

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

Periodico fondato nel Millenovecento

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

ARCHIVIO STORICO
MESSINESE

- 88 -

MESSINA 2007

CARMELO PUGLISI

STRATIFICAZIONI ARCHITETTONICHE NELLA
CHIESA DI SAN NICOLA (MADONNA DEL CARMELO)
IN SCALA SANCTI ALEXII SECC. XII-XVII

*Alla sacra memoria dell'amato sacerdote Don Antonio
Musumeci Tropea, energico parroco di S. Alessio, ove
morì vittima della guerra, sulla terrazza della casa
canonica, barbaramente ucciso da soldati tedeschi
in ritirata il pomeriggio del 14 Agosto 1943*

Premessa e cenni storici

Nel 1944 la Biblioteca Apostolica Vaticana pubblicava, a cura di Pietro Sella nel n° 112 della collana "Studi e testi", il volume delle "*Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV*" dedicato alla Sicilia¹.

Il vol. 161 delle Collectanea, dal f. 100 al f. 112, riporta le registrazioni fatte dai collettori pontifici delle decime pagate alla Santa Sede dalle chiese e dai monasteri della diocesi di Messina per gli anni 1308-1310.

¹ PIETRO SELLA, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV: Sicilia*, Città del Vaticano 1944, pp. 48 e 56.

Riproduco qui, per estratto, il testo pubblicato dal Sella:

DECIME DEGLI ANNI 1308-1310

[Arch., Vat. Collet. 161 f. 100-112]

[f. 100] PROVINCIA MESSANENSIS ET PRIMO IN CIVITATE MESSANENSI

IN SCALA S. ALEXII

449. Presbiteri Iacobus et Adenatus greci cappellani
Ecclesiae S. Nicolai, tar. IIII

RECEPTIO SEU INTROITUS SECUNDE DECIME IN CIVITATE ET
DIOCESI MESSANENSI PREDICTIS

*IN FLOMARIA S. PETRI DE AGRO' SEU IN SCALA
S. ALEXII*

618. Presbiter Iacobus et Ademadeus greci cappellani
Ecclesie S. Nicolai tar. III

619 – 918 Omissis

Ancora nel XIV secolo la maggior parte dei monasteri ed una buona parte delle chiese del Valdemone erano di rito greco², fenomeno che denota una grande vitalità tanto da sopravvivere a secoli di dominazione straniera talvolta anche ostile³.

Il numero degli ecclesiastici di rito greco, supposto in queste liste dei collettori pontifici, si aggira intorno ai duecento, dislocati in prevalenza nel territorio messinese.

I greci erano a Monforte, S. Alessio, Fiumedinisi, Savoca, Briga, Larderia, Galati, Zafferia, Galati, Bordonaro, Camaro⁴.

² Vd. P. SELLA, *op. cit.*, pp. 46-68

³ Vd. V. VON FALKENHAUSEN, *Il monachesimo greco in Sicilia*, in "La Sicilia rupestre nel contesto della civiltà mediterranea". Atti del sesto convegno internazionale di studio sulla civiltà medievale nel mezzogiorno d'Italia. Catania, Pantalica, Ispica, a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Galatina (Lecce) 1986, pp. 135.

⁴ Vd. M. SCADUTO, *Il monachesimo basiliano nella Sicilia normanna*, Roma 1947, p. 321

Questa testimonianza è molto importante per S. Alessio, perché rivela l'esistenza di una chiesa dedicata a San Nicola, altrimenti sconosciuta in quanto, allo stato, non esiste nessuna altra fonte che la documenti.

È ancora importante sottolineare come la somma pagata dalla Chiesa di S. Alessio, anche se non particolarmente elevata, era, tuttavia, superiore a quelle dovute dalle altre chiese del distretto messinese ad eccezione di qualche chiesa urbana o di qualche monastero importante, quasi a dimostrazione, più di ogni altro argomento, dell'importanza che il casale aveva raggiunto a quel tempo.

Il sito e la chiesa erano certo frequentati, oltre che dalla gente del luogo, anche da quella delle zone vicine, specie del "Fortilicio Agrò", vico a quel tempo ben antropizzato e ricco. Anche se da un punto di vista prettamente ambientale esso era inserito nel comprensorio catanese, era al tempo stesso innestato nell'area greco-bizantina del territorio messinese che faceva capo all'archimandritato⁵.

Tale situazione era favorita da diversi fattori: anzitutto il casale doveva essere, più di oggi, bello e pittoresco, immerso nel verde di giardini, vigne, alberi da frutto, ciaule (gelsi bianchi), fiori, palmizi (vd. la bella stampa di D'Ostervield 1826), con abbondanza di acque sorgive.

Camillo Camiliani nel XVI secolo ha scritto che per lo spazio di dodici miglia, da S. Alessio fino ad Alì, la costa era tutta "insino al lito coltivata di vigne meravigliosissime"⁶. Forse anche ispirandosi a tale descrizione Maurice Aymard

⁵ Vd. M. SCARLATA, *Dalla percezione alla rappresentazione: il paesaggio storico della Valle d'Agrò*, in *La valle d'Agrò. Un territorio, una storia, un destino*, a cura di Clara Biondi, Officina di studi medievali, Palermo 2005, p. 166.

⁶ Cfr. M. SCARLATA, *L'opera di Camillo Camiliani*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1993, p. 338.

ha individuato , in tale tratto di costa, le peculiarità del cosiddetto “giardino mediterraneo”⁷.

Inoltre vi si trovava sicurezza e tranquillità con buona ricettività sia per terra, perché attraversato da una delle più importanti arterie stradali dell'isola, sia per mare, essendovi stata predisposta una “*plagia ubi barcae ingradari possunt*”⁸, ove le barche approdavano anche per caricare i prodotti agricoli esportati da Forza d'Agrò, soprattutto olio e vino e portarli a Messina ove in parte rimanevano per il consumo locale ed in parte venivano caricate su navi più grandi per essere esportati in altri mercati del Mediterraneo.⁹ Sicurezza e tranquillità che derivavano dalle varie postazioni difensive dalle quali il sito era circondato e protetto: anzitutto dal vicino castello.

Il castello di S. Alessio

Posto sulla sommità del Capo S. Alessio, l'antico *arghennon acron* tolemaico¹⁰, dominava dall'alto il casale e lo difendeva cingendolo da Sud¹¹.

⁷ Cfr. M. AYMARD, *Uno sguardo alla Sicilia: le coste e i territori*, in M. Scarlata, *op. cit.*, p. 112.

⁸ La “*plagia*” sin dai tempi di Federico II , i cui uffici rilasciavano, a pagamento, la relativa licenza o concessione, era una specie di “scaro”(scalo?) ossia l'adattamento di un tratto di litorale perché le imbarcazioni potessero approdare con minime difficoltà. Cfr. F. MAURICI, *La Sicilia di Federico II: città, castelli e casali*, Palermo 1995, p. 81

⁹ Cfr. A. BUSACCA, *Dizionario geografico, statistico e biografico della Sicilia*, Messina 1850, p. 276; V. M. AMICO, *Dizionario topografico della Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, alla voce *Alessio (S.)*, Palermo 1855, vol. I, p. 81; Vedi la stampa di D'Ostervield 1826, alla fig. 1.

¹⁰ Per l'identificazione dell'“*arghennon acron*” tolemaico col Capo S. Alessio si vd. C. PUGLISI, *S. Alessio Siculo*, Catania 1978, pp. 31-43

¹¹ Vd. MAUCERI, *Sicilia-Malta*, Torino 1928, pp. 43 e 135.

Esso si eleva a picco sul mare culminando in due vertici sui quali si ergono due fortificazioni, o meglio, un castello di difesa sul vertice lato monte ed una torre di guardia su quello lato mare, da dove lo sguardo affonda, come dice il Camilliani, “per infinitissimo spazio, sì in mare come dall’una e dall’altra parte del lito”. Le onde del mare che lo circondano e lambiscono hanno scavato nei suoi fianchi tre stupende grotte chiamate dai locali pescatori “a rutta i terra”, “a rutta i menzu”, “a rutta i fora” (la grotta di terra, la grotta di mezzo, la grotta di fuori) che possono essere visitate con piccole imbarcazioni.

La strada che si inerpica sui suoi fianchi era incassata, in cima, tra due alte rocce, e formava così uno strettissimo passo che gli abitanti del luogo chiamano oggi “purtedda du capu”.

Quivi ritengo debba ubicarsi una delle due *fauces* ricordate dallo storico alessandrino Appiano nella narrazione della guerra tra Sesto Pompeo ed Ottaviano del 36 a. C. Appiano infatti, descrivendo la posizione dei due eserciti, prima dell’ultima decisiva battaglia, parla di: “*stenà ekatera amphi de to Tauromenion kai perì Mulas*” ossia di passi (*stenà = fauces*) intorno a Taormina e presso l’odierna Milazzo che Pompeo aveva fatto sbarrare per impedire l’ingresso nelle rispettive piazzaforti di eserciti nemici. Alcuni studiosi di storia antica della Sicilia quali il Casagrande¹² e l’Aiello¹³ sostengono che trattasi del passo presso Tauromenio, nel punto ove la strada proveniente da Catania taglia la

¹² Si vd. CASAGRANDE-ORSINI, *Le campagne di Gerone II contro i Mamertini*, Catania 1894, p. 141 e ss.

¹³ Si vd. AIELLO, *Il nuovo piano di attacco del triumviro Ottaviano alla Sicilia dopo la rotta di Tauromenio*, in *Raccolta di Studi di storia antica*, diretta da V. Casagrandi, Catania 1893, I p. 107 e ss.

roccia del Tauro che scende a picco sul mare. Ma altri scrittori pure autorevoli, quali il Cluver¹⁴ e l'Holm¹⁵, pongono il detto passo al Capo S. Alessio, estremo lembo della corona del Tauro e del territorio Naxio-Tauromitano. Questi *stenà* o *fauces* furono sbarrati da Pompeo per impedire l'ingresso di eserciti invasori e lo sbarramento doveva consistere in un muro fortificato e presidiato. Infatti perduta Tindari, Pompeo, malgrado si ritenesse ancora sicuro, chiuso com'era in eccellenti posizioni perché *Mylae*, ancora sua, gli guardava la via verso Messina, temendo che dalla via dell'Est potesse giungere l'esercito d'Africa condotto da Marco Lepido, non solo munì Taormina di più forte presidio, ma provvide all'anzidetto sbarramento. Tuttavia le forze di Lepido ormai tutte sulla linea del nord non hanno mai più tentato un cambiamento di rotta o una diversione su *Tauromenium* e sulla linea dell'est.. Allo stesso modo, come scrive Appiano, Pompeo sbarrò le "*fauces Milenses*". Nonostante che il termine greco "*stenà*" sia *pluralia tantum* e che il termine latino "*faux*" normalmente venga usato al plurale come se fosse esso pure un *pluralia tantum* io credo che i passi sbarrati a Taormina erano non uno ma due ed uno di questi era quello del Capo S. Alessio. Infatti se Pompeo per impedire l'ingresso dell'esercito d'Africa in Taormina doveva sbarrare il passo sotto la stessa Taormina, analogamente doveva guardarsi con altro sbarramento da un eventuale attacco da parte di truppe avversarie, che Ottaviano, partendo dalla Calabria avrebbe potuto far sbarcare sulla spiaggia di S. Alessio da una flotta defilata agli osservatori del Tauro. Tanto più

¹⁴ Si vd. PH. CLUVER, *Sicilia antiqua*, in *Thesaurus* del Grevio Burman, Lugduni Batavorum 1723, vol. I

¹⁵ Si vd. HOLM, *Storia della Sicilia*, Palermo 1896-1901, pp. 392-393, nota 42.

che detto sbarramento si presentava di più facile realizzazione essendo la strada presso il Capo S. Alessio, come ha osservato lo stesso Holm, più stretta che sotto Taormina. Infatti se truppe di Ottaviano sbarcate sulla spiaggia di S. Alessio avessero trovato aperto il passo, avrebbero potuto portarsi facilmente alle falde del Tauro ed assalirne la piazzaforte dal lato nord. Ciò si prestava meglio ed era più agevole allo scopo per le minori impervietà naturali. Quindi il mio convincimento trova conforto non solo nei documenti, ma anche nella considerazione logica dei fatti, dei luoghi e della strategia militare.

Allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere quando il castello sia stato edificato.

Essendo di origine feudale e non tenuto *per curiam* non si trova nell'elenco dei castelli di Sicilia *citra flumen salsum* pubblicato già da A. Amico dal Registro di Carlo I d'Angiò del 3 Marzo 2° indizione dell'anno 1272¹⁶. Secondo il Mugnos¹⁷ sarebbe stato costruito dall'imperatore Federico II di Svevia, mentre per Francesco Paterno Castello di Carcaci¹⁸ sarebbe stato costruito in epoca normanna. Infine non è degna di fede la notizia riportata dal gesuita G. A. Massa¹⁹, secondo cui il castello di S. Alessio sarebbe stato costruito dall'imperatore Alessio di Costantinopoli, al dire del Cieco di Forlì, che probabilmente aveva ricavato la notizia da qualche più an-

¹⁶ AMICO, in *Memoria per servire alla storia letteraria di Sicilia*, Palermo 1756, Tomo I, p. 50 e ss.: *Statum castrorum Siciliae quae custodiuntur per Curiam cum numero castellanorum, consergiorum etc...*; cfr. V. DI GIOVANNI, *Su i castelli di Sicilia tenuti per la regia curia nel 1272*, in *Arch. Stor. Sicil.*, n. s. V, 1881, pp. 428-432.

¹⁷ F. MUGNOS, *Teatro genealogico delle famiglie nobili.....*, Palermo 1645, vol. 1, p. 336.

¹⁸ F. PATERNO CASTELLO DI CARCACI, *I Paternò di Sicilia*, Catania, p. 357.

¹⁹ G. A. MASSA, *La Sicilia in prospettiva etc.*, Palermo 1709.

tico autore. Ma basta notare che il primo imperatore bizantino di nome Alessio, fu Alessio I Comneno, incoronato a Bisanzio nel marzo 1081 e morto nel 1118, per comprendere come la notizia del Massa sia priva di fondamento. Infatti, nel 1081, quando egli divenne imperatore, la Sicilia era stata completamente sottratta all'Impero d'Oriente ad opera degli arabi da oltre due secoli e, da venti anni circa, ad essi stessi già tolta quasi interamente ad opera dei normanni.

Facendo riferimento al Capibreve di Luca Barberi²⁰ dal titolo "*Officium castellanie sive alcaldie castris Sancti Alexii cum turri de passu*", si potrebbe pensare che esso sia stato costruito dagli arabi. Gli *alcadi* infatti erano amministratori e giudici delle diverse città e castelli ed avevano anche la responsabilità della loro difesa militare. Il castello di S. Alessio, specie per la sua eminente posizione strategica sullo stretto di Messina, dirimpetto le coste calabre da dove vennero gli attacchi dei conti normanni, era senza dubbio elemento di valida difesa. Del nostro castello, comunque, non si hanno notizie storiche fino al 1392, anno in cui Re Martino lo concesse in baronia a tale Artale Angelica che però rinunciò.

Alfonso il Magnanimo lo concesse poi a Tommaso Romano, nipote del precedente, membro di Casa Colonna, in perpetuo e con tutti i diritti annessi, ivi compreso il Banco di Giustizia civile e criminale, secondo gli usi di Spagna, sia sopra gli abitanti del casale, che sopra i dipendenti del castello e su quelli che vi passavano.

Da Tommaso Romano, attraverso alcuni passaggi intermedi, il castello passò ad Antonina Romano Colonna, che lo

²⁰ Si vd. *I capibrevi di Luca Barberi ora per la prima volta pubblicati da G. Silvestri*, Palermo 1886, vol. II, pp. 363-364. Cfr. *infra* Appendice 1.

portò in dote al marito Antonello Furnari. Nel 1558 pervenne al loro figlio Nicolò e indi rimase in capo ai discendenti di detta famiglia fino al 6 giugno 1607, quando, con atto Notar Pandolfo, fu acquistato dal R. M. Don Francesco Romeo Protonotaro da Randazzo, unitamente alle “baronie dei Mezzi terraggi di Licata” e della “Baglià e dogana di Milazzo e Pozzo di Gotto”. Successivamente la baronia del castello di S. Alessio passò in mano ad altre nobili famiglie, come quelle dei Romeo-Gioeni, dei Paternò Castello ed infine pervenne a Giovanni Impellizzeri, quale erede di Anna Paternò Castello²¹.

Il castello era custodito tutto l'anno da un vicecastellano, con tre guardie²² ed era munito di torre rotonda sulla strada con la sua “corona per gietatori al intorno”, con due “moschetti di foro piccolo, un mascolo ed un pedrero pure di ferro”; inoltre vi erano le guardie della terra della Forza sui vicini serri di “Boschetello”, “Dragonara” (in dialetto locale: *Traunara*) ed “Agileto” (localmente Giletto)²³.

Nel “libro delle torri” del Camiliani e precisamente nel capitolo intitolato “numero delle guardia da pié e da cavallo” leggesi testualmente²⁴ “la terra della Forza resta al dritto della foggia della Saetta (intendi foce del torrente nel fon-

²¹ Per maggiori e più dettagliate notizie sulla baronia del castello di S. Alessio e sulle investiture baronali si vd. C. PUGLISI, *S. Alessio Siculo*, cit., pp. 77-86 e 207-212. Dopo l'unificazione del Regno d'Italia il castello entrò a far parte del patrimonio disponibile dello Stato e, messo ai pubblici incanti, fu acquistato dal prozio dello scrivente, Marchese Pietro Mauro, come risulta dal verbale di aggiudicazione conservato nell'archivio di famiglia dalla pronipote Giuseppina Mauro.

²² Cfr. NEGRO VENTIMIGLIA, *Atlante di città e fortezze del regno di Sicilia 1640*, a cura di Nicola Aricò, Messina Sicania Editrice, XVI, f. 46 Negro.

²³ Cfr. FRESCO, *Cosmografia*. Palermo, Biblioteca della Società siciliana di Storia patria. Fondo Fitalia ms. I e 21.

²⁴ Cfr. M. SCARLATA, *op cit.*, p. 546.

daco Parrino) dentro terra miglio uno, la quale è lontano dalla foggia di San Filippo sette ottavi di miglio et nel suo territorio si fan tre posti di guardia per angaria e la prima si fa sopra un pòio chiamato “lo Boschetello” che è sopra la detta foggia della Saetta, che dalla marina si scopre et resta sopra un ridosso scendente di certe ripe altissime et sopra in detto pòio ci stanno due huomini che fan guardia di state, di notte, et scoprendo vascelli nemici avisano con la voce un'altra guardia che sta al pòio della Dragonara. Passato il pòio del Boschetello mezzo miglio dentro la terra si trova il pòio della Dragonara, dove ci sta una posta di guardia di state, di notte, et pigliano gli avvisi delle guardie del detto Boschitello et subito riferiscono ad altra guardia che sta al Giletto che è un capo della detta terra, lontano dalla Dragonara un terzo di miglio. Dal pòio della Dragonara al Giletto c'è un terzo di miglio che ch'è un luogo rilevato al capo della terra della Forza, onde ci sta una guardia di due uomini a piedi, i quali han cura di pigliare gli avvisi della guardia della Dragonara et di subito avisare gli ufficiali della detta terra. Nel territorio della Forza c'è un castello nominato di Santo Alessio, lontano dalla foggia della Saetta miglio uno et un quarto verso tramontana et resta sopra un monte altissimo che dal lido si scuopre, dove che in detto castello ci stanno ordinariamente tutto l'anno tre soldati ed un vice castellano, mandati dal barone di Furnari²⁵ il quale siede det-

²⁵ Nicolò Furnari, protonotaro, barone di Furnari si investì del castello di S. Alessio in data 1 Marzo 1558 per la morte della madre Antonia Romano. Non avendo avuto figli, alla sua morte, in data 19 giugno 1564, si investì il fratello Ferdinando Furnari; successivamente, dopo la morte di questi, si investì il di lui figlio Antonino Furnari in data 4 Novembre 1587 e per ultimo il figlio di quest'ultimo, Ferdinando Furnari, in data 14 luglio 1592 ed in data 1 Ottobre 1599 per il passaggio della corona da Filippo II a Filippo III. Cfr. C. PUGLISI, *op cit.*, pp. 209-210.

to castello et hanno risponidenza di fumi e fuoghi verso mezzogiorno con il castello di Mola ma con grandissima difficoltà per rispetto della montagna della Forza ch'egli è innanzi. Vero è che se la guardia di segnali si facesse più vicino al lito, sopra il mare dove è la torre rovinata haverebbe bonissima risponidenza perché di là si scuopre senza difficoltà et detto castello di Santo Alessio verso Tramontana ha risponidenza con il castello della Scaletta, il quale è lontano miglia 12 et un terzo, et verso Tramontana miglio uno et un decimo si trova la foggia di Arò(?), la quale è finaita della Forza, onde comincia il territorio di Savoca”.

Da certificato del Conservatore del R.Patrimonio, contenuto nel processo di investitura n. 1650 di Mario Paternò Castello, dell'anno 1801, risulta che la baronia del Castello di S. Alessio era soggetta al regio militare servizio con due cavalli armati, intendendosi per cavallo armato un cavaliere col suo scudiero ed un famiglio con tre cavalli che venivano chiamati: destriero quello del cavaliere, ronzino quello dello scudiero e somiero quello del famiglio. In Sicilia per antichissima tradizione(Catania 22 Novembre 1393, R. Cancelleria a. 1395-1396 fl.81 così pure 15 Marzo 1395, R. Cancelleria fl.45 Luca Barberi, I Capibrevi, Val di Noto), fu stabilito il servizio militare di un cavallo armato per ogni venti onze auree di reddito del feudo, per cui si deduce che a quell'epoca alla baronia del Castello di S. Alessio veniva attribuito un reddito annuo di quaranta onze auree.

L'antico fondaco

L'assidua frequentazione del luogo era anche determinata dal fatto che il posto offriva grandi opportunità essendo pure un rilevante centro di scambi e di affari, favoriti dalla

presenza del fondaco costruito dai monaci basiliani del monastero di San Pietro e Paolo d'Agrò molto probabilmente nel XII secolo subito dopo la rifondazione del Monastero, "con la sua casa stalla, pagliera, magazzino, terreno davanti, acqua, baglio, terreno d'arretro, col suo orto sottovia, confinante con la spiaggia, munito di guardia propria"²⁶. Nella relazione del De Ciochis viene anche riportato l'atto di divisione effettuato a ministero del procuratore incaricato Bruto Farneto, il 26 Settembre 1589 tra la mensa abbaziale e la mensa conventuale da cui risulta che il fondaco venne attribuito alla seconda e così ivi descritto: "*Item totum et integrum fundacum dictae abbatiae Sancti Petri et Pauli de Agrò, nominatum lo fondaco di Santi Alexii, consistenti in fondaco cum eius, intus stalla, pagliera, Magazeino, terrenis scapulis supradicto fundaco aqua, baglio, terreno d'arretro, con suo horto sottovia, quale confina con la marina publica et cum Joannis Luca Inteligisano, et Philippi de Oliveri, cum iuribus proprietatibus, pertinentiis, suis omnibus positum pro uncis trigintauna quolibet anno cum oneri solvendi per dictos priores et monacos pro tempore existentes pro uncias tresdecem quolibet anno spect.li domino Baroni S. Merii pro custodia ei servanda*". Questo fondaco presumibilmente doveva avere una sala adatta per il rogito degli atti pubblici e privati²⁷.

La topografia dei luoghi e le emergenze archeologiche e documentarie, anche se limitate, mi inducono a credere che

²⁶ Vd. DE CIOCHIS, *Sacrae regiae visitationis...*, vol. II, p. 360 e ss., Palermo 1836.

²⁷ Si veda il contratto enfiteutico dell'11 Aprile 1468 stipulato dal notaio forzese Paolo Lombardo in CLARA BIONDI "*De fortificio Agrò*"; *due documenti inediti del Tabulario del monastero di San Nicola l'Arena di Catania*, in *La valle d'Agrò: un territorio, una storia un destino*, Palermo 2005, pp. 70-73.

fosse ubicato approssimativamente ove oggi sorge l'albergo *Helihotel*.

Clara Biondi²⁸ ha sottolineato il fatto che a S. Alessio vi fosse un'ampia struttura ricettiva: un "*ospicium*", luogo di sosta e/o di pernottamento per chi, a vario titolo, si fosse trovato a transitare per la zona, forse appartenente al monastero benedettino di San Nicola l'Arena di Catania. La notizia ci è data da una pergamena (conservata presso le biblioteche riunite Civica ed Ursino-Recupero di Catania) che riporta un contratto col quale l'abate pro tempore Battista Platamone del citato monastero, in data 11 Aprile 1468, concede, in enfiteusi, a tale Gregorio de Paone di Forza d'Aggrò un "*locum in contrata que dicitur "Liuni"*"²⁹, contratto stipulato nell'ospicio di S. Alessio: (actum in ospicio Sancti Alessi). Scrive la Biondi: "L'edificio in cui si è svolto il negozio giuridico propiziato dall'abate Battista Platamone, come procuratore del suo monastero è "*l'ospicium Sancti Alessi*".

"Allo stato delle attuali ricerche non è dato sapere se "*l'ospicium*" appartenesse al monastero catanese, certamente però l'edificio costituiva luogo di sosta e/o pernottamento per chi si fosse trovato a transitare per questa zona; infatti era ubicato nei pressi di uno dei passi più importanti dello intero sistema viario ed insediativo dell'isola"³⁰. Ma da ricerche più recenti da me effettuate risulterebbe che "*l'ospitium*" di cui parla la pergamena catanese pubblicata dalla Biondi, altro non è che il "*fundacum*" di S. Alessio, di pro-

²⁸ C. BIONDI, *De Fortilicio Agrò, cit.*, pp. 60, 65, 72.

²⁹ "Liuni" è una ben nota contrada di S. Alessio dove tra la prima e la seconda guerra mondiale, periodo di fame e di miseria, molti santalesioti si recavano quotidianamente a spigolare fichi, mandorle, olive, gelsi e fichidindia per attutire i morsi della fame.

³⁰ C. BIONDI, *art. cit.*, p. 65.

prietà del monastero dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò e non del monastero di San Nicola l'Arena di Catania, se non altro nel XVI secolo.

Infatti nella relazione della "sacra regia visita" effettuata nel 1552 da Giacomo Arnedo, conservata presso lo Archivio di Stato di Palermo³¹ tra le rendite dei beni del suddetto monastero leggesi testualmente: "*Item ex decima vini in hospitio seu fundaco existens in litore maris prope castrum nuncupatum S. Alexii, locatum Marco Demofrasi, de dicta terra pro uncias centumtriginta et quinque pro quolibet anno*".

Da quanto sopra si potrebbe dedurre quindi che nel linguaggio notarile e curiale del tempo "*fundaco*" ed "*ospitium*" erano termini usati alternativamente per indicare lo stesso bene ossia erano considerati sinonimi e che pertanto l'edificio ove furono ospitati per il rogito del contratto enfiteutico il notaio forzese Paolo Lombardo, l'abate benedettino Battista Platamone e l'accipiente Gregorio de Paone altro non era, ripeto, che il sopradetto fondaco del monaci Basiliiani d'Agrò.

