista da parte della comunità ragusana e delle vicende storico-artistiche che hanno segnato il territorio.

La prima sala espositiva è dedicata alle testimonianze artistiche antecedenti al sisma che nel 1693 sconvolse il Val di Noto consegnandolo alla sua successiva omogeneità architettonica tardo-barocca dalla quale ne derivò il prestigioso riconoscimento UNESCO del 2002. All'interno di questo iniziale ambiente espositivo è possibile osservare allocati entro apposite vetrine croci processionali, una selezione di paramenti sacri, alcuni testi a stampa tra i quali un *Pontificale Romanum* del 1596 appartenuto ad Ascenzio Guerrini, Vescovo di Castellaneta¹⁰⁰, una pisside argentea del XIV secolo e una interessante cassetta reliquiaria di San Giorgio in avorio e legno intagliato di manifattura veneziana, realizzata dalla bottega degli Embriachi, risalente anch'essa alla seconda metà del secolo XIV¹⁰¹. Degne ancora di menzione sono una preziosa borsa di corporale cinquecentesca con raffinati ricami in oro e corallo recante al centro la raffigurazione della fenice. Di notevole valore storico-documentale è ancora un prezioso piatto di manifattura tedesca del XV secolo in ottone sbalzato e cesellato con la raffigurazione di *Adamo ed Eva all'albero della vita* proveniente dalla Chiesa di Santa Maria della Scala e in deposito presso il Museo della Cattedrale.

La seconda sala espositiva è dedicata al culto tributato al Santo Patrono Giovanni Battista. Al centro dello spazio espositivo è collocata la celebre *Arca Santa* portata ancora in processione durante le celebrazioni dedicate al Patrono San Giovanni Battista. L'opera è stata realizzata nel 1731 dagli argentieri messinesi Pietro Paparcuri, che realizza certamente i pannelli laterali con la *Nascita* e la *Decollazione del Battista*, e Gaspare Garufi¹⁰². Alla preziosa urna argentea sono addossati sui lati corti l'espressiva *testa reliquiaria del Battista* eseguita nel 1641 dall'argentiere catanese Paolo D'Aversa e il *reliquiario a busto di Santa Maria Maddalena*, opera di maestranze messinesi¹⁰³. All'interno del medesimo ambiente

100 C. Tidona, G. Antoci, *Il museo...*, in C. Tidona, G. Antoci, *Armonie Barocche...*, op. cit., 2004, p. 85

101 *Ivi*, p. 88

102 P. Nifosi, *L'urna di S. Giovanni Battista a Ragusa*, in "La Provincia di Ragusa", a. VIII, n. 6, dic. 1993, pp 1-3

103 C. Tidona, G. Antoci, *Il museo...*, in C. Tidona, G. Antoci, *Armonie Barocche...*, op. cit., 2004, pp. 85-88

sono esposte suppellettili liturgiche, paramenti sacri, un monumentale pulpito ligneo, il calco in gesso, opera del ragusano Carmelo Licitria del 1861, del volto del simulacro del Santo Patrono portato in processione assieme all'urna reliquiaria durante le celebrazioni ad esso dedicate e un gradevole dipinto raffigurante la *Nascita di San Giovanni Battista* di ignoto pittore siciliano della seconda metà del XVIII secolo.

Segue il terzo ambiente espositivo. In questa sala sono custodite alcune sculture lignee raffiguranti l'*Immacolata Concezione* e il *SS. Salvatore*, e un prezioso repositorio in legno intagliato e dorato. Da quest'ultimo vano si accede alla sala immediatamente successiva sulle cui pareti si dipana la serie completa delle quattordici stazioni della *Via Crucis* realizzate nel 1775 dal pittore locale Stefano Ragazzi che data e firma la tela raffigurante il *Cristo aiutato a portare la croce da Simone di Cirene*.

Nel quinto ambiente espositivo si conservano oggetti che raccontano la nascita della Diocesi di Ragusa appartenuti ai vescovi che si sono succeduti a partire dalla sua fondazione nel 1950. Tra le preziose opere custodite si ricordano l'anello episcopale indossato dal mons. Francesco Pennisi in occasione del Concilio Vaticano II o ancora tutto il corredo liturgico appartenuto al Mons. Carmelo Canzonieri.

Le ultime due sezioni del museo ospitano in fine la mostra permanente "Sicilia Antiqua" che raccoglie una serie di mappe e carte geografiche della Sicilia che vanno dal XVI al XIX secolo. Originariamente parte della collezione Zipelli le opere transitarono nel Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista con l'istituzione da parte della Banca Agricola Popolare di Ragusa della "Fondazione Cesare e Doris Zipelli" il 21 Maggio 2010¹⁰⁴. Tra le opere custodite in queste ultime sale si ricorda l'Atlante di Giovanni Montecaliero risalente al 1712 e concernente le Province Religiose dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini e incisioni con vedute del Val di Noto eseguite dai viaggiatori del Grand Tour¹⁰⁵.

104 <http://www.fondazionezipelli.it/2419/la-fondazione-zipelli#> (data di consultazione pag. web 12/03/2019)

105 C. Tidona, L. Randazzo, *Visita alla Cattedrale...*, op. cit., 2014, p. 30

5.4 Catalogo delle opere pittoriche

106 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Nascita di San Giovanni Battista

Olio su tela

Seconda metà del XVIII secolo



Nella sala dedicata al culto del Santo Patrono che espone al centro dell'ambiente la celebre *Arca Santa* che ancora oggi sfila per le vie cittadine durante la processione in onore del Santo Patrono, si espone in continuità con la tematica legata alla devozione al Precursore di Cristo una gradevole tela eseguita da ignoto pittore siciliano probabilmente intorno alla seconda metà del XVIII secolo, raffigurante il tema della *Natività di Giovanni Battista*.

Il dipinto è caratterizzato da un linguaggio pittorico di impronta evidentemente dialettale sebbene nella sua composizione

sia sapientemente costruito in quanto si richiama alla consueta impostazione tardo-barocca delle pale d'altare recuperando schemi e soluzioni figurative ampiamente veicolate.

La narrazione pittorica si articola su un doppio registro figurativo ricordato da un fondale architettonico classicheggiante che, oltre a fungere da quinta scenica della raffigurazione e a delimitarne lo spazio, attraverso un arco a tutto sesto allarga la

composizione su uno sfondato paesaggistico.

Nel primo registro figurativo si svolge l'azione principale. Al centro della scena è l'anziana Santa Elisabetta che ha appena dato alla luce il Battista. Adagiata su un giaciglio la madre del Precursore di Cristo tende la mano in direzione di una donna, forse una nutrice, che sorregge tra le braccia il fanciullo dalle forme poco aggraziate. Quest'ultima raffigurazione è assolutamente sovrapponibile ad una *Madonna col Bambino* e con ogni probabilità l'autore ha formulato la composizione cercando intenzionalmente un rimando figurativo alla Beata Vergine, tuttavia la donna, a differenza di Elisabetta, non presenta il capo circonfuso di luce che avrebbe identificato con certezza Maria.

Posto lateralmente, alla destra della scena principale, è l'anziano padre del Battista, Zaccaria poggiato a un tavolino approssimativamente scorciato, ai piedi del quale è adagiato un cagnolino, espediente figurativo invalso nelle composizioni barocche e tardo-barocche. L'uomo è raffigurato nell'atto di vergare su una pergamena (una tavoletta secondo il racconto evangelico) il nome di Giovanni. Secondo la tradizione, infatti, il vegliardo non confidando nelle parole dell'arcangelo Gabriele, ritratto alle sue spalle, che gli annunciò la prossima venuta al mondo del figlio, fu privato da parte di quest'ultimo della parola che ottenne soltanto l'ottavo giorno dopo la nascita del Battista, quando il fanciullo fu presentato al tempio per il rito della circoncisione. In questa occasione, che sancì il compimento dell'annuncio della nascita del Precursore di Cristo, Zaccaria scrisse su una tavoletta il nome Giovanni da imporre al figlio recuperando così la favella.

Partecipano alla narrazione numerose figure di balie e nutrici che assistono Elisabetta dopo il parto con acquamanili, bacili e cesti di fiori che cospargono tutto intono. In secondo piano accorrono a rendere omaggio al fanciullo anche alcuni anziani uomini.

Il secondo registro figurativo è occupato centralmente da un vivace turbinio angelico. Puttini alati giocano come bambini sollevando un pesante drappo verde che funga da baldacchino alla sacra natività. Alcuni di loro lasciano cadere una leggera pioggia di fiori su Elisabetta, altri reggono il tradizionale attributo iconografico del Battista ovvero il consueto bastone sormontato da una piccola croce avvolto dal cartiglio che riporta la frase *Ecce Agnus Dei*.

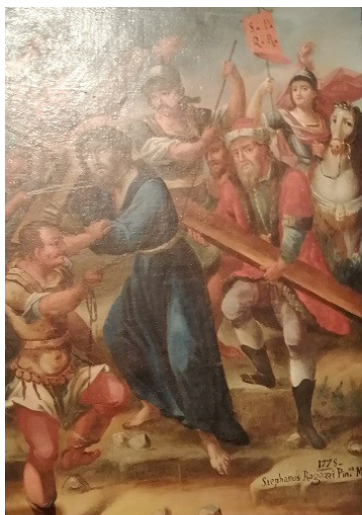
Il dipinto sviluppa un tema iconografico strettamente legato al culto del Patrono della locale diocesi. Pertanto in chiave didattica può essere posto in relazione a quelle opere, analizzate nel corso del presente lavoro, che individuano la devozione ai santi legati al territorio. Inoltre l'opera consente di soffermarsi sullo sviluppo del tema delle *Natività* nelle sue molteplici declinazioni.

107 – STEFANO RAGAZZI

Via Crucis

Olio su tela

1775



Una intera sala espositiva del Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista è dedicata alla serie completa, recentemente restaurata, di quattordici stazioni della *Via crucis* eseguite nel 1775 dal pittore modicano Stefano Ragazzi per il duomo di Ragusa superiore (Tidona, Randazzo, 2014, p. 29). Il ciclo è datato e firmato 1775/ *Stephanus Ragazzi Pin.it Modic* sulla tela raffigurante *Gesù aiutato a portare la croce da Simone di Cirene*, sul cui volto è ipotizzabile che il

pittore siciliano abbia realizzato il suo autoritratto considerata, inoltre, la prossimità del personaggio con la firma dell'autore.

Per la realizzazione delle quattordici tele Stefano Ragazzi si basò con tutta evidenza sulle stampe di natura devozionale che abbondantemente circolarono nella Regione e che, a loro volta, erano principalmente basate sulla impostazione iconografica dettata dalla celeberrima tavola eseguita da Raffaello Sanzio da Urbino e allievi per la chiesa palermitana di Santa Maria dello Spasimo intorno al 1517 nota come *Lo Spasimo di Sicilia*, iconografia quest'ultima che godette di vastissima fortuna non solo in ambito locale e che

fu diffusamente replicata (sulla fortuna e diffusione di tale tema iconografico cfr S. Mercadante, *Lo Spasimo di Sicilia di Raffaello e la sua fortuna. Diffusione di uno schema iconografico*, in “TECLA – Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica”, n. 12 - dicembre 2015, Palermo 2015). Inoltre il Ragazzi prese in considerazione anche ulteriori modelli derivati sempre dalla tradizione raffaellesca o comunque legati all'ambito figurativo tardo-rinascimentale e della maniera.

Complessivamente di natura corsiva le tele raffigurano i seguenti momenti della Passione di Cristo: *Gesù condannato a morte; Gesù caricato della croce; Gesù cade per la prima volta; Gesù incontra la Madre; Gesù aiutato a portare la croce da Simone di Cirene; Gesù incontra la Veronica; Gesù cade per la seconda volta; Gesù consola le donne di Gerusalemme; Gesù cade per la terza volta; Gesù spogliato delle vesti; Gesù inchiodato sulla croce ed elevazione della croce; Gesù muore in croce; Gesù depresso dalla croce; Gesù è depresso nel sepolcro.*

Di notevole valore didascalico e devozionale la serie descrive per immagini la Passione di Cristo secondo un linguaggio pittorico fortemente evocativo che enfatizza i tratti espressionistici delle figure assecondando la tradizionale resa esasperata, quasi caricaturale, degli aguzzini. Grande attenzione è conferita al dato cromatico con l'impiego di gamme luminose, inoltre, le costruzioni prospettiche risultano talvolta azzardate o poco ricercate come non sempre vengono rispettati dall'artista i rapporti di proporzione tra i personaggi che partecipano all'azione.

Numerose sono le citazioni dei modelli raffaelleschi peraltro a loro volta già improntati su precedenti elaborazioni di matrice nordica e segnatamente düreriana. Questi si possono cogliere soprattutto nelle tele con le diverse *Cadute di Cristo*, nell'*Incontro tra Gesù e la Madre*, nel *Cristo e la Veronica*, nella *Deposizione dalla croce* e nel *Seppellimento del corpo di Gesù*.

La *Via crucis* del modicano Stefano Ragazzi è testimonianza della temperie artistica tardo-barocca che si sviluppò nel comprensorio netino. Sebbene le opere risultino pressoché impersonali queste in chiave didattica, sviluppando il tema della Passione di Cristo, posso essere poste in dialogo con le numerose opere di analogo soggetto considerate nel corso del presente lavoro di ricerca.

Bibliografia: Tidona, Randazzo, 2014, p. 29

108 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Sacro cuore di Gesù

Olio su tela

Fine del XVIII secolo



Risale alla fine del XVIII secolo il dipinto raffigurante il *Sacro Cuore di Gesù*. La tela, opera di autore ignoto siciliano, ha un intrinseco valore devozionale e sviluppa una tematica assai diffusa nel Val di Noto.

La tela raffigura il Santissimo Salvatore che, allargando la veste all'altezza del petto, presenta ai fedeli il Sacro Cuore raggiato e coronato di una fiamma ardente secondo il celeberrimo modello coniato da Pompeo Batoni e che ampia diffusione ebbe nelle arti figurative.

Cristo, il cui capo è circonfuso di luce, è descritto a figura intera mentre con una mano indica il suo cuore

infiammato d'amore. Sui palmi delle sue mani e sui suoi piedi sono ben visibili i segni della Passione. Il Salvatore indossa una tunica violacea avvolta in un mantello blu cobalto.

Ai piedi del Cristo siede un putto che, a mani giunte, rivolge il suo sguardo verso il Salvatore, mentre altri puttini posti in secondo piano giocano fanciullescamente con una ghirlanda di fiori. Tradizionali testine alate di cherubini impreziosiscono il registro superiore della composizione. La scena si svolge in un fondale caratterizzato da vaporose nubi illuminate da una luce di derivazione divina.

L'opera dal chiaro valore devozionale in chiave didattica sviluppa una tematica legata ad uno specifico culto assai diffuso nel Val di Noto (si pensi al caso di Militello in Val di Catania) e può essere posta in relazione ad altri dipinti analizzati recanti medesima iconografia.

109 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Estasi di Santa Margherita da Cortona

Olio su tela

Fine del XVIII secolo



Risale approssimativamente alla fine del XVIII secolo il piccolo dipinto di formato ovale eseguito da ignoto pittore siciliano e raffigurante *Santa Margherita da Cortona in Estasi*. L'opera appartenente all'ambito francescano, è caratterizzata da una forte connotazione devozionale e da un linguaggio pittorico pressoché dialettale. Il soggetto raffigurato è di immediata identificazione. Santa Margherita da Cortona, figura risalente al XIII secolo, è infatti individuata dall'iscrizione contenuta nel raggio di luce che si diparte dal Crocifisso e che recita *Filia mea Margarita*. Come da tradizione

iconografica, la giovane Santa indossa l'abito del Terz'Ordine Francese Secolare e ai suoi piedi compare la figura di un cagnolino, suo ricorrente attributo. Secondo il racconto agiografico infatti Margherita da Cortona prima di abbracciare la fede cristiana e di entrare nella famiglia francescana visse al fianco di un uomo, Arsenio, dal quale ebbe anche un figlio. Ucciso durante i fatti di sangue tra le opposte fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini, il corpo di Arsenio fu scoperto da Margherita grazie all'intervento di un cagnolino che la guidò sul luogo dove l'uomo era caduto vittima d'agguato. A seguito di questo episodio la giovane donna si convertì alla fede cristiana e abbracciò l'abito delle terziarie francescane (sul culto e l'agiografia di Santa Margherita da Cortona cfr P. Becherini, *Santa Margherita da Cortona. La santa bella*, Bergamo 2009). Nel dipinto la santa è raffigurata in crisi estatica inginocchiata ad un altare di fronte al Crocifisso che si anima protendendo le braccia verso la terziaria sorretta da due angeli. L'opera consente di approfondire, in chiave didattica, la tematica della devozione nel Val di Noto a santi legati a specifici ordini religiosi. Inoltre, assecondando ancora una concezione di respiro tridentino, il piccolo dipinto offre spunti legati alla cultura figurativa post-conciliare.

110 – IGNOTO PITTORE SICILIANO

Serie di tre tele con: Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos;

Santo francescano;

Le Sante Chiara, Elisabetta d'Ungheria e Margherita da Cortona

Olio su tela

Fine del XVIII inizi del XIX secolo



È ascrivibile ad un periodo compreso tra la fine del secolo XVIII e gli inizi del XIX la serie di tre dipinti raffiguranti la *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos*, un non meglio individuato *Santo francescano* e le *Sante Chiara, Elisabetta d'Ungheria e Margherita da Cortona*.

Le tre tele sono opera del medesimo autore ignoto che descrive i soggetti raffigurati in maniera del tutto convenzionale racchiudendoli all'interno di omogenee ghirlande ovali dorate. Le tele, risultano inoltre riadattate e probabilmente in origine erano parte di un medesimo ciclo figurativo di ambito francescano.

La prima opera propone il tema della *Visione di San Giovanni Evangelista presso l'isola di Patmos*. La composizione è assai convenzionale. In primo piano è collocato il Santo Evangelista accompagnato dall'aquila simbolo del *Tetramorfo* che lo individua. Il Santo indossa una tunica verde coperta da un mantello rosso che lo ricopre quasi totalmente. La figura dell'evangelista è come in preda a un moto estatico e, rivolgendosi verso l'alto, verga su una pergamena il suo Libro della Rivelazione. Sulle sue ginocchia poggia infatti un rotolo con la inequivocabile iscrizione riferita alla Donna dell'Apocalisse che recita *Mulier Amicta Solis*. Ai piedi del Santo poggiano disordinatamente numerosi

testi mentre la composizione si apre su un pittoresco paesaggio marino caratterizzato sul piano di fondo dall'inserimento di un ideale centro abitato.