Esso è stato sicuramente tra i più importanti della riviera ionica e deve aver avuto una esistenza lunga di ben sei secoli come attestano le fonti documentarie. Ad esso è presumibile che fosse annessa, anche se non espressamente citata, una osteria, come può desumersi dalla pretesa del monastero di vietare la vendita di vino al minuto, per un miglio intorno al fondaco e di non salare sarde³².

"Item pretenditur non posse vendi vinum minuto ut dicitur, pro miliaria uno circa fundacum ipsius ecclesiae que dicitur santi Alexii a nemine praeter quam ab ipso fondaco,

³¹ Cfr. IACOBO ARREDO, *Sacra regia visita*, in ASP, Conservatoria del Registro. Vol. 1308, p. 316 vd.

³² Cfr. *Regia sacra visita di Francesco Del Pozzo del 1579*, in Arch. Stato Palermo, Conservatoria del Registro, Vol. 1327, F. 416.

nec salari sardas, nisi a gabellotis, et hodie usurpatum est, utrumque spectans barone Furnari una cum frustru terreno ipsius ecclesiae iuxta litus ubi ipse dominum Baro facit salare sardas in damnum Ecclesie”

Tutte queste strutture di cui il casale S. Alessio era munito, lo rendevano non solo vivace ma anche ricco ed in grado di contribuire pure alla prosperità della sua chiesa che poteva così pagare decime più elevate di altre chiese simili del territorio messinese.

Dedica della Chiesa

Essa, come abbiamo visto, era dedicata a S. Nicola, santo venerato sia in oriente che in occidente, il cui culto, unitamente a quello della Madonna era molto popolare nel Valdemone. Per il periodo in esame, tra i secoli XIII e XIV le chiese dei Peloritani, con i relativi culti e liturgie, sono stati di recente oggetto di studio da parte di André Vauchez³³. Da esso risulta che su 192 chiese urbane quelle dedicate alla Madonna erano 38 (circa il 20%), mentre su 259 chiese rurali erano 53 (circa il 21%).

Si nota così una forte omogeneità ed uniformità tra le dediche alla Madonna delle chiese urbane e di quelle rurali, mentre, per converso, per quanto riguarda le dediche a San Nicola è stata notata una forte differenza tra le chiese urbane e quelle rurali dei casali e delle fiumare: appena 9 chiese in città mentre 45 in campagna. San Nicola appare così il santo delle chiese dei piccoli abitati: circa 40 chiese di casali portano il suo nome.

³³ *Lieux sacrès, lieux de culte, sanctuaires*, Roma 2000.

“*Saint Nicolas apparaît comme le protecteur principal des petites habitates, tant autour de Messina (de Alto, Paterniti, Gazzi, Faro, Zafferia, Fiumedinisi, Savoca, Scala S. Alessio) que dans la val de Milazzo...; on compte en effect plus de quarante eglises qui portent son nom*”³⁴.

Possiamo quindi concludere con lo stesso storico che “L’antichità del culto Mariano e la presenza massiccia di San Nicola che si unisce alla Vergine, nella consacrazione delle chiese di casali, conferma che la ricostruzione post-araba del santorale si è fatta su base universale. La densità delle chiese officiate da un clero greco, rurale, certo povero, e legato alla popolazione, spiega la lunga durata di una pietà poco influenzata dalla presenza anche intensa degli ordini mendicanti a Messina, Taormina e Randazzo e delle confraternite, anche loro limitate all’ambiente urbano, ma aperte all’eremitismo, cioè a un lato del complesso movimento medievale della povertà meglio accolto nell’ambiente rurale”³⁵. La chiesa era sicuramente suffraganea del vicino monastero dei SS. Pietro e Paolo D’Agrò di cui il monaco Gerasimo faceva parte e di cui divenne, dopo la ricostruzione, primo abate³⁶. Egli, dopo la rovina del primo cenobio, veniva a risiedere a S. Alessio vicino al Capo nel romitorio annesso al tempio (*monacum residentem*, come dice il diploma). Questa dipendenza è provata dalla circostanza che i sacerdoti greci che officiavano la chiesa della Scala S. Alexii appartenevano al suddetto monastero come abbiamo già visto sopra a proposito della riscossione delle “seconde decime” la cui “intitulatio” recita, “*In flomaria S. Petri de Agro seu in*

³⁴ Cfr. H. BRESI, *Les territoires de la grâce*, in *La Valle d’Agrò*, cit., p. 204.

³⁵ Si vd. H. BRESI, *Conclusioni*, in *La Valle d’Agrò*, cit., p. 243.

³⁶ Cfr., PIRRI, *Sicilia Sacra*, Vol(?) II, p. 1039.

*scala S. Alexii Presbiter Iacobus et Ademadeus greci cappellani ecclesie S. Nicolai tarì III*³⁷.

I collettori pontifici, quindi, per la esazione delle decime potevano cercare i due indicati presbiteri tanto al tempio della “*scala S. Alexii*” quanto al monastero dei santi Pietro e Paolo al fiume Agrò di cui facevano parte.

L’esercizio del culto esercitato dai preti greci quale dovere sacerdotale ed obbligo religioso era purtroppo diventato, da qualche secolo, anche una esigenza economica per gli stessi, dovuta al degrado materiale oltre che morale che attraversava il monachesimo greco in una zona che, in passato, aveva conosciuto ben altre realtà e che li spingeva a cercare anche fuori dal monastero i mezzi per vivere per cui, tra l’altro, “gestivano chiesette per Messe e, in aprile, andavano anche in campagna per il “nutricato” del baco da seta”³⁸.

Epoca della chiesa

Il documento esaminato ci rivela ed attesta la esistenza della Chiesa negli anni 1308-1310, ma lascia insoluto il problema della sua fondazione. Per essa possiamo giovarci del privilegio di rifondazione e ricostruzione rilasciato nel 1115 o 1116 da Ruggero II al monastero di S. Pietro e Paolo di Agrò³⁹.

³⁷ Cfr. P. SELLA, *op.cit.*, p. 56.

³⁸ Cfr. CICCARELLI, *La valle d’Agrò nelle sacre regie visite(secolo XVI)*, in *La Valle d’Agrò, cit.*, p. 213.

³⁹ Cfr. il testo completo nella edizione pubblicata da Vera Von Falkenhausen, in *La fondazione del monastero dei SS. Pietro e Paolo d’Agrò nel contesto della politica monastica dei normanni in Sicilia*, in *La Valle d’Agrò, cit.*, pp.177-179.

L'originale di detto privilegio, che il regio visitatore Mons. Giovanni Angelo De Ciocchis avrebbe visto scritto in greco nell'archivio del monastero durante la sua visita del 26 settembre 1742, oggi non si trova più perché smarrito, forse, durante il trasferimento del monastero dalla valle agrillina a Messina, nel 1794. Esso è conservato solamente nella traduzione latina eseguita da Costantino Lascaris. Come è noto egli, per arrotondare le sue scarse entrate, eseguiva lavori di traduzione per monasteri, notai ed altre pubbliche autorità regie⁴⁰. Il testo del Lascaris è stato sottoposto recentemente ad accurata e approfondita analisi critica da parte di Vera Von Falkenhausen⁴¹. Le conclusioni della stessa studiosa sono che il detto diploma non si può definire un falso ma piuttosto un "pasticcio" diplomatico, realizzato nel secolo XII dagli stessi monaci d'Agrò, oppure nel secolo XV dal traduttore Costantino Lascaris il quale, non possedendo una preparazione diplomatistica e paleografica, potè incorrere in alcuni errori. Infatti, secondo la Falkenhausen esso rappresenterebbe un documento mosaico, in cui sono stati riuniti donazioni e privilegi vari, concessi, forse in tempi diversi, da diversi sovrani, tra cui lo stesso Re Ruggero, almeno a giudicare dall'*intitulatio*. In ogni caso né la stessa studiosa⁴² né al-

⁴⁰ Il Lascaris tradusse in latino il privilegio greco emanato da Ruggero II su incarico dell'abate commendatario Egidio Romano, messinese, il 15 Luglio 1478. Esiste anche una copia con i sigilli dei giurati messinesi del 15 luglio 1478. Mentre un'altra copia autenticata dal notaio palermitano Antonio Taglianti il 26 Febbraio 1504 è stata inserita nelle *Prelatiae Regni Siciliae* V, II ASP Misc. Arch. Vol. 55, ff. 364-366 donde è stata tratta dal Pirri che l'ha inserita, con qualche variante, nella sua "*Sicilia Sacra*", V, II, pp. 1039 ss.

⁴¹ Cfr. V. VON FALKENHAUSEN, *art. cit.*, pp. 171-179. Secondo la detta studiosa la copia del Lascaris non è tradotta da un diploma greco autentico, affermazione che desume dalle diverse incongruenze presenti nel testo.

⁴² Cfr., VON FALKENHAUSEN, *art. cit.*, p. 177.

tri autori hanno mai messo in dubbio quanto meno la verità storica dell'incontro nella chiesa di S. Alessio tra il Conte Ruggero e l'abate Gerasimo che, approfittando dell'occasione, gli chiese aiuto per la ricostruzione del monastero del fiume Agrò che un tempo era dedicato ai principi degli apostoli Pietro e Paolo: *“unde a Messana proficiscens Panormum magna comitante caterva nostrorum militum et nobilium in Scala S. Alexii repperi in divino templo venerabilem magna virtute monacum residentem.....dominum Gerasimum, qui cum honestate et reverentia maiestatis nostre humiliter supplicavit ut daremus eidem adiutorium ac facultatem erigendi et edificandi monasterium situm et positum in fluvio Agrillae quod quondam fuit nominatum in nomine principum apostolorum Petri et Pauli.....iussique thesaurario meo dari ipsi impensam sufficientem pro monasterio reedificando”*.

Ed allora, quale poteva essere questo “sacro tempio” “in Scala S. Alexii” se non quello che sarà poi segnalato dalle collettorie vaticane per gli anni 1308-1310? Non ci sono motivi per non credere che trattasi della stessa chiesa dal momento che, in loco, non ne risultano altre. Anche Stefano Bottari⁴³ sospettò che l'attuale chiesa della Madonna del Carmelo potesse essere la medesima chiesa ove Ruggero II incontrò l'abate Gerasimo. Ma il Bottari, come si evince dal

⁴³ Si vd. S. BOTTARI, *Nota sul tempio normanno dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò*, in Arch. Stor. Messinese anni 1925-26, pp. 281-290. Nella introduzione alla pregevole monografia “Forza D'Agrò” pubblicata dal Bottari appena ventenne per i tipi della editrice D'Anna di Messina nel 1928, così il Prof. Enrico Calandra scriveva di Lui: “E raramente ho avuto compagno di gite più perspicace nel cogliere il linguaggio, muto anche a tanti che pur fanno professione di critici, di un'opera d'arte vista per la prima volta e del tutto ignota....È giovane, ma mentre dei critici son novellini fin nell'ultimo loro scritto, di contro una rara sensibilità non fa principiante taluno sin dal suo primo lavoro ed il nostro pubblica già da più anni”.

suo stesso scritto, sconosceva che, proprio accanto anzi dentro alla suddetta chiesa (recentemente restaurata, dice) non “un avanzo”, bensì l'intera chiesa di San Nicola esisteva e che allora come oggi fungeva da sacrestia della prima, altrimenti non avrebbe parlato di sospetto ma avrebbe certamente espresso la certezza che fosse stata quella dell'incontro tra Ruggero e Gerasimo.

Partendo da quel documento si può quindi stabilire l'epoca approssimativa della fondazione della chiesa.

Se da un lato è difficile sostenere che la chiesa di San Nicola di S. Alessio, così come tutte le altre numerose chiese della diocesi di Messina elencate nei registri dei collettori pontifici degli anni 1308-1310, siano state tutte erette dopo l'avvento in Sicilia dei normanni, ossia dopo il 1061, dall'altro è altresì impensabile che di queste, prima del loro avvento, non ne esistesse alcuna. In Sicilia, prima dei normanni c'erano gli arabi, e quindi non è neanche credibile che gli stessi, se hanno permesso ai cristiani di professare la loro fede e di frequentare i loro luoghi di culto, abbiano permesso anche che la medesima fede si propagasse a scapito della loro, con la fondazione di nuove chiese o monasteri o la riedificazione di quelli distrutti o cadenti per vetustà. Lo Amari⁴⁴ ha scritto che i regolamenti di polizia ecclesiastica vietavano la costruzione di novelle chiese e monasteri, mentre il Lancia di Brolo⁴⁵ ha riferito che l'*aman*, ossia patto di sicurezza tra vincitori e vinti applicato dal Califfo Omar ai cristiani di Gerusalemme, ma anche in Sicilia, vietava espressamente di riedificare chiese e monasteri o riparare quelli cadenti per vetustà.

⁴⁴ Si vd. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Firenze, Le Monnier 1854, Vol. I, p. 476.

⁴⁵ Si vd. LANCIA DI BROLO, *Storia della Chiesa in Sicilia*, Vol. II, Palermo 1880, pp. 437-438.

Una cosa ci sembra certa, ed è che sulla base dei paramenti murari e della pianta dell'edificio sacro, oggi ancora esistente, per quanto visibile, ci sentiamo di poter dichiarare con assoluta certezza che l'odierna chiesetta, adibita a sacrestia, sia la medesima Chiesa di San Nicola dei greci alla quale fanno riferimento nel 1308-1310 i collettori pontifici, mentre ci si consentirà di azzardare l'ipotesi, anche se in forma dubitativa, che essa possa farsi risalire alla tarda epoca bizantina o al primo periodo comitale della dominazione normanna, e che sia stata costruita, dopo la rovina dell'antico cenobio della valle d'Agrò, dallo stesso abate Gerasimo⁴⁶.

Purtroppo dell'ufficiatura e della gestione della Chiesa non sono rimasti atti o documenti d'archivio, né esistono tracce o notizie della sua esistenza attraverso i secoli; né per il periodo anteriore al 1308-1310, né per quello posteriore. Non esistono neppure documenti di altro genere, per esempio di tipo storico-artistico, mentre eventuali contributi potrebbero essere individuati da una ricerca archeologica preliminare ad un restauro architettonico della fabbrica.

Da S. Nicola alla Madonna del Carmelo

Non sappiamo in quale preciso periodo il culto di S. Nicola sia venuto meno nella nostra chiesa, assorbito, per co-

⁴⁶ L'ipotesi non deve destare meraviglia se si pensa che il sito risulta frequentato sin dalla più remota antichità, almeno dal VI secolo (M.C. Lentini, *Scavi a Capo S. Alessio* in: *Naxos di Sicilia*, Bari 1999, p. 115) e che chi scrive ha per primo rivendicato a favore di questo l'antica stazione di "*Tamaricium sive Palma*" dell'Itinerario di Antonino (C. PUGLISI, *S Alessio Siculo*, Catania 1978 pp. 49-63), rivendicazione successivamente ripresa, anche se in forma dubitativa, da R. WILSON, *Sicily under the Roman Empire*, 1990, p. 12.

sì dire, da quello della Madonna del Carmelo; si possono fare solamente delle congetture.

Forse per un certo periodo i due culti coesistettero; infatti, in tutta la Sicilia, molte sono state le chiese dedicate sia alla Madonna che a S. Nicola.

L'*episcopium* di Messina passa dall'uno all'altra e conserva il doppio titolo⁴⁷.

Probabilmente, quando tra il 1537 ed il 1559 fu eretto a Fiumedinisi il convento dei Carmelitani⁴⁸, l'opera propagandistica effettuata dai quei monaci, stanziati a così poca distanza da S. Alessio, avrà incrementato notevolmente il culto verso la Madonna del Carmelo, mettendo in ombra, piano piano ed insensibilmente, la devozione a S. Nicola, che andò scemando, fino ad estinguersi totalmente.

Essi saranno stati interessati, forse anche per motivi economici, alla diffusione ed espansione del loro ordine e del loro culto mariano, ma fors'anche desiderosi di far tramontare ogni residuo di liturgia orientale dando una spallata finale ad ogni vestigia di grecismo in questa parte del Valdemone. Altri motivi della scomparsa del culto potrebbero rinvenirsi ipoteticamente studiando i movimenti demici del casale, verificando ad esempio un eventuale periodo di abbandono, per le più varie ragioni (guerre, epidemie, continue incursioni di corsari etc.) ed un successivo più tardo ripopolamento. Ma questa è ipotesi teoretica, vista l'importanza intrinseca del luogo, in relazione alla storia della viabilità.

Della chiesetta dedicata alla Madonna del Carmelo, nata da quella di San Nicola, siamo perciò privi di qualunque notizia storica. Non si trova documentazione di alcun tipo

⁴⁷ Cfr. H. BRESI, *Les territoires de la grâce, cit.*, p. 202.

⁴⁸ Cfr. NICOTRA, *Il Carmelo messinese*, Messina, Tipografia Samperi 1974, pp. 212-213.

né nell'archivio parrocchiale, né in quello diocesano di Messina, in nessuno dei due fondi archivistici arcivescovi-
le e archimandritale; solamente nell'archivio parrocchiale
di Forza d'Agrò, da cui prima dipendeva S. Alessio, è stato
trovato da chi scrive un appunto di mano del compianto
parroco di S. Alessio, Don Antonio Musumeci, che testual-
mente dice: "si sconosce la data di edificazione ma, dalla
data che ha il quadro di M. S. del Carmelo, si può stabilire
l'anno 1665 circa".

Uniche altre notizie dalle quali si evince che la chiesa del-
la Madonna del Carmelo è stata edificata prima del XVII° se-
colo sono l'atto testamentario del Notaio Pietro Macrì di For-
za d'Agrò del 27 Agosto 1665 ed i successivi atti di libera-
lità degli anni 1667 e 1669, con i quali il detto devoto ha la-
sciato alla nostra chiesa tutti i suoi beni, costituiti da un
giardino ed alcune case tutte site nelle vicinanze. Altra fon-
te che non si è potuta verificare, afferma che il dipinto del-
la Madonna, eseguito, come affermato dal parroco Musume-
ci, nel 1665, ed ancora oggi esistente sopra l'altare maggio-
re, sia stato offerto dal medesimo notaio Macrì, che lo ha
commissionato ad un valente pittore messinese rimasto
sconosciuto e dal quale si è fatto egli dipingere, inginoc-
chiato a mani giunte avanti la Madonna, assisa in trono tra
i Santi Pietro e Paolo⁴⁹.

⁴⁹ Sottolineo che i suddetti beni avevano un valore notevole se da una
lettera datata 9 Settembre 1922, inviata dall'arciprete sac. Antonio Cata-
nese, parroco a Forza d'Agrò, all'arcivescovo di Messina Mons. Letterio
D'Arrigo ed esistente nell'archivio diocesano, risulta che il solo giardino,
dato in gabella, rendeva annualmente £ 1475. Non mi sembra inoltre fuo-
ri luogo ricordare qui il destino che ha avuto il suddetto fondo: la parte
sopra strada, su lodevole iniziativa del parroco Tati, è stata adibita a lu-
go sacro con la costruzione di una grotta imitante quella di Lourdes, ope-
razione ben riuscita per la natura dei luoghi che si rivelò adatta a tale de-
stinazione, mentre la parte sottostrada, su iniziativa dello stesso Parro-

Descrizione della Chiesa

Bisogna subito premettere che, se pure abbiamo supposto che la fondazione della chiesa possa farsi risalire financo alla tarda età bizantina od alla prima epoca normanna, non riteniamo di poter affermare che essa, dal punto di vista architettonico e costruttivo, possedga elementi che possano senza alcun dubbio risalire ad epoca bizantina o normanna.

Essa sembrerebbe piuttosto esente da caratteristiche stilistiche – almeno per quanto si possa oggi constatare – e semmai si può indicare come appartenente a quella che è stata definita da alcuni “architettura rustica siciliana” e da altri “architettura muraria”⁵⁰ estremamente povera od addirittura priva di particolari elementi decorativi.

Tuttavia non si può escludere che uno studio approfondito, in sede di restauro architettonico, possa rilevare elementi che possano documentare, se non la fondazione, le vicende edilizie posteriori. La chiesa è orientata con ingresso a levante e si situa vicino al “baglio” della quadrata “Torre di Guardia” del casale⁵¹ tra quello che doveva essere il

co, veniva molto inopportunitamente concessa in permuta all'impresa edile “2LS” per la costruzione di un complesso di seconde case di mare, realizzando così un'intima simbiosi di “sacro e profano”, e tutto in cambio di un salone di 85 mq. con annessi servizi, chiamato ampollosamente “Marianum”, mentre, possedendo già il terreno e non dovendolo comprare, si sarebbe potuto costruire in economia un edificio interamente parrocchiale, da adibire ai più svariati usi religiosi, caritatevoli e sociali.

⁵⁰ Cfr. S.GIGLIO, *Sicilia bizantina: l'architettura religiosa dalla tarda antichità all'anno mille*, Acireale 2003, p. 8.

⁵¹ Gli ultimi ruderi della Torre per una altezza di circa tre metri sono ancora oggi visibili al di là del muro di cinta della proprietà Manno; gli stessi sono però nascosti da molte ramaglie ed erbe infestanti, che ne impediscono la visibilità e la documentazione.

percorso della via pubblica romana, la via consolare Valeria, e la “via ordinaria dei viandanti”, offrendo al viaggiatore stanco ed affaticato un tale senso di riposo da farla considerare come un vero e proprio “*refugium*”.

La chiesa ha struttura monoaulata, rettangolare, con tetto a spioventi di normale pendio, coperto con tegole maritate di laterizio e sostenuto da capriate di legno a vista.

Le sue misure di lunghezza (m. 11 ca.), larghezza (m. 3,75) e altezza sembrano ben proporzionate al robusto arco trionfale con l'estradosso in blocchi di pietra colore rosso cupo che, in giusta misura, divide l'aula dal presbiterio anabside, al cui muro di chiusura è appoggiato un altare, oggi purtroppo sotterrato fino alla tavola della mensa.

Ai suoi lati, proprio agli angoli, si vedono due colonne in pietra arenaria grigia. Su di esse sono ancora tracce evidenti di intonacatura biancastra con resti illeggibili di pittura (affreschi?). I loro due capitelli, sempre in arenaria grigia, reggono un timpano spezzato che lascia libero l'intercolumnio, in mezzo al quale è incastonata una cornice architettonica, della stessa pietra rossa dell'arco di trionfo, per ospitare la tela del santo cui la chiesa era dedicata.

Prima dell'arco trionfale sul lato sinistro entrando, si nota, in un incavo del muro, un accenno di altare laterale.

L'ingresso della chiesa con il relativo portale è stato demolito per far posto al muro laterale est della chiesa del Carmelo, costruita successivamente, mentre il muro sud rimane occultato dall'addossamento di una casetta seicentesca che impedisce di vedere il piccolo portale laterale, ad arco ogivale, realizzato con conci di pietra pomice nera, che resta chiuso all'interno di essa ma pur sempre visibile.

Tale portale trovasi più o meno in corrispondenza dell'altare maggiore della Chiesa della Madonna del Carmelo e serviva, evidentemente, per mettere in comunicazione la

chiesa originaria con il piccolo chiostro e romitorio, la cui area è oggi in parte occupata dalla casa limitrofa⁵².

Nella nostra ipotesi ricostruttiva, certo suscettibile di ulteriori precisazioni, le misure principali della chiesa originaria (medievale o tardo-medievale o bizantina d'impianto) sono le seguenti:

Lunghezza originaria: m. 11 circa

Larghezza originaria: m. 3,75

Altezza misurata sull'attuale piano di calpestio realizzato con la costruzione della attuale chiesa moderna: m. 3,60

Altezza ipotetica dal piano di calpestio originario: m. 5,30

Altezza dell'arco di trionfo misurata sull'attuale piano di calpestio: m. 3,70

Altezza ipotetica dell'arco di trionfo sul piano di calpestio originario: m. 5,20 circa

Larghezza dell'arco di trionfo: m. 2,10

Cornice in pietra presente sopra l'altare maggiore: altezza m. 1,65 , larghezza m. 2

Le misure del presbiterio danno m. 2,50 di lunghezza x m. 2,10 di larghezza

Lo spessore dei muri è di circa m. 0,80

La struttura muraria originaria rimane interclusa tra la Chiesa del Carmelo e due casette oggi private, rimanendo a vista solamente il prospetto posteriore con oculo ed una piccola porzione del muro nord, entrambi interrati nell'orto retrostante per circa m. 1,80.

Concludendo, non possiamo che auspicare la programmazione di una serie di interventi di recupero e restauro da parte della Soprintendenza per i Beni Culturali di Messina e,

⁵² Idealmente ringrazio, sia pure *post mortem*, il Cav. Paolo Quagliata, mio compare, originario proprietario della casa di cui sopra, per avermi a suo tempo (circa 1978) fornito una foto del suddetto portale.

in particolare, del Servizio per i beni architettonici, affinché vengano realizzati gli opportuni lavori di indagine scientifica e di restauro tendenti ad acquisire quanto più possibile della fabbrica medievale in relazione alle trasformazioni operate nei secoli seguenti.

Se è vero che mancano specifiche fonti scritte relative a questo monumento è pur vero che l'indagine di tipo "archeologico", opportunamente pilotata, è in grado di delineare le vicende intrinseche alla storia edilizia di un monumento. Questo palinsesto architettonico, opportunamente "sfogliato" e letto, può esplicitare pagine di storia inedita per Capo S. Alessio.



Fig. 1 -JEAN FRÈDÈRIC D'OSTERVALD. *Capo S. Alessio*. Viaggio pittoresco in Sicilia dedicato a sua Altezza Reale la Duchessa de Berry. Vol. II, Paris 1826.

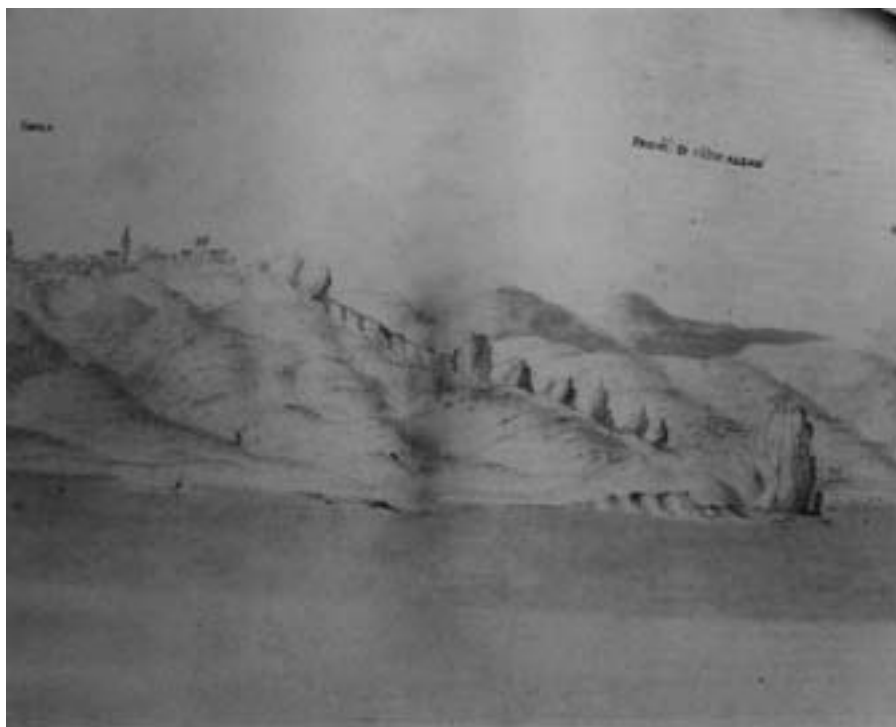


Fig. 2 - Disegno a china ed acquarello di Camillo Camiliani (XVI sec.). Rappresenta in posizione zenitale dal mare i territori di S. Alessio, Forza D'Agrò e Savoca. Si noti la solitaria "Torre di Guardia" del Casale e le poche case del "Quartiere di mezzo" presso il torrente Salice. Cfr. M. SCARLATA, *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma 1993. Si ringrazia la Prof.ssa Marina Scarlata per avere autorizzato la pubblicazione del presente disegno.