La seconda tela raffigura, a mezzo busto, un Santo francescano del quale risulta difficile l'identificazione in quanto privo di specifici attributi iconografici. Il frate, indossa il tradizionale saio dell'Ordine e presenta il capo rasato secondo il rito della tonsura. Il chierico tiene in una mano un Crocifisso cui rivolge lo sguardo in atto di pietosa contemplazione, mentre con l'altra mano stringe un flagello lordo di sangue utilizzato per la mortificazione corporale. Il santo potrebbe essere identificato con lo stesso San Francesco tuttavia i palmi delle mani sono privi delle stimmate che ne consentirebbero di individuarne inequivocabilmente il soggetto col Poverello d'Assisi.

L'ultima tela raffigura tre sante sempre legate all'Ordine Franciscano allocate all'interno di un edificio ecclesiastico. La composizione adotta un convenzionale schema piramidale. Al centro della raffigurazione è Santa Chiara, immediatamente riconoscibile per la veste monacale e per l'ostensorio, suo tradizionale attributo iconografico, che reca in mano portandolo in alto. Ai piedi di quest'ultima è collocata Santa Elisabetta d'Ungheria, riconoscibile dalla corona di rose, nonché dalle stesse rose che la religiosa reca raccolte nella sua veste. Anche quest'ultima Santa, entrata a far parte della famiglia francescana attraverso l'adesione al Terz'Ordine Secolare, è raffigurata con in dosso le vesti monacali. Completa il racconto figurativo Santa Margherita da Cortona accompagnata dal consueto cagnolino, raffigurata a mani giunte e col capo chino e cinto da una corona di spine.

Il ciclo figurativo esemplifica il notevole apporto offerto dagli ordini religiosi nel campo delle arti figurative nel Val di Noto.

6.1 Un sistema di musei. Aspetti metodologici e proposte attuative

Un progetto di ricerca che si fonda su una quanto più esaustiva possibile indagine delle testimonianze pittoriche che compongono il vasto patrimonio artistico delle raccolte museali di tipo ecclesiastico esistenti in un determinato comprensorio territoriale, circoscritto sia geograficamente che culturalmente, si propone, tra gli obiettivi iniziali, quello di creare una sorta di propedeutico atlante ragionato di opere d'arte che, indipendentemente dalla loro musealizzazione e pertanto dalla loro estrapolazione dal contesto originario, tracciano un pressoché completo affresco ad ampio spettro della locale produzione artistica che si è andata via via declinando con l'avvicinarsi delle varie epoche storiche.

Sebbene il patrimonio artistico contenuto all'interno delle istituzioni museali prese in considerazione nel corso del presente lavoro sia assai eterogeneo e si componga principalmente di suppellettili liturgiche argentee e di preziose opere d'arte decorativa, valida testimonianza della produzione orafa siciliana, si è deciso di orientare la ricerca esclusivamente al patrimonio pittorico. Tale propedeutica scelta è stata principalmente dettata dalla presenza all'interno delle suddette collezioni museali di numerose opere inedite per le quali è stata condotta una puntuale analisi storico-critica. Inoltre la settorializzazione dell'ambito di indagine posta in essere è stata empiricamente adottata al fine di agevolare e consentire il restringimento del campo di analisi a uno specifico fenomeno artistico che potesse assumere valore di paradigma affinché il medesimo lavoro, in potenza, possa essere ulteriormente esteso a contesti di produzione artistica legati alle opere di natura mobile e quindi all'ambito delle opere scultoree o afferenti all'universo delle arti decorative o, più compiutamente, al complessivo patrimonio artistico del distretto territoriale del Val di Noto.

Il necessario lavoro di ricognizione e schedatura delle opere si pone solidamente alla base dello sviluppo del progetto e ha consentito, già in corso di catalogazione dei manufatti, di individuare una serie di interconnessioni tematiche tra i dipinti analizzati che, di fatto, denunciano come già *in nuce* quella del Val di Noto sia una realtà museale “diffusa” strettamente connessa all'identità stessa del comprensorio. Inoltre va ulteriormente sottolineato che, in virtù del fatto che le raccolte museali prese in

considerazione sono di tipo ecclesiastico, le opere afferiscono ad una sfera di produzione legata prettamente all'arte sacra. Quest'ultimo dato risulta di fondamentale importanza in quanto circoscrive e orienta ulteriormente la ricerca ad un ambito di indagine specificatamente religioso che pertanto pone al centro del lavoro di analisi una vasta porzione di quel patrimonio artistico del Val di Noto che si pone in dialogo con l'identità stessa del territorio nelle sue molteplici declinazioni devozionali e antropologiche *amplo sensu*.

Le fasi del progetto, secondo quanto finora affermato, sono pertanto individuabili in una preventiva attività ricognitiva dei manufatti svolta sul campo con conseguente ricostruzione storico-artistica delle opere pittoriche considerate; nella realizzazione di un catalogo ragionato e, infine, nella individuazione di possibili aree o "itinerari tematici" con lo scopo di porre in dialogo le opere al fine di una quanto più completa e articolata fruizione delle stesse e di una valorizzazione del territori attraverso le sue testimonianze artistiche.

6.1.I - Ambito territoriale individuato

Elemento fondante, nonché preliminare, della ricerca è l'individuazione del contesto territoriale oggetto di studio. Tale ambito di indagine non si estrinseca tuttavia in una mera individuazione di un'area geografica da sottoporre ad un lavoro di ricerca basato esclusivamente sull'interpretazione dei fenomeni storico-artistici ad essa connessi ma si concretizza, secondo la felice definizione di "spazio identitario"¹⁰⁶, nell'analisi delle testimonianze artistiche legate ad uno specifico luogo che ne definiscono una connotazione più o meno stratificata, fondata su un peculiare portato storico, antropologico e culturale, che dà luogo ad un sistema trasversale di interconnessioni tematiche e multidisciplinari che rendono il contesto individuato un organismo vitale e in continuo divenire¹⁰⁷.

Rientra certamente in quest'ordine di idee lo specifico caso del Val di Noto, ambito territoriale che può essere genericamente identificato con la onnicomprensiva definizione di "distretto culturale"¹⁰⁸ e che si pone, di fatto, a paradigma dell'identità stessa dell'intero

106 P. Russo, *Il caso ecclesiastico*, in C. Valenziano, M. Campo, P. Russo, V. U. Vicari, *Il Museo Diffuso*, Troina (En) 2004, p. 39

107 Sulla problematica cfr. F. G. Alberti, *Reti e sistemi museali. Una panoramica del fenomeno*, in F. G. Alberti, C. Bernardi, D. Moro, *I musei fanno sistema. Esperienze in Lombardia*, Milano 2005; O. Fumagalli Carulli, A. G. Chizzoniti, *I musei ecclesiastici: organizzazione, gestione, marketing*, Milano 2008, p. 39

108 Sulla problematica cfr. L. Cataldo, *Musei e patrimonio in rete. Dai sistemi museali al distretto culturale evoluto*, Milano 2014

versante orientale dell'Isola.

Scriveva a tal proposito Cesare Brandi nel suo *Un giardino di pietra* proprio in riferimento alla città di Noto:

“prendere coscienza della propria identità e del proprio destino è fondamentale per la conservazione della città”¹⁰⁹

La componente principale, adottata in questa sede, che funge da amalgama e che individua univocamente il comprensorio netino, risiede nel prestigioso riconoscimento assegnato nel 2002 dall'UNESCO allorché le testimonianze architettoniche del cosiddetto Val di Noto furono dichiarate Patrimonio Mondiale dell'Umanità e furono inserite nella autorevole lista stilata dal celebre istituto internazionale sotto la denominazione di *Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily)*¹¹⁰.

Indagato principalmente dal punto di vista architettonico¹¹¹, il Val di Noto presenta come caratteristica peculiare una diffusa omogeneità e integrità urbanistica che lo riconducono alla temperie artistica tardo-barocca, epoca di rinascita e maggior fioritura culturale del distretto territoriale dopo che, tra il 9 e l'11 gennaio del 1693, la vasta porzione territoriale subì la devastazione del violento sisma che atterrò letteralmente la quasi totalità delle città e dei centri abitati che punteggiavano la valle. È proprio in virtù di questa caratterizzante unicità che l'UNESCO nel 2002 si è pronunciata favorevolmente per l'inserimento degli otto centri del versante sud-orientale della Regione: Caltagirone, Catania, Militello in Val di Catania, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Scicli, nella prestigiosa lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità¹¹² aprendo il comprensorio netino ad una dimensione di respiro innegabilmente internazionale.

Nell'ambito del contesto territoriale individuato sono stati dunque presi in esame i musei ecclesiastici, e religiosi in generale,¹¹³ esistenti tra le città inserite nella lista del

109 C. Brandi, *Un giardino di pietra*, in C. Fiacchino (a cura di), *L'architettura di Noto*, atti del simposio, Siracusa 1979, p. 78

110 <http://whc.unesco.org/en/list/1024> (data di consultazione pag. web 24/02/2018)

111 Sulla problematica del Val di Noto: M. R. Nobile, *Architettura religiosa negli Iblei: dal Rinascimento al Barocco*, Siracusa 1990; L. Dufour, H. Raymond, *1693: Catania, rinascita di una città*, Catania 1992; L. Dufour, H. Raymond, *1693: Val di Noto: la rinascita dopo il disastro*, Catania 1994; S. Boscarino, *Sicilia barocca: architettura e città 1610-1760*, Roma 1997; M. R. Nobile (a cura di), *Barocco e tardobarocco negli Iblei occidentali*, Palermo 1997; S. Piazza, *The late Baroque towns of Val di Noto in the UNESCO world heritage list*, Palermo 2008; M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutura (a cura di), *Ecclesia triumphans: architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Caltanissetta 2010

112 Sul riconoscimento UNESCO: cfr. L. Triglia, *La Vale del Barocco. Le città siciliane del Val di Noto "Patrimonio dell'Umanità"* Catania 2002

113 Sulle differenze tra le varie tipologie di musei di pertinenza ecclesiastica cfr. G. Santi, *I musei religiosi in*

Patrimonio Mondiale dell'Umanità. Tra questi sono state segnatamente analizzate le raccolte pittoriche del Museo Diocesano e del Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone, del Museo Diocesano di Catania, del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò e del Tesoro di Santa Maria della Stella di Militello in Val di Catania e dei Musei del Duomo di San Giorgio e della Cattedrale di San Giovanni Battista di Ragusa.

Tra gli scopi dell'analisi storico-artistica delle singole opere contenute nei summenzionati musei, si è certamente considerato quello di mettere in luce l'intimo significato della locale arte sacra, espressione del sentimento religioso e popolare sviluppato nel corso dei secoli dalle comunità del Val di Noto. Si è posto pertanto l'accento sul dialogo tra arte e identità territoriale, elemento necessario che si stabilisce concretamente alla base di una idea di museo diffuso o, nel presente caso, di sistema museale territoriale.

6.1.II - Patrimonio pittorico analizzato

Strettamente connesso al territorio preso in analisi è il patrimonio artistico – nella presente sede di tipo pittorico – custodito nelle citate raccolte ecclesiastiche.

Sebbene l'episodio spartiacque dell'intera vicenda storica del Val di Noto sia stato senza dubbio il terremoto dell'anno 1693 e la successiva opera di ricostruzione che a questo ne conseguì, il comprensorio netino è comunque innegabilmente la risultante di una complessa stratificazione storico-culturale che si è andata plasmando nel corso dei secoli come si può facilmente enucleare dal significativo numero di testimonianze artistiche antecedenti al suddetto sisma del 1693 alcune delle quali prese in esame in fase di catalogazione. Tra queste va certamente annoverata la preziosa serie di tavole a fondo oro eseguite tra il XIV e il XVI secolo, transitate nelle collezioni del Museo Diocesano di Catania dalla Cattedrale etnea dove furono portate dal cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet (1818-1894). Le tavole già parte delle collezioni dell'abate benedettino Salvatore Taranto Rosso erano originariamente custodite nella sua cella personale del monastero di San Nicolò l'Arena di Catania e raffigurano la *Madonna del Latte e Crocifissione*, *Santa Lucia* e la *Madonna della Consolazione* alle quali si aggiunge l'icona bizantineggiante proveniente dalla chiesa catanese di *Santa Maria di Nuovaluce* (cfr schede nn. 69, 70, 71, 72). Trasferite nei locali del palazzo di famiglia del Tranto Rosso a Caltagirone, grazie al

Italia. Presenza, caratteri, linee guida, storia, gestione, Milano 2012, pp. 9-16; R. Capurro, *Musei e oggetti religiosi. Arte, sacro e cultura religiosa nel museo*, Milano 2013, pp. 20, 21

successivo intervento del cardinale Dusmet, che guidò la diocesi etnea da 1867 al 1894, anno della sua morte¹¹⁴, le opere furono salvate dall'incameramento dei beni ecclesiastici da parte del neonato Stato Italiano a seguito della promulgazione delle cosiddette leggi eversive¹¹⁵.

Tra le opere antecedenti al sisma del 1693, considerate in sede catalogafica, si riscontrano anche alcuni episodi isolati. Il primo caso riguarda la pregevole tavola fiamminga eseguita tra la fine del secolo XV e gli inizi del XVI conosciuta con il titolo di *Trono della Grazia* attribuita al celebre pittore Vrancke van der Stockt (cfr scheda n. 1) e custodita presso il Museo Diocesano di Caltagirone, del quale può essere considerata a ragione il dipinto maggiormente rappresentativo tanto da poter essere adottato come opera-simbolo del museo stesso. Sebbene la tavola non rimandi ad una tradizione pittorica tipicamente siciliana ma con ogni evidenza è un'opera di importazione, questa si configura comunque come un'utile testimonianza documentaria che consente di indagare la rilevanza del mecenatismo locale dovuto alla presenza nel comprensorio di importanti casati nobiliari.

Un altro peculiare caso riguarda la pittura su tavola, trasportata su tela, raffigurante *San Pietro e storie della sua vita* eseguita da un pittore affine ai modi del celebre Antonello da Messina allo scadere del XV secolo. L'opera fu eseguita per la non più esistente chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Militello in Val di Catania presso la quale fu temporaneamente trasferito il titolo parrocchiale dell'antica chiesa di Santa Maria della Stella, l'odierna Santa Maria la Vetere, durante i lavori di rinnovamento delle fabbriche promossi dal signore locale Blasco II Barresi¹¹⁶. Il dipinto, preziosa testimonianza della produzione pittorica siciliana del XV secolo, è oggi esposto nel Tesoro di Santa Maria della Stella di Militello in Val di Catania e, come per la summenzionata tavola fiamminga di Caltagirone, anche in questo caso l'opera può assumere valore simbolico e rappresentativo del Tesoro stesso.

Ancora diverse sono le opere che testimoniano le temperie cinquecentesca e la cultura tardo-rinascimentale sviluppatasi nel comprensorio. Tra queste a scopo esemplificativo si segnala la tavola di piccolo formato con la *Madonna in trono con il Bambino e San*

114 G. Zito, *Catania*, in G. Zito (a cura di), *Storia delle Chiese di Sicilia*, Città del Vaticano 2009, pp. 381, 382, 399

115 A. Longo, *Sopra tre dipinti di antica data appartenenti al periodo delle arti greche in Sicilia*, "La Farfalla", II, disp. IV, 1849, pp. 5-12; A. Narbone, E. Taranto Rosso, *Bibliografia calatina tratta dalla bibliografia sicola sistematica di Alessio Narbone con aggiunte di Emmanuelle Taranto*, Caltagirone, Stamperia Andrea Giustiniani, 1871, p. 182; M. Vitella, *Il percorso espositivo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 34

116 C. Guastella, *Il museo...*, in *Kalos – Luoghi...*, 1996, op. cit., p. 20; M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., pp. 4, 5

Giuseppe (cfr scheda n. 73) del Museo Diocesano di Catania eseguita nella seconda metà del secolo XVI dal celebre pittore e poeta Bernardino Nigro, autore di importanti opere presenti nel comprensorio netino come il monumentale retablo del duomo di San Giorgio a Modica, suo capolavoro realizzato nel 1573¹¹⁷. Anche il dipinto, prima di transitare nelle raccolte del museo etneo, era già parte della collezione dell'abate benedettino Salvatore Taranto Rosso.

Sempre nel Museo Diocesano di Catania, nella sala originariamente adibita a Cappella del Seminario dei Chierici, è attualmente esposta in deposito temporaneo una preziosa tavola che reca la datata 1550 proveniente dalla chiesa catanese di San Gaetano alla Marina raffigurante, secondo un linguaggio pittorico vicino a quello adottato dal Nigro nell'opera precedentemente menzionata, il tema iconografico della *Madonna in trono col Bambino affiancata dalle Sante Caterina d'Alessandria e Agata*¹¹⁸. L'opera risulta particolarmente interessante in quanto, oltre a rappresentare un fulgido esempio di produzione pittorica della Sicilia Orientale antecedente al 1693, come si rileva dall'anno di esecuzione 1550 è stata realizzata in pieno clima di Controriforma. Infatti, sebbene il tema trattato sia ancora quello della Vergine che allatta il Bambino retaggio di una tradizione figurativa che ampia fortuna ebbe soprattutto nel XIV secolo ma che di fatto fu vietata dal dettato post-tridentino in materia di raffigurazioni di immagini sacre, alla base dello scranno su cui siede in maestà la Beata Vergine si apre uno squarcio con la raffigurazione di alcune anime del purgatorio avvolte dal fuoco purificatore e che anelano alla loro beatitudine per mezzo dell'intercessione dei santi. Tale tematica, caratteristica della cultura figurativa sviluppata a seguito del Concilio di Trento denuncia con forza l'apertura dell'ignoto pittore ai dettami post-conciliari¹¹⁹.

Tra le altre opere analizzate che si aprono alla medesima temperie artistica si ricorda ancora la raffinata *Annunciazione* attribuita al pittore siciliano Francesco Frazzetto che la eseguì nel 1552 per la chiesa di San Francesco di Paola di Militello in Val di Catania, oggi esposta presso il locale Museo d'Arte Sacra di San Nicolò (cfr scheda n. 49).

Rientrano nel novero della temperie tardo-manieristica anche ulteriori opere come la

117 L. Cappuccio, *Nigro Bernardino* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, p. 373; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993, p. 185; S. Mercadante, *Madonna in trono con il Bambino e San Giuseppe* (scheda dell'opera VII.5), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017, p. 106

118 Ringrazio la dottoressa Grazia Spampinato, direttrice del Museo Diocesano di Catania, per avermi fornito, con la consueta cortesia che la contraddistingue, le indicazioni necessarie in riferimento alla provenienza dell'opera.

119 Ringrazio sentitamente il prof. Maurizio Vitella per il suggerimento storico-critico legato a tale dettaglio iconografico.

bella *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* (cfr scheda n. 75) di ignoto pittore meridionale esposta nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania, che sviluppa il tema sacro interpretandolo secondo modelli compositivi derivati dalla produzione italiana di area toscano-romana.

Ad una cultura figurativa figlia della maniera italiana appartengono, ancora, le opere del pittore fiorentino Filippo Paladini artista che, come osserva argutamente, Cesare Brandi

*“arriva a porre a contatto, senza incenerirle a vicenda, due culture agli antipodi, come quella di derivazione pontormesca e quella del Caravaggio: due culture, di cui la seconda doveva apparire, più che la negazione, la vanificazione della prima. E lo fu ovunque, ma non per il Paladini”*¹²⁰.

Tra le opere del toscano prese in esame in sede di catalogazione si ricordano l'*Attentato a San Carlo Borromeo* eseguito nel 1612 (cfr scheda n. 51) e il *San Francesco riceve le stimmate* risalente al 1614 (cfr scheda n. 51), realizzati per la chiesa di San Francesco o dell'Immacolata di Militello in Val di Catania e oggi parte della collezione pittorica del locale Museo d'Arte Sacra di San Nicolò e, ancora, la *Deposizione dalla croce* (cfr scheda n. 45) del 1607 che l'artista toscano firma e data, realizzandola per la chiesa dei Cappuccini di Vizzini e oggi esposta nella galleria del Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone.

La lezione del pittore toscano è stata diffusamente accolta in tutta la Sicilia e, segnatamente, nel versante orientale dell'isola dove il Paladini operò largamente facendo scuola. Esempi di questa apertura alla maniera italiana veicolata dal linguaggio paladiniano sono riscontrabili in diversi dipinti presenti per lo più nelle chiese del distretto territoriale netino e nelle raccolte ecclesiastiche ivi presenti. Evidenti esempi che testimoniano come fu recepita la lezione dell'artista fiorentino in seno alla locale produzione pittorica si possono ravvisare nel *Miracolo di Sant'Antonio di Padova* del 1621 (cfr scheda n. 50), opera dalle evidenti sfumature caravaggesche mediate dalla lezione del Paladini eseguita da Sebastiano Candrilli per la chiesa di San Francesco d'Assisi o dell'Immacolata di Militello in Val di Catania e oggi parte del percorso espositivo del locale Museo d'Arte Sacra di San Nicolò; nel dipinto di ignoto pittore siciliano raffigurante la *Madonna della Catena e sante martiri* (cfr scheda n. 52) proveniente dalla eponima chiesa militellese e

120 C. Brandi, *saggio introduttivo*, in M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967, p. 16

anch'essa custodita nelle collezioni del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò; nella aggraziata tela con la *Madonna dell'Ulivo* (cfr scheda n. 74) transitata nelle raccolte del Museo Diocesano di Catania dalla omonima chiesa del comune etneo di Viagrande; nei due frammenti provenienti da una medesima pala con il *Cristo Benedicente* e *l'Incoronazione della Vergine* di ignoto pittore paladinesco già parte delle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Catania e oggi esposti nella pinacoteca del locale Museo Diocesano dove è anche esposta una pregevole *Annunciazione* (cfr scheda n. 90), anch'essa di autore ignoto, proveniente dalla chiesa catanese della Santissima Trinità e solo recentemente acquisita dal Museo.

Altro importante filone pittorico che con forza si sviluppò nel Val di Noto è quello legato al naturalismo barocco di impronta caravaggesca e alle sue successive declinazioni seguite al soggiorno nell'Isola del pittore lombardo. Ampia diffusione ebbero infatti in Sicilia le suggestioni legate alla maniera del Merisi. Primo su tutti va ricordato il caso del pittore siracusano Mario Minniti (1577-1640) collaboratore del Caravaggio al cui fianco operò a Roma tra il 1593 e il 1600¹²¹. Del Minniti si custodisce nella pinacoteca del Museo Diocesano di Catania un *Cristo Crocifisso* risalente al 1629 (cfr scheda n. 77), opera firmata e datata, della quale si conosce una replica non autografa conservata nella chiesa della Madonna Odigitria annessa al complesso conventuale dei Padri Cappuccini di Caltagirone di qualità tuttavia inferiore rispetto al dipinto catanese, sebbene la storiografia calatina l'attribuisca liberamente al pennello del pittore siracusano¹²².

Sempre al Museo Diocesano di Catania è esposta una tela di ignoto pittore meridionale che si conforma ancora una volta allo stile caravaggesco, mediato da un naturalismo di marca riberesca, raffigurante un soggetto iconografico assai caro al dettato controriformato: il *Pentimento di Pietro*. L'opera risale all'ultimo quarto del XVII secolo e proviene dall'oratorio della chiesa catanese di Santa Maria di Monserrato (cfr scheda n. 78).

Ancora a un linguaggio di marca caravaggesca, sia nella resa figurativa che nell'impaginato compositivo chiaramente ispirato al *Seppellimento di Santa Lucia* eseguito da Michelangelo Merisi a Siracusa durante il suo soggiorno siciliano, appartiene la già ricordata pala centinata del pittore piazzese Sebastiano Candrilli che racconta il *Miracolo di Sant'Antonio di Padova* (cfr scheda n. 50), opera oggi esposta all'interno del Museo

121 Sul pittore siracusano cfr D. Spagnolo, *Da modello a pittore: una traccia per Mario Minniti*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, 4 marzo – 20 maggio 2001), Venezia 2001

122 P. Giansiracusa, S. Puglisi, *I settori...*, in S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra ...*, 2015, op. cit., pp. 37-39

d'Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania. Alla medesima temperie culturale di riferisce anche la *Natività con adorazione dei Pastori* di ignoto pittore meridionale realizzata intorno alla prima metà del XVII secolo per la chiesa di Santa Maria Maggiore di Mineo e oggi esposta nella ricca quadreria del Museo Diocesano di Caltagirone.

L'identità del comprensorio netino è stata innegabilmente segnata dal sisma del 1693. Sebbene numerose testimonianze artistiche siano andate irrimediabilmente perdute, la grande opera di ricostruzione che si è ingenerata nella Sicilia orientale ha portato ad un organico rinnovamento nelle arti in chiave tardo-barocca. Numerosi sono infatti i dipinti esposti nelle collezioni ecclesiastiche prese in esame, spesso di autori ignoti o comunque epigoni dei grandi maestri del Settecento quali soprattutto Olivio Sozzi e il genere Vito D'Anna, che si riferiscono a questa temperie culturale. Tra le opere esaminate emergono infatti dipinti di numerose personalità, più o meno note, operanti nel distretto territoriale quali Isidoro Boscari, Antonio Balistreri, Gaetano Mercurio, Salvatore Spina, Matteo Battaglia, Matteo Desiderato o ancora i celebri fratelli palermitani Antonio e Vincenzo Manno¹²³.

Ad un clima artistico e culturale più tardo appartiene invece la produzione della florida bottega dei fratelli Giuseppe, Francesco e Mario Vaccaro che operarono principalmente in area calatina sviluppando modelli legati alla tradizione tardo-barocca e riproponendo soluzioni figurative afferenti al repertorio rinascimentale¹²⁴.

La fase ricognitiva e di schedatura ha inoltre messo in luce diverse opere pittoriche appartenenti a epoche più tarde, molte delle quali riferibili al XIX secolo (cui peraltro appartengono i numerosi dipinti della summenzionata bottega dei fratelli Vaccaro) e talune risalenti al XX secolo, offrendo un quadro pressoché completo della produzione pittorica della Sicilia orientale e, nello specifico, del comprensorio UNESCO del Val di Noto.

6.2 Una proposta di rete museale ecclesiastica. Individuazione di aree tematiche

Come è emerso da quanto sinora osservato e, in particolar modo, dal necessario lavoro ricognitivo svolto sul campo del patrimonio pittorico custodito nei musei ecclesiastici del Val di Noto, la prospettiva che si è delineata in corso di analisi storico-artistica ha

123 In riferimento alle opere degli artisti menzionati si rimanda al catalogo

124 In riferimento alla bottega calatina dei fratelli Vaccaro cfr. V. Librando, A. Ficarra (a cura di), *Giuseppe, Francesco e Mario Vaccaro. Pittori del XIX secolo*, Caltanissetta 1991

certamente portato alla individuazione di un sistema di dialogo, basato su un articolato principio di trasversalità, delle diverse istituzioni museali presenti nel comprensorio netino al fine di definire una rete territoriale integrata secondo il generico modello, oggi invalso, del “museo diffuso”, nel caso specifico, di tipo inter-diocesano.

Va altresì osservato che nell'area netina tale tipologia di fruizione e valorizzazione del territorio e del suo patrimonio storico-artistico, impostata su una idea di diffusione locale, non è del tutto nuova in quanto ha già vissuto una fase di sperimentazione proprio nella città di Noto.

La realizzazione di un “museo diffuso netino” è stata comunque subordinata all'istituzione stessa del locale Museo Diocesano di Arte Sacra la cui sede, in corso di allestimento durante la stesura del presente lavoro di ricerca ma già da tempo individuata nella prestigiosa dimora nobiliare di Palazzo Landolina di Sant'Alfano prossimo alla Chiesa Cattedrale di San Nicolò¹²⁵, è stata inaugurata solo il 14 giugno 2019¹²⁶.

Il progetto del museo diffuso di Noto, promosso dalla *Cooperativa Etica Oqdany* ha realizzato, infatti, una serie di itinerari tematici di natura artistico-religiosa all'interno del territorio diocesano della città, che permettono al visitatore di apprezzare, oltre al mero valore culturale dei beni storico-artistici di pertinenza ecclesiastica, anche e soprattutto il messaggio evangelico insito nelle opere d'arte stesse.

I percorsi proposti si snodano attraverso le principali chiese del centro di Noto con annesso soste in suggestivi luoghi panoramici che offrono notevoli vedute sulla città e prevedono segnatamente le visite della Basilica del SS. Salvatore; della Cattedrale San Nicolò; della Chiesa di Montevergini con la mostra sulle confraternite netine e della Chiesa di San Domenico con la mostra sull'arte sacra¹²⁷.

Allargando il campo d'osservazione all'ambito regionale, l'esperienza del museo diffuso diocesano ha trovato espressione in numerose altre realtà territoriali. Tra i principali esempi siciliani, per citarne solo alcuni, va annoverato il caso del Museo Diocesano di Agrigento (MudiA) allestito nelle sale del locale Palazzo Arcivescovile, che ha adottato la fortunata formula del “museo diffuso” al fine di promuovere, valorizzare e custodire le opere presenti sul territorio diocesano su diversi livelli semantici quali quello storico-artistico, quello antropologico e non ultimo quello religioso.

Il progetto infatti prevede la visita alla Cattedrale, al Museo Diocesano, e alle chiese di

125 http://www.diocesisnoto.it/diocesi_di_noto/rubriche/00022284_Museo_diocesano.html (data di consultazione pag. web 12/04/2018)

126 <http://www.museodiocesanonoto.it/> (data di consultazione pag. web 21/09/2019)

127 http://www.diocesisnoto.it/diocesi_di_noto/rubriche/00026460_Turismo_Religioso_Museo_Diffuso.html (data di consultazione pag. web 12/04/2018)

Santa Maria dei Greci e di San Lorenzo, valorizzando pertanto *in loco* le opere d'arte mobile e il loro rapporto con la comunità diocesana¹²⁸. A questi siti seguono ulteriori poli espositivi come quello di Aragona che si compone della Chiesa Madre e della cripta della Chiesa della Madonna del Rosario¹²⁹ e quello di Sambuca di Sicilia dove è stato allestito un percorso espositivo nei locali della Chiesa del Purgatorio¹³⁰.

Altro interessante esempio di promozione territoriale ad ampio raggio in Sicilia, con finalità dichiaratamente didattica, si può riscontrare certamente nell'esperienza del cosiddetto *Museo Diffuso Ennese* promosso nel 2003 dalla Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Enna nell'ambito del Progetto Scuola-Museo. Suddiviso per itinerari comprendenti le principali chiese e musei del comprensorio ennese la rete culturale si estende oltre al capoluogo di provincia anche alle realtà culturali di Nicosia, Leonforte, Piazza Armerina e Aidone¹³¹.

Rientra sempre nel medesimo ordine di idee l'esperienza ericina del cosiddetto MEMS, *Museo Diffuso di Erice – La Montagna del Signore* che ha posto in rete una serie di luoghi di culto della cittadina che si erge sull'omonimo monte in un sistema culturale integrato. Tra le finalità del progetto che pone in dialogo le numerose testimonianze architettoniche e artistiche della cosiddetta “città delle cento chiese” vi è certamente la piena fruizione dei siti con conseguenziali azioni finalizzate alla tutela e valorizzazione del suddetto patrimonio storico-artistico. Inoltre alla base dell'idea del MEMS, tra i cui soggetti operanti si annoverano diversi enti ecclesiastici quali la Diocesi di Trapani, le Parrocchie Maria SS. Assunta e San Cataldo Vescovo e l'Ente Chiesa SS. Salvatore¹³², vi è dichiaratamente una non secondaria funzione pastorale che pone l'arte al servizio della fede.

Tra i percorsi artistici e i siti monumentali individuati dal progetto si ricordano il Duomo, la Torre di Re Federico, le chiese di San Martino, San Giuliano, San Giovanni Battista con le relative opere d'arte mobile custodite al loro interno, i ruderi del Monastero del SS. Salvatore e la Casa Santa di San Francesco di Sales¹³³.

128 <http://www.museodiocesanoag.it/> (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

129 http://www.museodiocesanoag.it/1/mudia_aragona_4461209.html (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

130 http://www.museodiocesanoag.it/1/mudia_sambuca_di_sicilia_4488005.html (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

131 Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della P. I., *Museo Diffuso Ennese. Itinerari artistico-didattici. Progetto scuola-museo*, Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali, Enna 2003

132 Oltre a questi enti ecclesiastici cooperano al progetto le associazioni La Montagna del Signore ed EriceLab e le cooperative Santa Maria della Grazia, Fe.Ar.T. Erice e Meeting Point.

133 A tal proposito si pensi al tesoro allestito all'interno del Duomo di Erice (cfr. M. Vitella, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani, 2004) o ai cosiddetti *Misteri* custoditi nella chiesa di San Giuliano, i quattro gruppi processionali raffiguranti momenti della Passione di Cristo portati in processione durante i riti del Venerdì Santo e originariamente collocati nella chiesa di Sant'Orsola (cfr. M. Vitella, *Erice: i*

Diversamente dagli esempi sopra citati, che di fatto pongono in relazione le realtà museali con i siti monumentali, principalmente chiese e luoghi di culto, presenti sul territorio di una singola città o comunque di una sola diocesi, il caso del Val di Noto si presta ad una lettura e articolazione del rapporto tra l'istituzione museale e il distretto territoriale sostanzialmente differente rispetto ad una generica idea di “museo diffuso”.

Alla base della strutturazione di quello che può essere definito “sistema dei musei ecclesiastici del Val di Noto” bisogna, infatti, tenere presente necessariamente alcuni aspetti caratterizzanti.

In primis va considerato che all'interno del comprensorio UNESCO afferiscono diverse diocesi del versante orientale dell'Isola e tra queste, nello specifico, presentano raccolte museali di tipo ecclesiastico la diocesi di Caltagirone con il Museo Diocesano e Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone e il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò e il Tesoro di Santa Maria della Stella di Militello in Val di Catania; la diocesi di Catania con il suo Museo Diocesano e infine la diocesi di Ragusa con i Musei del Duomo di San Giorgio (Ragusa Ibla) e della Cattedrale di San Giovanni Battista (Ragusa superiore). Ciò implica che tra gli enti operanti in un progetto di collaborazione e dialogo legato al contesto locale del Val di Noto un ruolo di prim'ordine spetta certamente alle Chiese sopra elencate oltre che ad altri enti ecclesiastici coinvolti come, ad esempio, la Provincia Religiosa dei Frati Minori Cappuccini di Siracusa in riferimento al Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò di Caltagirone¹³⁴.

Ulteriore aspetto peculiare che contrassegna il sistema integrato dei musei ecclesiastici del Val di Noto differenziandolo, di fatto, dagli altri esempi siciliani di “musei diffusi”, si concretizza nell'organizzazione del rapporto stesso tra le raccolte ecclesiastiche prese in considerazione e il territorio.

La finalità del progetto risiede, infatti, nel porre in dialogo, in una rete territoriale, esclusivamente i musei ecclesiastici e d'arte sacra delle città dichiarate Patrimonio Mondiale dell'Umanità dall'UNESCO e dunque nella creazione di “itinerari tematici” relativi al patrimonio pittorico degli stessi, il quale si pone a paradigma della locale produzione artistica, facendo certamente riferimento ai contesti di provenienza ma escludendo di integrare gli stessi nei possibili itinerari di visita.

Diversamente dagli esempi citati, infatti, il fine non è quello di una valorizzazione *in gruppi processionali per il Venerdì Santo*, in A. Precopi Lombardo, P. Messina (a cura di), *Legno, tela &... La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, Erice 2011); <http://www.ericelamontagnadelsignore.it/index.html> (data di consultazione pag. web 13/03/2019); <https://www.diocesi.trapani.it/content/view/764/407/> (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

134 Cfr. S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra ...*, 2015, op. cit.

loco dei beni delle chiese o dei luoghi di culto delle città prese in esame, ma di promuovere il territorio e tutelare il locale patrimonio artistico-culturale attraverso le raccolte dei musei ecclesiastici del Val di Noto.

Ai fini del presente lavoro e di quanto sinora detto risulta, inoltre, utile quanto afferma mons. Mauro Piacenza, Presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa e Presidente della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, nella sua relazione dal titolo *Istituzione e sinergia nella cura dei beni culturali fra Chiesa e Pubblica Amministrazione* tenuta a Norcia il 23-24 settembre 2006

“[...] la caratteristica essenziale dei beni culturali è costituita dal loro legame capillare con il territorio e dal contesto originario in cui furono prodotti. Nel caso dei beni culturali ecclesiastici, essi costituiscono una testimonianza della civiltà promossa dalla fede professata dalle comunità cristiane “in” e “di” un determinato territorio, che è stato plasmato in gran parte e si identifica con i monumenti e i documenti ecclesiastici”¹³⁵.