Fig. 3 - Scorcio del casale S. Alessio (2006). Il muro di cinta che si nota sulla sinistra nasconde i ruderi della Torre. In alto il Castello di S. Alessio.



Fig. 4 - Feritoria per arma da fuoco vista dall'interno dell'antica Torre del Casale S. Alessio. Il muro spesso oltre un metro è costituito all'interno da muratura di pietrame vario cui corrispondono all'esterno grossi blocchi di pietra squadrata. La lunghezza di ogni lato del quadrilatero si aggira sui sette otto metri.



Fig. 5 - Struttura di XVII-XVIII secolo addossata al muro meridionale della chiesa di S. Nicola Madonna del Carmelo.



Fig. 6 - Chiesa di S. Nicola (oggi del Carmelo): portale lato meridionale in pietra pomice.



Fig. 7 - Chiesa del Carmelo (già di S. Nicola): arco di trionfo nella trasformazione di XVI-XVII secolo (?). La finestra quadrangolare in alto corrisponde al centro del rosone della fig. 8.



Fig. 8 - Chiesa del Carmelo (già di S. Nicola): prospetto nord con rosone-oculo.

APPENDICE PRIMA

(da C. PUGLISI, *S. Alessio siculo*, 1978, pp. 213-215)

IL CAPOBREVE DI LUCA BARBERI OFFICIUM CASTELLANIE SIVE ALCAYDIE CASTRI SANCTI ALEXIJ CUM TURRI DE PASSO

Officium Castellanie sive Alcaydie Castri Sancti Alexij, cum Turri de Castro vallis Demine, per Artalem de Angelica olim possidebatur; qui exinde Alcaydiam ipsam in manibus tunc Regni Proregis renunciavit; quam ob renunciationem ad Serenissimi Regis Alfonsi licteras ac dicti Proregis, quondam Thome de Romano deinde concessum extitit.

Successive autem Rex idem Officium predictum prelibato Thome de Romano suisque in perpetuum heredibus et successoribus eius de corpore legitime descendentibus, tunc iam natis et postmodum nascituris; Officium prelibatum cum omnibus suis iuribus, pertinentijs et proprietatibus, cum quibus illud idem Thomasius sui que precessores tenerunt ad usum et consuetudinem Hispanie, cum banco iusticie et cognitione causarum civilium et criminalium inter homines illic habitantes et confluentes; ac presertim inter socios dicti Castri, si ibidem delinquerint, pro ut alijs dicti Regni baronibus similem iurisdictionem civilem et criminalem habentibus, iuxta Regni Constitutiones, cum gagijs seu salarijs pro persona Castellani et Sociorum ibidem deputatorum, solvendis per Abatem et Monasterium Sancti Petri et Pauli de Agrò: nec non per Archimandritam et magnum Monasterium Sancti Salvatoris Lingue Fari Messane, quemadmodum eidem Thomasio, et dicto olim Artali de Angelica, alijs precessoribus melius et plenius solitum est satisfieri, simul cum iuribus et emolumentis debitis et consuetis; suo cum Regio privilegio, dato Neapoli V Julii XV Inditionis 1452, de quo viceregia emanavit executoria data Panhormi XV Martij prime Inditionis, concessit.

Mortuo exinde dicto Thoma de Romano, sibi in eodem Officio

et Alcaÿdia, ex illius testamentaria dispositione successit Ioannes Benedictus de Romano, eius filius. Qui pro se suisque heredibus predictis, de Officio ipso Castellanie dicti Castri a quondam don Lupo Ximenes Durrea, tunc Regni Prorege, cum inserto tenore predicti privilegij, confirmationem, suo cum Viceregio privilegio, dato Panhormi... Iulii, VII Inditionis 1459, et in Regie Cancellarie dicti anni libro in cartis 381 notato, reportavit.

Sed quia dictum Castrum Sancti Alexij, cum turri de Passo, in loco fortissimo et eminente super quidam rupe in mare adiacenti, cum eximia altitudine tam ex parte maris, quam montis, positum est; et adeo inexpugnabile reperitur quod equitum, peditumque copie quevis absque permissu Castellani et Sociorum Castri ipsius illac iter accipere non valerent; propterea, pro totius Regni tutela et defensione Castri ipsius, custodiam virili persone et in bello experte ac fidelitate perspicue, ad regium beneplacitum ad annum, sive ad vitam tantum, et non ad heredes et successores quoscumque, concedi oporteret. Nam in dubio versatur, an ipsi heredes et successores huiusmodi prestantie, virtutis et fidelitatis esse possent, ut merito illis prefati Castri provincia dari deberet, pro ut in presentiarum casus evenisset; ignoscitur si enim, quod absit, bella in Regno succederent, esset expediens illius modernum detemptorem ab ipso Officio amovere, et alium strenuitate et virtute prestantiorem in illo apponere; et hac de causa, Vestra Catholica Maiestas Regni Castellanas, non nisi virilibus et bellicosis personis, de quibus sit merito confidendum, ad eorum tantum vitam committere consuevit. Nihilominus quia Regia pragmatica *Post Bella* super Officijs et Castellanijs etiam disponit, et circa illorum revocationes formam impartitur, Vestra Regia Serenitas super ipsa Alcaÿdia, sive Officium Castellanie dicti Castri Sancti Alexij, cum turri de Passu, quod pro eius Regio servicio faciat providere debere; signanter quod ipsa Pragmatica, predictum Regem Alfonsum, qui Alcaÿdiam predictam ad heredes perpetuo concessit, et ita fuit.

Mortuo tandem dicto Ioanne Benedicto Romano, sibi in dicto Castro Sancti Alexij successit Thomas de Romano, eius filius legitimus et naturalis.

APPENDICE SECONDA

(da VERA VON FALKENHAUSEN, *La fondazione del monastero dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò*, in "La Valle d'Agrò" a cura di C. Biondi, Palermo 2005, pp. 177-179.)

« SIGILLUM OTTOBRE, IND. IX, 6625 (1115 O 1116)

Quando Ruggero II , viaggiando da Messina a Palermo era passato, per Scala S.Alexii, il monaco Gerasimo gli aveva cheso i mezzi per erigere un monastero dedicato ai SS.Pietro e Paolonella fiumara di Agrilla/Agrò. Ora che il monastero è stato costruito e riempito di monaci e chierici, Ruggero concede le terre per il sostentamento della comunità monastica, indicando i relativi confini. Inoltre specifica le corvées che i villani del casale di Agrilla devono prestare al monastero, concede otto barili di tonno dalla tonnara di Oliveri, una barca, che potrà navigare liberamente in tutti i porti della Sicilia, diritti di pascolo nei territori di Taormina e di Troina, la chiesa di S.Teodoro de Cimbri nel territorio di Taormina con le relative terre, il diritto di pascolo per cento porci e una terra sul fiume Alcantara nel territorio Schagi/ Gaggi per costruirvi un mulino.

Testo: non esiste né l'originale del diploma né una copia del testo greco. Una traduzione latina fatta da Costantino Lascaris per Egidio Romano, abate commendatario del monastero dei SS.Pietro e Paolo d'Agrò è stata sigillata dai giurati di Messina il 15 luglio del 1478. Una copia, autenticata il 26 febbraio del 1504 dal notaio Antonio Taglianti di Palermo, è stata inserita nelle *Praelatiae Siciliae*, vol.II. AS Palermo, Misc. Arch. II, vol. 55, ff. 364-366, donde è stata edita da R.Pirri, *Sicilia sacra*, II pp. 1039 s..Nella forma conservata il testo latino non è stato tradotto da un diploma greco autentico.

Rogierius in Christo pius et Christianorum adiutor

Qui paternam pietatem erga cultum divinum persecuti sunt, maximam in se ipsis successionem pro splendore vite et eterna beatitudine insinuavere. Unde bone memorie mei genitoris comitis Rogerii heres constitutus et maiori honore ab altissimo Deo dignatus, satis studui divina eius opera prosequi et maxime cum communis mors et immatura eum rapuisset, plurima monasteria in Regno Siciliae ab impiis Saracenis ruynam passa penitus et destructa remanserunt. Unde a Messina proficiscens Panormum magna comitante caterva nostrorum militum et nobilium, in Scala Sancti Alexii repperi in divino templo venerabilem magna virtute virum, monacum residentem et a multis laudatum dominum Gerasimum, qui cum honestate et reverentia Majestati nostre humiliter supplicavit, ut daremus eidem adiutorium ac facultatem erigendi et edificandi monasterium situm et positum in fluvio Agrille, quod quondam fuit nominatum in nomine principum apostolorum Petri et Pauli; ac etiam providere dignaremur pro vita monachorum congregandorum ad laudem omnipotentis Dei et ad memoriam perennem mee Majestatis. Huius vero petitionem ac supplicationem tamquam omnipotenti Deo placidam et anime mee perutilem, libenter ac grato animo suscepi, jussique thesaurario meo dari ipsi impensam sufficientem pro monasterio reedificando. Qui cum recepisset, statim cum maxima diligentia ac summa solertia Deo favente ad perfectionem reduxit, virosque virtuosos monachos et clericos congregavit, et monasterium de integro constituit et ut spiritualiter vivant et ne sint dediti mundanis curis quibus ab officio divino alienentur, introitum certorum fundorum in predicto flumine Agrilla donamus predicto sancto monasterio, cuius termini ita se habent et incipiunt: a mari fluvii Agrille ascendendo per eundem fluvium usque ad vallonum capitis Naside sancti Honufrii. Inde ascendendo per eundem vallonum, et ferit in serram sitam super Pitariam, illincque descendit usque ad caput magne talamurde situm super membrachium, et ferit ad vicum monancorum. Illincque ascendit per serram serram et ferit supra ad cacumen alti collis prophete Helye. Illincque rursus procedit descenditque per alteram serram ex occidentali parte de Scharri

et ferit ad fluvium Agrille. Illincque transit per eundem fluvium usque ad Cannaverium, et ferit ad serram de Calathames et ascendit per eandem serram et ferit super quandam serram de Alogi . Illincque finit ad cancellum, inde descendit ad fluvium rituse campi et descendit per eundem fluvium usque ad mare et procedit per boream mare usque ad fluvium Agrille, unde initium fecimus. Igitur infra eiusdem termino, qui sunt montes glandium, pascua animalium, campi culti et inculti, arbores fructiferi et infructiferi, fluxus aquarum ad conficienda molendina et battinderia et alia ad utilitatem atta. Donavimus praedicto monasterio, ut habeat penitus libera et exempta ab omni molestia et turbatione aliqua. Preterea donamus praedicto monasterio vicum Agrillae positum infra predictum terminum cum omnibus hominibus in ipso habitantibus, ut faciant servitia necessaria monasterio, ubicumque sint, et ab eis poscere debitum servitium videlicet angariam, schariscam pro effodiendo, metendo quilibet dietas viginti quatuor, in seminando quidlibet par bovum duodecim dies, et duas gallinas in festivitibus Nativitatis Christi et Paschae, decimam omnium caprarum et porcorum suorum; et judicari et comdemnari sub dominio abbatis monasterii, et potestatem habere super eos, cum in delictis inciderint, ligandi et flagellandi et in compedibus ponendi, reservata tamen pena homicidii curie nostre Majestatis. Sint praeterea iidem homines in principalibus festivitibus Nativitatis et Resurrectionis Domini Nostri Jesu Christi obnoxii et obligati facere penitus et omnino venationes pro amore spiritualium amicorum monasterii et praecipue in preziosa festivitate SS. Apostolorum Petri et Pauli. Similiter et ex debito in omni ministerio et servitio ac etiam in tempore vendemiarum quilibet afferat unum circulum pro vegetibus ipsius monasterii. Sint ergo ex nunc ad monasterium et eius ville homines liberi et exempti ab omni portatione lignorum pro edificatione murorum et arcis et ab omni altera qesitione et molestia. Preterea praecipimus ut praedictum monasterium annuatim habeat et consequatur ex piscatione Oliverii octo barrilia tonnicii, et habeat barcham liberam ab omni vectigali et solutione in omnibus portibus tocius Siciliae et in tholomo Messanae tam per terras quam per mare; et omnia quae deferuntur et efferuntur pro monasterio sint penitus

libera. Preterea volumus animalia eiusdem monasterii pascua habere per omne territorium terre Thauromenii et terre Trahine libera et exempta. Preterea donamus eidem monasterio ecclesiam Sancti Theodori de Cimbri sitam et positam in territorio Thauromenii sic terminatam: incipit a scala a vallone Brituni et ascendit per eundem vallonum, et finit in buccolio, et illinc ascendit per vallonum de Sanida et finit ad ariam de Piscarina. Illincque ascendit per serram serram et finit super plectrum. Illincque descendit per Traccola et finit ad vallonum Thimoniace. Illincque descendit per vallonum vallonum et finit ad Acorium; illincque ascendit per vallonum Castaniae et finit ad rubeum collem ad serram. Illincque descendit per orientalem partem ad scalam de Schamoti ad cancellam; illincque descendit per cymam serre, et finit ad scalam de Vutuma super Trapesium; illinc descendit per serram serram ad lapidem rubeum ad scalam de Brituni, unde initium fuit. Igitur omnia loca domestica et agrestia sita et posita infra praedictum terminum propria sint predicto monasterio ad operationem et utilitatem eius in glandibus. Igitur eiusmodi termini volumus quod monasterium possit pascere centum porcos et habere sine ulla molestia a nostris officialibus; et ita perpetue pascere. Similiter donamus a fluvio Cantere in territorio Schagi locum et territorium ut monasterium possit edificare molendinum et habere possessionem aquae ab eodem fluvio perpetue absque aliquo impedimento. Similiter campos sitos et positos illic qui ita terminant et incipiunt a praedicto fluvio a scala de Schagi et ascendunt per viam regiam usque ad fluvium de Granitis. Inde descendunt ad fluvium de la Cantera et ascendunt per fluvium fluvium ad scala de Schagi et ibi includuntur. Haec superius annotata concessimus et donavimus perpetue praedicto monasterio SS. Apostolorum Petri et Pauli de Agrò. Et si quis contra praedicta praesumpserit, nostram et nostrorum haeredum et successorum indignationem patiatur et pro declaratione et affirmatione praedictorum, praesens sigillum scribi iussimus consueta nostra plumbea bulla sigillatum, datumque in mense octobri anno 6625, indictione 9. »

CARMELO PUGLISI

IL MONASTERO BASILIANO DELLA
SS. ANNUNZIATA DI CASALVECCHIO

*Con titolo di Priorato-Infermeria del Monastero
dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò*

Su questo monastero basiliano, l'unico fondato, sembra, in epoca moderna, a quanto ci risulta, nessuno finora ha scritto. Pertanto, cercheremo di dare qui qualche notizia. I padri basiliani, da tempo, avevano notato che nel Monastero dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò vi era una morbilità e conseguente mortalità superiore alla media degli altri monasteri. Non sapendo come spiegare il fenomeno i monaci si convinsero che molte delle malattie che li colpivano erano provocate dall'aria insalubre che si respirava al Monastero, dovuta alla macerazione del lino e della canapa, che, da molto tempo, veniva praticata in certi laghetti creati artificialmente in quella parte del fiume, vicina al monastero stesso¹.

Il sospetto dei basiliani sembra sia stato fondato, infatti il Visitatore De Ciocchis in data 26 settembre 1742 stabilì²

¹ Archivio Segreto Vaticano. Fondo Basiliani, Vol. 8, f. 269r.

² G. A. DE CIOCCHIS: *De regio sacrarum visitationum per Sicilia iura, diatriba sive apparatus ad regiam visitationem Joannis Angeli De Ciocchis ab eo conscriptus etc.*, Palermo 1816, p. 365.

che le Curie di Forza D'Agrò e di Savoca emanassero ogni anno un Editto che ammonisse tutti a non più curare lino e canapa nel fiume vicino al monastero sotto pena di una multa di onze cinquanta e del carcere. Se poi le suddette Autorità avessero omesso di farlo sarebbero state soggette al pagamento di cento onze.

La fondatezza del sospetto dei padri basiliani sembra inoltre ancor più avvalorata dallo allarme generato dalle continue assenze per malattia degli impiegati ai "posti telegrafici". Da qui la Circolare 7 Luglio 1854 del Luogotenente Generale il quale, tramite l'Intendente di Messina, la inviava a tutti i Sottointendenti e Sindaci della Provincia per vietare la macerazione del lino e della canapa entro tre miglia dai posti telegrafici pubblici, sotto pena di pesanti sanzioni³.

Pertanto, nel 1596, l'Abate del monastero, sottolineando le condizioni pestifere dell'aria ed il fatto che i monaci erano costretti a farsi curare in casa di amici secolari, supplicava il Viceré, per tramite del Tribunale del Regio Patrimonio, affinché il monastero venisse autorizzato a spendere – per la fabbrica di una infermeria nella Terra di Casalvecchio luogo il più vicino al monastero di buona aria e dentro un feudo della medesima abbazia – le somme necessarie, prelevandole da quelle assegnate per le fabbriche dello stesso monastero di Agrò. L'Intendente quindi, con lettera del 19 ottobre 1596, diretta al Secreto della città di Messina, richiedeva di eseguire la dovuta istruttoria e al termine di essa, con altre lettere del 19 Agosto del 1597, dirette ai deputati e depositari delle fabbriche della Terra di Agrò, venne concesso di poter spendere, dalle somme assegnate dal Visitatore Francesco del Pozzo per le fabbriche del monastero di

³ Giornale dell'Intendenza della Provincia di Messina, 1854, pp. 75-76.

Agrò, quelle ritenute necessarie per la costruzione di detta infermeria, nella Terra di Casalvecchio. L'opera, in esecuzione dell'Ordine Viceregio e del Tribunale del Regio Patrimonio, venne eseguita negli anni successivi con la costruzione di una sala, cinque stanze ed altre officine e sorse sul terreno limitrofo alla chiesa dell'Annunziata. Nel 1620 poi, i Rettori della Confraternita dell' Annunziata concessero ai monaci di S. Basilio la loro Chiesa con il terreno attorno e la rendita di 12 onze annue di cui godeva, per il sostentamento dei religiosi, ed al luogo si diede il titolo di "*Priorato*" benché fosse fabbricato e servisse effettivamente come infermeria del monastero di Agrò che complessivamente aveva comunque una rendita annua di onze 72⁴.

Nel Priorato furono tenute dai Basiliani diverse Diete Provinciali e Generali tra cui ricordiamo, in ordine cronologico, quella Provinciale del 17 Ottobre 1622, quella Provinciale del 28 Ottobre 1624 e quelle Generali del 30 Settembre 1625 e del 29 Ottobre 1625⁵.

La scelta del Priorato della Annunziata di Casalvecchio per la celebrazione di dette Diete fa pensare che il posto, per la modernità della sede, e per l'aria buona della collina casalvetina la facessero prediligere. Per quanto riguarda l'attività svolta dal detto Priorato-Infermeria risulta⁶ che in esso dimoravano ordinariamente quattro religiosi i quali quotidianamente celebravano la Messa, recitavano l'Ufficio divino e somministravano i Sacramenti alla popolazione di quella contrada, mentre per quanto riguarda l'attività infermieristica nessuna notizia in particolare è stata tramanda-

⁴ Arch. Segreto Vaticano, Fondo Basiliani Vol. 8, cit. ff. 269r-v.

⁵ Arch. Segreto Vaticano, Fondo Basiliani, Vol 4, ff. 90r, 94r, 99r, 106r, 112rv, 116rv.

⁶ *Ibidem*, Vol. 8., f. 269rv.

ta. Il 17 Dicembre 1649 il Papa Innocenzo III con la *Constitutio circa statum Regularium in Italia & insulis adiacentibus* ordinò che entro quattro mesi dalla sua pubblicazione tutti i monasteri, conventi e case religiose inviassero a Roma una relazione contenente il nome del fondatore, l'anno di fondazione, il sito, ovunque si trovasse in città, villaggio, campagna o bosco e la distanza dal centro abitato più vicino, ed insieme a tutte le entrate ed uscite a partire dagli ultimi sei anni anche il numero dei religiosi in atto dimoranti nelle case con i loro nomi e cognomi. Risulta⁷ che il Priorato dell'Annunziata di Casalvecchio, entro i termini concessi, ossia in data 8 aprile 1650 inviò una dettagliata relazione da cui ricaviamo altre importanti notizie. Viene confermato, anzitutto, che esso fu fondato, come sopra avevamo già detto, nel 1620, con la concessione da parte dei confrati e dei Rettori della Confraternita dell'Annunziata della loro chiesa dedicata appunto alla Vergine Annunziata ed anche col consenso ed autorità di fra Ludovico Aliaga, Archimandrita del tempo e del Rev.mo Padre Don Giovanni Domenico Crupi Abate generale dell'Ordine Basiliano e dei Giurati dell'Università di Casalvecchio. Risulta inoltre che la chiesa fu concessa dai confrati e Rettori della Confraternita della SS. Annunziata assieme con tutti i suoi giocali ed ornamenti e fabbriche e di aver avuti assegnati 30 scudi di rendita con l'obbligo di celebrare una Messa al giorno, assistere la Congregazione e recitare il solito Ufficio. Dalla detta relazione risulta altresì che il Monastero possiede tre case di cui due terranee ed una solarata le quali rendono di affitto, togliendo le spese di riparazione, ragguagliato il tutto agli ultimi sei anni, scudi 3.

⁷ *Ibidem*, Vol. 7, ff. 342rv-343r.

Inoltre ha una proprietà terriera con gelsi e vigna che rende annualmente scudi 2 e baiocchi cinquanta.

Un'altra proprietà ha nel feudo dell'abbazia di Agrò con gelsi, vigna ed altri pochi alberi che rende annualmente scudi 2.

Possiede inoltre terreni lavorativi nel territorio dell'università di Casalvecchio che ogni anno rendono, detratte spese e grandine, scudi 3.

Possiede ancora un "lochetto" piccolissimo di rendita annua di scudi 1, nonchè un giardinetto, dentro il monastero, dal quale si ricava fogliame in parte usato per la dieta dei monaci di rendita di scudi 20.

Possiede infine diverse partite di censi perpetui dai quali si ricavano annualmente scudi 179.

Da parte sua il Monastero ha le seguenti spese:

- Per riparazione delle fabbriche del monastero annualmente scudi 7;
- per la sacrestia: sacra suppellettile, cera, olio e vino scudi 10
- per spesa ordinaria di vitto scudi 100
- per vestiario dei religiosi scudi 57 e baiocchi 50;
- per medici medicine barbiere e lavandaia scudi 6
- per altri bisogni della religione in occasione di capitoli scudi 4
- per copie di scritture per l'esazione dei censi scudi 3;
- per spese straordinarie di biancheria, letti, ed altri mobili di casa «robbe» di tavola o di cucina e simili all'anno scudi 6.

Inoltre ci risulta che alla data della suddetta relazione nel monastero dimoravano tre sacerdoti ed un chierico e cioè: l'abate Don Pietro Lo Previti di Massa, don Angelo Vinci di Messina, Don Paolo Crupi di Casalvecchio ed il chierico don Teodoro Pizzolo di Casalvecchio.

Nel 1663 però La Santa Sede emanò l'ordine di abolire tutti quei monasteri e conventi che non avessero rendite sufficienti per garantire il sostentamento di almeno sei religiosi e quindi l'Arcivescovo di Messina tra gli altri, soppresse il Priorato di Casalvecchio.

A seguito di ciò l'Abate Provinciale di Sicilia propose ricorso nel quale evidenziava anzitutto che nell'Ordine generale pervenuto da Roma, tra i monasteri da sopprimere in esso indicati, non era compreso quello di Casalvecchio e poi che essendo *de iure Patronatus Regij* in quanto connesso con l'Abbazia di S. Pietro e Paolo d'Agrò, non era possibile doversi sopprimere anche perché provvisto di una rendita annuale di onze 72 più che bastante per il sostentamento dei religiosi addetti all'Infermeria, rendita che si sarebbe perduta non potendo *de iure Patronatus Regij* separarsi tant'è che l'Ordine Pontificio aveva salvaguardato tale diritto del Fisco⁸.

Il ricorso fu accolto ed il Priorato riprese la sua attività non solo di infermeria ma anche di esercizio del culto e somministrazione dei Sacramenti alla popolazione di quel centro, come prima "*con molta ammirazione e soddisfazione delli popoli*"⁹.

Nel XVIII secolo il Monastero basiliano della SS. Annunziata, anche se indirettamente, entrò in conflitto con l'altro Monastero agostiniano di S. Teodoro esistente in Casalvecchio.

La Confraternita dell'Annunziata e la Confraternita di S. Teodoro per raggiungere una banale priorità di posto nelle processioni religiose furono condotte a tutelarsi giudi-

⁸ Arch. Segreto Vaticano, Fondo Basiliani, Vol. 8, f. 269r cit.

⁹ Arch. Segreto Vaticano, Fondo Basiliani, Vol. 8, f. 269r cit.

ziariamente avanti la Gran Corte Archimandritale di Messina¹⁰.

In data 19 Aprile 1751 detta Gran Corte emanò una provvisoria¹¹ che eliminava l'inconveniente colla disposizione *“Non dovere né potere l'una Confraternita intervenire nella processione dell'altra nec e contra”*.

Tale rimedio, però, fu ritenuto peggiore del male ed a lungo andare prevalse il buon senso di venire a più miti consigli addivenendo il 24 Marzo 1760 ad un atto di transazione in Notar Don Mariano Di Blasi¹² secondo il quale,

¹⁰ D. PUZZOLO-SIGILLO, *Una materia di contendere nel sec. XVIII.*, in Archivio Storico Messinese 1907 pp. 118-135.