Tale lettura interpretativa si concilia perfettamente con la *mission* del progetto relativo al distretto culturale del Val di Noto come ambito territoriale individuato dal riconoscimento UNESCO e si trova, peraltro, in linea con le indicazioni indicate dalla Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa nella *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei Musei ecclesiastici* del 15 agosto 2001 che descrivendo le funzioni degli stessi così recita:

“Il patrimonio storico-artistico non più in uso abituale, dismesso, incustodibile, può trovare nei musei ecclesiastici adeguata custodia e opportuna fruibilità. Bisogna, infatti, adoperarsi perché i beni usabili e quelli in disuso, interagiscano tra loro al fine di garantire una visione retrospettiva, una funzionalità attuale, ulteriori prospettive a vantaggio del territorio, così da coordinare musei, monumenti, arredi, sacre rappresentazioni, devozioni popolari, archivi, biblioteche, raccolte e ogni altra consuetudine locale [...] La sua organizzazione deve pertanto recepire dinamiche sociali, politiche culturali e piani pastorali concertati per il territorio di cui è parte [...] Il museo diocesano assume una funzione di raccordo tra il visitatore e il territorio, in pratica un centro di servizi culturali polivalente, oltre il semplice ruolo di custode dei beni

135 http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20060924_chiesa-pubbl-ammin_it.html (data di consultazione pag. web 07/06/2019)

ecclesiastici”¹³⁶.

Rientra ulteriormente in questo ordine di idee anche quanto espresso da Papa Francesco in un passaggio del suo discorso pronunciato il 24 maggio 2019 durante l'udienza privata rivolta all'Associazione Musei Ecclesiastici Italiani (AMEI):

*[...] è fondamentale che il museo intrattenga buone relazioni con il territorio in cui è inserito, collaborando con le altre istituzioni analoghe. Si tratta di aiutare le persone a vivere insieme, a vivere bene insieme, a collaborare insieme. I musei ecclesiastici, per loro natura, sono chiamati a favorire l'incontro e il dialogo nella comunità territoriale [...]*¹³⁷

Alla base dell'idea stessa di una rete museale del Val di Noto, che non va tradotta in un mero processo di omologazione dei musei ecclesiastici presenti nel comprensorio, si pongono una serie di rapporti di trasversalità e multidisciplinarietà che è possibile individuare in diverse macro-aree tematiche suggerite dalla eterogeneità del patrimonio culturale, nel caso specifico di ambito pittorico, custodito nelle citate raccolte museali.

Un progetto di questa natura è pertanto orientato al superamento di una semplicistica concezione di rete museale finalizzata a riunire in un sistema più o meno integrato i musei ecclesiastici presenti sul territorio; al contrario, si apre ad una concezione più ampia della problematica che pone alla radice stessa l'idea di museo come istituzione vitale e pulsante che dialoga con il contesto locale di riferimento di cui si fa foriero di specifiche istanze culturali e identitarie.

Al fine di realizzare un progetto di museo diffuso uno dei momenti fondamentali riguarda essenzialmente l'individuazione dei cosiddetti “itinerari tematici”. Tale fase progettuale, dal valore di propedeuticità, si configura come elemento necessario allo scopo di determinare quella rete di relazioni, articolata su più livelli semantici, che intercorre tra i diversi siti monumentali e storico-artistici presenti in un determinato territorio. Una definizione pressoché esaustiva di itinerario tematico la fornisce Paolo Russo affermando che:

“L'identificazione di un itinerario tematico corrisponde [...], operativamente, al

136 http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_it.html (data di consultazione pag. web 02/07/2019); G. Santi, *I musei religiosi in Italia...*, 2012, op. cit., pp. 96-149

137 http://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2019/may/documents/papa-francesco_20190524_musei-ecclesiastici-ita.html (data di consultazione pag. web 31/07/2019)

tentativo di ridurre a unità di sistema la molteplicità del patrimonio culturale: la sua definizione comporta in prima istanza l'ordinamento e l'aggregazione dei diversi beni – manufatti e luoghi di culto – nel registro di precisi tracciati identificativi in grado di coglierne ed evidenziarne i nessi e le reciproche relazioni, ricreando quella dimensione contestuale, cioè di influssi e di connessioni, dalla quale traggono origine e in cui trovano la loro più profonda motivazione”¹³⁸.

Il concetto di itinerario tematico è possibile applicarlo, rielaborandolo nel significato, anche al caso del Val di Noto.

Come anticipato, infatti, la proposta progettuale di una rete che ponga in relazione i musei ecclesiastici del comprensorio UNESCO, non è finalizzata alla creazione sul territorio di itinerari tematici *stricto sensu* comprendenti dunque percorsi di visita che inglobano i siti monumentali, le chiese e i luoghi di culto presenti sul territorio, ma, secondo una visione più confacente alla problematica museale, è opportuno trasmigrare la definizione, ormai invalsa, di *itinerario* in quella di *area o macro-area tematica*, al fine di identificare in maniera univoca quanti più ambiti didattico-comunicativi possibili atti a determinare quegli snodi fondamentali sui quali articolare rapporti di trasversalità in una pressoché complessa e capillare rete dei musei ecclesiastici del distretto culturale individuato.

Preliminare alla fase progettuale è, certamente, quella ricognitiva il cui lavoro di schedatura (cui si rimanda) ha, di fatto, consentito di censire il patrimonio pittorico delle raccolte ecclesiastiche del Val di Noto ed ha portato alla individuazione, senza tuttavia la pretesa di esaustività, di diverse macro-aree tematiche declinate in ulteriori sotto-categorie che ne definiscono meglio i livelli semantici.

Tra queste, già emerse in sede di schedatura e catalogazione, si possono annoverare le seguenti grandi aree tematiche:

- *Produzione pittorica relativa alla devozione locale*

In questo primo insieme tematico è possibile comprendere quei dipinti che per ragioni di devozione sono strettamente connessi al territorio netino o perché oggetto di particolare venerazione o perché testimonianza del locale sentimento religioso tradotto in riti,

¹³⁸ P. Russo, *Il caso ecclesiastico*, in C. Valenziano, M. Campo, P. Russo, V. U. Vicari, *Il Museo...*, 2004, op. cit., p. 45

manifestazioni sacre e processioni caratterizzanti i centri del Val di Noto.

Tra questi è possibile annoverare i dipinti raffiguranti i santi Patroni delle diocesi e delle città oggetto di indagine, segnatamente San Giacomo per Caltagirone, Santa Maria della Stella e il Santissimo Salvatore per Militello in Val di Catania, Sant'Agata per Catania e i Santi Giorgio Megalomartire, Gaudenzia e Giovanni Battista per Ragusa (cfr. schede nn. 7, 14, 56, 58, 62, 92, 93, 95, 98, 103, 105, 106) e i santi cui, nel comprensorio, è tributata particolare devozione come le sante Filomena e Febronia, la beata Lucia da Caltagirone, la Vergine della Purità e la Madonna della Catena, San Nicolò, il Sacro Cuore di Gesù e in generale le numerose figure di santi e sante siciliane (cfr. schede nn. 10, 30, 32, 34, 40, 53, 54, 55, 56, 89, 108).

- *Produzione pittorica relativa alla diffusione del culto Mariano*

In quest'area tematica, forse la più vasta, è possibile racchiudere le numerose opere a tema mariano, declinato nelle sue molteplici varianti iconografiche, che caratterizzano ampiamente la pittura locale a testimonianza della grande devozione tributata attraverso le arti a Maria Vergine nel Val di Noto. Esempi particolari riguardano specifiche raffigurazioni come *Santa Maria della Stella*, Patrona di Militello in Val di Catania, o la *Madonna di Monserrato* tema caro all'Ordine Benedettino, o ancora la *Madonna della Purità*, iconografia che godette di ampia fortuna nella Sicilia orientale, la *Madonna della Lettera*, culto tipicamente messinese ma di cui si conserva un pregevole esemplare nel Museo Diocesano di Caltagirone (cfr. scheda n. 16) o fortunati soggetti come l'*Odigitria*, la *Virgo lactans*, o la *Natività di Maria*. Ulteriori raffigurazioni della Vergine si riscontrano inoltre in dipinti raffiguranti momenti della Passione di Cristo. (Relativamente alla fortuna dell'iconografia mariana nelle raccolte ecclesiastiche del Val di Noto cfr. schede nn. 6, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 39, 40, 49, 53, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 83, 86, 88, 90, 99, 100).

- *Produzione pittorica relativa al tema pasquale della Passione di Cristo*

Altra tematica ampiamente sviluppata in seno alle arti figurative del Val di Noto è quella relativa alla *Passione di Cristo* che ben si concilia con la realtà territoriale in oggetto dove il sentimento religioso legato alla Settimana Santa e ai riti pasquali è fortemente

caratterizzante le locali tradizioni sacre. Numerose sono le opere custodite nei musei ecclesiastici presi in esame che raffigurano momenti relativi al sacrificio di Cristo e che, concretamente, testimoniano la centralità di questo tema riferito alla vita religiosa del comprensorio. Tra questi dipinti si annoverano inoltre numerosi esempi di elevato pregio artistico come la tavola fiamminga assegnata al pennello del celebre pittore Vrancke van der Stockt conosciuta come il *Trono della Grazia* (cfr. scheda n. 1), la *Deposizione dalla croce* del toscano Filippo Paladini (cfr. scheda n. 45), il *Cristo crocifisso* del siracusano Mario Minniti (cfr. scheda n. 77), il *Gruppo dei dolenti* di Olivio Sozzi e, ancora, il *Cristo alla colonna* dei palermitani Antonio e Vincenzo Manno (cfr. scheda n. 102).

(In riferimento alla tematica della passione cfr. schede nn. 1, 2, 21, 22, 23, 24, 25, 38, 45, 46, 69, 77, 80, 101, 102, 105, 107).

- *Produzione pittorica relativa alla generica tematica delle Natività*

Una delle tematiche iconografiche che ampio sviluppo trovò nell'ambito della produzione pittorica della Sicilia orientale è quella relativa alle *Natività*. Tale generico tema individua una serie di opere che declinano l'episodio sacro sia in riferimento alla vita di Cristo, che a quella della Vergine Maria che di San Giovanni Battista. Soggetto iconografico particolarmente fortunato nelle arti figurative, a partire dal XVII secolo godette di ulteriore linfa in area orientale per la presenza a Messina della celeberrima *Adorazione dei Pastori* di Michelangelo Merisi da Caravaggio eseguita, secondo quanto riporta lo storico messinese Francesco Susinno, nel 1609 come pala d'altare per la Chiesa dei Padri Cappuccini di Santa Maria La Concezione¹³⁹.

Tra le Natività custodite nelle raccolte ecclesiastiche del Val di Noto si annovera la tela eseguita su suggestioni di impronta caravaggesca da ignoto pittore siciliano e custodita nella pinacoteca del Museo Diocesano di Caltagirone raffigurante la *Natività di Cristo e adorazione dei pastori* (cfr. scheda n. 19); il bozzetto eseguito da Olivio Sozzi per la pala dell'altare maggiore del Santuario di Santa Maria della Stella a Militello in Val di Catania (cfr. scheda n. 66); la *Natività del Battista* di Alessandro Camparetto del Tesoro di Santa Maria della Stella (cfr. scheda n. 68) e l'opera di analogo soggetto custodita nel museo della Cattedrale di San Giovanni Battista di Ragusa (cfr. scheda n. 106).

L'iconografia della *Natività* introduce inoltre al generico tema del Natale che può

¹³⁹ Sulla pala messinese cfr. F. Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* (1724), a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p.113; G. Barbera, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, Adorazione dei Pastori*, in V. Sgarbi (a cura di), *Rubens vede Caravaggio. Le adorazioni dei pastori a confronto*, Messina 2009, pp. 25-28

essere sviluppato anche attraverso le ricorrenti *Annunciazioni, Sacre Famiglie e Adorazioni dei Magi* (cfr. schede nn. 18, 20, 49, 73, 75, 82, 83, 90, 99)

- *Il dettato della Controriforma nell'arte figurativa del Val di Noto*

I dettami della Controriforma sorta in seno al Concilio di Trento (1545-1563) come è noto orientarono in modo diretto l'intera produzione artistica a tema sacro e influenzarono, protraendosi per molti secoli, le scelte compositive e le soluzioni iconografiche adottate dagli artisti che eseguirono opere di ambito religioso. Le raccolte museali prese in considerazione sono, come ampiamente dichiarato, di tipo ecclesiastico pertanto il patrimonio pittorico che custodiscono offre uno spaccato piuttosto ampio e assai variegato di tale problematica.

Tra le tematiche proprie della Controriforma emergono infatti riferimenti al ruolo dei martiri come autentici testimoni della fede (cfr. schede nn. 8, 26, 30, 32, 35, 43, 53, 56, 57, 68, 85, 91, 92, 93, 94, 104); ai cosiddetti Santi della Carità (cfr. schede nn. 11, 42, 51, 54); alla centralità del mistero eucaristico (cfr. schede nn. 42, 44, 110); al tema delle indulgenze (cfr. schede nn. 22, 41); al sacramento della riconciliazione e al sentimento penitenziale (cfr. schede nn. 28, 67, 78, 79); al ruolo del papato e alla dignità petrina (cfr. schede nn. 10, 67, 78); ai numerosi santi tipicamente legati alla temperie tridentina (cfr. schede nn. 3, 9, 13, 27, 81, 96, 97) e, da ultimo, al cosiddetto culto dei santi locali (cfr. schede nn. 7, 9, 10, 14, 16, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 42, 43, 44, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 98).

- *Opere pittoriche e loro committenza*

Altra importante macro area tematica individuata in corso di catalogazione è quella riferita alla committenza dei dipinti custoditi nelle raccolte museali ecclesiastiche del Val di Noto che, tipicamente, si suddivide in committenza laica e committenza religiosa, quest'ultima maggiormente presente in riferimento ai dipinti presi in considerazione.

Tra le opere realizzate su commissione privata, per lo più di taglio devozionale, si possono ricordare numerosi esempi. Tra questi è possibile, infatti, annoverare ancora una volta il *Trono della Grazia* assegnato al celebre pittore fiammingo Vrancke van der Stockt, sebbene il caso specifico sia di natura particolare in quanto oggetto di passaggio di proprietà legato alle volontà testamentarie della baronessa Agata Interlandi della Favarotta

(cfr. scheda n. 1), o ancora il prezioso polittico con *San Pietro e storie della sua vita* di scuola antonelliana realizzato in un periodo di grande vivacità culturale per la città di Militello in Val di Catania promosso dalle locali signorie (cfr. scheda n. 60). Altre opere eseguite su commissione laica si riscontrano nell'*Annunciazione* del 1552 attribuita a Francesco Frazzetto (cfr. scheda n. 49) e in diversi dipinti spesso accompagnati da iscrizione dedicatoria (cfr. schede nn. 7, 17, 22, 82, 98).

Numerose sono ancora le opere richieste da una committenza privata di stampo ecclesiastico, aspetto che sottolinea l'influenza nel territorio di importanti figure di prelati che guidarono le locali diocesi come il card. Gaetano Maria Trigona, il mons. Benedetto Denti, il mons. Luigi Natoli, il mons. Pietro Galletti, il mons. Salvatore Ventimiglia, il card. Giuseppe Francica Nava (cfr. schede nn. 4, 5, 30, 32, 42, 83).

In questo scenario un ruolo di prim'ordine lo rivestirono senza dubbio gli ordini religiosi operanti nel comprensorio come i Gesuiti (cfr. schede nn. 3, 27, 96, 97, 105), i Francescani (cfr. schede nn. 19, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 52, 65, 109, 110), i Carmelitani (cfr. scheda n. 31), i Benedettini (cfr. schede nn. 12, 15), i Crociferi (cfr. scheda n. 11), i Teatini (schede nn. 13, 64).

- *Produzione pittorica e temperie culturali di riferimento*

La realizzazione di un catalogo ragionato del patrimonio pittorico dei musei ecclesiastici del Val di Noto ha portato a ricondurre le opere oggetto di analisi alle rispettive temperie artistico-culturali di riferimento tracciando un affresco ad ampio spettro della locale produzione pittorica precedente e successiva al sisma del 1693, episodio che si configura come momento spartiacque per il contesto storico-culturale del distretto territoriale oggetto del presente lavoro di ricerca.

Tra i numerosi ed eterogenei ambiti artistici di appartenenza delle opere considerate si è individuato un primo, generico, gruppo di dipinti riferibili alla locale produzione pittorica antecedente al 1693, così ripartito:

- dipinti afferenti alla temperie tardogotica e rinascimentale: (cfr. schede nn. 1, 60, 69, 70, 71, 72)
- dipinti afferenti alla temperie manieristica: (cfr. schede nn. 45, 49, 51, 52, 53, 68, 73, 74, 75, 76, 90)

– dipinti afferenti alla temperie barocca e legati al naturalismo di marca caravaggesca: (cfr. schede nn. 19, 26, 37, 50, 51, 52, 67, 77, 78, 79, 101)

E un nutrito gruppo di dipinti successivi alla vasta opera di ricostruzione e *renovatio* del Val di Noto:

– dipinti afferenti alla temperie tardo-barocca: (cfr. schede nn. 2, 3, 8, 9, 10, 11, 13, 18, 24, 36, 38, 46, 47, 54, 56, 62, 63, 65, 66, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 94, 98, 99, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110)

– produzione artistica afferente al XIX secolo e successiva: (cfr. schede nn. 4, 5, 6, 7, 14, 17, 20, 21, 22, 25, 28, 29, 30, 32, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 58, 59, 84, 89, 96, 97)

- *Apporto di artisti e scuole locali*

L'analisi del patrimonio pittorico dei musei ecclesiastici del Val di Noto si è rivelata utile a porre in debita evidenza l'apporto nel comprensorio di singole figure di artisti o di intere scuole che nell'avvicinarsi delle varie epoche storiche e temperie culturali hanno operato più o meno diffusamente nell'area netina.