¹¹ Detta provvisoria come si rileva dal successivo atto di transazione del 24 marzo ottava indizione del 1760 in notar Mariano Di Blasi nel quale è riportata è del seguente tenore: *Die decima Nona Aprilis decimae quartae Inditionis 1751: Fuit provisum, et mandatum per Illustrissimum et Reverendissimum Don Prudentium de Pattis Abbatem Cassinensem Vicarium Generalem Magnae Curiae Archimandritalis huius Nobilis Urbis Messane ad petitionem, et instantiam Confraternitatum, unus sub nomine Sanctissimae Annunciationis, et alterius Sancti Theodori Universitatis Ruris Veteris, quod utique ab hodie in anthea in solemnitatibus utriusque Confraternitatis in quibus solet fieri Processio publica quaelibet ipsarum, non teneatur, nec debeat interesse processioni alterius, sed Confraternitas, quae processionem pro sua solemnitate, et Festo instituit eam sola, et per se absque interventu alterius Confraternitatis, agat, et hoc ob evitanda Jurgia, Scandala, ac competencias: In aliis vero processionibus generalibus ipsius Universitatis servetur pro ut actenus servatum est sine ulla novitate, et ita exequetur in posterum ab unaquoque ex dictis Confraternitatibus, et Confratribus eas componentibus, sub pena unciarum centum pecuniarum Fisco dicte Magnae Curiae Archimandritalis apposita in casu trasgressionis presentis provisionis ac determinationis; et hoc stantibus componentibus in contradictorio iudicio factis, ac auditis Iuribus et rationibus utriusque partis et non aliter etc. Unde etc. scribatur. Abbas de Pattis V.G. = Ex originali esistente in Archivio Magnae Curiae Archimandritalis huius nobilis urbis Messane extracta et presens copia collatione salva: Sacerdos Abbas Franciscus Impellizzeri Magister Notarius”.*

¹² Riporto qui l'atto di transazione come desunto e pubblicato dallo storico Casalvetino Avv., Domenico Puzzolo Sigillo, da copie autentiche rilasciate dal figlio del suddetto Notaio, notaio anch'esso Don Antonino Di Blasi, conservatore degli atti del padre. Ecco il testo: Transazione:

per il futuro ed in perpetuo, le due Confraternite, con le loro rispettive insegne, simulacri e bandiere, nel giorno

Die Vigesimo quarto mensis Martij Octavae Indictionis Millesimo Septingesimo Sexagesimo 1760.

Sendo stata anni sono insorta la questione tra le due Confraternite, una sotto il titolo della SS. Annunziata e l'altra del glorioso martire San Teodoro di questa Terra di Casalvecchio per causa del loco" PIÙ MAGGIORE" nelle processioni delle festività di detta Santissima Annunziata e di S. Teodoro, pretendendosi dalla Confraternita della Santissima Annunziata nella processione della Festività di detta Gran Signora tantum spettarle lo anzidetto loco per il motivo che festeggiando la medesima per pulitica dovergli dare detto loco non ostante la consuetudine passata per cui in contrario s'avea. All'incontro però da detta Confraternita di San Teodoro pretendesi il contrario d'osservarsi la detta consuetudine con darsegli il loco suddetto, come fondata precedente e più prima di detta della Santissima Annunziata pellochè sendo stati ambidue li procuratori di dette Confraternite in contraddittorio avanti il Tribunale della Gran Corte Archimandritale della nobile e fidelissima città di Messina, ed ivi dichiaratosi le reciproche raggioni, fu finalmente da detto Tribunale emanato atto Provvisionale per cui si ordinò di non dovere, né potere l'una Confraternita intervenire nella processione dell'altra nec e contra ma solamente in tutte le altre processioni solite farsi in detta Terra, ut actenus, e da allora in poi si è praticato, in dette Festività tantum a tenore di detto atto Provvisionale allo quale etc., adesso però conoscendosi dall'attuali rispettivi procuratori e Rettori di dette Confraternite la disunione delle medesime in dette processioni e per crescere con più attenzione e rispetto la divozione del popolo tutto verso la Beatissima Vergine e di San Teodoro e per non raddoppiare spese nelle dette festività; quindi per ovviarsi l'anzidetto si è stabilito che detti Procuratori e Rettori di venirsi alla presente transazione d'accordio della maniera infra d'espressarsi Impertanto oggi di come sopra il Molto Reverendo Sacerdote Commissario del Santo Ufficio della Santissima Inquisizione, Don Antonino Cannavò, Don Pietro Lo Rè quondam Don Felice, Giuseppe Pizzolo quondam Francisco, Don Elia Di Blasio Pietro Curcio, Mario Mazzullo, Mario e Marco D'Amato, Domenico Pizzolo, Pietro Casablanca, Antonino Muscolino, Domenico Di Blasi, e Maestro Giuseppe Buongiorno del quondam maestro Giuseppe, come Procuratore e maggior parte delli Rettori di detta Confraternita di S. Teodoro dall'una nec non Notar Domenico Finocchio, Don Paolo Curcio, Don Domenico Lo Rè, Notar Giacomo Santoro, Don Angelo Pizzolo, Matteo Finocchio, e Nicotina Antonio, Giacomo Muscolino, Domenico Scarcella, Francesco Finocchio, Antonio Calabrò, quondam Antonino, Pietro Costa e Sebastiano Costa, quondam Giacomo, dall'altra parte come Procuratore e maggior parte dei Rettori di detta Confraternita della Santissima Annun-

della celebrazione della festività tanto di detta Santissima Annunziata, quanto del glorioso martire San Teodoro, do-

ziata presenti e da me Notaro conosciuti spontaneamente in detti rispettivi nomi et in vim della presente Transazione ed accordio omnique alio, et meliori modo, per essi in detti nomi, e loro successori in perpetuum, et infinitum volsero e vogliono, promisero e promettono siccome si contentarono e contentano, di dovere le dette due Confraternite con loro rispettive insegne, simulacri ed altri intervenire e procesionare nelle processioni che da oggi innanzi unque in perpetuum et infinitum si faranno nel giorno della celebrazione della festività tanto della Santissima Annunziata quanto di detto glorioso martire S. Teodoro incominciando da quella che dimane giorno di detta Gran Signora si solennizzerà con questo però che la Confraternita festeggiante poco distante dalla Sua Chiesa debba incontrare l'altra convitata e questa convitante dopo che si farà tale incontro ed il solito dibattimento delle Bandiere dare la destra alla convitata sino che entrano in Chiesa nella quale chiesa la Confraternita della Santissima Annunziata ancorché festeggiante, quella di S. Teodoro debba situarsi in Chiesa in Cornu Evangelij dove è stata solito stare e nell'uscire la processione cioè nel giorno della Festività della Beatissima Vergine deve precedere, ed uscire prima la Confraternita di S. Teodoro con suoi insegne e simulacri e dopo quella della Santissima Annunziata, anco con suoi insegne e simulacri, nel giorno però della Festività di San Teodoro deve precedere et uscire prima dalla Chiesa la Confraternita della Santissima Annunziata e dopo la detta di San Teodoro con suoi insegne e simulacri e questo nonostante la suddetta inveterata consuetudine e disposizione di detto precalendato Atto Provisionale nec obstantibus quibusvis alijs in contrarium dictantibus et disponentibus quibus vicissim promiserunt e promittunt non uti etc, et non aliter etc.

Dovendosi però da dette due Confraternite siccome per il presente detti rispettivi Procuratori e Rettori, per essi etc promettono osservare in tutte le altre Funzioni e processioni che in questa suddetta Terra soglionsi fare la maniera e modo di procesionarsi, ut actenus solitum est con darsi il loco più maggiore alla suddetta Confraternita di S. Teodoro per essere stata fondata più antica di quella della Santissima Annunziata e per essere stato così praticato ed osservato nei tempi passati, sino alla questione di sopra insorta sentendosi di essere detto loco Maggiore quello vicino al reverendo Clero di essa suddetta Terra e non altrimenti.

Dappiù dichiarano e promettono vogliono e comandano detti rispettivi Procuratori e Rettori non valersi né letarsi per l'avvenire di qualsivoglia sotterfugio legale atti jurium preservativi, o altro sì dell'una come dell'altra Confraternita fatti nel passato al fine di rescindere o annullare la presente Transazione d' accordio e chi di dette parti vorrà innovare, insorgere lite o tentare la nullità della presente transazione ed accordio in tal ca-

vranno seguire il seguente cerimoniale: la Confraternita festeggiante, poco distante dalla sua chiesa dovrà incontrare l'altra convitata e questa convitante dopo che si farà tale incontro ed il solito dibattimento delle bandiere, dovrà dare la destra alla convitata sino che entrano in chiesa nella quale chiesa la Confraternita della SS. Annunziata, ancorché festeggiante, quella di S. Teodoro debba situarsi in *Cornu Evangelij* dove è solito stare e nello uscire la processione, nel giorno della festività della Beatissima Vergine deve precedere ed uscire prima la detta confrater-

so sij tenuta tam nomine proprio, quam dictis nominibus obligata conforme per il presente per essi e suoi etc. ad invicem si obbligano dare e pagare alla Confraternita che non sentirà né vorrà litigare né tentare la nullità suddetta non solo delle spese fatte nel litigio dell'insorta questione e di quell'altro giudizio da tentarsi come sopra ma anco la somma di onze cinquanta statim fatta o tentata lite, innovazione o nullità suddette non ostante etc. alias etc. di patto etc. Pregando per il presente detti Procuratori e Rettori all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Don Scipione Ardojno Vicario Generale di detta Gran Corte Archimandritale acciochè si benignasse col suo benestat in margine od in pede del presente confermare ed approvare la suddetta transazione d'accordio per maggior validità della stessa e non approvandola si intenda siccome maj fosse stata fatta e non altrimenti.

Quae omnia etc sub hspoteca etc.

Testes reverendi Sacerdotes Don Domenico Calabrò minor; Don Blasius Puglisi, Don Sebastianus Mazzullo ceterique .

Firmati: Sacerdote Don Antonio Cannavò Procuratore della Confraternita di S. Teodoro contento di quanto di sopra.

Notar Domenico Finocchio Procuratorio nomine suddetto confermo come sopra

Seguono le firme di tutti gli altri Rettori mentre il sacerdote don Domenico Calabrò scrive: *Fui presente e mi sottoscrivo per nome e parte deli sopradetti Antonino Muscolino, Domenico Di Blasio, Maestro Giuseppe Bongiorno e Domenico Lo Conti Rettori delle sopradette rispettive Confraternite per essi non sapere scrivere e di loro volontà confermo come sopra.*

(Ex actis quondam Notarij Don Mariani De Blasi Regia auctoritate, huius Terrae Casalis Veteris, olim patris mei extracta est presens copia per me Notarium Don Antoninum de Blasio, huius predicatae Terrae, uti Conservatorem Particularem ipsorum etc. Collatione salva).

nita di S. Teodoro con le sue insegne e simulacri e dopo quella della Santissima Annunziata anch'essa con le sue insegne.

Nel giorno però della festività di S. Teodoro deve precedere di uscire dalla chiesa prima la detta confraternita della SS. Annunziata e dopo quella di S. Teodoro con le sue insegne e simulacri e questo nonostante la inveterata precedente consuetudine e disposizione del predetto Provvedimento Provvisionale della Gran Corte Archimandritale.

Fu stabilito infine che in tutte le altre Funzioni e Processioni che in questa Terra di Casalvecchio sogliono farsi, la maniera ed il modo di processionarsi sia con darsi il loco "*Più maggiore*" alla suddetta Confraternita di S. Teodoro perché più antica di quella della Santissima Annunziata .

Questo il nocciolo dell'accordo .

Di questa Confraternita di S. Teodoro che in questo atto di transazione viene indicata come più antica dell'altra della SS. Annunziata non v'è alcuna notizia in nessun scrittore di cose siciliane. Il Puzzolo Sigillo ha dato solamente qualche notizia circa la fondazione del convento di S. Teodoro traendola dall'opera: "*Lustri istoriali degli Agostiniani Scalzi della Congregazione d'Italia e Germania*" di autore ignoto che ne parla al Lustrò quindicesimo, foglio 452¹³.

¹³ D. PUZZOLO SIGILLO, art. cit. pp. 122-123, *Lustrò* 15°:

"..... La sua parrocchiale chiesa (parlasi di Casalvecchio) è dedicata a S. Onofrio; avendone un'altra dei Monaci Basiliani, sotto il titolo di S. Maria Annunziata . Essendovi ancora la Chiesa di S. Teodoro Martire, questa fu offerta alli nostri Padri di Messina in occasione di avervi predicato, l'anno 1661, per la fondazione di un Convento, in accrescimento della provincia medesima di Messina. Era allora Archimandrita il Cardinale Sforza il quale per la soddisfazione del popolo suo suddito di detto Casalvecchio come anche per favorire la nostra Congregazione, non solamente condiscese alla fondazione ma anche si adoperò in Roma per il conseguimento del consenso apostolico di Alessandro Papa VII; con de-

Da questo *LUSTRO 15°*, tra l'altro, risulta che esistendo in Casalvecchio la Chiesa di S. Teodoro, questa fu offerta ai padri agostiniani di Messina, in occasione delle prediche che fecero in questa chiesa nell'anno 1661, per la fondazione di un convento e dopo essere progettato e condotta a termine la fabbrica, il Diffinitorio dell'anno 1671 dichiarò questo convento Casa di Priorato, eleggendovi per primo Priore il P. Raffaele della Presentazione e come Sottopriore il P. Damiano di S. Antonio. Questo Priorato pertanto risulta più recente di quello della SS. Annunziata, ma non è detto che la Confraternita non potesse esistere da prima e quindi essere più antica, così come risulta dal predetto atto di transazione tra le due confraternite.

creto della Sacra Cogregazione deputata di cui era segretario Mons. Prospero Fagnani.

Già il Diffinitorio Generale dell'anno 1659 aveva concesso licenza di fondarsi due conventi in ogni Provincia e dal Diffinitorio annuale del 1661 sotto li 10 Maggio era stato dichiarato che nella Provincia di Messina uno delli detti due Conventi fosse quello di Casalvecchio . Perciò li padri di Messina trattarono di fondarlo in detta Chiesa di S. Teodoro ed essendo disposti li deputati suoi a concederla il Deffinitorio dell'anno 1662 sotto il 27 settembre, approvò che ivi si facesse la fondazione con riserva delle licenze che dovevano precedere. Si differì l'esecuzione sino all'anno 1663 nel quale il Cardinale Sforza Archimandrita fece dare l'assenso del suo Vicario Generale, sotto il 13 Aprile sicchè li padri di Messina mandarono uno di loro con mandato di procura per prenderne possesso.

Il Diffinitorio annuale del detto anno 1663 sotto il 30 Maggio, diede commissione al P. Alessandro del Gesù Priore di S. Restituta, al padre Mario di S. Oliva Priore della B.V. Annunziata di Palermo, al P. Paolo di Gesù Maria Lettore ed al P. Alberto di S. Francesco Maestro di Professi di far formare da qualche architetto il Disegno del Convento che si doveva fabbricare, l'esaminassero e l'approvassero per voti segreti, di poi lo mandassero al P. Vicario Generale in Roma, acciò fosse ammesso dal medesimo Deffinitorio, come fu eseguito, sicchè il Diffinitorio del detto anno 1663 alli 29 novembre vi elesse Presidente il P. Alessio di San Paolo il quale vi andò l'anno 1664. Dopo essersi fatta la fabbrica sufficiente alla famiglia di dodici Religiosi, il Deffinitorio dell'anno 1671 dichiarò questo convento CASA DI PRIORATO eleggendovi per primo Priore il padre Raffaele della Presentazione e per Sottopriore il P. Damiano di S. Antonio".

Dopo il 1855, con l'entrata in vigore delle leggi eversive dell'asse ecclesiastico e dell'abolizione delle Corporazioni Religiose, sia il Monastero basiliano della SS. Annunziata sia quello agostiniano di San Teodoro furono incamerati dal Demanio dello Stato e successivamente venduti a privati che li hanno lasciati distruggere.

Differente risulta la situazione delle due Chiese.

Quella dell'Annunziata fu menzionata dal Pirro in Sicilia Sacra Libro IV Notizia I, ove parlando della chiesa di S. Onofrio aggiunge: "*Est et alia S. Mariae Annunziatae sub Monachis Basiliensis*" nonché da V.M. Amico nel suo "Lexicon Topographicum siculum" alla voce Casale Vetus, mentre il traduttore dell'Amico Gioacchino Di Marzo nell'Appendice generale, sempre alla voce Casalvecchio, accenna anche al convento scrivendo: "Una grancia di ordine basiliano, che esisteva in questo Comune è resa inabitabile perché le fabbriche minacciano rovina; ma per ristorarsi l'edificio e soddisfersi i legati cui va soggetta se ne è affidata l'Amministrazione all'Abbate di Mandanici".

Oggi la situazione delle due chiese secondo informazioni fornitemi dal Rev. Parroco P. Gerry è la seguente: la Chiesa dell'Annunziata ha avuto eseguiti da parte della Soprintendenza di Messina alcuni lavori di restauro e si spera che presto sia riaperta al culto, mentre quella di San Teodoro ha il tetto parzialmente crollato e puntellato dalla Soprintendenza e non si sa ancora quando sarà riaperta.

Ultima notizia, degna di nota, fornitami dal suddetto parroco, è che le due confraternite, dopo tanti secoli e tante vicissitudini, sono ancora oggi in vita e partecipano attivamente così alle attività parrocchiali, come alle feste e processioni religiose. Solamente il numero dei confrati è diminuito; ma ciò è normale. Infatti in seguito all'esodo dai paesi e dalle campagne, la popolazione è molto diminuita in

quel pittoresco e civilissimo¹⁴ centro collinare della riviera ionica messinese .

¹⁴ *Per giudicare del grado di civiltà e di cultura di questo centro basta tener presente che in un paesello di provincia, nel settecento, quando l'istruzione non era né obbligatoria né pubblica ma solo lusso di privati per cui l'analfabetismo non solo imperava anche nelle classi elevate ma era addirittura un vanto dei nobili (non firma perché nobile), su 28 persone intervenute nel citato atto di transazione tra le due confraternite, 4 soltanto non hanno firmato perché analfabeti.*

ANNALISA RAFFA

PAOLO BRAMÈ MINIATORE (PALERMO 1560 - POST 1618)*

L'ipotesi che dopo l'invenzione della stampa l'arte della miniatura sia quasi del tutto scomparsa è stata ormai superata dalle numerose pubblicazioni sull'argomento. Si è infatti accertato come quest'arte sia stata praticata anche nel Cinquecento e nel Seicento, sebbene mutate fossero le sue finalità e le condizioni storico-sociali in cui operavano i miniatori.

Gli studi fin qui condotti hanno permesso di documentare in numerose località italiane, intorno alla metà del Cinquecento, oltre all'esistenza di corali miniati di tipo manieristico, una nuova funzione della miniatura destinata a continuare per tutto il secolo successivo. Si tratta di fogli miniati a piena pagina, in cui le immagini indipendenti dal testo sono stilisticamente affini alla pittura di grande formato e rivelano nelle ridotte dimensioni un'accentuazione del carattere devozionale. Soggetti sacri, ma anche ritratti

* *Contributo presentato dal socio Prof.ssa Teresa Pugliatti.* Esso è il risultato di una ricerca intrapresa a partire dalla tesi di laurea in storia dell'arte moderna, Università di Messina, 1994-1995, dal titolo *Paolo Bramè pittore e miniatore*, relatrice la professoressa Teresa Pugliatti, e proseguita ampliando l'indagine sulla miniatura siciliana nei secoli XVI e XVII grazie ad una borsa di studio della Fondazione Bonino-Pulejo di Messina.

e nature morte incontrano il consenso dei principi delle grandi corti italiane e internazionali, e della nobiltà di provincia. Talvolta le pergamene vengono incollate su lastre di rame e impreziosite con cornici di legno pregiato e argento per assumere in qualche caso l'aspetto di reliquiari e altari portatili.

Numerosi sono gli artisti che, fra il XVI e il XVII secolo, praticano la miniatura presso le corti italiane e nella città pontificia, dove giungono numerosi per soddisfare le richieste della committenza papale, ma anche delle nobili casate romane e dei principali ordini religiosi. Giulio Clovio, Vespasiano Strada, Apollonio da Capranica, Claudio Massarelli, Pietro Antonio da Casale, e ancora Cesare Franchi, Francesco da Castello, Paris Nogari, sono alcuni dei nomi dei miniatori più noti¹. Nell'ambiente romano lavora anche

¹ Su Giulio Clovio si veda: W. SMITH, *Giulio Clovio and the "maniera di figure piccole"*, in "The Art Bulletin", settembre 1964, pp. 395-401; M. CIONINI VISANI, *Un itinerario nel Manierismo italiano: Giulio Clovio*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 119-143; M. CIONINI VISANI, G. GAMULIN, *Giulio Clovio: miniaturist of the Renaissance*, New York 1980; S. MELONI TRKULJA, *Giulio Clovio e i Medici*, in "Peristil", XXIV, 26, 1983, pp. 91-99; S. MELONI TRKULJA, *La fortuna di Giulio Clovio 1978-1998*, in M. Pelc, *Kloviev Zbornik. Miniatura-arte-grafika 1450-1700*, Zbornik radeva sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice roenja Jurja Julija Klovija (Zagreb, 22-24 listopada 1998), Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2001, pp. 9-15, p. 9, figg. 1-2. Sulla miniatura a Roma e la committenza papale: A. BERTOLOTTI, *Miniatori della città di Roma nel principio del XVII secolo*, *Miscellanea artistica*, in "Il Giornale di erudizione artistica", VI, Perugia 1877; A. BERTOLOTTI, *Di alcuni miniatori sconosciuti o poco noti vissuti a Roma*, in "Il Bibliofilo", anno III, n. 5, 1882; S. PETTENATI, *I corali di Pio V*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, cat. della mostra, Alessandria 1985, pp. 171-222; E. TALAMO, *La produzione di immagini per lo "scriptorium" sistino nel secolo XVI*, in *Liturgia in figura codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, cat. a cura di G. Morello e S. Maddalo, Roma 1995, pp. 75-78; E. A. TALAMO, *Codices Cantorum. Miniature e disegni nei codici della Cappella Sistina*, Firenze 1998. Su Cesare Franchi si veda: F. MANCINI, *Miniatura a Perugia tra Cinque e Seicento*, Perugia 1987. Su Fran-

Paolo Bramè, abile pittore e miniatore siciliano². Si tratta di un'artista che, sebbene stimato dai suoi contemporanei e dalla storiografia ottocentesca, è stato a lungo dimenticato. Inoltre, la scarsa conoscenza della sua produzione artistica ha contribuito a relegarlo in secondo piano nel panorama pittorico siciliano fra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo. L'obiettivo che qui mi propongo è quello di tracciare il profilo artistico di Paolo Bramè, giovandomi dell'analisi delle sue miniature – con qualche aggiunta al *corpus* delle opere fin qui note – e del contesto in cui ha operato per poter valutare quale sia stato il ruolo di Bramè nell'ambito non solo della miniatura, ma anche della pittura palermitana.

Notizie biografiche

Piuttosto frammentarie sono le notizie che riguardano la vicenda biografica di Paolo Bramè, e ancor più lacunosa ap-

cesco da Castello: R. CONTINI, *Pisa e i non pisani: un'antologia pittorica*, in R. P. CIARDI, R. CONTINI, G. PAPI, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milano 1992, pp. 217- 224; ELENA DE LAURENTIIS, *Francesco da Castello, miniaturista in la Roma de fines del siglo XVI y comienzo del XVII*, in "Goya Revista de Arte", n. 315, Madrid novembre-diciembre 2006, pp. 323-338.

² Su Paolo Bramè miniatore: G. MELI, *La pittura in Sicilia dal XV al XVI secolo. Lettera al Signor Dottor T. Gsell-Fel*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., IX, 1884, p. 22; E. MAUCERI, voce *Bramè Paolo*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. IV, Leipzig 1910; F. MELI, *Nuovi documenti relativi a dipinti di Palermo dei secoli XVI e XVII*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo", s. IV, XVI, parte II, 1957, pp. 201-202; A. RAGONA, *Di due miniatori del tardo secolo XVI: Paolo Bramè palermitano e Cesare Franchi perugino*, in "Archivio Storico per la Sicilia orientale", LXVI, 1970, pp.150 e 153; *Idem.*, voce *Bramè Paolo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971; T. VISCUSO, voce *Bramè Paolo*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, L. Sarullo, vol. II, *Pittura*, Palermo 1993; S. PARTSCH, voce *Bramè Paolo*, in *Allgemeines Künstlerlexicon:*

pare la conoscenza della sua produzione. Tuttavia a grandi linee è possibile ripercorrere la sua vicenda artistica grazie all'esistenza di alcuni dati cronologici certi.

L'origine fiamminga dell'artista, in passato ipotizzata sulla base del cognome, riconducibile alla dizione Bramer con cui sono noti due altri pittori di Anversa attivi nel XVII secolo, è stata smentita successivamente da ricerche condotte in archivio nel capoluogo siciliano³. Paolo Bramè, quindi, risulta essere nato a Palermo il 30 settembre 1560 da Giovan Benedetto e Jacobella di Paolo di Napoli⁴. Accertato è inoltre il rapporto di parentela con Giovanni Bramè, suo nonno, di origine genovese, pittore di maioliche che esercita a Palermo, fin dal primo quarto del XV secolo, il commercio di oggetti d'arte per l'arredamento, accumulando ingenti fortune che gli consentono anche di comprare un grande palazzo da uno dei suoi influenti amici, il protonotaro del regno Alfonso Roys⁵.

Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, XIII, München-Leipzig 1996, p. 578; A. MIGLIORATO, voce *Bramè Paolo*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, prefazione di M. Borskovits, Milano 2004; A. RAFFA, voce *Bramè Paolo* in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, L. Sarullo, vol. IV, *Arti minori*, in corso di pubblicazione.

³ G. MELI, *op. cit.*, p.22; cfr. anche U. THIEME, F. BECKER, *op. cit.*, p. 522.

⁴ F. MELI, *op. cit.*, pp. 201-202, pur avendo rintracciato alcuni rogiti notarili in cui si attestava che il matrimonio dei genitori di Paolo era stato celebrato in Palermo il 27 luglio 1554, ha sostenuto l'origine fiamminga della famiglia stabilitasi in epoca imprecisata in Sicilia (forse poco prima del 1554), ipotesi che, secondo lo studioso, troverebbe conferma anche in «qualche notazione stilistica di evidente ispirazione fiamminga»; A. RAGONA, *op. cit.*, pp. 150 e 153, elimina del tutto il sospetto di un'origine fiamminga, basandosi sul documento di nascita del pittore; *Idem*, *op. cit.*, 1971, con evidente incongruenza fra la data di nascita e di battesimo.

⁵ A. RAGONA, *op. cit.* 1970, p. 154; già A. SALINAS, *Rassegna bibliografica*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., anno V, fasc. I e II, Palermo 1880, pp.185-186, aveva supposto che Giovanni Brama, pittore di maioliche, data la minima differenza di cognome, potesse appartenere alla medesima famiglia di Paolo Bramè.

Paolo Bramè, dunque, vive sin da bambino a contatto con la bottega d'arte tenuta dal padre e, dopo la morte di questi, nel 1570, dallo zio Giovan Battista, commerciante di damaschi di fattura locale. Sembra, in effetti, che la famiglia Bramè godesse tradizionalmente dell'amicizia con l'aristocrazia palermitana, cui apparteneva anche Francesco Bisso, protomedico del regno, che tenne a battesimo Paolo. Tale rapporto appare di una certa importanza per l'inserimento del giovane pittore nell'ambiente artistico palermitano, in virtù dell'amicizia che lega il Bisso prima al viceré don Ferdinando Francesco d'Avalos e poi a Marcantonio Colonna⁶. Riguardo alle sue prime commissioni artistiche si sa che, dal mese di marzo ai primi di aprile del 1580, partecipa, insieme a Masi Concesso, Giovan Domenico Noie e Andrea Lo Duca, all'allestimento dell'apparato effimero del Sepolcro per la Settimana Santa, nella cappella Palatina, sotto le direttive dell'Alvino⁷.