Tra i maggiori artisti attivi nel distretto territoriale in oggetto si ricordano certamente Bernardino Nigro esponente della locale produzione tardo-cinquecentesca (cfr. scheda n. 73); il fiorentino Filippo Paladini che seppe contemperare la maniera tosco-romana con la cultura caravaggesca promuovendo un linguaggio assai sviluppato da una serie di artisti siciliani, suoi epigoni (cfr. schede nn. 45, 51, 52); Olivio Sozzi con la sua scuola che veicolò un linguaggio monumentale di derivazione romana che si pose, di fatto, alla base dell'intera produzione tardo-barocca tipica del Val di Noto (cfr. schede nn. 66, 80); i fratelli palermitani Antonio e Vincenzo Manno (cfr. scheda n. 102) e da ultimo la florida bottega calatina dei Vaccaro che, soprattutto a Caltagirone, animò la scena artistica del XIX secolo (cfr. schede nn. 6, 14, 17, 20, 21, 22, 25, 28, 30, 32, 34).

Tra le altre, numerose, personalità che lavorarono diffusamente nel Val di Noto si ricordano ancora Francesco Frazzetto (cfr. scheda n. 49), Sebastiano Candrilli (cfr. scheda n. 50), Alessandro Comparetto (cfr. schede nn. 57, 68), Isidoro Boscari (cfr. schede nn. 2, 11, 26, 35), Gaetano Mercurio (cfr. scheda n. 13), Antonio Balistreri (cfr. schede nn. 10, 24, 31, 47), Gaetano Mangani (cfr. scheda n. 38), Matteo Desiderato (cfr. schede n. 81), Matteo

Battaglia (cfr. schede nn. 98, 103).

L'individuazione delle possibili aree tematiche consente inoltre di articolare il sistema museale ecclesiastico del Val di Noto secondo un criterio di dinamicità e complementarietà atto a creare, al suo interno, rinnovati rapporti di interscambio. Pertanto attraverso la selezione delle opere si rende possibile integrare una serie di dati e informazioni aggiuntive legate al contesto territoriale di riferimento relativo *amplo sensu* alle tradizioni locali. Si pensi a tal proposito ai riti della settimana santa e alle numerose feste religiose caratterizzanti la forte componente pietistico-devozionale delle comunità netine che si declinano nelle celebrazioni legate ai rispettivi santi Patroni e a culti particolari.

In chiave didattica inoltre, l'attuazione del sistema museale del Val di Noto, sebbene di tipo strettamente ecclesiastico, offre una panoramica pressoché completa di quella che è la stratificata realtà culturale del comprensorio, ponendo l'attenzione sia, come affermato, sulle tradizioni locali che sui protagonisti della scena artistica della Sicilia orientale.

6.3 Il Val di Noto come *network*. Proposte di attualizzazione e valorizzazione del patrimonio culturale

Alla base di un sistema museale territoriale interdiocesano, come può essere definito quello del Val di Noto, si pongono una serie di relazioni, di natura strettamente pratica, necessarie affinché lo stesso possa, di fatto, attuarsi. Tali rapporti si concretizzano in azioni coordinate, finalizzate ad una omogeneità nella promozione, nell'organizzazione tecnica e nella divulgazione scientifica relativa al distretto culturale.

Protagonisti della sopraindicata rete museale integrata nonché autentici soggetti promotori del “sistema Val di Noto” sono certamente le Diocesi che afferiscono nel comprensorio, e dunque i musei ecclesiastici a queste pertinenti¹⁴⁰.

La condivisione di una comune identità culturale figlia delle vicissitudini storiche che hanno caratterizzato il distretto territoriale in analisi e che ne hanno determinato il riconoscimento UNESCO, chiama, di fatto, i soggetti promotori individuati ad un'opera di dialogo e cooperazione avente come fine ultimo la promozione del locale patrimonio culturale, e materiale e immateriale, legato nel caso specifico al sentimento religioso e al

140 Sulla definizione di sistema museale cfr. L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...*, 2007 (2016), op. cit., pp. 268-269

valore catechetico comunicato dalle stesse opere custodite nelle locali raccolte ecclesiastiche.

Fatte le debite considerazioni e premesse, individuate le caratteristiche culturali del distretto territoriale netino, analizzato e catalogato il ricco corpus di opere pittoriche contenute nei percorsi espositivi dei musei ecclesiastici del Val di Noto, nonché individuate le relative aree tematiche, è possibile procedere nella strutturazione del relativo *network* che ponga concretamente in dialogo le locali istituzioni museali.

Come è stato detto, il preliminare lavoro di schedatura e catalogazione del patrimonio pittorico contenuto nelle raccolte ecclesiastiche considerate, si pone a fondamento della strutturazione del sistema museale del Val di Noto. Questa imprescindibile prima fase, dal valore di propedeuticità, offre infatti tutta una serie di dati storico-artistici e socio-culturali che dotano i soggetti promotori di strumenti indispensabili per la realizzazione di un *network museale* sviluppato secondo una duplice direttrice: da un lato la realizzazione di supporti digitali e didattici per dispositivi informatici, dall'altra iniziative e manifestazioni culturali temporanee legate alle tematiche sopraindicate.

In un processo di attualizzazione del locale patrimonio culturale, pittorico nella presente fattispecie, che si traduca anche in promozione dello stesso e del territorio, di fondamentale importanza è dunque la realizzazione di presidi informatici.

Principale strumento di comunicazione del sistema museale con la realtà esterna allo stesso è certamente il sito internet.

La realizzazione di tale mezzo di comunicazione (*medium informatico*), oggi imprescindibile, deve necessariamente prevedere la collaborazione di gruppi di lavoro eterogenei, individuabili almeno nelle seguenti figure professionali:

- storico dell'arte: deve mettere a disposizione i contenuti storico-artistici legati al patrimonio individuato (in questo caso il catalogo delle opere pittoriche analizzate)
- demo-etno-antropologo: deve analizzare le dinamiche connesse alle tradizioni locali legate alle opere analizzate
- esperto di comunicazione: deve rendere il sito facilmente accessibile ai diversi target di fruitori cui sono rivolti i contenuti
- traduttore: deve operare affinché si estenda la comunicazione anche all'utenza straniera
- grafico: ha il compito di eseguire una realizzazione grafica gradevole e che rispetti le norme in materia di percezione visiva

– informatico: ha il ruolo di realizzare concretamente la piattaforma web da mandare in rete

Il sito internet del sistema museale ecclesiastico del Val di Noto deve necessariamente comprendere una struttura ipertestuale che possa guidare agevolmente il fruitore alla conoscenza del patrimonio culturale in analisi.

Certamente per ciascun museo ecclesiastico preso in considerazione, del quale va dichiarata la diocesi di appartenenza, deve essere prevista una specifica scheda che ne descriva la storia, tanto della struttura ospitante, considerato che in tutti i casi analizzati nella presente sede si tratta di siti monumentali o comunque di pregio architettonico, quanto della istituzione museale. Inoltre deve essere previsto per ogni singolo museo un catalogo digitale delle collezioni artistiche, nel presente caso di tipo pittorico, corredato da didascalie e fotoriproduzioni dei singoli oggetti, schede relative agli artisti che hanno operato nel comprensorio, pagine dedicate ai santi legati al territorio e, da ultimo, una sezione dedicata agli eventuali restauri delle opere d'arte e alle relative pubblicazioni.

Una ulteriore sezione del sito internet ufficiale deve prevedere la storia delle tradizioni locali, con riferimento a luoghi, eventi e culti particolari. Inoltre è opportuna una specifica ulteriore area tematica che descriva la vicenda storica del Val di Noto con particolare riferimento al sisma del 1693 e al riconoscimento UNESCO cui il progetto è, dichiaratamente, connesso.

Ulteriore importante ruolo del sito internet è quello di fornire all'utenza tutta una serie di indicazioni utili relative ai musei e alla loro ubicazione, suggerendo come raggiungerli sia con mezzi pubblici che privati, informazioni in merito a percorsi di visita, orari, eventuali biglietti, attività e manifestazioni culturali, mostre, mappe multimediali, ecc. Inoltre il sito internet del sistema Museale Ecclesiastico del Val di Noto deve tener conto delle realtà dei cosiddetti *social media* che risultano, oggi, uno dei maggiori strumenti di comunicazione e promozione presenti sul web, prevedendo la creazione di specifiche pagine.

Un altro strumento informatico utile affinché il sistema dei musei ecclesiastici del Val di Noto venga concretizzato è quello della realizzazione di una apposita applicazione (App) per dispositivi mobili. Questa nella sua strutturazione dovrebbe seguire i medesimi criteri sviluppati per la realizzazione del sito internet. Quindi prevedere un team eterogeneo di professionisti che pongano in essere un sistema ipertestuale con schede caratterizzate da contenuto testuale e audio (ad esempio utili a eventuali portatori di handicap) relativo alla storia dei musei, alle opere presenti nei percorsi espositivi e ai loro

siti di provenienza.

Per un eventuale dialogo col territorio sarebbe opportuno prevedere inoltre un sistema di geolocalizzazione aggiornato che consenta in tempo reale di conoscere i collegamenti più vicini tra i musei e ulteriori siti e i percorsi di visita all'interno delle città prese in considerazione dal progetto.

In questa direzione va opportunamente segnalato che già nel 2018 l'Università degli Studi di Catania ha partecipato al progetto NEPTIS - Soluzioni ICT per la fruizione e l'esplorazione aumentata di Beni culturali, dal titolo "Nuovi modelli di fruizione e valorizzazione integrata in un'area di eccellenza europea: il circuito barocco e del sommerso dell'antico Val di Noto" creando una sorta di viaggio immersivo, secondo il modello del concepturing: *from concept to cultural experience-oriented tour engineering*, in cui l'utente col supporto di applicazioni per dispositivi mobili può fruire dei beni culturali del territorio in modo dinamico, personalizzato e interattivo¹⁴¹.

Tra i dispositivi informatici da porre al servizio dell'utenza è inoltre possibile dotare ciascun museo anche di eventuali postazioni informatiche, le cosiddette *work-stations*¹⁴², con lo scopo di offrire i medesimi contenuti della applicazione per dispositivo mobile e porre ogni singolo museo in contatto tematico con gli altri afferenti al sistema museale ecclesiastico del Val di Noto.

Altro aspetto pratico e necessario affinché si concretizzi l'adesione dei diversi musei ecclesiastici del comprensorio netino al sistema museale del Val di Noto risiede in un comune progetto museografico che, sebbene debba necessariamente tenere presente l'identità e la autonomia dei singoli soggetti promotori che, come si è detto, ospitano le rispettive collezioni all'interno di edifici di pregio o contesti particolari (si pensi, a titolo esemplificativo, ai locali sotterranei dove è allestito il percorso espositivo del Museo d'Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania), va sviluppato secondo un criterio di omogeneità finalizzato a conferire la medesima "veste" ai diversi musei ecclesiastici presenti nel territorio.

In questa direzione è opportuno attuare un progetto grafico e redazionale comune che riguardi i supporti didattici come pannelli e didascalie, compresi i supporti mobili come mappe, guide brevi e fogli di sala, e l'impiego del colore in relazione agli sfondi.

141 <http://www.agenda.unict.it/14620-neptis-soluzioni-ict-per-la-fruizione-e-l-esplorazione-aumentata-di-beni-culturali.htm> (data di consultazione pag. web 24/11/2018); al progetto NEPTIS hanno partecipato oltre all'Università degli Studi di Catania, l'Università degli Studi di Palermo, il CNR tra cui l'IBAM, IDS Unitelm srl, il Consorzio PitecnoBio, la società informatica Engineering spa

142 In riferimento alla definizione e descrizione delle cosiddette work-station cfr. L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...*, 2007 (2016), op. cit., pp. 240-241

Inoltre è opportuno che per ogni museo venga individuata un'opera, la più rappresentativa, che ne diventi il simbolo, da impiegare per la realizzazione di banner o per una immediata identificazione degli stessi. Si pensi a tal proposito, tra i casi più evocativi, alla tavola fiamminga del *Trono della Grazia* attribuita al celebre pittore Vrancke van der Stockt in relazione al Museo Diocesano di Caltagirone o al *San Pietro e storie della sua vita* per il Tesoro di Santa Maria della Stella di Militello in Val di Catania (in questo caso si potrebbe, tuttavia, optare anche per il cosiddetto *Presepe* di Andrea della Robbia¹⁴³, data la rilevanza dell'opera, sebbene il prezioso manufatto non faccia parte del percorso espositivo *stricto sensu* ma è collocato all'interno del santuario mariano di Santa Maria della Stella).

Tra le attività finalizzate ad incrementare le relazioni culturali tra i diversi musei ecclesiastici del Val di Noto, valorizzandone le raccolte artistiche (nel presente caso il patrimonio pittorico) e, in senso ampio, promuovendo il territorio, è possibile considerare la realizzazione di eventi culturali temporanei atti a trasformare il locale sistema museale ecclesiastico in una realtà dinamica e in continua evoluzione.

Tra le attività che possono concretamente realizzarsi in chiave sistemica si possono annoverare:

– seminari, giornate studio, conferenze, dal valore trasversale e multidisciplinare su molteplici temi legati alla realtà territoriale del Val di Noto¹⁴⁴. Rientra in quest'ordine di idee l'analisi dei culti e delle tradizioni locali, del valore di catechesi delle testimonianze artistiche raccolte nei musei ecclesiastici, della storia delle diocesi e degli ordini religiosi presenti nel comprensorio, giornate dedicate a figure di spicco sia del mondo laico che di

143 Tra i numerosi contributi sull'opera cfr. M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia...*, 2007, op. cit., p. 4; M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario...*, 2002, op. cit., p. 9; F. Negri Arnoldi, *Due esempi di terracotta in Sicilia*, in M.C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000 – 30 aprile 2001), Milano 2001, p.112; S. Troia, *La pala della Natività di Andrea della Robbia e la sua cappella in Santa Maria la Vetere a Militello*, in *Lèmbasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, anno I, dicembre 1995, numero 2, pp. 51-54; G. Corti, *New Andrea della Robbia Documents*, in "The Burlington Magazine" CXII, 1970, pp. 748-752; J. R. Sale, *New Documents for Andrea della Robbia's Militello Altar-piece*, in "The Burlington Magazine" CXXII, 1980, pp. 764-766; S. La Barbera, *La Natività nella scultura siciliana dal XV al XVIII secolo*, in M. C. Di Natale (a cura di), *Il Natale nel presepe artistico*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di San Francesco di Sales Educandato Statale Maria Adelaide, 20 dicembre 1994 – 15 gennaio 1995), Palermo 1994, p. 36; R. La Mattina, F. Dell'Utri, S. Riggio Scaduto, *La Madonna col Bambino di Salemi. Un esempio di terracotta policroma toscana del secolo XV in Sicilia*, Caltanissetta 2001, pp. 34,35; M. A. Abboto, *Militello...*, 2008, op. cit., pp. 26, 54; C. Guastella, *Un'officina di talenti*, in *Kalos – Luoghi di Sicilia. Militello in Val di Catania*, supplemento al n. 6 (anno 8), Novembre-Dicembre 1996, Palermo 1996, pp. 20, 21

144 A tal proposito ritengo opportuno citare il calzante esempio del recentissimo convegno dal titolo "*Trono di Grazia. Corrispondenze e scambi tra il Mediterraneo e le Fiandre: la cultura artistica in Sicilia tra Medioevo e Rinascimento*" tenutosi a Caltagirone presso il locale Museo Diocesano (Salone Vescovile) il 25 ottobre 2019 seguito alla mostra "*Il Trono di Grazia. Il ritorno della tavola fiamminga a Caltagirone*" del 13 giugno 2019 allestita sempre presso la medesima sede museale cfr. <https://www.museodiocesanicaltagirone.it/trono-di-grazia/> (data di consultazione pag. web 26/10/2019).

quello ecclesiastico (si pensi ai numerosi vescovi, prelati e religiosi che si sono succeduti nel comprensorio e che ne hanno determinato le sorti sociopolitiche e artistiche come, a titolo esemplificativo, il beato Padre Innocenzo Marcinò, il card. Gaetano Maria Trigona, il mons. Benedetto Denti, il mons. Luigi Natoli, il mons. Pietro Galletti, il mons. Salvatore Ventimiglia, il card. Giuseppe Francica Nava, l'abate benedettino Salvatore Taranto Rosso, il beato card. Giuseppe Benedetto Dusmet, Don Luigi Sturzo, ecc.), seminari su artisti e botteghe locali che definiscano il loro apporto nel comprensorio, convegni e incontri culturali sulla ricostruzione post sisma del 1693, ecc.

- in accordo con scuole, Università ed enti locali è possibile attuare progetti didattici, convenzioni e laboratori rivolti ai ragazzi in fase di formazione
- laboratori pratico-didattici rivolti all'infanzia
- mostre temporanee. Quest'ultima tipologia di attività apre a molteplici declinazioni tematiche legate principalmente alle macro-aree precedentemente individuate cui si rimanda¹⁴⁵. Inoltre pone concretamente in dialogo i diversi musei ecclesiastici con lo scambio di opere periodicamente impiegate in esposizioni temporanee.

È opportuno, in relazione a quanto sinora detto che ciascun museo, qualora sprovvisto, si doti di sale o ambienti, atti ad ospitare le sopraccennate manifestazioni temporanee, con opportuni adeguamenti strutturali, infrastrutturali e/o di restauro.

Rientra in quest'ordine di idee, costituendo certamente uno degli esempi più virtuosi tra i musei ecclesiastici del Val di Noto UNESCO, il caso del Museo Diocesano di Catania che a partire dalla sua progettazione è stato dotato di una sala polifunzionale a piano terra e di una al primo piano adeguatamente predisposte agli scopi di cui sopra¹⁴⁶.

Altro importante strumento di dialogo tra i musei selezionati è l'adesione degli stessi all'Associazione Musei Ecclesiastici Italiani (AMEI) di cui peraltro sono già soci il Museo Diocesano di Catania, il Museo Diocesano di Caltagirone, il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò di Militello in Val di Catania¹⁴⁷.

145 *Supra* § 5.2

146 G. Cannata, *La storia del luogo...*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano...*, op. cit., 2017, p. 15

147 Cfr. sito internet <http://www.amei.biz/>

6.4 Il Sistema Museale Ecclesiastico del Val di Noto. Ricadute socio-culturali

L'attuazione e gestione di un sistema museale territoriale come quello del Val di Noto si configura, in un dato contesto territoriale, come un autentico volano di sviluppo socio-culturale che può determinare, concretamente, tutta una serie di ricadute e benefici che contribuiscono alla crescita e allo sviluppo locale.