Il 16 aprile 1584 Bramè è documentato a Palermo, come risulta da una denuncia di possesso di arma da fuoco, registrata negli Atti del Senato della città⁸. La successiva notizia è del 1589, quando, con atto rogato dal notaio Lorenzo

⁶ A. RAGONA, *op. cit.* 1970, p. 154.

⁷ T. VISCUSO, *scheda 22*, in *XII Catalogo di opere d'arte restaurate (1978-1981)*, Palermo 1984, pp. 114-115; C. GUASTELLA, *Ricerche su Giuseppe Alvino detto il sozzo e la pittura a Palermo alla fine del cinquecento*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*, Palermo 1985, p.51. In questa occasione il suo pagamento appare piuttosto esiguo, solo 6 tarì, e ciò ha fatto ipotizzare che Bramè facesse capo all'Alvino, il quale ne avrebbe anche appoggiato l'inserimento nei cantieri cittadini, fra cui quello che, a partire dal 1577, per oltre un decennio, riguarderà il palazzo reale.

⁸ A. RAGONA, *op. cit.* 1971.

⁹ A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, (ms. del 1742 ca.), ed. a cura di E. Natoli, Palermo 1977, p. 163.

Grecco il 22 giugno, si assume l'incarico di dipingere per il Collegio dei notai di Palermo una tavola raffigurante la *Purificazione della SS. Vergine*, in cui si leggono la firma e la data (fig. 1)⁹.

Nell'intervallo, tra il 1584 e il 1589, si deve collocare il suo primo soggiorno romano che trova conferma in quanto scrisse D'Ariano a proposito dell'intervento del Bramè nell'arco trionfale eretto nel 1592 per l'arrivo a Palermo del viceré Conte d'Olivares¹⁰. D'Ariano fa, infatti, riferimento ad un precedente soggiorno dell'artista a Roma «dove ha dato per molt'anni allo studio del disegnare e del dipingere opera continua», e aggiunge che, ritornato a Palermo, «mostra con l'esperienza di quanto giovamento gli sia stata la pratica da lui tenuta in quella città maestra e sovrana di tutte le buone discipline coi maggiori uomini della sua nobile professione»¹¹. L'abilità raggiunta da Bramè è testimoniata dal fatto che risalgono proprio a questi anni le pregevoli opere dalle quali Jacob Matham ha tratto le incisioni datate in calce al foglio 1592 e non 1598 (fig. 2), come ho potuto appurare¹².

Potrebbe essere ritornato nella città pontificia ancora per qualche anno, intorno al 1590, dal momento che posticipa al 1592 e al 1594 la consegna di opere commissionate nel 1589, come attestano gli atti notarili relativi alla consegna di un quadro a Francesco Homodei, maestro razionale del

¹⁰ Soltanto T. VISCUSO, voce *Bramè Paolo*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, L. Sarullo, vol. II, *Pittura*, Palermo 1993, colloca il primo soggiorno fra il 1589 e il 1592, anziché fra il 1584 e il 1589.

¹¹ G. D'ARIANO, *Arco trionfale fatto in Palermo nell'anno 1592 per la venuta dell'illustrissimo ed eccellentissimo sig. Don Henrico Guzman conte d'Olivares, viceré di Sicilia*, Palermo 1592, f.36.

¹² U. THIEME - F. BECKER, *op. cit.*, p. 522; *The illustrated Bartsch*, vol. III (parte seconda), *Netherlandish artists*, New York 1980, pp. 69-70; K. H. HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes...*, III, Leipzig 1789. p. 301.

Real Patrimonio, e di nove dipinti al mercante catalano Michele Vignales¹³. Fino al 1594 si sa che Bramè dimora in Palermo per regolare la divisione dell'eredità con i fratelli Geronimo e Lucia. Mentre, a partire dal 1596 è documentato di nuovo a Roma, dove ricopre la carica di maestro dei novizi insieme a Gaspare Sindali nella Confraternita di Santa Maria Odigitria dei siciliani, fondata nel 1593 e istituita ufficialmente l'anno seguente da Clemente VIII¹⁴. Probabilmente è ancora a Roma nel 1597, quando esegue il foglio miniato con la *Deposizione* (fig. 3)¹⁵ – oggi appartenente alla collezione Rosa di Villarosa di Napoli – che reca, oltre alla data e alla firma, la dicitura «siculus panormitanus», con cui verosimilmente sottolinea l'appartenenza a quella comunità di siciliani attivi nella città pontificia.

Durante la sua permanenza a Roma Paolo Bramè entra in contatto con pittori e miniatori che, con molta probabilità, sono legati fra loro da rapporti di amicizia e di lavoro, in-

¹³ *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra (Palermo 19 aprile - 1 giugno 1997), Palermo 1997, p. 277; F. MELI, *op. cit.*, 1957, pp. 203-204 e 215 doc. XI e XII.

¹⁴ “Il fratello Paulo Brameo” compare nella congregazione generale del 3 maggio 1596, dedicata all'elezione delle nuove cariche della confraternita, il 19 maggio assume la carica di maestro dei novizi ed è ancora documentato nella confraternita il 9 giugno e il 14 agosto, cfr. R. VODRET, *Tracce siciliane a Roma tra Cinquecento e Seicento nell'Archivio di Santa Maria Odigitria*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo), a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati, R. Vodret, Venezia 2001, p40.

¹⁵ C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988 (a), prefazione di F. Bologna, pp. 7-11. Sulla base di un raffronto stilistico fra la suddetta miniatura e le decorazioni del soffitto di San Gregorio Armeno, è stata ipotizzata la sua partecipazione a tale cantiere e in modo particolare nella storietta di *San Gregorio che subisce lo strappo della pelle*, cfr. C. VARGAS, *Bramè Paolo*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988 (b), p. 653. A riguardo va precisato che non si hanno notizie in merito ad un soggiorno a Napoli di Bramè né dalle fonti coeve o successive, né tantomeno dai documenti d'archivio.

tessendo una preziosa trama di scambi e confronti stilistico-culturali nella Roma pontificia di fine Cinquecento. Egli, infatti, appare tra i firmatari insieme ad altri dieci miniatori, fra cui Paris Nogari e Francesco da Castello, della petizione di grazia, indirizzata al papa Clemente VIII e al cardinale Aldobrandini, a favore del collega perugino Cesare Franchi, condannato a morte per omicidio¹⁶. Il documento, danneggiato e privo di data, riveste notevole importanza perché, oltre a permetterci di conoscere i nomi degli artisti con cui strinse rapporti a Roma, ne attesta con certezza la presenza in un periodo ben circoscritto sulla base delle indicazioni di carattere storico contenute nella petizione. Il cardinale Aldobrandini, al quale la petizione era indirizzata, ebbe la carica di prefetto della segnatura di giustizia nel 1599; il pontefice Clemente VIII, il cui nome è segnato in carattere assai piccolo sul retro del documento, morì nel 1605; Paris Nogari, uno dei firmatari, era già morto nel 1601. In tal modo la condanna a morte di Cesare Franchi va datata nel 1600 circa¹⁷. Di conseguenza viene ridimensionata anche la permanenza a Roma del Bramè, che non dovrebbe andare oltre i primissimi anni del XVII secolo.

Egli infatti risulta nuovamente attivo a Palermo fra il 1605 e il 1608, al servizio del potente inquisitore Ludovico Paramo, «uomo di cultura e intenditore d'arte», che inviò un dipinto del nostro al pontefice Paolo V il quale commentò la bravura dell'artista dicendo «Sic Panormus Romae vestigiis inhaere pingendo, ut Panormus Roma videretur, tanti Pontificis oraculum statuit pictoribus modum»¹⁸.

¹⁶ A. BERTOLOTTI, *op. cit.*, 1877, p. 32.

¹⁷ A. RAGONA, *op. cit.*, 1970, pp. 147-150, ha corretto la data fallace 1615, fornita da Bertolotti che si basava sulle affermazioni del Pascoli.

¹⁸ F. BARONIO MANFREDI, *De Panormitana Majestate, Libri IV*, Palermo

Le ricerche d'archivio hanno permesso di prolungare la vicenda biografica dell'artista che precedentemente si credeva morto intorno al 1609-1610¹⁹. Bramè, infatti, risulta ancora in vita nel 1616, anno in cui si impegna con il priore del convento di San Martino delle Scale a restaurare e completare un dipinto raffigurante lo *Spirito Santo* nell'abbazia benedettina. Tuttavia, l'affresco non è stato rintracciato presso gli spazi attuali del monastero e non risulta ricordato da Celesia e neanche nell'elenco delle opere provenienti dall'abbazia al Museo Nazionale di Palermo²⁰. La sua attività è accertata ancora per altri due anni circa grazie al rinvenimento, nella chiesa dello Spirito Santo dei Cassinesi, degli affreschi riferiti al Bramè già da Gaspare Palermo e Giocchino Di Marzo e da me ritrovati ancora in discreto stato e abbastanza leggibili (fig. 6)²¹. Essi risalirebbero, in-

1630, libro III, pp. 102-104; A. RAGONA, *op. cit.*, 1970, p. 150, corregge il dato cronologico fornito da G. Di Marzo, *Delle Belle arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, Palermo 1862, vol. III, pp. 321-322, secondo cui nel 1589 il Paramo inviò a Roma a papa Paolo V delle pitture del Bramè. A correzione di ciò Ragona fa notare (cfr. G. Di Marzo, 1869, pp. 131 e 152) che il Paramo giunse a Palermo nel 1592 e vi rimase fino alla morte nel 1608 e che Paolo V iniziò il suo pontificato nel 1605. Dunque l'episodio relativo al Bramè va inquadrato dopo il secondo rientro a Palermo e precisamente fra il 1605 e il 1608.

¹⁹ D. RUFFINO, G. BONGIOVANNI, *Antonino Spatafora e Paolo Bramè: nuove acquisizioni documentarie*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna, facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", 14, Messina 1994.

²⁰ M. CELESIA, *Descrizione storico-artistica delle pitture di pregio esistenti nel monastero di San Martino delle Scale di Palermo*, Palermo 1839; G. MELI, *Pinacoteca del museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873.

²¹ G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni* (1816), edizione a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p.560; G. DI MARZO, *op. cit.*, 1862, vol. III, pp. 321-323; A. RAFFA, *Gli affreschi della chiesa dello Spirito Santo*, in "Kalos. Arte in Sicilia", Palermo, maggio-giugno 1997, pp. 42-43.

fatti, ad un periodo compreso fra il 1615 e il 1618 circa, quando la chiesa fu riedificata ed abbellita con la spesa di diciannovemila scudi dall'abate D. Onorato Scalisi²².

Ciò potrebbe lasciar supporre che Bramè, proprio in quegli anni, intrattenesse a Palermo rapporti di committenza con i PP. Benedettini di San Martino delle Scale, cui apparteneva anche la grángia dello Spirito Santo, sita all'interno del mandamento Monte di Pietà, nel quartiere del Capo.

Le miniature

L'esiguo catalogo delle opere firmate da Paolo Bramè si accresce grazie alla scoperta di una miniatura gentilmente segnalatami da Elena De Laurentiis e che, sebbene inclusa da Domínguez Bordona nel repertorio dei manoscritti miniati, pubblicato nel 1933, e di nuovo segnalata dallo stesso autore nel 1957, è stata di fatto ignorata dagli studi sin qui condotti sull'artista²³.

²² R. LA DUCA, *La città perduta*, Palermo 1975, pp. 18-19; Libro Maggiore, buste 522, 523, Fondo San Martino delle Scale, Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia. A seguito del ritrovamento di alcuni documenti (cfr. G. Mendola, regesto documentario, in *Vulgo dicto...*, cit., pp. 261-262; G. Mendola, regesto documentario, in *L'eredità di Angelo Sinisio, l'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra, San Martino delle Scale 23 novembre-13 gennaio 1998, Palermo 1998, p. 301) Viscuso ipotizza che gli affreschi si debbano ricondurre a Gaspare Bazzano e aiuti (T. VISCUSO, "Zoppo di Gangi" e dintorni: un equivoco della storiografia, in *Vulgo dicto...*, cit., pp. 54-57). Ritengo, tuttavia, che le notizie archivistiche rinvenute non smentiscano la paternità del Bramè riguardo agli affreschi della volta della chiesa dello Spirito Santo, dal momento che in questi documenti si riscontrano riferimenti piuttosto generici alle pitture fatte nella chiesa ad opera di Gaspare Bazzano, e ad una pittura fatta nella nave della chiesa da Filippo Mercurio.

²³ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de*

La presenza del foglio miniato raffigurante la *Resurrezione di Cristo* (fig. 7) nella chiesa di Santa Maria nel piccolo centro iberico di Arcos de La Frontera (Cadice), amplia la conoscenza della sua produzione artistica che, nonostante sia ancora piuttosto esigua, appare senza dubbio caratterizzata dall'uso di un personale codice stilistico, adottato in contesti di fruizione dell'immagine fra loro molto diversi, che spaziano dall'ambito privato e devozionale della miniatura e dei dipinti di piccolo formato, alla pittura didascalica controriformata delle pale d'altare e degli affreschi.

La versatilità dell'artista trova conferma anche nelle fonti storico-artistiche e nei documenti – già citati a proposito delle notizie biografiche – che forniscono spesso interessanti informazioni riguardo alle opere da lui eseguite, ma non più rintracciate, rivelandosi pertanto utili al fine di delineare il profilo del pittore-miniatore. Dalla lettura delle fonti e dei documenti emerge, innanzitutto, il rapporto che lega Bramè alla committenza spagnola non solo vicereale, la realizzazione di opere con soggetto allegorico, storico, ma anche paesaggi e vedute, e per quanto riguarda la tecnica, l'uso di procedimenti adoperati prevalentemente nell'ambito della miniatura²⁴.

Molteplici sono, infatti, i legami fra Paolo Bramè, Roma e la Spagna, sedi di celebri *scriptoria*, dove operano numerosi

España, tomo I Avila-Madrid, Madrid 1933, n. 209 p. 107, fig. 103; IDEM, *Diccionario de iluminadores españoles*, in "Boletín de la Real Academia de la Historia", CXL, Madrid, 1957, p. 80.

²⁴ Un esempio significativo in tal senso è il contratto del luglio 1592 con il quale si impegna con Francesco Homodei, Maestro Razionale del Real Patrimonio, a consegnare entro quattro mesi un quadro "in tela di coluri fini in oglio di palmi quattro e mezzo di un designo... di stampa di Roma guernito con la sua guarnitione deorato", cfr. *Vulgo dicto...*, *op. cit.*, p. 277.

miniatori impegnati nell'esecuzione di libri liturgici e corali fra cui spiccano quelli per la Cappella Sistina, per la Sacrestia Sistina e per il monastero di San Lorenzo dell'Escorial²⁵.

A Roma Bramè adegua le sue opere alle tendenze della coeva pittura romana fra Manierismo e Controriforma²⁶. Non è un caso che i pittori con cui entra in contatto siano anche abili miniatori, infatti, intorno alla metà del Cinquecento numerosi artisti si dedicarono anche alla miniatura, realizzando fogli miniati a piena pagina che, sebbene talvolta inseriti in codici liturgici, sono indipendenti dal testo o interpretabili come «testo parallelo»²⁷.

Pur essendo sostanzialmente espressioni eclettiche, derivate da una formazione artistica itinerante, le opere di

²⁵ E. A. TALAMO, *I messali miniati del Cardinal Juan Alvarez de Toledo*, in "Storia dell'Arte", n. 66, 1989, pp. 158-169; E. A. TALAMO, *op. cit.*, 1995; E. A. TALAMO, *op. cit.*, 1998; E. DE LAURENTIIS, *op. cit.*, 1998, pp. 88-98; E. DE LAURENTIIS, *Giovanni Battista Castello "il Genovese" (Genova 1549 ca. - 1639). L'attività di miniatore per la corte spagnola*, in "Polittico. Studi della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Pisa", 1, 2000, pp. 83-103; E. DE LAURENTIIS, *Una miniatura di Luis Lagarto con San Giovanni Battista nel Museo Amedeo Lia*, in "Quaderni di Palazzo Te", 10, 2002, pp. 48-57; E. DE LAURENTIIS ACCORNERO, *Giovanni Battista Castello "il Genovese", Giulio Clovio e lo scriptorium dell'Escorial*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2002, pp. 156-165; E. DE LAURENTIIS, *Nuove miniature nei codici della sacrestia Sistina a Toledo*, in *Perino del Vaga. Prima, durante, dopo. Atti delle Giornate Internazionali di Studio* (Genova, Palazzo Doria "del Principe", 26-27 maggio 2001), a cura di E. Parma, De Ferrari, Genova 2004, pp. 78-95; E. DE LAURENTIIS, *Il cardinale Lorenzana e i codici liturgici della Sacrestia Sistina a Toledo*, in *El cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo. Ciclo de conferencias en el II Centenario de su muerte (1804-2004)*, a cura di A. Fernández Collado, Toledo 2004, pp. 265-301.

²⁶ A. BERTOLOTTI, *op. cit.*, 1877, p. 32; A. BERTOLOTTI, *op. cit.*, 1882.

²⁷ R. VARESE, *La miniatura, qualche problema*, in *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia 1 marzo-31 maggio 1998) a cura di F. Toniolo, Modena 1998, p. 55.

Bramè si distinguono per la presenza di alcuni aspetti peculiari: la raffinatezza cromatica, caratterizzata dall'uso di colori cangianti e di lumeggiature in oro, la vivacità narrativa riscontrabile soprattutto nelle scene in cui si affollano numerosi personaggi, la presenza di scorci con paesaggi e architetture, l'attenzione ai piccoli dettagli, quali fibbie e gioielli.

Tali caratteristiche sono presenti anche nella miniatura spagnola firmata «Paulus bramè f.», raffigurante la *Resurrezione di Cristo*, che l'artista potrebbe aver realizzato durante un suo soggiorno spagnolo o piuttosto a Palermo, dove era solito intrattenere, già dalla fine degli anni Ottanta del Cinquecento e per il primo decennio del secolo successivo, rapporti con ricchi commercianti, esponenti del governo e della chiesa spagnoli, come ho già evidenziato.

Il foglio miniato è delimitato da una cornice, secondo l'impostazione tradizionale delle miniature contenute nei codici liturgici, ed è costituito da una scena principale in cui è raffigurato Cristo benedicente, avvolto da una nube luminosa e sovrastato dai cherubini, mentre avanza sul sepolcro semiaperto, reggendo in mano il vessillo della Resurrezione, fra una coppia di angeli inginocchiati in preghiera. Intorno al sepolcro quattro soldati, deposte le armi, dormono appoggiati gli uni agli altri, mentre a sinistra un quinto soldato si protegge il volto dal bagliore della luce divina, sollevando le braccia. Sullo sfondo a destra si apre uno scorcio di paesaggio brullo: in lontananza si distinguono le croci sul monte Golgota e in primo piano tre donne addolorate camminano chine. In basso a destra, vicino alla spada di uno dei soldati, si legge la firma.

Lungo la cornice si alternano otto scene evangeliche, poste entro ovali, e manieristiche decorazioni floreali, queste ultime molto simili a quelle del foglio firmato «Paulus B.me

fe.» raffigurante *San Francesco e San Lorenzo* (fig. 8)²⁸. Procedendo in senso orario in alto, al centro, troviamo la scena dell'Ascensione di Cristo, segue l'immagine dell'Arcangelo Michele con spada e bilancia, consueti attributi che simboleggiano il momento del Giudizio; le scene successive ricordano le due apparizioni di Cristo risorto, la prima sulla via di Emmaus a due discepoli intenti a discutere, la seconda agli apostoli con l'episodio dell'Incredulità di San Tommaso; al centro segue la Discesa dello Spirito Santo, nell'angolo di sinistra è raffigurata la Consegna delle chiavi a Pietro, l'Apparizione di Gesù risorto a Maria Maddalena sotto le sembianze di un giardiniere e infine, nell'angolo in alto a sinistra, l'Ascensione della Vergine.

La miniatura si ricollega, per la complessità iconografica, per l'impostazione della scena centrale e delle storiette laterali della cornice, al foglio miniato dallo stesso Bramè raffigurante la *Deposizione*²⁹, che rimanda al tema caro all'ideologia controriformistica delle "Cinque Piaghe del Signore", «vale a dire al mistero della salvezza umana attraverso

²⁸ Della miniatura – già posseduta dal duca della Verdura e proveniente dal libro dei Capitoli della Compagnia di San Francesco in San Lorenzo a Palermo – per un certo periodo si sono perse le tracce sino a quando è stata rinvenuta a Roma in collezione Volpe, cfr. M. C. DI NATALE, *Le vie dell'oro: dalla dispersione alla collezione*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, Milano 1989, pp. 28-30; per la datazione cfr. A. RAGONA, *op. cit.*, p. 154, colloca la miniatura *post* 1609, anno in cui la Compagnia palermitana di San Francesco si trasferì nell'Oratorio di San Lorenzo; V. ABBATE, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio-31 ottobre 1999) a cura di V. Abbate, Palermo 1999, p. 25 anticipa la datazione al rientro dal suo primo soggiorno romano.

²⁹ La miniatura (mm. 310x230) appartiene alla collezione Rosa di Villarosa di Napoli; Cfr. C. VARGAS, *op. cit.*, 1988 (a), prefazione di F. Bologna, pp. 7-11, che per primo ne dà notizia.

so il Sacrificio di Cristo, esemplificato nel gruppo degli Angeli recanti l'*Arma Christi*³⁰. La *Deposizione*, probabilmente realizzata a Roma, evidenzia palesi rapporti con la pittura romana come si può osservare nella figura centrale di Cristo, per la quale è stata a ragione sottolineata una forte somiglianza con il *Cristo morto* di Taddeo Zuccari, nelle tre versioni di Caprarola, Urbino e della Galleria Borghese (fig. 4)³¹, nonché una chiara ripresa e addirittura un «rapporto di palmare corrispondenza» con le *Pietà* di Marco Pino (fig. 5), delle quali le più note sono la versione della chiesa romana dell'Aracoeli e l'altra oggi nella sede della Soprintendenza di Cosenza³². Ancora più diretto appare il legame con le miniature cloviane, come attesta il confronto con una miniatura di Giulio Clovio avente lo stesso soggetto, conservata presso l'Albertina di Vienna³³.

Alla produzione artistica tardo-cinquecentesca di opere pittoriche, ma soprattutto di miniature e di incisioni, in particolare quelle di Goltzius, si deve guardare per la disposizione delle scene entro cornici e comparti decorati con putti e testine³⁴.

Si riscontra in entrambe le miniature firmate da Bramè la predilezione per le forme allungate e l'analoga posa dell'angelo sulla sinistra, con le mani giunte in preghiera e lo sguardo rivolto verso il basso. L'eleganza delle pose legger-

³⁰ V. ABBATE, *op. cit.*, p. 25.

³¹ C. VARGAS, *op. cit.*, (a) 1988, p. 10.

³² N. BARBONE PUGLIESE, *A proposito di Teodoro d'Errico e di un libro recente*, in "Prospettiva" 62, 1991, pp. 83-84, ritiene che il quadretto del Prado attribuito a Marco Pino o alla sua bottega, sia da assumersi quale termine di confronto più prossimo per la *Deposizione* del Bramè.

³³ S. MELONI TRKULJA, *op. cit.*, 2001, pp. 9-15, p. 9, figg. 1-2.

³⁴ *The illustrated Bartsch*, New York, vol. III, Goltzius, pp. 60 e seguenti, *Scene tratte dalla vita di Cristo*, datate 1578.

mente avvitate dei corpi e l'attenzione al particolare – si veda ad esempio la fibbia con gioiello nell'abito dell'angelo che sostiene il braccio di Cristo sulla destra – riporta ad un gusto e ad un'educazione visiva che risente della lezione dei pittori fiamminghi operanti fra Roma e il meridione d'Italia.

La vivacità narrativa con cui sono rese le piccole scene, la cura per i singoli dettagli, così come la ricerca di certe pose di tradizione manieristica, sono aspetti comuni anche alla *Decollazione di San Giovanni Battista*³⁵ (fig. 9), dove Bramè, nonostante qualche incertezza nell'uso della prospettiva, riesce a creare un armonioso ritmo compositivo-coloristico e a sfondare la scena attraverso due archi che mostrano il paesaggio sullo sfondo caratterizzato da montagne, scorci architettonici e piccole figure che si perdono in lontananza. La *Decollazione di San Giovanni Battista*, firmata «Paulus Brame», ma priva di data, potrebbe essere stata realizzata fra l'ultimo decennio del XVI secolo e i primi anni del secolo successivo, sulla base di una certa somiglianza ravvisabile fra la decorazione a gioiello nei quattro angoli della cornice e la cornice-reliquiario di una pergamena miniata da Cesare Franchi, raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (fig. 10), che si fa risalire all'ultimo decennio del Cinquecento³⁶. Non va trascurato anche lo stretto legame fra la miniatura e la *Presentazione al tempio* del 1589, che si palesa nell'inserimento in entrambi i casi sulla destra di un analogo gruppo di figure: un uomo a torso nudo e una donna con il copricapo bianco caratterizzati dal drammatico espressionismo dei volti.

³⁵ La miniatura (mm. 215x160) in collezione privata è stata pubblicata da A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura siciliana*, Firenze 1965, p. 63.

³⁶ F. MANCINI, *op. cit.*, pp. 41-43.

I caratteri stilistici tipici della scuola tosco-romana, del raggio al tempo stesso raffaellesco e michelangiotesco, con cui il Bramè venne a contatto nei suoi soggiorni romani sono evidenti nel morbido plasticismo delle figure e nell'uso della linea "serpentinata", presenti non solo nelle miniature e nella tavola della *Presentazione al tempio*, ma anche nella scena, delimitata da una cornice ottagonale, raffigurante il *Battesimo di Cristo* (fig. 11), al centro della volta della chiesa dello Spirito Santo a Palermo affrescata da Paolo Bramè³⁷. Sebbene le dimensioni e il contesto di fruizione siano differenti si riscontrano palesi analogie con le miniature per l'uso dello stesso codice stilistico: la gamma cromatica chiara e cangiante, le fisionomie allungate e ovoidali delle figure, il modo di rendere le chiome con ciocche sottili e mosse, unitamente ad un gestualità controllata, elementi che, come ho già precisato, rimandano alla cultura pittorica romana dell'ambito della Controriforma e allo stesso tempo ai modi di artisti fiamminghi attivi nell'Italia meridionale, come Teodoro d'Errico e Cornelis Smet.