Da un punto di vista strettamente connesso alla conoscenza del patrimonio culturale, dal quale ne deriva la sua tutela e valorizzazione, la realizzazione di un progetto basato sul modello del sistema integrato riveste un ruolo fondamentale.

La preliminare fase di schedatura e catalogazione, infatti, oltre a fornire dati storico-artistici relativi alle opere in oggetto, si configura come uno strumento essenziale atto a censire il locale patrimonio artistico.

Sussidiaria a questa fase è inoltre quella relativa ad una necessaria campagna fotografica che, di fatto, si concretizza in una imprescindibile opera di archiviazione digitale.

Altri benefici apportati dalla presente proposta progettuale possono certamente riguardare il restauro e il recupero delle opere d'arte mobile e di parte del patrimonio architettonico che le ospita.

Come si è detto in riferimento alle attività che possono essere sviluppate in seno al sistema museale ecclesiastico del Val Di Noto (cfr. § 5.3 *supra*) è possibile prevedere seminari, giornate studio e conferenze, dal valore trasversale e multidisciplinare. Da ciò ne deriva chiaramente una relativa attività scientifico-divulgativa finalizzata alla promozione della conoscenza del locale patrimonio culturale.

Altra tipologia di attività prevista è certamente quella delle mostre tematiche. Anche in questo caso la ricaduta è relativa alla produzione scientifica con la realizzazione di cataloghi dedicati.

Inoltre il periodico allestimento di mostre d'arte offre la possibilità di richiamare flussi turistici durante tutto l'arco dell'anno innescando un processo di destagionalizzazione dell'offerta culturale¹⁴⁸, ad esempio in occasione di eventuali eventi legati a periodi liturgici specifici come potrebbero essere la Pasqua e il Natale, o le locali feste patronali.

Un progetto di questa tipologia, oltre ad un'azione promozionale legata al territorio, porterebbe inoltre ad un potenziale incremento dell'occupazione soprattutto relativa al

148 P. Russo, *Il caso ecclesiastico*, in C. Valenziano, M. Campo, P. Russo, V. U. Vicari, *Il Museo...*, 2004, op. cit., p.36

vasto indotto del comparto turistico; osserva, infatti, ancora una volta Paolo Russo che

*“Nella attività di gestione dei beni [...] la finalità culturale non può essere scissa da una opportunità o convenienza economica connessa al loro utilizzo turistico culturale, in grado cioè di innescare processi di sviluppo economico nelle comunità locali”*¹⁴⁹.

Come è stato possibile osservare, la presente proposta progettuale si pone alla base di una capillare azione di cooperazione interdiocesana e di un'autentica opera di riorganizzazione su base territoriale che si affianca al prestigioso riconoscimento UNESCO, sviluppandone ulteriormente il potenziale culturale di evidente richiamo internazionale.

149 *Ivi*, p. 43

CONCLUSIONI

Il presente lavoro di ricerca è stato incentrato sull'analisi e studio del patrimonio pittorico custodito nelle raccolte museali di tipo ecclesiastico presenti nel cosiddetto comprensorio del Val di Noto.

L'ambito geografico individuato corrisponde al distretto territoriale del versante sud-orientale della Sicilia che nel 2002 è stato inserito nella prestigiosa lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità dall'UNESCO sotto il titolo di *Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily)*.

Investite del riconoscimento UNESCO sono state segnatamente le città di Caltagirone, Catania, Militello in Val di Catania, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Scicli.

Tra queste presentano raccolte museali di tipo ecclesiastico le città di Caltagirone con il Museo Diocesano e il Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò; di Catania con il Museo Diocesano; di Militello in Val di Catania con il Museo d'Arte Sacra di San Nicolò e il Tesoro di Santa Maria della Stella; di Ragusa con il Museo del Duomo di San Giorgio (Ragusa Ibla) e il Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista (Ragusa Superiore).

Sebbene i musei ecclesiastici considerati presentino raccolte artistiche assai eterogenee, composte principalmente di oggetti d'arte decorativa e di suppellettili liturgiche, l'indagine è stata esclusivamente ristretta al campo del patrimonio pittorico.

Tale propedeutica scelta è stata certamente suggerita dalla presenza all'interno delle suddette collezioni museali di numerose opere inedite per le quali è stata condotta una specifica analisi storico-critica, finalizzata alla individuazione di una serie di rapporti trasversali che hanno condotto alla proposta progettuale di un sistema unitario e integrato di musei ecclesiastici del Val di Noto.

In questa ottica il restringimento del campo di analisi a uno specifico fenomeno artistico è stato adottato al fine di svilupparne il valore di paradigma da poter estendere in una potenziale seconda fase all'intero patrimonio artistico delle raccolte museali ecclesiastiche del distretto territoriale netino.

Di non secondaria rilevanza è stato inoltre lo scopo di tracciare un generale quadro della produzione pittorica locale sia antecedente al terremoto del 1693 sia a questo successiva, analizzandone le diverse temperie culturali e individuando i maggiori artisti che di queste si sono fatti interpreti avvicinandosi nella scena culturale della Sicilia orientale.

Il lavoro consta fondamentalmente di due parti. La prima, di natura più strettamente storico-artistica, è stata finalizzata all'individuazione del corpus di opere da analizzare e di tutta una serie di interconnessioni tematiche tra le stesse.

In questa prima fase si è infatti proceduto alla realizzazione del catalogo ragionato, strumento indispensabile per raggiungere gli obiettivi prefissati.

La redazione delle schede catalografiche ha consentito di avere una visione ampia della locale produzione pittorica attraversando, con l'ausilio di queste ultime, le numerose epoche storiche che hanno caratterizzato il culturalmente stratificato ambito territoriale netino.

Segnatamente le opere prese in considerazione attraversano un vasto arco cronologico che procede dal XIV secolo, con le tavole a fondo oro del Museo Diocesano di Catania, a dipinti risalenti al XX secolo.

All'interno di questo range cronologico si inseriscono opere legate ad una gusto figurativo ancora stancamente attardato su stilemi di matrice tardo gotica come la già ricordata serie di tavole a fondo oro del Museo Diocesano di Catania; dipinti risalenti alla temperie tardo-rinascimentale e soprattutto manieristica che si improntano su modelli figurativi legati alla tradizione figurativa introdotta in Sicilia da personalità di grande rilievo come Cesare da Sesto e Polidoro da Caravaggio cui appare orientata, ad esempio, una personalità artistica come Bernardino Nigro assai attivo nel comprensorio netino; opere risalenti alla temperie barocca, caratterizzata da un linguaggio orientato al recupero delle istanze legate a un naturalismo di derivazione caravaggesca; numerosi dipinti legati al clima culturale tardo-barocco che si inseriscono nel solco tracciato dall'opera di *renovatio* post-terremoto e orientati principalmente dalla lezione di Olivio Sozzi già improntata su un classicismo di matrice dichiaratamente romana; opere risalenti al XIX secolo molte delle quali realizzate dalla florida bottega calatina dei fratelli Vaccaro e infine taluni dipinti ascrivibili al XX secolo.

Dal punto di vista metodologico la realizzazione di questa importante fase del lavoro è stata basata su una imprescindibile indagine e studio sul campo che ha concretamente consentito di individuare il corpus di opere pittoriche, la loro disposizione all'interno delle raccolte museali e il loro rapporto col contesto territoriale, portando inoltre ad individuare una serie di legami tematici tra le opere e le comunità locali, soffermandosi su tradizioni e culti di cui sono spesso espressione.

Lo studio del patrimonio pittorico considerato ha comportato una quanto più capillare e aggiornata ricerca bibliografica che ha offerto numerosi spunti di indagine utili anche al

fine di inquadrare le molteplici problematiche storico-critiche legate alle numerose opere inedite che compongono il vasto corpus di dipinti analizzati. Pertanto l'analisi delle fonti si è posta alla base di uno studio empiricamente condotto sul territorio oggetto di indagine.

Acquisite tutte le informazioni storico-artistiche necessarie è stato dunque possibile realizzare un catalogo ragionato che, suddiviso per singola città, ha analizzato i musei ecclesiastici presi in considerazione e le singole opere pittoriche in essi custoditi.

La necessaria opera di catalogazione e schedatura, che di fatto ha censito il patrimonio pittorico dei sopraccennati musei, ha fornito tutta una serie di dati e strumenti essenziali affinché si è reso possibile proporre una idea progettuale finalizzata alla realizzazione di un sistema museale ecclesiastico integrato del Val di Noto.

Il lavoro di ricerca è stato pertanto direzionato in un preciso ambito territoriale, quale il comprensorio netino individuato dal riconoscimento UNESCO del 2002, elaborando un articolato progetto di sviluppo socio-culturale della zona sud orientale dell'Isola con lo scopo di porre in rete i musei ecclesiastici che insistono nell'area e le Diocesi che ad esso afferiscono, secondo rapporti di trasversalità e cooperazione.

Già in sede di catalogazione e schedatura delle opere, infatti, sono emerse tutta una serie di interconnessioni tematiche basate su caratteristiche specifiche legate al patrimonio pittorico analizzato e al rapporto di quest'ultimo col territorio.

Tali aree tematiche si fondano infatti principalmente sul rapporto delle opere con i culti e le tradizioni delle locali comunità, definiscono il valore evangelico delle testimonianze artistiche considerate che si pone alla base di un sistema museale di tipo ecclesiastico e identificano le temperie culturali e gli interpreti che hanno caratterizzato la locale produzione pittorica.

A partire dalla individuazione dei sopraccennati rapporti di trasversalità ha preso l'avvio la proposta di progetto che definisce il Val di Noto UNESCO come *network* ovvero come un sistema museale territoriale interdiocesano.

Tra le iniziative previste affinché il progetto potesse prendere corpo sono state individuate una serie di azioni finalizzate alla attualizzazione, valorizzazione e comunicazione del patrimonio artistico considerato e dunque del territorio.

In prima istanza si è reputato necessaria la ideazione del principale *medium informatico* che è il sito internet, strumento di divulgazione e comunicazione oggi imprescindibile, alla cui realizzazione deve necessariamente operare in sinergia un eterogeneo team di professionisti che devono mettere a disposizione le proprie competenze tecniche e contenutistiche.

Altro importante strumento da porre al servizio dell'utenza, in previsione di un sistema museale integrato, è l'applicazione per supporto mobile che nella sua strutturazione deve seguire in linea di massima i medesimi criteri individuati per il sito internet ma che deve altresì consentire all'utente di partecipare attivamente alla fruizione dei beni culturali anche attraverso l'ausilio di realtà aumentata. Ulteriori supporti informatici come *work-stations* sono stati proposti da inserire all'interno dei musei stessi a integrazione dei supporti didattici dei percorsi espositivi.

Tra le altre attività individuate al fine di realizzare concretamente un sistema museale integrato, pensato come un organismo dinamico e non come una mera, statica, rete di musei, si annoverano ancora mostre tematiche dal valore trasversale, seminari, conferenze, giornate di studi. Tali iniziative, abbracciando il vasto e multidisciplinare ambito culturale che caratterizza il territorio netino, si pongono alla base della divulgazione scientifica, della comunicazione e della promozione dello stesso.

La realizzazione di un sistema museale su scala territoriale si configura pertanto come un valido strumento di sviluppo culturale e come volano di crescita socio-economica. Numerose sono infatti le ricadute positive relative all'area di sviluppo del progetto.

In termini di tutela e salvaguardia del locale patrimonio artistico, infatti, la catalogazione delle opere d'arte custodite all'interno dei musei ecclesiastici porta a creare un autentico database delle opere e si configura come utile strumento per un esaustivo lavoro di censimento e campionatura del patrimonio artistico locale.

Tra gli ulteriori benefici possibili, riconosciuti in sede di elaborazione del presente lavoro di ricerca che questo potenziale sistema museale integrato può apportare al comprensorio UNESCO del Val di Noto, si individuano in prima istanza certamente un incremento delle iniziative culturali e della produzione scientifica connessa alle problematiche evidenziate.

Il progetto inoltre rivolge l'attenzione sia ai beni culturali materiali che immateriali, assegnando grande rilevanza a questi ultimi che di fatto individuano il sentimento identitario del contesto territoriale. Altra importante ricaduta per l'area in oggetto riguarda certamente una destagionalizzazione dell'offerta culturale e pertanto dei flussi turistici. Questi infatti sarebbero orientati dalle numerose iniziative culturali promosse dal sistema museale concepito come organismo vitale e in continuo divenire. L'opera di promozione territoriale sarebbe inoltre rivolta, attraverso l'ausilio dei nuovi *media informatici*, ad eterogenei target di utenti. In considerazione del riconoscimento UNESCO e del carattere di internazionalità insito in quest'ultimo, il progetto porterebbe ad un particolare

ampliamento dell'offerta turistico-culturale e, dunque, della promozione territoriale rivolto a turisti stranieri. In fine l'attuazione e gestione di un sistema museale integrato porterebbe certamente ad un notevole incremento dell'occupazione soprattutto in riferimento al settore turistico e al suo indotto.

CONCLUSIONS

This research focused on the analysis and study of the pictorial heritage preserved in ecclesiastical museum collections in the so-called Val di Noto district.

The identified geographical area coincides with the territorial district of the south-eastern part of Sicily which in 2002 was included in the prestigious list of World Heritage Sites by UNESCO under the title of Late Baroque Towns of the Val di Noto (South-Eastern Sicily).

The cities of Caltagirone, Catania, Militello in the Val di Catania, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa and Sciacca were all invested with the UNESCO recognition.

Among These, the following cities have ecclesiastical museum collections: Caltagirone with the Diocesan Museum and the Innocenzo Marcinò Museum of Sacred Art; Catania with the Diocesan Museum; Militello in Val di Catania with the Museum of Sacred Art of San Nicolò and the Treasure of Santa Maria della Stella; Ragusa with the Museum of the Cathedral of San Giorgio (Ragusa Ibla) and the Museum of the Cathedral of San Giovanni Battista (upper part of Ragusa).

Although the considered ecclesiastical museums have very heterogeneous art collections, mainly composed of decorative art objects and liturgical furnishings, the investigation was exclusively restricted to the field of pictorial heritage.

This preliminary choice was certainly suggested by the presence within the aforementioned museum collections of numerous unpublished works for which a specific historical-critical analysis was conducted, aimed at identifying a series of transversal relationships. All this led to the project proposal of a unitary and integrated system of ecclesiastical museums of the Val di Noto.

In this perspective, the narrowing of the field of analysis to a specific artistic phenomenon was adopted in order to develop its paradigm value that could be extended to a potential second phase to the entire artistic heritage of ecclesiastical museum collections in the district of the Val di Noto.

Not of minor importance it was the aim of tracing a general situation of the local pictorial production both before the earthquake of 1693 and after it, by analyzing the different cultural atmospheres and identifying the major artists who voiced them, alternating in the cultural scene of eastern Sicily.

The work basically consisted of two parts. The first, with a more strictly historical-

artistic nature, was aimed at identifying the corpus of works to be analyzed and a series of thematic interconnections between them.

In this first phase, the reasoned catalogue was created, which is an indispensable tool to achieve the set objectives.

The drawing up of the cataloging cards has allowed to have a broad vision of the local pictorial production crossing, with their aid, the numerous historical epochs that have characterized the culturally stratified territory of Val di Noto.

Particularly the works taken into consideration cross a wide period of time that goes from the 14th century, with the gold-bottomed panels of the Diocesan Museum of Catania, to paintings dating back to the 20th century.

Within this chronological range are inserted works related to a figurative taste still wearily lingering on stylistic elements of late Gothic origin such as the already mentioned series of gold-bottomed panels of the Diocesan Museum of Catania; paintings dating back to the late Renaissance and above all mannerist atmospheres that are based on figurative models linked to the figurative tradition introduced in Sicily by prominent figures such as Cesare da Sesto and Polidoro da Caravaggio, to whom seems to be oriented an artistic personality such as Bernardino Nigro active in the district of Noto; works dating back to the Baroque period, characterized by a language oriented to the recovery of instances linked to a naturalism of Caravaggio derivation; several paintings related to the late Baroque cultural atmosphere that are inserted in the furrow traced by the work of post-earthquake *renovatio* and oriented mainly by the lesson of Olivio Sozzi already marked on a classicism of clear Roman matrix; works dating back to the 19th century, many of which from the florid workshop of the Vaccaro brothers, and finally some paintings that can be attributed to the 20th century.

From a methodological point of view, the realization of this important phase of the work was based on an unavoidable investigation and field study that concretely allowed to identify the corpus of pictorial works, their arrangement within the museum collections and their relationship with territory context. It also led to identifying a series of thematic links between the works and the local communities, focusing on the traditions and cults of which they are often an expression.

The study of the considered pictorial heritage has led to a more widespread and up-to-date bibliographic research offering several cues of investigation useful also for the purpose of framing the multiple historical-critical problems linked to the various unpublished works that make up the wide corpus of analyzed paintings. Therefore, the

analysis of the sources was the basis of an empirically carried out study on the area under investigation.

Having acquired all the needed historical-artistic information, it was thus possible to create a reasoned catalogue which, divided by city, analyzed the given ecclesiastical museums and the individual pictorial works kept in them.

The necessary work of cataloging, which has in fact registered the pictorial heritage of the aforementioned museums, has provided a whole series of data and essential tools so that it was possible to propose a project idea aimed at the realization of an integrated ecclesiastical museum system of the Val of Noto.

Thus, the research was directed to a specific territorial area, that is the Noto area identified by the 2002 UNESCO recognition, developing a detailed socio-cultural improvement project for the south-eastern area of the island with the aim of networking ecclesiastic museums standing in the area and the Dioceses that belong to it, according to relationships of transversality and cooperation.

Already during the cataloging of the works, in fact, a whole series of thematic interconnections emerged based on specific characteristics linked to the analyzed pictorial heritage and its relationship with the territory.

These thematic areas are mainly based on the relationship of the works with cults and traditions of the local communities. They define the evangelical value of the considered artistic testimonies which is at the base of an ecclesiastical museum system and identify the cultural atmosphere and the interpreters who had characterized the local pictorial production.

Starting from the identification of the aforementioned transversality relationships, the project proposal, that defines the UNESCO Val di Noto as a network or as an interdiocesan territorial museum system, has started.

Among the planned initiatives so that the project could take shape, a series of actions were identified aimed at updating, enhancing and communicating the considered artistic heritage and thus the territory.

In the first instance, it was deemed necessary to devise the main IT medium which is the internet site, an essential information and communication tool, to create which a heterogeneous team of professionals must necessarily work in synergy who have to share their skills know-how.