Agli affreschi di Paul Brill nella Scala Santa a Roma sembra rifarsi Bramè quando dà prova di saper creare ambientazioni paesaggistiche in cui inserisce anche le architetture. In particolare, ricorre spesso la citazione di un edificio rinascimentale a pianta centrale, periptero e coperto da cupola, affiancato da un'alta colonna, come si riscontra nelle cornici delle miniature raffiguranti la *Resurrezione* (fig. 12) e la *Deposizione* (fig. 13) e nella *Predicazione di San Pietro* (fig. 14), scena affrescata nella volta della chiesa dello Spirito Santo. I suddetti elementi architettonici – presenti spesso nelle incisioni con vedute della città di Roma e nella coeva pittura ro-

³⁷ A. RAFFA, *op. cit.*

mana, come attesta la *Fuga di Enea da Troia* (fig. 15) di Federico Barocci del 1598 – sembrano desunti da una di quelle stampe di Roma che Bramè adoperava per realizzare le sue opere, come attesta un documento già ricordato³⁸.

Dalla frequentazione con i miniatori attivi nella città pontificia è, forse, derivata una serie di reciproche influenze stilistiche, purtroppo oggi difficilmente verificabili data l'esiguità o addirittura la mancanza di opere di miniatura di sicura autenticità a loro riconducibili. Tuttavia, particolarmente interessanti mi sembrano le notizie che riguardano il pittore e miniatore belga Frans van de Kastele (Bruxelles, 1541ca.- Roma, 1621), più noto con il nome italianizzato Francesco da Castello, giunto a Roma intorno al 1577, anno in cui è ricordato nella romana Accademia di San Luca³⁹. Il Baglione accenna alla sua specializzazione come miniatore: «dilettossi di fare in piccolo, al che sentivasi inclinato, e il genio ve'l portavasi, che buon miniatore divenne, e fece di bellissime opere, che andarono in Ispana»⁴⁰. Alcuni anni fa è stata ritrovata una sua opera di piccolo formato, che permette, unitamente alle miniature a lui recentemente ricondotte, di documentare l'abilità del Castello come «prezioso cesellatore in piccolo»⁴¹. Il quadro d'altare di piccole dimensioni, raffigurante *l'Incoronazione della Vergine da parte della Trinità e due file di angeli e santi* (fig. 16) firmato e datato 1596, e le miniature (fig. 17) rivelano un codice stilistico caratterizzato dalla «*varietas cromatica*» accesa e brillante, dalla «gestualità controllatissima», dalla «pronun-

³⁸ Cfr. nota 25.

³⁹ R. CONTINI, *op. cit.*, pp. 217- 224.

⁴⁰ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642, p.85.

⁴¹ R. CONTINI, *op. cit.*, p. 217; ELENA DE LAURENTIIS, *op. cit.*, 2006, pp. 323-338.

ciata affabilità nell'espressione dei volti» e palesano un legame strettissimo con la cultura pittorica romana, in particolare, come ha notato Contini, con le tavole di Scipione Pulzone e di Giuseppe Valeriano nella cappella della Madonna della Strada (1584-1588), ma anche con i modi di artisti fiamminghi attivi nell'Italia meridionale⁴².

Evidenti mi sembrano le somiglianze stilistiche con le opere di Bramè, giustificabili grazie ad analoghi riferimenti culturali, frutto di un'effettiva frequentazione e forse collaborazione, determinatasi a Roma nell'ambito della Confraternita di Santa Maria Odigitria dei siciliani, dove si registra negli stessi anni la presenza di entrambi gli artisti⁴³.

Il piccolo dipinto di Francesco da Castello e le opere di Bramè, fra cui un piccolo olio su rame raffigurante *I Santi Placido, Vittorino, Eutichio e Flavia* (fig. 20)⁴⁴, dimostrano di appartenere ad «uno speciale aspetto della Controriforma che investe quasi unicamente la scelta dei soggetti e della composizione, mentre nel particolare descrittivo» rievocano ancora la tarda Maniera, palese nel «gusto per il prezioso, per l'esibizione degli accessori mirabilmente descritti»⁴⁵. Il dipinto, databile fra il 1598 e il 1611, periodo in cui furono rinvenute le reliquie conservate nella cornice reliquiario in ebano che completa l'opera⁴⁶, evidenzia nella fi-

⁴² R. CONTINI, *op. cit.*, pp. 218-219.

⁴³ Francesco da Castello viene pagato nel 1596 per la realizzazione di quadri per la cappella della Confraternita di Santa Maria Odigitria, cfr. R. VODRET, *op. cit.*, p. 40; per la presenza di Bramè nella Confraternita di Santa Maria Odigitria a Roma cfr. nota 14.

⁴⁴ Il dipinto (mm. 330x250) proviene dal monastero dei Sette Angeli di Palermo e si conserva nel Museo Diocesano palermitano cfr. M. C. DI NATALE, *Capolavori d'arte al Museo Diocesano di Palermo Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, Palermo 1998, pp. 96-97.

⁴⁵ R. CONTINI, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁶ Nell'elenco delle reliquie possedute dal Convento dei Sette Angeli si

gura di Santa Flavia una palese somiglianza con l'incisione di *Santa Marta* (fig. 18), realizzata nel 1592 da Jacob Matham da un'opera perduta di Paolo Bramè: il volto ovale leggermente inclinato, gli occhi rivolti verso il basso con le palpebre un po' pesanti, il naso leggermente allungato sulla bocca, la rotondità del piccolo mento e ancora, i capelli acconciati con un'identica piega, le mani affusolate⁴⁷. Alla *Santa Marta* e alla *Santa Apollonia* (fig. 2) si può affiancare, a mio avviso, un'altra inedita incisione di Jacob Matham raffigurante *Santa Maria Maddalena* (fig. 19), che per le evidenti analogie stilistiche nella resa del volto, dell'acconciatura e dei gioielli potrebbe anch'essa derivare da un'opera perduta di Paolo Bramè⁴⁸.

La cura per i particolari e la finezza di disegno, presenti nel piccolo olio su rame, così come la gamma cromatica cangiante con preferenza per le tonalità arancio-rosa, verde-celeste e per le lumeggiature in oro, sono tutti elementi comuni alla pratica della coeva miniatura.

legge di una "costa di San Placido" ricevuta nel marzo del 1598 e di due ossa e un dente dei santi ritrovati "ove fu la seconda invenzione dello stesso San Placido e Compagni nel 1608" e ricevuti a Messina nel 1611.

⁴⁷ K. H. HEINECKEN, *op. cit.*, p. 301 ricorda due incisioni raffiguranti le Sante Cristina e Margherita eseguite da Jacob Matham e un'altra con l'Ecce Homo eseguita da J. Turpin, non più rintracciate; E. MAUCERI, *op. cit.*, ricorda quattro incisioni raffiguranti le Sante Cristina, Margherita, Marta e Apollonia; oggi sono note solo le due incisioni con le Sante Marta e Apollonia, che risultano datate 1592 come ho potuto verificare osservando la data posta in calce ai due fogli pubblicati, cfr. *The illustrated Bartsch*, vol. III (parte seconda), *Netherlandish artists*, 1980, pp. 69-70. Jacob Matham, nativo di Haarlem, fu in Italia dal 1592-1593 circa al 1597, dal momento che risulta essere tornato nella sua città natale nel 1598, cfr. U. THIEME F. BECKER, *op. cit.*, vol. XXIV, pp. 237-238; WALLER, *Biographisch Woordenbck ven noord Nederlandische graveurs*, 1938, *ad vocem*; G. MILESI, *Dizionario degli incisori*, Bergamo 1989, p. 221.

⁴⁸ L'incisione che raffigura *Santa Maria Maddalena* (mm.129x94) si conserva in collezione privata.

L'attenzione ai dettagli delle vesti e in modo particolare ai gioielli, inseriti sia come complementi dell'abbigliamento, sia come elementi decorativi della cornice è uno degli aspetti che contraddistingue la produzione artistica di Bramè e che lo avvicina ai modi di Francesco da Castello (fig. 21), non solo nell'ambito della miniatura, ma anche della pittura, come si può desumere osservando alcuni particolari della *Presentazione al tempio* (fig. 22) e degli affreschi dello Spirito Santo (fig. 23-24). Inoltre, le evidenti analogie riscontrabili fra *Simeone* nella *Presentazione al tempio* e *Sant'Ambrogio* nella volta della chiesa dello Spirito Santo, così come quelle che caratterizzano le figure femminili (figg. 25-27,) permettono di cogliere i caratteri distintivi dello stile di un pittore che ha contribuito alla diffusione nell'ambito della pittura palermitana di fine Cinquecento inizi del Seicento di quei modelli stilistici da lui appresi a Roma⁴⁹.

La terza miniatura conosciuta del nostro pittore è quella con *San Francesco e San Lorenzo* (fig. 8), già posseduta dal duca della Verdura e proveniente con molta probabilità dal libro dei Capitoli della Compagnia di San Francesco in San Lorenzo⁵⁰.

⁴⁹ Recentemente sono state attribuite a Paolo Bramè da V. ABBATE, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo), a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 25-27, pp. 178-179, le seguenti opere: *La consegna dell'Indulgenza della Porziuncola*, Castronovo, chiesa dei Cappuccini, *I Santi Gregorio Papa e Nicolò da Tolentino in adorazione dell'immagine della "Madonna di Belvedere" intercedono per le anime purganti*, Mussomeli, chiesa di Santa Maria di Gesù.

⁵⁰ G. DI MARZO, *op. cit.*, 1899, p. 325; U. THIEME e F. BECKER, *op. cit.*, p. 522; P. D'ANCONA, E. AESCHLIMANN, *op. cit.*, p. 38; A. DANEU LATTANZI, *op. cit.*, 1967, p. 63; A. RAGONA, *op. cit.*, 1970, p. 153; M. C. DI NATALE, *op. cit.*, pp. 28-30.

Si potrebbe ipotizzare che nel realizzare questo foglio il nostro pittore dovesse attenersi allo stile adottato nel resto dei Capitoli, in sintonia con gli schemi tradizionali della miniatura. La cornice si può ricollegare, per la presenza di motivi decorativi con gemme, farfalle e candelabri, a quella della *Decollazione*, che per il resto, però, presenta elementi stilistici qui non riscontrabili.

La pergamena firmata «Paulus B. me fe.», è priva della data, ma secondo Ragona la si può collocare cronologicamente *post* 1609, anno in cui la Compagnia palermitana di San Francesco si trasferì nell'oratorio di San Lorenzo⁵¹.

L'impianto della composizione che dà risalto alle due figure dei santi che occupano l'intero foglio presenta legami evidenti con le miniature dei codici. San Lorenzo e San Francesco ricordano le fisionomie delle figure dipinte da Bramè e mostrano anche qualche sproporzione, evidente soprattutto nelle mani e nella testa di San Francesco, riscontrabile anche in altre sue opere. Il paesaggio è quasi assente, si intravede appena in basso, mentre lo sfondo è dominato da un'intensa tonalità di azzurro che tanto ricorda le miniature cloviane⁵².

Infine, anche per quanto riguarda l'aspetto tecnico della miniatura, Paolo Bramè si rivela abile e aggiornato dal momento che adopera la miniatura «granita» o «puntinata», che trova un largo impiego proprio a partire dalla seconda metà del Cinquecento fra i miniatori più capaci e che consi-

⁵¹ A. RAGONA, *op. cit.*, 1970, p. 154; V. ABBATE, *op. cit.*, p. 25, anticipa la datazione della miniatura, collocandola dopo il primo soggiorno romano dell'artista.

⁵² La scena del martirio ricamata sulla dalmatica è stata messa in relazione con un dipinto recentemente attribuito a Francesco da Castello cfr. V. ABBATE, *op. cit.*, p. 25.

ste nell'uso di pennelli a punta sottile che permettono di dipingere con piccoli «atomi di colore» ravvicinati «a guisa d'un velo di tessuto fine» in modo che l'immagine acquisti luminosità e morbidezza⁵³.

Vorrei inoltre precisare che rimane ancora da accertare se le miniature di Bramè siano state create per decorare dei grandi codici o per essere incorniciate come piccoli quadretti. L'interrogativo nasce dall'osservazione che anche nei corali è possibile trovare, da questo periodo in poi, intere pagine, anche di grandi dimensioni, miniate come piccoli dipinti. Un esempio significativo nell'ambito della miniatura siciliana del XVII secolo è la pagina miniata da Frà Paolo da Termini con la *Deposizione dalla croce* (fig. 28), copia del celebre dipinto del Barocci per la chiesa di Santa Croce a Senigallia⁵⁴. Il soggetto è stato chiaramente ripreso da una delle tante incisioni tratte dalle opere dell'artista urbinato e diffuse in Sicilia⁵⁵. L'opera rivela l'abilità disegnativa del miniatore, la sua capacità di padroneggiare i modelli pittorici e la tecnica della miniatura puntinata, adoperata anche in altre scene dello stesso corale.

Non è stato ancora indagato il ruolo avuto dalla corte vicereale palermitana, sullo scorcio del XVI secolo e la prima metà del successivo, nell'ambito della commissione di mi-

⁵³ A. M. BESSONE AURELI, *Dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda*, Roma 1926, p. 129; E. HERMENS, *Valerio Mariani da Pesaro, a 17 century italian miniaturist and his treatise*, in "Miniatura", n. 3-4, 1990-1991, p. 96.

⁵⁴ Palermo, Biblioteca Regionale, *Corale 34*, c. 82v.

⁵⁵ La prima e la più celebre incisione è quella realizzata da Philippe Thomassin fra il 1585 e il 1590, come ricorda A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, Bologna 1985, p. 159. A testimonianza della grande fortuna incontrata dalla pittura barocca nell'isola si pensi che nei depositi del Museo Regionale di Palazzo Abatellis si conserva una copia secentesca della medesima *Deposizione*.

niature e opere devozionali di piccole dimensioni. Numero- se sono infatti le difficoltà che si incontrano nell'intrapren- dere tali ricerche: innanzitutto la scarsa, se non addirittura inesistente, presenza di opere miniate nei musei, oltre ad un arduo reperimento delle stesse nelle collezioni private. Non si dimentichi, inoltre, che si tratta di dipinti di piccole di- mensioni destinati alla devozione privata e che potevano es- sere facilmente trasportati altrove dagli stessi committenti.

È comunque da ipotizzare, a mio avviso, la presenza an- che a Palermo, così come è stato già rilevato a Genova, di botteghe che realizzavano «pitture in piccolo» di tipo de- vozionale in ossequio ai dettami della Controriforma. Non si tratta solo di miniature, ma anche di dipinti su lastra di rame e su tavola che, per affinità di soggetto e dimensioni, dovevano assolvere ad un'analogia funzione. Una conferma in tal senso mi sembra giungere dall'aver rintracciato negli inventari del Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Paler- mo un cospicuo numero di dipinti di piccolo formato, per lo più realizzati su rame, e una miniatura su pergamena fir- mata da Simone Benaccolti. La miniatura, datata 1626, raf- figura la scena del *Martirio di San Sebastiano* (fig. 29) e ri- sulta essere una copia in controparte di un dipinto di Hans von Aachen, probabilmente noto attraverso un'incisione di Jan Muller⁵⁶. La pergamena, pubblicata da Abbate, sorpren- de per l'alta qualità d'esecuzione. Essa appare molto curata sia dal punto di vista strettamente tecnico, essendo esegui-

⁵⁶ La pergamena, inventariata con il numero 345, misura mm. 250x210, cfr. V. ABBATE, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinque ed il Settecento: una traccia*, in *Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, cat. della mostra a cura di V. Abbate, Palermo 1995, p. 32; per l'incisione si veda *The Illustrated Bartsch*, n. 23, vol. 4, New York 1980, p. 463.

ta, anch'essa, con piccoli puntini di colore accostati, sia per la scelta delle tonalità cromatiche, sapientemente accordate: più accese in primo piano e via via più tenui nello sfondo. Sono presenti anche lumeggiature in oro, date a pennello, nei riccioli dei capelli dell'angelo, nell'aureola, nel raggio che viene fuori dalle nuvole, nella firma, e in qualche altro particolare. Dal confronto fra la pergamena e l'incisione del Muller emerge un certo intento di emulare la tecnica incisoria, che si fa più evidente nel modo di rendere i chiari e scuri, ad esempio nel tronco e nei rami dell'albero, con l'uso del tratteggio ravvicinato e incrociato.

Di grande interesse mi sembra anche un'altra pergamena inedita, miniata e incorniciata come un quadretto (fig. 30), da me rintracciata nel Museo di Villa Piccolo a Capo d'Orlando in provincia di Messina⁵⁷. La miniatura, di pregevole fattura, è stata realizzata sempre con la tecnica dei piccoli puntini di colore e con alcune lumeggiature in oro. Non è firmata, ma in alto a sinistra si legge un monogramma non meglio identificabile: *j*, che potrebbe far pensare all'iniziale di un nome. Si tratta di una miniatura di un certo interesse, innanzitutto perché piuttosto inconsueta è la contemporanea presenza nella stessa scena di due episodi evangelici distinti: lo *Svenimento della Vergine* e *l'Ecce Homo*. Un altro particolare da rilevare è che la miniatura non è stata del tutto completata, infatti nella veste della Vergine e nel manto della Maddalena si vede il disegno sottostante. Le osservazioni fatte potrebbero far pensare che il miniatore avesse presente due modelli pittorici che ha poi rielaborato liberamente. Riguardo alla provenienza della pergame-

⁵⁷ Si tratta di una miniatura da me notata nella stanza di Lucio Piccolo all'interno della Villa-Museo.

na non si hanno al momento notizie certe, ma è probabile che facesse parte, insieme a gran parte degli oggetti conservati nel museo, del patrimonio che la madre del poeta Lucio Piccolo, nobildonna della famiglia Filangieri, portò con sé dalla residenza palermitana di famiglia.

Un altro indizio a sostegno della presenza di botteghe specializzate nella realizzazione di miniature viene dalla documentata presenza a Palermo, in due successivi soggiorni, della pittrice e miniatrice cremonese Sofonisba Anguissola (Cremona 1535/36- Palermo 1625), per quattro anni a partire dal 1573, anno in cui va in sposa al nobile siciliano Fabrizio Moncada, e poi dal 1615 fino alla morte⁵⁸. Nonostante le ricerche fin qui condotte non siano riuscite a rintracciare le opere miniate da Sofonisba in Sicilia⁵⁹, tuttavia, a Genova e a Palermo Sofonisba è ricordata in qualità di maestra di miniatura di Francesco Piola e di Giovan Battista Anticone. Inoltre, la miniatrice cremonese era legata da rapporti di amicizia alla famiglia Castello, sia a Genova con l'“eccellentissimo” miniatore Giovan Battista Castello, sia durante il secondo soggiorno palermitano (1615-1625), con il figlio primogenito di Giovan Battista, Giovanni Gregorio Castello, trasferitosi in Sicilia nel 1608 e anche lui apprezzato miniatore⁶⁰. Da quanto sin qui esposto emerge la com-

⁵⁸ R. SACCHI, *Tra la Sicilia e Genova: Sofonisba Anguissola Moncada e poi Lomellini*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat. della mostra Cremona-Vienna-Washington, settembre 1994- giugno 1995, Milano 1994, pp. 156, 164.

⁵⁹ F. PIPITONE, voce *Sofonisba Anguissola*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, L. Sarullo, vol. II, *Pittura*, Palermo 1993; R. SACCHI, *op. cit.*, pp. 156-157.

⁶⁰ Cfr. *Gio. Battista Castello “il Genovese” Miniatura e devozione a Genova fra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Genova, Galleria di Palazzo Bianco 21 marzo-30 giugno 1990) a cura di Clario Di Fabio, Genova 1990; E. DE LAURENTIIS, *op. cit.*, 1999, pp. 387-388; E. DE LAURENTIIS, *op.*

plessità e l'importanza delle relazioni esistenti fra la corte spagnola, la produzione di miniature devozionali e l'ambiente artistico palermitano. Credo, inoltre, che lo studio della miniatura di questo periodo sia di grande utilità anche per ampliare la conoscenza del coevo panorama pittorico, con cui esistevano dei forti legami e, in qualche caso, anche espliciti rimandi come dimostrano le opere presentate.

cit., 2000, pp. 92-102; E. DE LAURENTIIS, in *Pittura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, catalogo a cura di F. Benito Doménech, J. Gómez Frechina, Valencia 2002, n. 10, pp. 50-51; E. DE LAURENTIIS, in *Raiz del Arte V. Una exposició de dibujos, 1560-1930*, catalogo Artur Ramon Col·leccionisme, Barcellona 2003, pp. 14-15; E. DE LAURENTIIS, in *Maestros del Barroco Europeo*, catalogo della Galleria Jorge Coll e Nicolas Cortés, Madrid 2005, n. 26 pp. 88-91.



Fig. 1 - Paolo Bramè, *Purificazione della SS. Vergine*, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, depositi.



Fig. 2 - Jacob Matham, *Santa Apollonia*, incisione.



Fig. 3 - Paolo Bramè, *Deposizione dalla croce*. tempera su pergamena, Napoli, collezione Rosa di Villarosa.



Fig. 4 - Taddeo Zuccari, *Cristo morto*, olio su tavola, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 5 - Marco Pino, *Pietà*, olio su tavola, Cosenza, sede della Soprintendenza.



Fig. 6 - Paolo Bramè (attribuito), volta, affreschi, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 7 - Paolo Bramè, *Resurrezione*, tempera su pergamena, Arcos de la Frontiera (Cadice), chiesa di Santa Maria.



Fig. 8 - Paolo Bramè, *San Francesco e San Lorenzo*, tempera su pergamena, Roma, collezione Volpe.



Fig. 9 - Paolo Bramè, *Decollazione di San Giovanni Battista*, tempera su pergamena, collezione privata.



Fig. 10 - Cesare Franchi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, tempera su pergamena e cornice reliquiario, Perugia, Convento di Sant'Agosti



Fig. 11 - Paolo Bramè (attribuito), *Battesimo di Cristo*, affresco, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 12 - Paolo Bramè, *Resurrezione* (particolare), tempera su pergamena, Arcos de la Frontiera (Cadice), chiesa di Santa Maria.



Fig. 13 - Paolo Bramè, *Deposizione dalla croce*, particolare, tempera su pergamena, Napoli, collezione Rosa di Villarosa.



Fig. 14 - Paolo Bramè (attribuito), *Predicazione di San Pietro*, particolare, affresco, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.

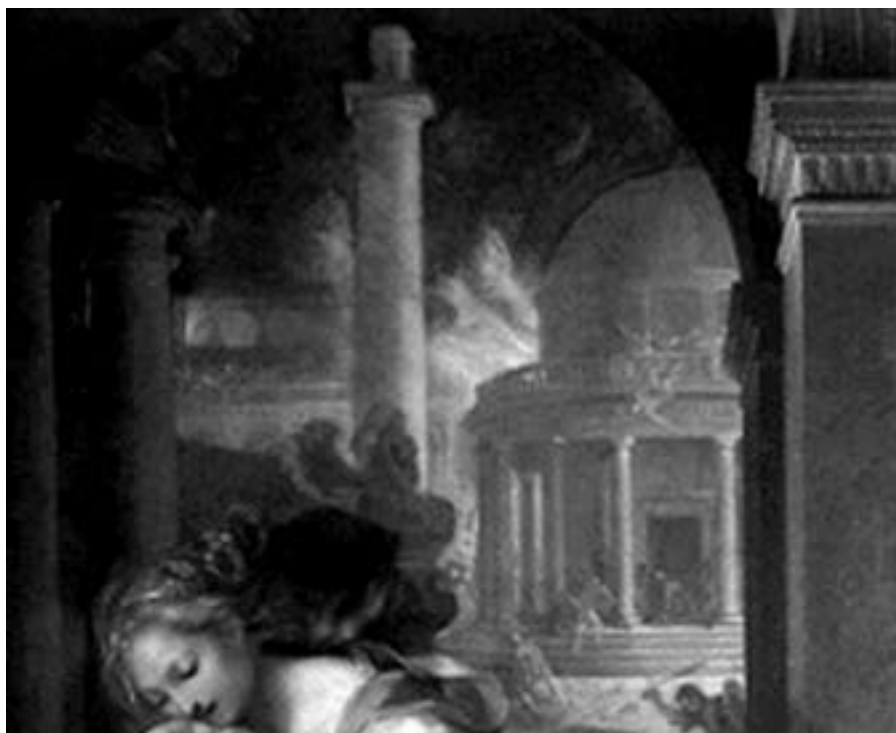


Fig. 15 - Federico Barocci, *Fuga di Enea da Troia*, particolare, olio su tavola, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 16 - Francesco da Castello, *Incoronazione della Vergine da parte della Trinità e due file di angeli e santi*, olio su tavola, Pisa, Cappella della Casa dell'Opera Primaziale.



Fig. 17 - Francesco da Castello, *Adorazione dei Magi*, tempera su pergamena, Madrid, Museo Lazaro Galdiano.



Fig. 18 - Jacob Matham, *Santa Marta*, incisione.



Fig. 19 - Jacob Matham, *Santa Maria Maddalena*, incisione.



Fig. 20 - Paolo Bramè (attribuito), *San Placido e Compagni*, olio su rame, Palermo, Museo Diocesano.



Fig. 21 - Francesco da Castello, *Adorazione dei Magi*, particolare, tempera su pergamena, Madrid, Museo Lazaro Galdiano.



Fig. 22 - Paolo Bramè, *Presentazione al tempio*, particolare, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, depositi.



Fig. 23 - Paolo Bramè (attribuito), *Sant'Ambrogio*, affresco, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 24 - Paolo Bramè (attribuito), *San Gerolamo*, affresco, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 25 - Paolo Bramè, *Presentazione al tempio*, particolare, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, depositi.



Fig. 26 - Paolo Bramè (attribuito), *Santa Oliva*, affresco, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 27 - Paolo Bramè (attribuito), *Santa Lucia e Santa Cristina*, affresco, Palermo, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 28 - Fra' Paolo da Termini, *Deposizione dalla croce*, tempera su pergamena, Palermo, Biblioteca Regionale.



Fig. 29 - Simone Benaccolti, *Martirio San Sebastiano*, tempera su pergamena, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 30 - Ignoto, *Ecce Homo e Svenimento della Vergine*, tempera su pergamena, Capo d'Orlando, Museo Piccolo.

ELENA ASCENTI

TRADIZIONE E INVENZIONE NEI FIGURINAI
GIACOMO BONGIOVANNI E GIUSEPPE VACCARO*

A Caltagirone, paese di montagna noto per le ceramiche e per la devozione ai Presepi, si svolge la straordinaria vicenda artistica di Giacomo Bongiovanni e Giuseppe Vaccaro, autori di una particolare “invenzione” tecnico-formale nella lavorazione della creta. La bottega dei due artisti, zio e nipote, contribuisce a diffondere la fama dei figurinai caltagironesi oltre i confini della Sicilia, creando un genere che sarà molto apprezzato dalla committenza, anche straniera, e dalle autorità cittadine. Giacomo Bongiovanni, nato a Caltagirone nel 1772, lavorò a lungo con il padre Bernardo, che svolgeva l'attività di sarto, apprendendo fin dalla giovinezza una particolare abilità nella realizzazione e rappresentazione “dei costumi”¹. Le sue prime conoscenze artistiche e l'analisi delle tecniche dei colori avvennero nella bottega di Antonino e Salvatore Bertolone (fratelli della nonna paterna), artisti calatini tra i più quotati nella seconda metà del secolo XVIII.

* *Contributo presentato dal socio Prof.ssa Elvira Natoli.*

¹ A. RAGONA, *Bongiovanni Giacomo*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. XII, Roma 1970, pp. 67-68 *ad vocem*.

Giacomo fu iniziato all'arte plastica dal fratello maggiore Salvatore, che dopo aver abbandonato Caltagirone per un periodo di formazione a Palermo e più tardi a Roma, si trasferirà a Firenze, dove otterrà importanti riconoscimenti, divenendo professore di scultura all'Accademia fiorentina nel 1803². Salvatore riuscì a ottenere numerose commissioni nell'ambiente artistico fiorentino, nel quale maturavano fermenti neoclassici anche per l'influenza francese e romana³. Giacomo seguì il fratello a Palermo, ma non a Firenze e tornò a Caltagirone, continuando a lavorare nella sartoria del padre senza dimenticare l'antica passione di modellare figurine in terracotta. Dopo la morte del padre, Giacomo si dedicò esclusivamente alla attività plastica, aprendo una bottega a Caltagirone nel 1794, nell'antico nucleo della città, caratterizzato da stretti vicoli (carruggi).

Inizialmente l'arte di Giacomo si ispira, secondo A. Ragona⁴, al classicismo del fratello Salvatore, come dimostrano quattro statuette allegoriche del 1810 che decorano l'altare marmoreo della Chiesa del Crocifisso a Caltagirone, dise-

² A. RAGONA, *Bongiovanni Salvatore*, in "Dizionario Biografico cit"., p. 71

³ A Firenze tra Settecento e Ottocento opera Innocenzo Spinazzi giunto da Roma, attivo anche come restauratore di opere classiche, maestro di scultura all'Accademia. Nella prima metà dell'Ottocento, il grande protagonista della scultura tra naturalismo e purismo fu Lorenzo Bartolini. (A. NAVA CELLINI, *La Scultura del Settecento*, Torino, 1982, pp. 142-143; S. PINTO, *La Promozione delle arti negli stati italiani...*, in "Storia dell'arte Italiana, Settecento-Ottocento", Einaudi, Torino 1982, pp. 835-839 e 1037 e seg.)

⁴ A. RAGONA, *I Figurinai di Caltagirone nell'Ottocento*, Palermo, 1996, pp. 24-30. Dell'autore sono, tra gli altri, gli innovativi studi: *L'Arte dei figurinai di Caltagirone* in "Sicilia", n. 52, 1966; *Terracotta*, Milano 1991; *I Presepi di Caltagirone*, Palermo, 1994. Precedentemente G. A. La Rosa, *Giacomo Bongiovanni e la villa di Caltagirone*, su Poliorama Pittoresco, a. XVII, 1853-1854, n. 23; R. POLITI, *Cenni biografici sui valentissimi plasticatori da Caltagirone Bongiovanni e Vaccaro, riprodotti con aggiunta e parte storica dell'arte di modellare in creta*, Girgenti, 1858.

gnato dall'architetto Nicola Bonaiuto ed eseguito dal marmoraro catanese Francesco Biondo⁵. Nelle figure della *Spesranza*, *Giustizia*, *Carità* e *Fede*, sull'originario impianto classicheggiante si nota il ricordo di modelli barocchi nei morbidi panneggi, nell'articolarsi dei gesti nello spazio. Nella terracotta modellata, non ancora lavorata a strati sui corpi nudi, e dipinta a finto marmo, sono colti particolari decorativi e complessi intrecci di panneggi "mossi". Nella figura della *Fede* (fig. 1) traspare il ricordo di una invenzione del Serpotta (figura dell' *Elemosina* nell'Oratorio palermitano di San Lorenzo) (fig. 2), nel delicato volto sorridente ricoperto fino agli occhi dal pesante velo drappeggiato. È ipotizzabile che durante il viaggio a Palermo con il fratello, Bongiovanni abbia visitato i famosi Oratori decorati da Giacomo Serpotta, traendone ispirazione e suggestioni che saprà reinterpretare, con abile tecnica, nell'argilla.

Dello stesso stile sono le due statue raffiguranti la "*Fede*" e la "*Carità*" del 1813, che decorano l'altare marmoreo della Chiesa di San Francesco⁶ a Caltagirone, inserite in un frontone architettonico spezzato, decorato alla sommità da vasi funerari in terracotta dipinta a finto marmo.

La composizione degli altari con strutture architettoniche, figure allegoriche, putti, angeli, vasi, ecc., è ispirata alla tradizione degli altari barocchi, molto diffusi in Sicilia tra Seicento e Settecento, non soltanto nelle grandi chiese, ma anche in piccole cappelle di devozione popolare, legate al gusto e alla committenza dei diversi ordini religiosi quali Gesuiti, Teatini, Francescani, Domenicani e Carmelitani.

⁵ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., p. 28

⁶ Di fondazione duecentesca, la Chiesa venne totalmente ricostruita dopo il terremoto del 1693, con interno a unica navata (G. BELLAFFIORE, *La Civiltà artistica della Sicilia*, Firenze 1963, p. 250).

Giacomo Bongiovanni “inventa” una tecnica che avrà grande successo e diffusione; egli infatti sostituisce in tutto l’uso delle stoffe, utilizzando “foglie” di terracotta per le varie fogge dei vestiti. Partendo dalle conoscenze acquisite nella bottega del padre, l’artista realizza sui corpi nudi delle figure un variopinto repertorio di vesti, osservando minuziosamente i costumi popolari. Il complesso processo di creazione dei vestiti in terracotta prevedeva la colorazione a freddo, dopo la cottura, anche se rimangono numerosi esemplari in terracotta acroma.

La sottile ricerca di realismo spinge Bongiovanni ad un’acuta analisi di particolari decorativi della tradizione popolare siciliana. Insieme ai costumi sono rappresentati nelle sue scene tutti gli utensili e gli arnesi utilizzati dai contadini e dagli artigiani, oltre a un vasto campionario di tipiche ceste, brocche e fiscelle per la ricotta. L’innata e acuta sensibilità visiva permette al Bongiovanni (che umilmente dichiara di non sapere scrivere secondo un documento del 1848)⁷ di cogliere e rappresentare il complesso universo del suo mondo popolare con un’adesione immediata ai significati storici e sociali dei soggetti rappresentati.

Nel gruppo in terracotta policroma con *Scena familiare* (fig. 3, Catania, Collezione privata, h cm 30), le figure sono colte quasi in movimento, al suono dello zupfido che il padre modula con le dita. La giovane donna con il volto sorridente solleva il neonato avvolto in tipiche fasce con il corpetto azzurro e la cuffietta bianca. Nei costumi risalta un delicato senso decorativo nel bordo plissettato delle maniche e del collo della camicia che fuoriesce dal corsetto rosso con motivi bianchi e neri e nell’ampia gonna az-

⁷ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., p. 118

zurra, su cui ricade morbidamente il grembiule scuro. Sulla giacca dell'uomo è annodato un ampio fazzoletto rosso a riquadri neri; sul gilet sono ben delineati i bottoni dorati, intorno alla vita un'ampia cintura è fermata da una fibbia metallica, sui pantaloni aderenti si profilano realisticamente alti e morbidi gambali scuri. In primo piano una tipica cesta siciliana.

Pur nelle piccole dimensioni, l'invenzione tecnica di Giacomo Bongiovanni riesce a realizzare nella terracotta le differenti materie, dai morbidi e complessi panneggi, alle rugose epidermidi dei volti, allo zufolo, alla cesta intrecciata, alle ciocche dei capelli. In questa opera (databile nella prima metà del Sec. XIX), l'artista sottolinea la grazia e la dolcezza di un momento di serenità familiare, scandito dalla dolce melodia di uno strumento popolare come lo zufolo. Anche nel gruppo raffigurante *Un boccone all'aperto* (fig. 4, Catania, Collezione privata, h cm 31), l'adesione del Bongiovanni al semplice mondo contadino è autentica. La scena è colta senza enfasi pietistica, con straordinaria forza realistica nella resa dei due contadini nell'atto di tagliare con un rustico coltello e di mangiare il misero cibo. Nei volti emaciati risalta, di particolare effetto, "il boccone" appena ingerito. Nella realizzazione delle lacere vesti è usata la tecnica "inventata" da Giacomo Bongiovanni, che sostituisce alle stoffe, impiegate nella tradizione napoletana e siciliana fino a quel momento, la terracotta, utilizzando strati di argilla, sui corpi nudi delle figurine, per rendere i vari indumenti di diversa qualità e consistenza. Dalla lana dei berretti al cotone del fazzoletto legato a fasciare il collo, al panno delle pesanti giacche, alla tela delle camicie, alla pelle e ai lacci dei ruvidi calzari. Particolare attenzione è posta nel rendere l'essenziale geometria delle due ciotole e la qualità del pane "scuro".

L'interesse per i costumi dei contadini e degli artigiani siciliani viene testimoniato anche dagli studi del Pitrè e di Salomone Marino, che dedica il suo lavoro del 1897 a Don Pietro Lanza, Principe di Trabia e di Butera. Il preambolo ha inizio con l'elogio dei contadini siciliani che lo studioso considera: "la parte più eletta del popolo, la più sana, la più laboriosa, la più ingenua, la più onesta". Salomone Marino considera dovere di storico preservare e conservare le ultime immagini di un popolo che aveva avuto una grande individualità, poi sacrificata all'unità italiana. In un capitolo, l'autore sottolinea che il contadino era talvolta dedito alla scultura o più frequentemente alla pittura o alla modellazione di figure di animali in legno. Per divertimento fabbricava oggetti decorativi, intagliando il legno con un coltellino, e decorando le sue povere abitazioni. Spesso suona lo zufolo che egli stesso fabbrica o il caratteristico scacciapensieri. Nel volume, a cura di A. Rigoli, sono inserite riproduzioni di stampe con costumi siciliani (*Contadino di Siracusa, Guardiano di pecore, Contadina della Cerda, Venditore di canestri*), ispirate a un'attenta analisi realistica dei soggetti rappresentati⁸.

Già nel 1783 l'interesse per i costumi popolari è testimoniato da un incarico del re Ferdinando IV ai pittori Alessandro D'Anna e Antonio Berotti di raffigurare i costumi tipici dei contadini del Regno⁹.

⁸ S. SALOMONE MARINO, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo 1897, ed. a cura di A. Rigoli, Palermo 1968, p. 39, pp. 310-311; G. PITRÈ, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, 1870-1913, ed. Palermo, 1978, a cura di A. Rigoli.

⁹ A. CAROLA PERROTTI, *Dalle gouaches alla porcellana: il tema dei costumi regionali del Regno delle due Sicilie tra Settecento e primo Ottocento*, in "Napoli - Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi", Catalogo della Mostra, Napoli 1991, pp. 61-100.

La documentazione figurativa doveva servire per le porcellane della Real Fabbrica Ferdinanda (Servizio delle Vestiture), ma ben presto il genere acquista autonomia e interessa una nuova committenza che comprende i viaggiatori stranieri interessati al ricordo dei luoghi e della popolazione. Il giro di ricognizione parte dalla provincia di Napoli e comprende numerose province del Regno delle due Sicilie. Nel 1794 il re stabilisce la pubblicazione delle stampe dei costumi eseguite dalla Stamperia Reale, che costituiranno modelli anche per i figurinai¹⁰.

Per la formazione di Giacomo Bongiovanni è importante anche la conoscenza delle opere dello scultore trapanese Giovanni Antonio Matera. Questi, nato a Trapani da una famiglia di "pasturari", si trasferì a Palermo, dove morì nel convento di Sant'Antonio nel 1718¹¹. Da un documento dell'archivio della famiglia Di Gregorio, presso la quale Matera si era rifugiato dopo un'accusa di omicidio, risulta che l'artista ebbe l'incarico di costruire un Presepe nel feudo di Tornamira (vicino a Monreale), e presso la stessa famiglia si trovano parti di Presepe che potrebbero essergli attribuite¹². La tecnica utilizzata dal Matera consiste nel modellare soltanto le parti scoperte delle figurine (testa, mani e piedi) in legno di tiglio, piuttosto duttile alla lavorazione, mentre il corpo appena abbozzato era rivestito di stoffa resa rigida

¹⁰ T. FITTIPALDI, "Le Vestiture del Regno" nel Presepe napoletano dall'età Ferdinanda a quella murattiana, in "Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle Collezioni Borboniche e Lorenesi", Catalogo della Mostra, Napoli 1987, pp. 109-114.

¹¹ A. UCCELLO, *Il Presepe popolare in Sicilia*, Palermo 1979, p. 154.

¹² M. C. Di Natale, *Arti decorative nel Museo Pepoli di Trapani*, in Museo Pepoli-Trapani, Palermo 1992, pp. 61-62; per Matera vedi G. Bongiovanni, *Giovan Antonio Matera*, monografia allegata a Kalòs, Arte in Sicilia, a. III, n. 6, Novembre-Dicembre 1991.

da un bagno di colla (tela-colla). Il metodo della tela-colla, più economico, permetteva una precisa realizzazione dei complessi e variopinti costumi del popolo siciliano, con complicati effetti plastici e “di movimento”. Nel Museo Pepli di Trapani sono conservati sedici tra singole figure e gruppi appartenenti a una *Strage degli Innocenti*, realizzata in piccolo formato con straordinarie capacità espressive nei volti e nei gesti delle figure.

Il soggetto drammatico è reso con estremo realismo nel dolore delle giovani madri, nella crudeltà dei carnefici e nella fragilità dei bambini colpiti. Nelle figure da Presepe, Matera coglie personaggi ed azioni particolari come l'anziana *Venditrice di uova*, nota anche in altre edizioni (Museo Pitrè di Palermo), raffigurata in un momento di stanchezza, vinta dal sonno con la testa reclinata sulla cesta. In un presepe conservato a Palermo (collezione privata), tutti i personaggi della Sacra Rappresentazione sono trattati con accentuato realismo nelle diverse espressioni dei volti che esprimono ora stupore e meraviglia, ora mestizia, ora gioia e letizia. Matera riprende nelle notazioni cromatiche i costumi del popolo trapanese, riproducendo anche un vastissimo campionario di strumenti, attrezzi da lavoro, accessori come ceste e bisacce. La qualità tecnica dell'artista è evidente anche nella trattazione degli animali, quasi sempre in “movimento”, in pose diverse (buoi che si scontrano, mucca con gamba sollevata per grattarsi il muso, caprette con capo levato), in una resa naturalistica immediata¹³. Molte figurine di Matera si trovano al Museo Nazionale di Monaco, do-

¹³ E. CILIA PLATAMONE, *Giovanni Antonio Matera*, in “Natività. Fasto e umiltà nell'iconografia presepiale siciliana dal XVIII al XX secolo”, Catalogo della mostra, Palermo 1998, pp. 14-27

nate da Massimiliano II figlio di Ludovico di Baviera, che le aveva acquistate a Trapani.

Giacomo Bongiovanni, secondo una tradizione locale, volle superare la tecnica del Matera, essendo rimasto affascinato alla vista di un presepe dell'artista trapanese, esposto dai Padri Riformati del Convento di San Bonaventura a Caltagirone, e decise di realizzare le sue figurine interamente in terracotta¹⁴, proseguendo sulla strada del realismo, che il Matera così bene aveva anticipato, "registrando" anche le abitudini e i costumi del popolo trapanese¹⁵.

Nella linea del Matera si collocano i fratelli trapanesi Andrea (1725-1766) e Alberto (1732-1783) Tipa, autori di figurine da Presepe realizzate con la tecnica della tela-colla e di pregevoli presepi in alabastro e materiali marini, come l'esemplare conservato al Museo Pepoli di Trapani.

Le opere di Andrea Tipa, in legno, ambra e avorio, raggiunsero la Spagna e la Francia, diffondendo la moda tipicamente trapanese di rappresentare il Presepe racchiuso in bacheche dette "scaffarate" che ne delimitavano lo spazio scenico, confermandone la funzione di arredo piuttosto che la destinazione a uso religioso e devozionale. Alla tradizione del Presepe siciliano appartengono anche i cosiddetti "animalisti", artigiani specializzati nella realizzazione di piccoli animali, come l'abilissimo Calogero Mandracchia, autore di caprette in cera, colte in movimento, dal realistico e morbido vello, testimonianza della sua acuta osservazione della realtà (Trapani, Museo Pepoli).

Gli esempi citati possono confermare la straordinaria vena creativa degli artisti popolari siciliani, anche nell'uso di

¹⁴ A. RAGONA, *I Figurinali*, cit., p. 25.

¹⁵ A. NAVA CELLINI, *La Scultura*, cit., p 90

materie “povere” come conchiglie, sughero, materiali marini (oltre il corallo), legno, stoffe riutilizzate e la terracotta, resa nuova protagonista delle immagini da Bongiovanni e Vaccaro. Nella Sicilia orientale fu maggiormente diffusa la tradizione del presepe di cera, con raffigurazioni complesse, tra le quali spicca *la Natività* del siracusano Giulio Gaetano Zumbo (1656-1701) conservata al “Victoria and Albert Museum” di Londra. A Messina (Museo Regionale) è conservato un pregevole presepe in cera, databile al 1730, dell’artista locale Giovanni Rosselli. Anche a Palermo sono conservati presepi in cera, come quelli di Anna Fortino (1673-1749), considerata allieva di Zumbo, che rivestiva le sue figurine di stoffe che riproducevano i costumi dell’epoca, alla maniera napoletana¹⁶.

La tecnica della tela-colla utilizzata dal trapanese Matera nelle sue figure di piccolo formato trova un interessante interprete nell’artista messinese Gaetano Gemmalò (o Gemo-lo), attivo nella prima metà del Sec. XIX¹⁷. “Pasturaro” poco conosciuto, Gemmalò è autore di una *Strage degli Innocenti*, formata da 40 figurine in legno di tiglio rivestite da stoffa resa rigida da un bagno di colla, conservate nel piccolo “Museo della Devozione” nel Santuario dei Frati Francescani di Calvaruso (Messina). Le figure collocate a gruppi su piccole basi rigide sono realizzate con attento studio della prospettiva “teatrale”, scandita dai gesti dei personaggi, indagati psicologicamente e impreziositi da raffinati costumi. L’insieme della scena è ispirato a modelli napoletani, sia della scultura lignea che della tradizione pittorica del Sec.

¹⁶ A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ms 1724, ed. a cura di E. Natoli, Palermo, 1977, pp. 42-43.

¹⁷ M. GIARRIZZO, *I Gemmalò-Figurinai messinesi del XIX secolo*, in “Natività, cit.”, Catalogo della mostra, 1998, pp. 28-30.

XVIII¹⁸. In un presepe conservato a Messina (Collezione privata), datato 1827, Gemmalò presenta la *Sacra Famiglia* resa con grazia convenzionale mentre una forte carica realistica anima quattro figure di pastori con pesanti e tipici cappelli scuri, e soprattutto la figura del “meravigliato” e quella del “ciameddaru” con la cornamusa. Il realismo delle figure del Gemmalò, sottolineato dalle forti scelte cromatiche dei costumi (spesso in accostamenti contrastanti), è colto con grande sapienza tecnica, riuscendo a trasferire nelle piccole dimensioni l’infinita varietà di azioni e di sentimenti umani. A Teresa Gemmalò, probabilmente sorella del più famoso Gaetano, si devono sette figure di popolani (Messina, Collezione privata), caratterizzate da particolari naturalistici quali ceste, fiaschette, panieri ricolmi di frutta e verdura¹⁹. Anche questi personaggi, realizzati con la tecnica della tela-colla, sono animati da un forte realismo nella resa dei variopinti costumi e dei volti indagati psicologicamente. In queste figure, databili nella seconda metà del sec. XIX, è stato visto un legame con la bottega degli artisti caltagironesi Bongiovanni-Vaccaro²⁰.

Nel panorama della cultura artistica ha particolare rilievo la tradizione napoletana del presepe nei secoli XVIII e XIX, analizzata ampiamente da Raffaello Causa, e testimoniata dalla nascita del “Presepe cortese”, ben distinto da quello

¹⁸ E. ASCENTI, *Schede su G. Gemmalò*, in “Natività cit.”, Catalogo della mostra, 1998, pp. 33-40. Per la pittura napoletana del secolo XVIII v. Schede su G. Bonito, F. De Mura, F. Falciatore, F. Fischetti, G. Traversi, a cura di A. SPINOSA, in “La Pittura Italiana, Settecento”, vol. II, Napoli 1991, pp. 631, 699, 710, 718, 883, 884, con completa bibliografia.

¹⁹ E. ASCENTI, *Scheda su T. Gemmalò*, in “Natività cit.”, Catalogo della mostra, 1998, p.46.

²⁰ F. RICCOBONO, *Il Presepe, una cultura, una tradizione in Sicilia*, Messina 1989, s. n. p.

religioso²¹. Il presepe “laico”, lontano dalle funzioni rituali, nasce come divertimento delle classi colte, borghesi e aristocratiche, suscitando l’interesse degli stessi sovrani Carlo di Borbone e Maria Amelia di Sassonia, e assume anche temi dalla contemporanea realtà, come gli scavi o i costumi popolari. L’interesse per la ritrattistica documenta anche uno studio etnografico sui personaggi, denominati con cartellini o con iscrizioni.

Nella rappresentazione dei costumi popolari Causa nota il riferimento alla diffusione delle stampe dei “Reali Costumi del Regno di Napoli”. I personaggi creano un teatro “profano”, che non troverà mai posto nelle Chiese, ma piuttosto nel mercato del collezionismo privato delle classi egemoni, delle quali spesso esaltano la bellezza, la ricchezza, e i privilegi. Inoltre una sottile satira affiora nella interpretazione dei personaggi popolari, talvolta presentati con scherno, sottolineando i difetti e le malformazioni fisiche (figure di storpi, ciechi, dementi etc. ...). Tra Settecento e Ottocento, i maggiori artisti del Presepe napoletano, quali Sanmartino, Celebrano, Franco, Somma, Gori, sanno creare opere in creta e stoffe preziose adornate da galloni e passamaneria per rappresentare numerosi personaggi anche “esotici”. I popolani napoletani vengono presentati con gli “abiti della festa” (Celebrano), e anche i *Suonatori* di Francesco Mosca e di Lorenzo de Luca presentano particolare ricerca di armonie cromatiche, anche negli strumenti. In alcuni personaggi come *Il suonatore di arpa* c’è il riferimento alla contemporanea pittura della realtà. Nelle figure di Giuseppe Sanmarti-

²¹ R. CAUSA, *Il Presepe cortese*, in “Civiltà del 700 a Napoli”, Catalogo della mostra, Napoli, Dicembre 1979 - Ottobre 1980, pp. 292-300; E. CA-TELLO, *Il Presepe napoletano del Settecento*, in “I Nuovi Quaderni dell’Anti-quariato”, n. 23, Torino, 1991.

no²² (notissimo per le opere marmoree come il *Cristo velato* della Cappella Sansevero a Napoli) i volti sono indagati in vivaci e molteplici espressioni e torna una sottile armonia cromatica. Dal volto del *Vecchio contadino calvo* di Celebrano è colta la sofferenza di una condizione sociale drammatica; *la Contadina*, nel volto marcato dai grandi occhi pensosi, rivela forza e dignità²³. L'universo del realismo dell'ambito napoletano rimane sostanzialmente fuori dalle conoscenze del Bongiovanni, anche se è ipotizzabile nella produzione del nipote Giuseppe Vaccaro, animato dall'interesse per il vario e complesso mondo popolare e contadino, da lui rappresentato con spirito di partecipazione e comprensione umana, orientata anche dagli insegnamenti evangelici, nel clima della cultura siciliana in cui operavano ed erano socialmente attivi numerosi ordini religiosi²⁴.

Nella bottega di Giacomo Bongiovanni avviene la formazione del nipote Giuseppe Vaccaro, figlio della sorella Maria, nato a Caltagirone nel 1807, che in seguito assumerà anche il nome dello zio, firmando le opere "Bongiovanni-Vaccaro". Attraverso i pochi documenti conservati è possibile seguire, in parte, l'attività degli artisti e "l'invenzione" dei soggetti, come si può vedere nella lettera di presentazione (1834) al principe di Villafranca (Vice presidente del Real Istituto di Incoraggiamento), dove è registrato l'elenco delle opere inviate da Giacomo Bongiovanni e Giuseppe Vaccaro per l'Esposizione di Palermo del 1834. Tra le opere elen-

²² T. FITTIPALDI, *La Scultura napoletana del 700*, Napoli 1980, pp. 136 e seg., 186 e seg.; per G. Sanmartino e gli altri scultori presepiali del Settecento napoletano v. M. Catello (a cura di), *Il Presepe Napoletano, La Collezione del Banco di Napoli*, Napoli 1987.

²³ *Il Presepe Cuciniello*, a cura di T. Fittipaldi, Napoli 1990.

²⁴ M. TEDESCHI, *Strutture ecclesiastiche e vita religiosa*, in "Storia della Sicilia", vol. VII, Napoli 1978, pp. 55-69.

cate spiccano alcuni soggetti di realismo popolare come: *Una disgraziata caduta da cavallo*, *Una Venditrice di uova di Grammichele*, *Un Pecoraro di Bronte* e *Una Contadina di Nicolosi*²⁵.

Nel *Venditore di fichidindia* (fig.5, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 31)²⁶, la scena si articola in gesti serrati intorno alla figura del venditore di fichidindia, rappresentato in atto di sbucciare il caratteristico frutto siciliano. In primo piano due grandi ceste ricolme degli spinosi frutti diffusi in tutte le campagne assolate. La giovane donna sorregge con forza il neonato avvolto in morbide fasce, colto in uno slancio di curiosità verso lo strano “oggetto”. A sinistra un anziano uomo seduto in attesa di ricevere il frutto e accanto un giovane contadino con un canestro ricolmo di verdura. Nei costumi dagli strati sovrapposti, realizzati nella consueta tecnica, risalta il corpetto rosso della donna sulla morbida gonna azzurra, come il gilet verde accostato al caratteristico fazzoletto rosso a quadri del venditore. L'artista anima i volti dei personaggi in un colloquio di sguardi, cogliendo un episodio della vita popolare caratteristico della tradizione siciliana.

Nell'inedita *Scena familiare* (fig. 6, Ragusa, Collezione privata, h cm 30) sono raffigurati due uomini e una vecchia in atto di bere e mangiare; in primo piano un piccolo cane e poveri utensili domestici come una “cannata”, una “quartara”, una fiaschetta e tipici sgabelli siciliani di tronchetti lignei (firlizzi). Negli abiti ritorna la sottile ricerca di armonia cromatica in delicati toni di celeste, bianco, grigio, verde in-

²⁵ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., pp. 118-119, doc. n. 2

²⁶ Ringrazio sentitamente la Dott.ssa Enza Cilia Platamone, già Direttore del Museo Regionale della Ceramica di Caltagirone, per la disponibilità e i preziosi consigli.

tenso. Nei volti emaciati sono indagate le caratteristiche anatomiche della pelle rugosa, delle guance incavate da antiche privazioni. Le figure sono fissate nell'immediatezza dei gesti nello spazio; la sapiente tecnica consente a Giacomo Bongiovanni e a Giuseppe Vaccaro la realizzazione dei diversi "strati" degli abiti con drappaggi, pieghe e bordi plissettati.