Another important tool to put at the service of users, in anticipation of an integrated museum system, is the application for mobile phones. In its structuring, it must follow in

principle the same criteria identified for the website, but it must also allow the user to actively participate in the use of cultural heritage also with the help of augmented reality.

Additional IT supports such as work-stations have been proposed to be included in the museums to integrate the educational supports of the exhibition itineraries.

Among the other activities identified in order to actually realize an integrated museum system, conceived as a dynamic organism and not as a mere static network of museums, there are still thematic exhibitions with a transversal value, seminars, conferences, study days. These initiatives, embracing the vast and multidisciplinary cultural circle that characterizes the Noto territory, place themselves at the base of its scientific dissemination, communication and promotion.

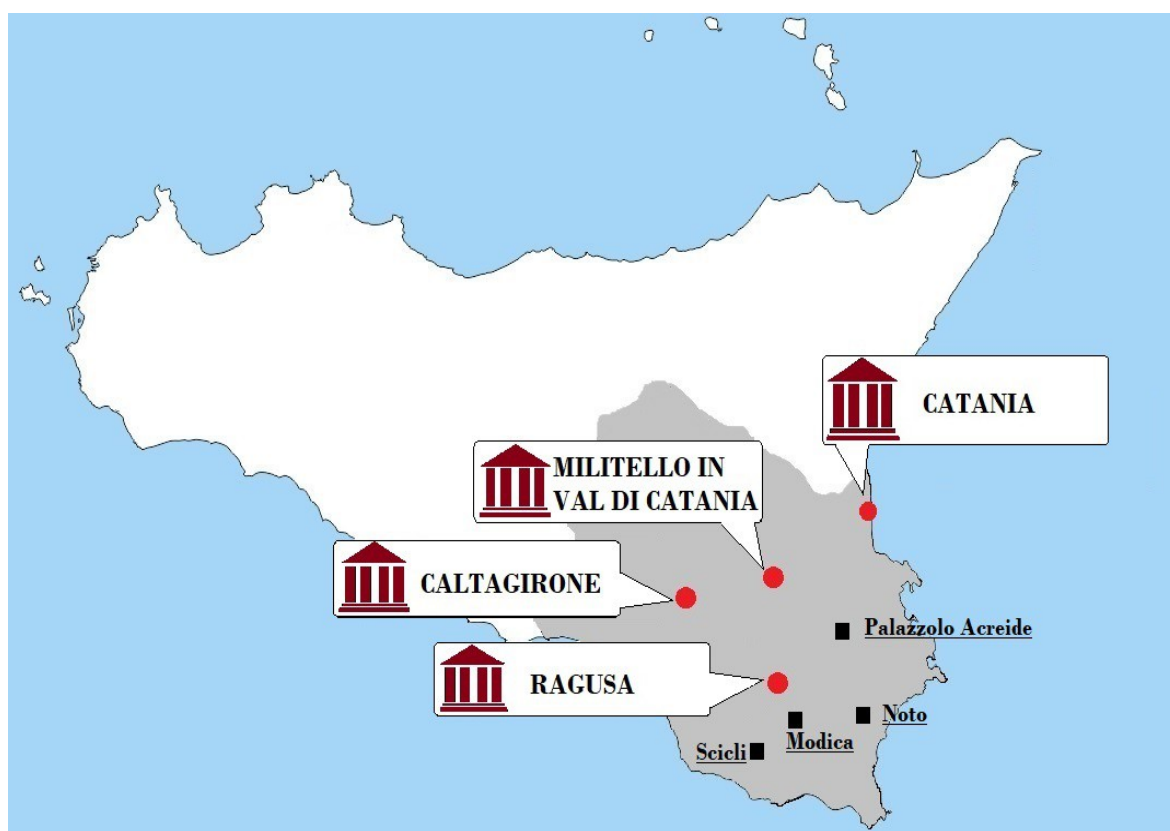
The implementation of a museum system on a territorial scale is therefore configured as a valid instrument of cultural development and as a driving force for socio-economic growth. In fact, there are numerous positive effects on the area of the project development.

In terms of protecting and safeguarding the local artistic heritage, in fact, the cataloging of the works of art housed within the ecclesiastical museums leads to the creation of an authentic database of the works and it is a useful tool for an exhaustive census and sampling work of the local artistic heritage.

Among other possible benefits, recognized in the drafting of the this research that this potential integrated museum system can bring to the UNESCO area of the Val di Noto, there is certainly in the first instance an increase in cultural initiatives and scientific production connected to the underlined problems.

The project also focuses on both tangible and intangible cultural goods, assigning great importance to the latter, which in fact identify the identity of the territorial context. Another important effect for the area in question certainly concerns a seasonally adjusted cultural offer and therefore the tourist flows. These in fact would be oriented by the several cultural initiatives promoted by the museum system conceived as a vital organism in constant evolution. The territorial promotion would also be directed to heterogeneous target of users thanks to the new IT media. In consideration of the UNESCO recognition and the international character inherent in this, the project would lead to a particular extension of the tourist-cultural offer and, therefore, of the territory promotion addressed to foreign tourists. Finally, the implementation and management of an integrated museum system would certainly lead to a significant increase in employment, especially with reference to the tourism sector and its allied industries.

MAPPA DEL VAL DI NOTO – UNESCO



Caltagirone: Museo Diocesano – Piazza San Francesco d'Assisi, 9; Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò – Via Cappuccini, 138

Catania: Museo Diocesano – Via Etnea, 8

Militello in Val di Catania: Museo D'Arte Sacra di San Nicolò – Via Umberto I, 67; Tesoro di Santa Maria della Stella – Piazza Maria SS. Della Stella

Ragusa: Museo del Duomo di San Giorgio – Salita Duomo, 30; Museo della Cattedrale di San Giovanni Battista – Corso Italia, 87

BIBLIOGRAFIA

Evangelicae historiae imagines ex ordine Euangeliorum, quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae, Auctore Hieronymo Natali Societatis IESV Theologo, Antuerpiae Anno dni MDXCIII

Fr. G. da S. Bernardo, *Vita e miracoli di Santa Rosalia Vergine palermitana [...] portata dal castigliano all'italiano da Pietro Mataplana, canonico della Santa, Primaria, Metropolitana Chiesa di Palermo: con aggiuntavi al fine una sommaria relazione de' danni cagionati da' terremoti in Sicilia e dedicata all'illustrissimo Senato*, Palermo 1693

V. Talamanca, *Elenco universale delli Re di questo Regno di Sicilia*, Palermo 1696

V. Ceparì, *Vita di San Luigi della Compagnia di Gesù*, Milano 1728

Acta Sacnctorum Septembris, VII, Venezia, 1746

Liantro, *Memorie storiche sulla vita della B. Lucia da Caltagirone*, Catania, 1795

Grosso-Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Messina 1821

D. N. Caimi, *Vita di Sant'Alessio Patrizio Romano. Libri due*, Roma 1822

Legge e Decreto concernenti la istituzione del novello Real Ordine di Francesco I, Napoli 1829

C. La Farina, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini*, in "Il Faro", tomo II, pp. 65-77, Messina 1836

V. Natale, *Sulla Storia De Letterati ed altri Uomini Insigni di Militello nella Valle di Noto*,

Napoli 1837

P. B. Hartmann, *S. Gaetano Tiene. Patriarca de' chierici regolari*, Roma 1845

G. Di Marzo-Ferro, *L'antica Bidi, oggi Vizzini*, Palermo 1846

A. Longo, *Sopra tre dipinti di antica data appartenenti al periodo delle arti greche in Sicilia*, "La Farfalletta", II, disp. IV, 1849

B. De' Dominici, *Notizie della vita del Cavaliere fra Mattia Preti*, Malta 1864

A. Narbone, E. Taranto Rosso, *Bibliografia calatina tratta dalla bibliografia sicola sistematica di Alessio Narbone con aggiunte di Emmanuello Taranto*, Caltagirone, Stamperia Andrea Giustiniani, 1871

G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII*, in *Archivio storico italiano*, tomo IX, Palermo 1882

P. Samuele da Chiaramonte, *Memorie Storiche dei Frati Minori Cappuccini della Provincia Monastica di Siracusa*, Modica 1895

G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storie e documenti*, Palermo 1899

G. Occhipinti, *Panegirico dei SS. Pietro e Paolo*, Ragusa 1899

G. Rasà Napoli, *Guida breve e illustrazione delle chiese di Catania*, Catania 1900

P. Orsi, *Stauroteca bizantina in bronzo di Ragusa Inferiore (Sicilia)*, 1901

G. Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti: studi e documenti*, in *Documenti per servire alla storia di Sicilia pubblicata a cura della Società Siciliana per la Storia Patria*, vol. IX, Palermo 1903

E. Mauceri, *Una pala d'altare di Antonello da Messina*, in "Rassegna d'Arte", n. VII, 1907

- E. Sortino Trono, *I Conti di Ragusa (1093-1296) e della Contea di Modica (1296-1812). Con alcune osservazioni sui primitivi popoli di Sicilia, Hybla-Heraea e Camerina. Ragusa Antica e Ragusa Nuova*, Ragusa 1907
- G. Scirè, *Cenni Storici sulle chiese di Militello distrutte dal terremoto dell'11 Gennaio 1693*, Caltanissetta 1923
- N. Gulizia, *Francesco Vaccaro*, Roma 1927
- E. Sortino-Trono, *Ragusa Ibla sacra*, Ragusa 1928
- G. Policastro, *Catania nel Settecento, costumi, architettura, scultura, pittura, musica*, Torino 1950
- S. Bottari, *Contributi ad Antonello da Messina*, in "Arte Veneta", n. V, 1951
- F. Zeri, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, in "the Burlington Magazine", 1952
- F. Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi (1724)*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960
- D. Balboni, *Filomena, santa* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Roma 1961
- Cassiano da Lagnasco, *Giuseppe da Leonessa, santo* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, Roma 1961
- M. C. Celletti, *Cecilia, santa* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, Roma 1961
- J. E. Gugumus, *Orsola, santa* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1961
- E. Josi, *Alessio, santo* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. I, Roma 1961
- Mariano da Alatri, *Felice da Cantalice, santo* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Roma 1961

C. Mocchegiani Carpano, *Spiridione, vescovo di Trimithonte, santo Iconografia* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XI, Roma 1961

G. Morabito, *Bernardo da Corleone, beato* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, Roma 1961

J. M. Sauget, *Febronia, santa* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Roma 1961

J. M. Sauget, *Spiridione, vescovo di Trimithonte, santo* (ad vocem), in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XI, Roma 1961

C. Brandi, *saggio introduttivo*, in M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967

D. Bernini, *S. Carlo Borromeo* (scheda n. 32), M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967

D. Bernini, *Stigmatizzazione di S. Francesco* (scheda n. 46), M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967

M. G. Paolini, *Deposizione* (scheda n. 19), M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967

M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967

M. G. Paolini, *Pietà con San Giacomo* (scheda n. 16), M. G. Paolini, D. Bernini (a cura di), *Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo Palazzo dei Normanni maggio – settembre 1967), Palermo 1967

- C. Gallo, *Vicende della ricostruzione di Noto dopo il terremoto del 1693 (1697-1700)*, in *Archivio Storico Siciliano*, serie III, vol XVII, Palermo 1968
- G. Corti, *New Andrea della Robbia Documents*, in “The Burlington Magazine” CXII, 1970
- F. Negri Arnoldi, *Scultura trecentesca in Calabria. Il Maestro di Mileto*, in “Bollettino d'Arte”, LVII, 1972
- G. Carandente, G. Voza, *Arte in Sicilia*, Milano 1974
- P. Salomone, *La Chiesa parrocchiale di S. Pietro in Caltagirone*, Caltagirone 1974
- M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1976
- C. Brandi, *Un giardino di pietra*, in C. Fiacchino (a cura di), *L'architettura di Noto*, atti del simposio, Siracusa 1979
- P. Sannazzaro, *I primi cinque capitoli generali dei Ministri degli Infermi*, Curia generalizia, Roma 1979
- M. G. Paolini, *Problemi Antonelliani – rapporti con la pittura fiamminga*, in “Storia dell'Arte”, 1980
- V. Raciti Romeo, *Acireale e Dintorni. Guida storica monumentale*, Acireale, 1927, ristampa curata da Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale, 1980
- J. R. Sale, *New Documents for Andrea della Robbia's Militello Altar-piece*, in “The Burlington Magazine” CXXII, 1980
- G. Cona, *La chiesa di S. Bonaventura in Caltagirone (sec. XVII)*, Caltagirone 1981
- P. Salomone, *La chiesa dei PP. Domenicani in Caltagirone. Cenni di storia e arte*, Caltagirone 1982

C. Ciolino, *San Pietro e storie della sua vita* (scheda n. 46), in A. Marabottini, F. Sricchia Santoro (a cura di), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Palermo – Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, 15 gennaio – 18 Aprile 1983), Roma 1983

E. Male, *L'arte religiosa nel '600*, Milano 1984

P. Salamone, *La Chiesa e il Convento dei PP. Conventuali in Caltagirone. Cenni di Storia e Arte*, Caltagirone 1984

C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986

P. Salomone, *Storia Cultura ed Arte nella Chiesa del Gesù e nel Collegio dei Gesuiti a Caltagirone*, Caltagirone 1986

A. Mérot, *Eustache Le Sueur 1616-1655*, Paris 1987

G. Zito, *La cura pastorale a Catania negli anni dell'episcopato Dusmet (1867-1894)*, Acireale 1987

C. Magazzù, *Dieci anni di Studi su Paolino di Nola (1977-1987)*, in *Bollettino di Studi Latini* 18/1-2, 1988

A. Ragona, *I Cappuccini in Caltagirone. Storia, Arte e Fede nel Convento del Servo di Dio Padre Inocenzo Marcinò*, Genova 1989

M. R. Nobile, *Architettura religiosa negli Iblei: dal Rinascimento al Barocco*, Siracusa 1990

A. Ficarra, *Contributo alla pittura dei Vaccaro*, in V. Librando, A. Ficarra (a cura di), *Giuseppe, Francesco e Mario Vaccaro. Pittori del XIX secolo*, Caltanissetta 1991

V. Librando, A. Ficarra (a cura di), *Giuseppe, Francesco e Mario Vaccaro. Pittori del XIX secolo*, Caltanissetta 1991

- L. Dufour, H. Raymond, *1693: Catania, rinascita di una città*, Catania 1992
- O. Garana Capodieci, *Santa Lucia nella tradizione, nella storia, nell'arte*, Siracusa 1992
- S. Nibali, *I beni della Chiesa. Inchiesta sul patrimonio storico e artistico delle diocesi siciliane*, in "Prospettive settimanale di Informazione ed attività", supplemento al n. 47 del 20 dicembre 1992, Catania 1992
- A. Ragona, *Caltagirone. Itinerario storico-artistico*, Catania 1992
- L. Cappuccio, *Nigro Bernardino* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993
- L. Cappuccio, *Platania Giacinto* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993
- R. Cedrini, M. C. Di Natale (a cura di), *Il Santo e il Drago*, Palermo 1993
- M. C. Di Natale, *San Giorgio nella cultura artistica siciliana*, in R. Cedrini, M. C. Di Natale (a cura di), *Il Santo e il Drago*, Palermo 1993
- G. Larinà, *Note documentarie sull'attività artistica a Militello in Val di Catania nei secoli XVI e XVII*, Società Calatina di storia e cultura, bollettino 2/93
- V. Di Piazza, *Sciré Antonino* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993
- L. Giacobbe, *Giuseppe Vaccaro* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993
- M. Guttilla, *Mercurio Gaetano* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993

G. Larinà, *Candrilli Sebastiano* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993

G. Larinà, *Grasso Baldassare* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993

G. Mendola, *Mangano Gaetano* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993

P. Nifosì, *L'urna di S. Giovanni Battista a Ragusa*, in "La Provincia di Ragusa", a. VIII, n. 6, dic. 1993

G. Orrigo, *La Diocesi di Caltagirone. Storia, arte, istituzioni*, Catania 1993

T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993

L. Dufour, H. Raymond, *1693: Val di Noto: la rinascita dopo il disastro*, Catania 1994

D. Ferriani, *Pinacoteca civica. Ascoli Piceno*, Bologna 1994

S. La Barbera, *La Natività nella scultura siciliana dal XV al XVIII secolo*, in M. C. Di Natale (a cura di), *Il Natale nel presepe artistico*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di San Francesco di Sales Educandato Statale Maria Adelaide, 20 dicembre 1994 – 15 gennaio 1995), Palermo 1994

Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania, Anno I, giugno 1995, numero 1

Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania, Anno I, dicembre 1995, numero 2

C. Guastella, *Opere d'arte restaurate per il Museo San Nicolò nel 1983*, in *Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, Anno I, Giugno 1995, numero 1

G. Pagnano, *Catalogo delle opere restaurate*, in *Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, Anno I, Giugno 1995, numero 1

S. Troia, *La pala della Natività di Andrea della Robbia e la sua cappella in Santa Maria la Vetere a Militello*, in *Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, anno I, dicembre 1995, numero 2

G. Cultrera, L.Lombardo (a cura di), *1693 Lo spazio di un miserere. Cronache del terremoto nel val di Noto*, Chiaramonte Gulfi (RG) 1995

G. Martorana, F. Angelini, G. Faletta, R. Greco, *Madonne e sante di Sicilia*, Palermo 1995

Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania, Anno II, giugno 1996, numero 3

C. Guastella, *Il museo di San Nicolò*, in “Kalos – Luoghi di Sicilia. Militello in Val di Catania”, supplemento al n. 6 (anno 8), Novembre- Dicembre 1996, Palermo 1996

C. Guastella, *Un'officina di talenti*, in “Kalos – Luoghi di Sicilia. Militello in Val di Catania”, supplemento al n. 6 (anno 8), Novembre- Dicembre 1996, Palermo 1996

C. Guastella, *Il Tesoro di Santa Maria della Stella*, in “Kalos – Luoghi di Sicilia. Militello in Val di Catania”, supplemento al n. 6 (anno 8), Novembre-Dicembre 1996, Palermo 1996

G. Pagnano, *Opere d'arte restaurate nel 1985 a cura del Museo San Nicolò*, in *Lembasi. Archivio storico Museo San Nicolò Militello in Val di Catania*, Anno II, giugno 1996, numero 3

L. Trigilia (a cura di), *Rosario Gagliardi e l'architettura barocca in Italia e in Europa*, in *Annali del Barocco in Sicilia* n. 3/1996