Nella versione inedita della *Bottega del Calzolaio Solacchianello* (fig. 7, Ragusa, Collezione privata, h cm 27), la scena, nota in varie versioni, è ridotta a sole due figure colte nei gesti del quotidiano lavoro, accanto al piccolo tavolo. Il calzolaio "Solacchianello" è raffigurato nell'atto di tendere la tomaia trattenuta dai denti; accanto una figura di acquirente esprime la sua richiesta con realistici gesti. In primo piano una grande cesta da lavoro. Nell'insieme un articolato gioco cromatico di azzurri, grigi, verdi e marroni nei particolari dei dimessi abiti popolari. La scena rientra nella linea di ricerca di realismo tipica della bottega di Bongiovanni e Vaccaro, sempre sorretti da un partecipe interesse per la forza icastica delle scene rappresentate. La scena, come le altre della bottega, è isolata in una sua spazialità dal rustico basamento²⁷. L'opera presenta stringenti affinità stilistiche con il gruppo del *Calzolaio Solacchianello* datato 1836 (fig. 8, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 30) e può essere datata negli stessi anni.

Giuseppe Vaccaro, perfettamente a conoscenza della tecnica utilizzata dallo zio Giacomo, diventa insostituibile per far fronte alle richieste dei committenti e il sodalizio si rafforza maggiormente con la donazione della casa al nipo-

²⁷ Per la versione conservata nella Galleria Regionale Siciliana (Pa) vedi: A. Armanio, scheda n. 175, in "I Borboni in Sicilia (1734-1860)", Catalogo della Mostra a cura di E. Iachello, Catania 1998, p. 229.

te prediletto, registrata in un documento del 1847, firmato dal notaio caltagirone Gaspere Antonio La Rosa. Nel documento si specificano le condizioni della donazione che prevedevano la coabitazione tra lo zio, la sorella di lui e il nipote, tenendo anche conto dei lavori eseguiti in casa dal Vaccaro. Tra gli oggetti della casa rimangono di proprietà del Bongiovanni: “due cantarani, tre pitture in quadri, una bofetta, due letti piccoli con tavoli e trespi, una conca di rame e tre botti, due piccole e una grande”. Il Bongiovanni lascia al nipote la somma di dieci onze per celebrare messe in proprio suffragio²⁸.

Giuseppe Vaccaro, sviluppando le conoscenze tecniche apprese, arricchisce il repertorio iconografico delle scene, realizzando anche i ritratti di personaggi della borghesia e della aristocrazia locale come la singolare figura del marchese Landolina (fig 9, Caltagirone, Collezione privata, h cm 31) o il realistico ritratto dello zio Giacomo (Fig. 10, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 36,5).

La massiccia figura del Cavaliere Landolina è sottolineata dall'artista con abili tocchi plastici nel contrapporre l'obeso corpo alle esili gambe. Il costume borghese è costituito dalla marsina gialla chiusa da un cravattino nero sotto la giacca azzurra e i corti pantaloni rossi che lasciano vedere le calze bianche e le scarpe da cerimonia con grandi fibbie dorate; legati a un lungo laccio si profilano i pesanti occhiali con cornice dorata. Il personaggio dell'aristocrazia calatina è colto con le mani in tasca e con il volto in atteggiamento imperioso, sottolineato dallo sguardo corrucciato. Una sottile ironia anima il ritratto, collocandolo in una galleria di personaggi borghesi che l'artista abilmente presen-

²⁸ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., pp. 120-121, doc. n. 10.

ta e “critica”, contrapposto alla serie dei ritratti ufficiali e celebrativi in pittura, molto apprezzati e diffusi presso la committenza siciliana.

Giacomo Bongiovanni è presentato nello schema celebrativo del busto in elegante costume con decorazione, su una base cilindrica scanalata in terracotta acroma. Nel volto maturo è colta l'espressione di pensosa meditazione, sottolineata dall'acuto sguardo indagatore, dalla fronte corrucchiata e dalle sottili labbra serrate. I corti capelli a ciocche incorniciano il volto morbidamente plasmato e caratterizzato dal lungo naso aquilino. L'opera, databile tra il 1845 e il 1850, testimonia un affettuoso omaggio del nipote al suo maestro, guida nella difficile arte plastica in terracotta e al contempo un mirabile saggio di abilità tecnica nella resa dei costumi, dalla morbida camicia dal collo alto e annodato, al gilet giallo con decorazioni e bottoni dorati, al pesante mantello drappeggiato in un complesso gioco di pieghe. La fama e l'apprezzamento dell'artista nel suo tempo sottolineano il successo della sua formula tecnica e stilistica e contribuiscono alla diffusione di un “genere” nell'ambito di una committenza sia colta che popolare. Nel 1857, infatti, una delegazione partita da Caltagirone porta a Napoli in dono al re Ferdinando II quattro gruppi di figurine di popolani in costume di Giuseppe Vaccaro, come prodotto “tra i migliori” dell'antichissima arte plastica²⁹. L'ultimo documento riguardante Giacomo Bongiovanni è il verbale di consegna (1859) di due gruppi in terracotta raffiguranti: *La Vendemmia* e *Un cieco che suona il violino e due fanciulline che ascoltano insieme a due donne*, per il comune di Caltagirone, con cui il Bongiovanni si era impegnato a produrre gra-

²⁹ A. RAGONA, *I Figurinali*, cit., p. 33

tuitamente due gruppi ogni anno (fatto che testimonia il gradimento ufficiale del suo paese verso la produzione dell'artista³⁰ .

Il Comune di Caltagirone aveva commissionato un ritratto di Giacomo, da porsi insieme a quelli degli uomini illustri della città, ai pittori locali Giuseppe e Francesco Vaccaro, che ritrassero l'artista intento a modellare una delle sue famose figurine. A dicembre dello stesso anno Giacomo Bongiovanni muore a Caltagirone, concludendo una lunga vita di intensa attività, coronata da numerosi riconoscimenti come le medaglie ottenute in varie Esposizioni Universali³¹.

Nel 1856 Giuseppe era subentrato allo zio nella fornitura annuale alla città di gruppi di terracotta.

L'artista, per la fama raggiunta, fu chiamato a Modica per modellare le figurine dei pastori del famoso presepe della chiesa di Santa Maria di Betlemme, ancora esistente, realizzato da Benedetto Papale Frate minore. Di particolare originalità sono due piccoli vasi da fiori con puttini (Caltagirone, Collezione privata) che rivelano una più ampia conoscenza della porcellana di Capodimonte o di ambito francese (Sevres) nei particolari preziosi come i cesti con rose o altri fiori, o come i morbidi panneggi delle vesti o i ricciuti capelli dei bambini. L'arricchita perizia tecnica, unita a una nuova varietà di invenzioni iconografiche, potrebbero essere legate a un soggiorno napoletano, non documentato.

Una vena ironica e grottesca nuova rispetto alla tradizione di famiglia, anima i tre volti che costituiscono la scena intitolata *Indiscrezione* (Caltagirone, Collezione privata) dove è plausibile parlare di un ricordo di modelli napoletani

³⁰ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., p. 122, doc. n. 14

³¹ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., p. 31

come Cecioni e Gemitto, oltre che della pittura di ambito veristico. Tra gli artisti che caratterizzano la pittura del secolo è Adriano Cecioni³², attivo a Napoli nel 1859, dove fonda la scuola di paesaggio di “Resina”, ispirata ai principi del verismo assieme alla scuola di Posillipo³³. Nel momento napoletano studiò attentamente i reperti degli scavi di Pompei e le collezioni di sculture tardoantiche ed ellenistiche conservate nel locale Museo Archeologico, ritrovando nei modelli classici l’attuazione dei suoi principi di verismo e realismo. Secondo i modelli ellenistici Cecioni raffigura *Il Bambino con oca*, *La Vecchia ubriaca*, o *Il Bambino con gallo* (1868). Le scene di vita domestica rivelano la dignità dell’umile in polemica con la tradizione accademica, mentre in alcune opere Cecioni sa esprimere una sottile vena ironica e caricaturale. A Napoli la lezione del verismo è sostenuta anche da Vincenzo Gemito in una serie di busti e figurette di mendicanti e popolani come il *Pescatorello* del 1877 o *L’Acquaiolo*, nei quali l’artista coglie particolari aspetti della realtà.

Nella ricca varietà dei temi trattati in terracotte acrome e colorate, Giuseppe Vaccaro si rivela abilissimo inventore di “storie” e immagini che vivono grazie a una consumata perizia tecnica.

Ne *La Lite tra comari*³⁴ (fig.11, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 26,5), le figure in terracotta acro-

³² Scheda a cura di S. BIETOLETTI, in “La Pittura in Italia, l’Ottocento”, vol. II, Napoli 1991, p. 756.

³³ L. MARTORELLI, *La Pittura dell’Ottocento nell’Italia meridionale (1799-1848)*, in “La Pittura cit.”, pp. 469-493; M. A. Picone, *La Pittura dell’Ottocento nell’Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*, in “La Pittura cit.”, pp.494-520.

³⁴ Le fotografie delle opere n. 5, 8, 11, 13, 14, 15, sono pubblicate, prive di scheda critica, in *I Figurinali Calatini*, Catalogo della Mostra a cura di E. Cilia Platamone, Caltagirone 2005.

ma sono bloccate nella veemenza dei gesti, sottolineati dalle drammatiche espressioni dei volti. La matura abilità tecnica dello scultore, che si firma Giuseppe Bongiovanni Vaccaro da Caltagirone, sa realizzare le popolane nell'atto di aggredirsi, tirandosi per i capelli. A destra un'anziana donna interviene nella lite con un'espressione irata nel volto; a malapena sorretto dalla madre un piccolo bambino rischia di cadere. A sinistra una fanciulla aggredisce con un morso la donna, quasi sfinita. I laceri costumi sono resi con abile gioco di movimenti e complessi drappeggi. L'iconografia dell'opera, premiata in diverse Esposizioni, si lega all'osservazione diretta della realtà da parte dell'artista che aveva bottega in un "carruggio" del centro storico di Caltagirone, scenario di tutti i diversi momenti della vita sociale.

Uno straordinario documento di realismo sociale può essere considerata la scena dei *Suonatori ciechi* (fig. 12, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 35), con i due anziani suonatori di violino e di mandola, accompagnati da un giovane mendicante sorretto da un lungo bastone. I volti sono realizzati con grande perizia nella resa degli occhi spenti. Ritorna nei costumi, lavorati con fogli sovrapposti di argilla, la ricerca di accostamenti cromatici tra grigio, bianco e azzurro; mentre nella figura con violino la pesante giacca gialla è accostata al gilet verde. Nell'iconografia della scena traspare il riferimento a una tradizione popolare locale che viene colta dallo scultore con acuta consapevolezza e partecipazione morale: nella scelta di un tale soggetto drammatico infatti si coglie la volontà di sottrarre al silenzio una particolare realtà e proporla come immagine a una nuova committenza. La pateticità del soggetto è messa in particolare risalto nella versione acroma, firmata da Giuseppe Vaccaro e datata 1862 (Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica).

In una inedita *Scena Familiare* (Ragusa, Collezione privata, h cm.30) è ritratto un momento di vita familiare, piuttosto complesso per numero di personaggi. Due donne sono raffigurate in atto di dare da mangiare ai bambini, circondate da svariati utensili domestici. La più anziana, con il capo coperto da un pesante “scialle” drappeggiato, indossa un corpetto verde su un’ampia gonna azzurra e mentre imbocca la piccola bambina, tiene sulle ginocchia un neonato sgambettante. Ai suoi piedi un altro bambino che dorme con la testa appoggiata al cesto di vimini e sfiora con una gamba la veste della madre. La donna a sinistra stringe con un braccio un robusto bambino, mentre si accinge a prendere del cibo da una ciotola. In primo piano un cane bianco mangia da una grande pentola di ferro e dietro la donna una gallina razzola. La base presenta l’iscrizione: “Bongiovanni-Vaccaro da Caltagirone. Premiato nella Universale Esposizione di Londra 1862”. Anche in questa composizione, il Vaccaro sa cogliere con curiosità il complesso articolarsi dei gesti delle figure nello spazio in una sommessima armonia dei toni cromatici dall’azzurro al bianco, ai grigi con leggeri tocchi di sgargiante arancione e verde. Scene come questa fanno ricordare le ricerche pittoriche di Traversi e di Bonito, nell’ambito del realismo che sa interpretare i nuovi temi sociali e popolari, ben accolti da una nuova committenza.

Così la *Scena Familiare* (fig. 13, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 31,5) raffigura, con forte rilievo naturalistico, il momento della cena in una povera casa di contadini. Come conferma anche il Pitrè (G. Pitrè, 1870-1913 *cit.*, pp. 45-75), la parca cena era costituita solitamente da una minestra che la madre preparava nella tipica pentola quadriansata e il capofamiglia distribuiva ai figli più piccoli, mentre il figlio grande, probabilmente già adat-

to ai lavori nei campi, mangiava con la sua piccola scodella seduto a terra. I poveri utensili domestici (pentole, cucchiari, scodelle, la vecchia scopa) sono rappresentati con la consueta attenzione agli usi e alle abitudini dei contadini siciliani; così come i rustici sgabelli (il caratteristico “firlizzu”). L'artista ferma nei gesti “l'accadere dell'azione”, cogliendo il soffio dell'uomo sul cibo ancora caldo offerto ai fanciulli. La mancanza di colore non diminuisce la sapiente resa dei costumi contadini, analizzati nella loro consistenza reale in complessi effetti plastici.

Nei temi di iconografia religiosa come la *Natività* (fig. 14, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 46) e il *Riposo nella fuga in Egitto* (fig. 15, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica, h cm 23), Vaccaro unisce la sottile analisi realistica ad una delicata armonia cromatica, ripresa dalla tradizione pittorica meridionale, approfondita anche nelle esperienze napoletane, oltre che nel variopinto mondo delle tele e degli affreschi settecenteschi siciliani dalla scuola di Vito D'Anna a Olivio Sozzi a Sebastiano Monaco, attivo nella vicina Catania³⁵.

La tradizionale iconografia della *Natività* viene ricreata dal Vaccaro con una nota di realismo nella figura del vecchio pastore adorante con il costume lacero, la sacca e la piccola fiasca. Dal repertorio pittorico è ripresa la nuvola con il putto alato, inseriti come ideale sfondo nella scena.

In primo piano, su un terreno erboso, un piccolo agnello realisticamente rappresentato. La raffinata ricerca di accostamenti cromatici dal rosa pallido della veste al blu del manto della Vergine, al bianco drappo che raccoglie il Bam-

³⁵ N. SPINOSA, *La Pittura del Settecento nell'Italia meridionale*, in “La Pittura in Italia cit.,” pp. 465-515; C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986.

bino, all'azzurro intenso e ocre della veste e del mantello di San Giuseppe, riprende le suggestioni della grande pittura settecentesca meridionale.

Tra le fonti d'ispirazione per le botteghe dei figurinai possono considerarsi le litografie e le incisioni con il tema iconografico della "Natività" diffuse in ambiente popolare, che costituiscono un repertorio di motivi e spunti decorativi. Tra le stampe più note, le incisioni attribuite a Suor Isabella Piccini, veneziana, attiva tra la fine del sec. XVII e l'inizio del sec. XVIII³⁶, in cui le iconografie del Presepe sono tradotte in un linguaggio semplice e popolare, nell'ambito di un delicato realismo che sa recuperare l'autentico spirito religioso del tema. Le tipologie e le espressioni dei volti dei diversi personaggi sono ripresi con abilità dai figurinai, che sanno associarli alle suggestioni dell'osservazione dal vero. Nelle incisioni della Piccini vengono semplificati, anche in relazione alla tecnica, i complessi motivi dei panneggi, mentre viene dato risalto agli studiati gesti dei diversi personaggi come la Vergine, San Giuseppe e i pastori³⁷.

Vicino al realismo popolare della Piccini si collocano alcune acqueforti del francese N. Ponce³⁸ attivo nel XIX secolo, che in un esempio di iconografia sacra, con una originale innovazione, traduce la figura della Vergine in un'umile pastorella, vestita di una semplice tunica panneggiata senza il tradizionale velo; anche nella figura del Bambino si rinuncia alla fragilità tradizionale per presentare un robusto puttino dai realistici tratti "popolani".

³⁶ E. BÈNÈZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays ...*, nouvelle édition entièrement refondue revue et corrigée, Grund Librairie, Saint Omer, 1954-1955, tome 6, p. 661.

³⁷ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., figg. n. 17, 46.

³⁸ E. BÈNÈZIT, *Dictionnaire*, cit., 1954-1955, tomo 6, p. 755.

Nella figura di San Giuseppe è accentuata l'avanzata età, mentre nel gesto e nell'espressione del volto è sottolineata la devozione verso il Figlio e la Madre. Ancora motivi di facile traduzione plastica sono i costumi delle figurette con giubbe, camicie dai morbidi colli, copricapi, suppellettili, strumenti di lavoro e utensili domestici. Un altro esempio da cui trarre motivi e ispirazione può essere la litografia datata nella prima metà del XIX sec. che rappresenta la *Natività*, con le figure in costumi classici e particolari realistici come il piccolo agnello con le zampe legate e il cesto siciliano con le uova³⁹.

L'iconografia sacra del *Riposo nella fuga in Egitto* è interpretata nei modi di un sereno realismo nella figura di Giuseppe, della Vergine e del Bambino, mentre rimane legata all'ideale classico la figura dell'angelo con la bianca tunica e le grandi ali piumose sfumate d'azzurro. Accanto alle figure si profila un realistico asino che reca sulla groppa un fardello avvolto in cordicelle e dietro una palma, di mediocre fattura, forse aggiunta in un secondo momento. La Vergine indossa un abito di un delicato rosa pallido coperto da un morbido mantello azzurro secondo la tradizionale iconografia pittorica; sui capelli biondi è drappeggiato un velo bianco che continua intorno alla scollatura. Il Bambino è colto in atto di volgere lo sguardo alla madre, mentre con la piccola mano sfiora quella dell'angelo. Nella studiata capigliatura dell'angelo si profila un nastro azzurro secondo lo stile impero; sul classico peplo risalta un sottile drappo rosso.

Gli armoniosi accostamenti cromatici (rosa, azzurro, ocra, bianco) rivelano la conoscenza della tradizione pittorica meridionale tra Settecento e Ottocento da Vito D'Anna,

³⁹ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., fig. n. 34

autore di affreschi di molte ville e palazzi palermitani a Sebastiano Monaco, autore della decorazione ad affresco del Palazzo Biscari di Catania, a Olivio Sozzi, a Giuseppe Grano, ai fratelli Manno, tutti protagonisti della grande stagione della pittura siciliana.

Tra le opere di iconografia più rara, si distingue l'inedita *Caduta dell'asino* (Ragusa, Collezione privata, h cm.35). La scena è colta nella concitazione della caduta dall'asino, carico di bisacce e canestri e nel drammatico gesto di dolore del contadino disarcionato, soccorso da un'anziana donna, mentre accorre un'altra figura con una pesante cesta sulla spalla. Intorno all'articolata figura dell'animale caduto si delineano gli espressivi gesti delle figure, colte in vari atteggiamenti di dolore o di pietà. Delicati tocchi cromatici di azzurro, verde chiaro, bianchi e gialli testimoniano la ricerca di realismo e l'interesse per i variopinti costumi siciliani. La forza realistica della scena, probabilmente ispirata a un episodio vero, è sottolineata da un abilissimo e serrato ritmo plastico dei volumi nello spazio.

Anche ne *Il Ritorno dalla questua* (Roma, Collezione privata, h cm 31, fig. 16) le due figure sono colte con sapiente realismo nei volti dalle espressioni bonarie, nei gesti del dialogo. Il vecchio frate francescano con il pesante saio legato dalla rustica corda è raffigurato nell'atto della questua, sull'asino realizzato in maniera convenzionale. Il contadino dai poveri e laceri costumi è colto in un gesto di deferente saluto e di offerta dei frutti raccolti nella tipica cesta.

Ancora una scena legata all'esperienza diretta dell'artista, acuto osservatore dei rapporti sociali nella sua terra con immagini e iconografie popolari di originale forza stilistica. Nella scena con *Briganti che dividono il bottino* (Mileto, Collezione privata, h. cm. 40, fig.17), il forte realismo è sottolineato dai gesti dei tre briganti e dalle espressioni

concitate dei volti. La singolare iconografia può essere ispirata a una realtà sociale siciliana o calabrese che l'artista sa indagare con sguardo analitico interpretato da una straordinaria tecnica. Nei costumi dai colori forti (dal blu al nero al bruno) spiccano i variopinti fazzoletti a quadri e a strisce sulle teste dei briganti. Sono realizzati con grande evidenza realistica cartucchiere, pugnali, i grandi fucili e i pesanti calzari; in primo piano un cane si volge, quasi sorpreso dal "rumore".

Nella lontana provincia siciliana matura l'acuta sensibilità di Bongiovanni-Vaccaro, in consonanza con l'affermarsi delle istanze del realismo nella cultura artistica italiana e europea.

Le opere dell'artista, apprezzate da una vasta committenza, ottennero medaglie nelle Esposizioni di Londra(1862) e di Vienna (1873). Alla morte di Giuseppe (Caltagirone 1887), i suoi due figli Giacomo e Salvatore continueranno con successo l'attività della bottega paterna, seguendo ormai una formula che diverrà sempre più generica e decorativa⁴⁰.

⁴⁰ A. RAGONA, *I Figurinai*, cit., p. 35.



Fig. 1 - G. BONGIOVANNI, *La Fede*, Caltagirone, Chiesa del Crocifisso.



Fig. 2- G. SERPOTTA, *L'Elemosina*, Palermo, Oratorio di San Lorenzo.



Fig. 3- G BONGIOVANNI, *Scena Familiare*, Catania, Collezione privata.



Fig. 4 - G. BONGIOVANNI, *Un boccone all'aperto*, Catania, Collezione privata.



Fig. 5 - G. BONGIOVANNI, G. VACCARO, *Il Venditore di fichidindia*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 6 - G. BONGIOVANNI, G. VACCARO, *Scena Familiare*, Ragusa, Collezione privata.



Fig. 7 - G. BONGIOVANNI, G. VACCARO, *La Bottega del calzolaio*, Ragusa, Collezione privata.



Fig. 8 - G. BONGIOVANNI, G. VACCARO, *La Bottega del calzolaio Solacchianello*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 9 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Ritratto del Cavaliere Landolina*, Caltagirone, Collezione privata.

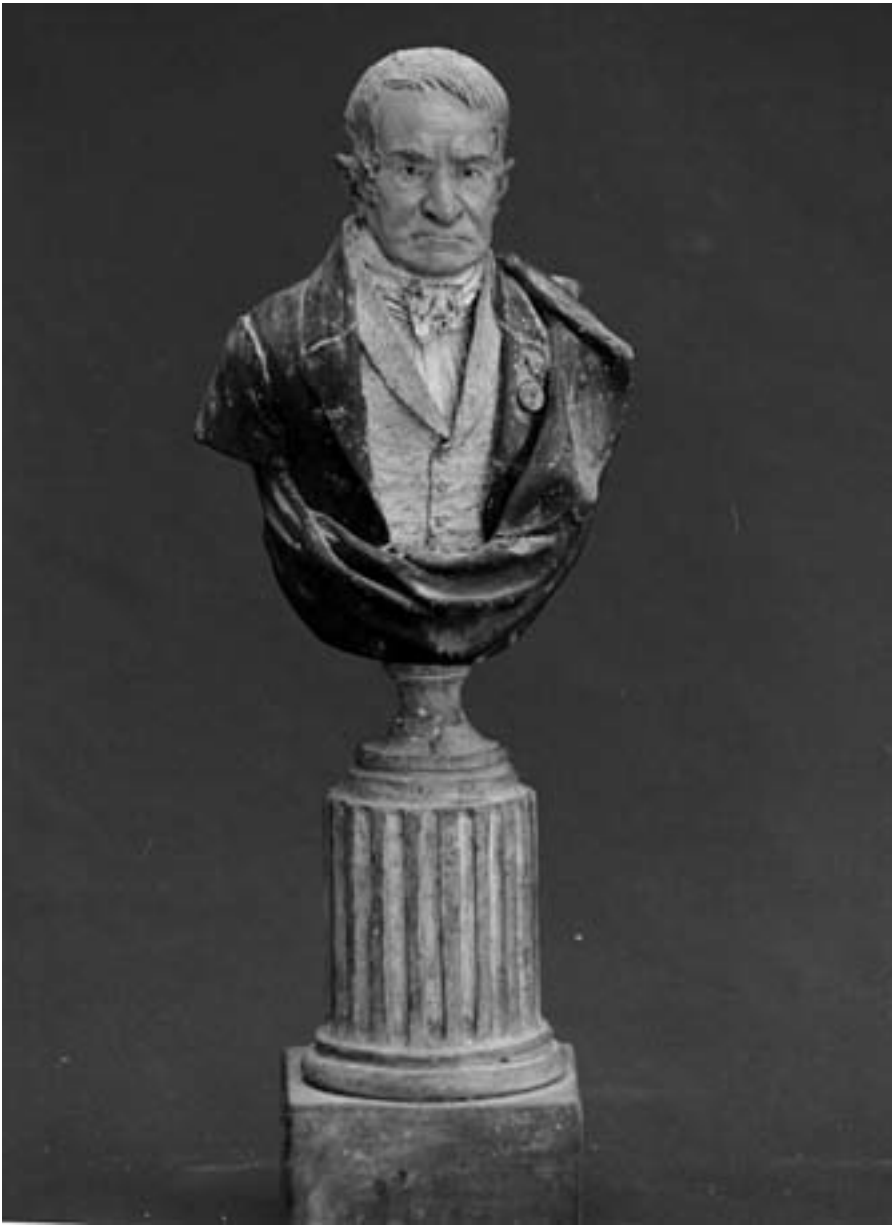


Fig. 10 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Ritratto di Giacomo Bongiovanni*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 11 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Lite tra comari*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 12 - G. BONGIOVANNI, *Suonatori ciechi*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 13 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Scena Familiare*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 14 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Natività*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 15 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Il Riposo nella fuga in Egitto*, Caltagirone, Museo Regionale della Ceramica.



Fig. 16 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Il ritorno della questua*, Roma, Collezione privata.



Fig. 16 - G. VACCARO-BONGIOVANNI, *Briganti che dividono il bottino*, Mileto, Collezione privata.

INDICE

ELENA ASCENTI TRADIZIONE E INVENZIONE NEI FIGURINAI GIACOMO BONGIOVANNI E GIUSEPPE VACCARO	Pag. 117
CARMELO PUGLISI IL MONASTERO BASILIANO DELLA SS. ANNUNZIATA DI CASALVECCHIO	" 47
CARMELO PUGLISI STRATIFICAZIONI ARCHITETTONICHE NELLA CHIESA DI SAN NICOLA (MADONNA DEL CARMELO) <i>IN SCALA SANCTI ALEXII</i> SECC. XII-XVII	" 5
ANNALISA RAFFA PAOLO BRAMÈ MINIATORE (PALERMO 1560 - POST 1618)	" 61