G. Barbera (a cura di), *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa IV (1993-1995)*, Siracusa 1997

S. Boscarino, *Sicilia barocca: architettura e città 1610-1760*, Roma 1997

F. Lo Piccolo, *Strategie familiari e dinamica delle professioni a San Martino delle Scale tra il XVI e il XIX secolo*, in M. C. Di Natale, F. Messina Cicchetti (a cura di), *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, Palermo 1997

P. Nifosì, *Ibla delle Meraviglie*, Modica 1997

P. Nifosì, *I Cultraro maestri del legno e della pietra*, in “Kalos – Arte in Sicilia”, n. 6 (anno 9), Maggio-Giugno 1997, Palermo 1997

M. R. Nobile (a cura di), *Barocco e tardobarocco negli Iblei occidentali*, Palermo 1997

F. P. Campione, *chiesa di S. Antonio da Padova* (scheda), in C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi (a cura di), *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 1998

G. Pagnano (a cura di), *Pietro Carrera Relazione delle Chiese e figure della Beata Vergine che sono in Militello*, Catania 1998

T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, Napoli 1998

G. Zito, *Nascita di una Diocesi: Noto (1778-1844)*, in *Synaxis – Nuova serie XVI/2*, Catania 1998

V. Abbate, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinquecento e Seicento*, in V. Abbate (a cura di), *Porto di mare. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero 1570-1670*, catalogo della mostra (Palermo chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999), Napoli 1999

G. Palumbo, *Lettere immaginarie, apocrife, inventate*, in G. Zarri (a cura di), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, Roma 1999

C. Scarlata, *Pittura, Scultura, Arti minori. Dizionario degli artisti siciliani presenti a Caltanissetta e nei Comuni della sua Provincia*, Caltanissetta 1999

J. T. Spike, *Mattia Preti, Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze 1999

S. Bagadali, *Le reti di musei*, Egea, Milano 2001

E. D'Amico (a cura di), *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo. Catalogo della mostra*, Caltanissetta-Roma 2001

A. Blanco, *Matteo Desiderato*, in *In Propia Venit. Tertio Millennio Adveniente. Capolavori Siciliani di Arte Sacra*, catalogo della mostra (Acireale, 8 dicembre 2000 – 6 maggio 2001), Palermo 2001

A. Fichera, *Visita alla Basilica di San Sebastiano*, Catania 2001

C. Guastella, *Da Palagonia il tesoro della matrice*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò Militello in Val di Catania*, supplemento a *Etna Territorio* n. 12/1992, I° ristampa marzo 2001, Catania 2001

C. Guastella, *Filippo Paladini a Militello*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò Militello in Val di Catania*, supplemento a *Etna Territorio* n. 12/1992, I° ristampa marzo 2001, Catania 2001

C. Guastella, *Museo diocesano di Catania*, Catania 2001

C. Guastella, *Tra quadri e ostensori un percorso sotterraneo*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò Militello in Val di Catania*, supplemento a *Etna Territorio* n. 12/1992, I° ristampa marzo 2001, Catania 2001

M. C. Gulisano, *I dipinti (secoli XVIII-XX)*, in S. Rizzo, A. Bruccheri, F. Ciancimino (a cura di) *Il Museo Diocesano di Caltanissetta*, Caltanissetta 2001

R. La Mattina, F. Dell'Utri, S. Riggio Scaduto, *La Madonna col Bambino di Salemi. Un*

esempio di terracotta policroma toscana del secolo XV in Sicilia, Caltanissetta 2001

F. Negri Arnoldi, *Due esempi di terracotta in Sicilia*, in M.C. Di Natale (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000 – 30 aprile 2001), Milano 2001

G. Pagnano, *Un museo voluto dalla gente*, in C. Guastella, G. Pagnano (a cura di), *Museo di San Nicolò Militello in Val di Catania*, supplemento a *Etna Territorio* n. 12/1992, I° ristampa marzo 2001, Catania 2001

C. Paolucci (a cura di), *Musei ecclesiastici italiani: dall'idea alla gestione*, Atti del II Convegno Nazionale dell'Associazione dei Musei Ecclesiastici Italiani (Portonovo di Ancona, 21-23 ottobre 1999), Associazione Musei Ecclesiastici Italiani, Genova 2001

D. Spagnolo, *Da modello a pittore: una traccia per Mario Minniti*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, 4 marzo – 20 maggio 2001), Venezia 2001

M. Malgioglio, *Storia della Parrocchia-Santuario di S. Maria della Stella, Principale Patrona di Militello in Val di Catania*, Militello in Val di Catania 2002

F. Pipitone, *La graduale trasformazione della bottega artigiana all'Accademia nella prima metà dell'ottocento in Sicilia*, in D. Malignaggi (a cura di), *La formazione professionale dell'artista. Neoclassicismo e aspetti accademici*, Palermo 2002

T. Pugliatti, *Di Antonio Catalano e di Filippo Paladini*, in G. Barbera, F. Campagna Cicala (a cura di), *Omaggio ad Antonio Catalano l'Antico*, Messina 2002

L. Triglia, *La Vale del Barocco. Le città siciliane del Val di Noto "Patrimonio dell'Umanità"* Catania 2002

B. Palumbo, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia Orientale*, Roma 2003

Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della P. I., *Museo Diffuso Ennese. Itinerari artistico-didattici. Progetto scuola-museo*, Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali, Enna 2003

C. Signorello, *L'icona Santa Maria di Nuovaluce. L'Haghiosoritissa di Catania*, in A. Longhitano, *Santa Maria di Nuovaluce a Catania. Certosa e abbazia benedettina*, Catania 2003

M. Vitella, *Ecce Homo* (scheda dell'opera n. IV.3), in M. C. Di Natale (a cura di), *Materiali Preziosi dalla Terra e dal Mare nell'arte trapanese e della Sicilia Occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli" 15 febbraio - 30 settembre 2003, Palermo 2003

G. Antoci, *Vicende storiche e costruttive della chiesa*, in C. Tidona, G. Antoci, *Armonie Barocche. La Cattedrale di San Giovanni di Ragusa e la sua piazza*, Ragusa 2004

E. Mangano di San Lio, *San Giuseppe al Transito. La chiesa e la confraternita*, Catania 2004

P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004

F. Rotolo, *L'Immacolata Concezione di Maria Madre di Gesù*, in M. C. Di Natale, M. Vitella (a cura di), *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, Palermo 2004

P. Russo, *Il caso ecclesiastico*, in C. Valenziano, M. Campo, P. Russo, V. U. Vicari, *Il Museo Diffuso*, Troina (En) 2004

D. Spagnolo, scheda 23, in Mario Minniti. *L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio – 19 settembre 2004), Napoli 2004

C. Tidona, G. Antoci, *Il museo della Cattedrale*, in C. Tidona, G. Antoci, *Armonie Barocche. La Cattedrale di San Giovanni di Ragusa e la sua piazza*, Ragusa 2004

L. Vasta, *Baldassare Grasso “esimio pittore acese”*, in *Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici*, Serie V, Vol III, 2004

M. Vitella, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, Trapani, 2004

F. G. Alberti, *Reti e sistemi museali. Una panoramica del fenomeno*, in F. G. Alberti, C. Bernardi, D. Moro, *I musei fanno sistema. Esperienze in Lombardia*, Milano 2005

A. Gallo, *Agostino Gallo. Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, Palermo 2005

P. Rodríguez Barra, *La Justicia Divina como paradigma del la humana: el Tríptico del Juicio Final de Vrancke van Der Stock para el Ayuntamiento de Valencia*, in *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 2005

Gregorio Magno, *Vita di San Benedetto e la Regola*, Roma 2006

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006

G. Travagliato, *Trigona e Parisi Gaetano Maria* (ad vocem), in C. Napoleone (a cura di), *Enciclopedia della Sicilia*, Parma 2006

M. Zanot, *Lucia da Cltagirone* (ad vocem), in M. Fiume (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico*, Siracusa 2006

L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano 2007 (2016)

M. Malgioglio, *Percorsi di fede, arte e storia nel Santuario di S. Maria della Stella a Militello in Val di Catania*, Militello in Val di Catania 2007

- D. Pistorino, *Un inedito paliotto messinese del 1792 a Malta*, in G. Bongiovani (a cura di), *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, Roma 2007
- P. Russo, V. U. Vicari, *Filippo Paladini e la cultura figurativa*, Caltanissetta 2007
- M. A. Abbotto, *Militello in Val di Catania nella storia*, Palermo 2008
- L. Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Palermo 2008
- F. Failla, *Il complesso monumentale dei Frati minori conventuali in Caltagirone*, Caltagirone 2008
- O. Fumagalli Carulli, A. G. Chizzoniti, *I musei ecclesiastici: organizzazione, gestione, marketing*, Milano 2008
- S. Piazza, *The late Baroque towns of Val di Noto in the UNESCO world heritage list*, Palermo 2008
- L. Ragusa, *scheda n. 10*, in S. Rizzo (a cura di) *Il tesoro dell'isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Praga 19 ottobre – 21 novembre 2004), Catania 2008
- L. Sanfilippo, *Santa Maria della Raccomandata. Culto e iconografia lungo la costa ionica tra Messina e Catania* “Quaderni del Dipartimento di Studi Politici” Università degli Studi di Catania, Milano 2008
- G. Barbera, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, Adorazione dei Pastori*, in V. Sgarbi (a cura di), *Rubens vede Caravaggio. Le adorazioni dei pastori a confronto*, Messina 2009
- P. Becherini, *Santa Margherita da Cortona. La santa bella*, Bergamo 2009
- C. Costanzi, *Pietro Paolo Rubens, Adorazione dei Pastori*, in V. Sgarbi (a cura di), *Rubens vede Caravaggio. Le adorazioni dei pastori a confronto*, Messina 2009

- F. Dell'Utri, *Cento pittori siciliani del passato inediti o poco conosciuti*, Caltanissetta 2009
- G. Pace Gravina, *Caltagirone*, in G. Zito (a cura di), *Storia delle Chiese di Sicilia*, Città del Vaticano 2009
- M. Pavone, *Ragusa*, in G. Zito (a cura di), *Storia delle Chiese di Sicilia*, Città del Vaticano 2009
- E. Garofalo, *I committenti e alcuni ritratti*, in M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera (a cura di), *Ecclesia triumphans: architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Caltanissetta 2010
- M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera (a cura di), *Ecclesia triumphans: architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Caltanissetta 2010
- S. Mercadante, *Santa Famiglia con San Giovannino e Sant'Anna* (scheda dell'opera VII.15), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017
- B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Catania 2011
- M. Vitella, *Erice: i gruppi processionali per il Venerdì Santo*, in A. Precopi Lombardo, P. Messina (a cura di), *Legno, tela &... La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, Erice 2011
- A. Anselmi, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma 2012
- S. M. Calogero, *Nuovi documenti sulle decorazioni settecentesche nella chiesa di S. Maria della Rotonda a Catania*, "Agorà", 41, 2012
- R. Costanzo, *Una tela del '700 attribuita a Luigi Borremans: un'ipotesi di committenza*, "Incontri", a. I, n. I, 2012

- M. La Monica, *Vito D'Anna. Pittore rococò tra sacro e profano*, Palermo 2012
- G. Santi, *I musei religiosi in Italia. Presenza, caratteri, linee guida, storia, gestione*, Milano 2012
- A. Zambito, *L'Oratorio della Carità di San Pietro*, Palermo 2012
- R. Capurro, *Musei e oggetti religiosi. Arte, sacro e cultura religiosa nel museo*, Milano 2013
- G. Pace Gravina, *Il Trono della Grazia Interlandi: una tavola di Vrancke van der Stockt a Caltagirone*, in *TeCla Rivista di temi e Critica e Letteratura artistica*, num. 7 – giugno 2013
- L. Cataldo, *Musei e patrimonio in rete. Dai sistemi museali al distretto culturale evoluto*, Milano 2014
- C. Tidona, L. Randazzo, *Visita alla Cattedrale San Giovanni Battista*, Ragusa 2014
- K. Bellacchino, *Etnografia di una passione. I Gigli di Nola tra patrimonializzazione e mutamento ai tempi dell'UNESCO: Antropologia culturale*, Roma 2015
- F. Failla, *Il Convento di San Francesco d'Assisi in Caltagirone: dalla soppressione alla pro-scindacatura di don Luigi Sturzo* in D. Ciccarelli, F. Failla (a cura di), *Francescanesimo, fede e cultura nella diocesi di Caltagirone. Atti del Convegno di studio Caltagirone 16-18 dicembre 2011*, Caltagirone 2015
- S. Mercadante, *Lo Spasimo di Sicilia di Raffaello e la sua fortuna. Diffusione di uno schema iconografico*, in “TECLA – Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica”, n. 12 - dicembre 2015, Palermo 2015
- S. Puglisi, A. Nestler, P. Giansiracusa (a cura di), *Museo d'Arte Sacra Innocenzo Marcinò – Caltagirone*, Siracusa 2015

C. Strinati, *Raffaello*, in “Art e Dossier” Inserto redazionale allegato al n. 97, Firenze-Milano 2016

P. Antoci, G. Arezzo, G. Giannone, *San Giorgio Martire Patrono Principale e Protettore della Città di Ragusa. Storia e vicende del Patronato*, Ragusa 2017

G. Cannata, *La storia del luogo. Dal vecchio seminario all'allestimento museale*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

R. Carchiolo, *Adorazione dei Magi* (scheda dell'opera VII.16), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

R. Carchiolo, *Madonna dell'Ulivo* (scheda dell'opera VII.14), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

R. Carchiolo, *La Santa Famiglia* (scheda dell'opera VII.6), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

S. Mercadante, *Il giudizio di re Salomone* (scheda dell'opera VII.12), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

B. Mancuso, *Pentimento di San Pietro* (scheda dell'opera VII.10), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

S. Mercadante, *Sant'Isidoro Agricola che fa scaturire l'acqua* (scheda dell'opera VII.13), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

S. Mercadante, *Madonna in trono con il Bambino e San Giuseppe* (scheda dell'opera VII.5), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

S. Mercadante, *La Vergine, San Giovanni e la Maddalena* (scheda dell'opera VII.11), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

M. Patti, *Santa Lucia* (scheda dell'opera IV.1), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

S. Pistone Nascone, *Cristo benedicente, Incoronazione della Vergine* (scheda dell'opera VII.7-8), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

D. Spagnolo, *Cristo Crocifisso* (scheda dell'opera VII.9), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

G. Spampinato, *Macchina processionale o fecolo* (scheda dell'opera), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

G. Travagliato, *Madonna della Consolazione* (scheda dell'opera VII.4), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

G. Travagliato, *Madonna del Latte e Crocifissione* (scheda dell'opera VII.2), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

G. Travagliato, *Santa Lucia* (scheda dell'opera VII.3), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

G. Travagliato, *Santa Maria di Nuovaluce - Haghiosoritissa* (scheda dell'opera VII.1), in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

M. Vitella, *Il percorso espositivo. Le opere e gli artisti*, in M. Vitella (coordinamento scientifico), *Il Museo Diocesano di Catania*, Catania 2017

C. D'Arpa, *Processione di Santa Rosalia* (scheda dell'opera), in V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca (a cura di), *Rosalia eris in peste patrona*, Palermo, Palazzo Reale, Sala Duca di Montalto 3 settembre 2018 - 5 maggio 2019, Palermo 2018

N. da Costa Fernandes, *Museum of Christian Art (MoCa), Goa. A Treasure Trove of Goa's unique Indo-Portuguese Christian Art*, in *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche*, fascicolo 907, Luglio-Agosto 2018

S. Mercadante, *The treasure of the sanctuary of Saint Rosalia in Palermo. Recovery and Musealization*, in *ESRARC 2019 11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation*, Valencia 11th - 13th April 2019, proceedings book edited by M. L. Vázquez de Agredo-Pascual, I. Rusu, C. Pelosi, L. Lanteri, A. Lo Monaco, N. Apostolescu, Valencia 2019

SITOGRAFIA

<http://www.amei.biz/> (data di consultazione pag. web 12/03/2017)

<http://whc.unesco.org/en/list/1024> (data di consultazione pag. web 24/02/2018)

<http://whc.unesco.org/en/list/1024> (data di consultazione pag. web 24/02/2018)

http://www.diocesisnoto.it/diocesi_di_noto/rubriche/00022284_Museo_diocesano.html
(data di consultazione pag. web 12/04/2018)

http://www.diocesisnoto.it/diocesi_di_noto/rubriche/00026460_Turismo_Religioso__Museo_Diffuso.html (data di consultazione pag. web 12/04/2018)

<http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?museo=caltagirone-cappuccini#r8>
(data di consultazione pag. web 13/04/2018)

<http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?museo=militello-s.nicolo#r2> (data di consultazione pag. web 12/05/2018)

<http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?museo=militello-sm.stella> (data di consultazione pag. web 11/06/2018)

<http://www.agenda.unict.it/14620-neptis-soluzioni-ict-per-la-fruizione-e-l-esplorazione-aumentata-di-beni-culturali.htm> (data di consultazione pag. web 24/11/2018)

<https://www.cattedralesangiiovanni.it/il-museo-info-costo-orari-e-come-raggiungerci/> (data di consultazione pag. web 24/01/2019)

<http://www.fondazionezipelli.it/2419/la-fondazione-zipelli#> (data di consultazione pag. web 12/03/2019)

<http://www.fondazionezipelli.it/2419/la-fondazione-zipelli#> (data di consultazione pag. web 12/03/2019)

<http://www.museodiocesanoag.it/> (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

http://www.museodiocesanoag.it/1/mudia_aragona_4461209.html (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

http://www.museodiocesanoag.it/1/mudia_sambuca_di_sicilia_4488005.html (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

<http://www.ericelamontagnadelsignore.it/index.html> (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

<https://www.diocesi.trapani.it/content/view/764/407/> (data di consultazione pag. web 13/03/2019)

http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcc_hc_20060924_chiesa-pubbl-ammin_it.html (data di consultazione pag. web 07/06/2019)

http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcc_hc_20010815_funzione-musei_it.html (data di consultazione pag. web 02/07/2019)

http://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2019/may/documents/papa-francesco_20190524_musei-ecclesiastici-ita.html (data di consultazione pag. web 31/07/2019)

<http://www.museodiocesanonoto.it/> (data di consultazione pag. web 21/09/2019)

<https://www.museodiocesanocaltagirone.it/trono-di-grazia/> (data di consultazione pag. web 26/10/2019)