



Associazione Russia Cristiana "San Vladimir"

Immagini rupestri bizantine nel siracusano

Memorie della religiosità di un popolo



Editrice "ISTINA" Siracusa

Immagini rupestri bizantine nel siracusano

- Memorie della religiosità di un popolo -

Mostra di antichi affreschi rupestri

a cura

dell'Associazione *Russia Cristiana "San Vladimir"* di Siracusa

SIRACUSA

Chiesa di S. Pietro al Carmine

5 dicembre 1992 - 15 gennaio 1993

L'ASSOCIAZIONE RUSSIA CRISTIANA "SAN VLADIMIR"

Don Giuseppe Lombardo

Ricerca valenze comuni ed interscambi attuati in ogni epoca tra Oriente ed Occidente per favorire l'ecumenismo, anelito profondo della Chiesa, è uno dei principali intenti che l'Associazione Russia Cristiana "San Vladimir" di Siracusa vuole perseguire.

L'Associazione "San Vladimir", fondata nel 1980, promuove iniziative, soprattutto pastorali, a favore della Chiesa dell'Est, ed in particolare dell'ex Unione Sovietica, per favorire la concordia, la collaborazione, la carità, l'amore. Per meglio comprendere la spiritualità e le problematiche di questi popoli, studia la liturgia bizantina, svolge corsi annuali di lingua e cultura russa, corsi di studi e ricerche sull'arte iconografica, mostre. Inoltre per far conoscere ai popoli dell'Est le radici della propria fede invia loro libri in lingua originale.

Con la mostra delle immagini rupestri bizantine nel siracusano, l'Associazione ha voluto riscoprire le icone degli antichi luoghi culturali rupestri, di cui è ricca la Sicilia, e particolarmente Siracusa, per evitare che andassero completamente disperse, e per valorizzarle come meritano, affinché possano costituire uno stimolo e generare delle forze propulsive che incentivino la spiritualità.

Sono affreschi che custodiscono nei secoli la religiosità di un popolo; testimonianze da cui si può trarre l'universalità del meraviglioso rapporto tra l'uomo e Dio.

Immagini intrise di storia, cultura, spiritualità.

Si tratta di dipinti nei quali la scuola di iconografia dell'Associazione "San Vladimir", da studi effettuati, ha potuto riscontrare elementi comuni all'iconografia cristiana cretese, greca e russa; elementi che uniscono due mondi, quello occidentale e quello orientale, per molteplici aspetti, diversi.

Per far sì che questi preziosi affreschi possano essere ammirati nello splendore della loro interezza, la scuola di iconografia dell'Associazione ne ha ricostruiti alcuni, ridonando loro quella suggestiva bellezza che favorisce la comunione profonda tra l'essere umano orante ed il divino.

SIGNIFICATO E CONTINUITA' DELL'ARTE ICONOGRAFICA

Mirella Roccasalva Firenze

Se non fossimo chiamati, giorno dopo giorno, alla scoperta di qualcosa di nuovo, sicuramente saremmo avvolti da una condizione di avvizzimento generale. Il nuovo può rivelarsi immediatamente visibile dando così il senso dell' *hic et nunc*, oppure può essere percettibile poco a poco fino a diventare presente.

C'è un'ulteriore possibilità: trovarsi di fronte a qualcosa di estraneo ed arcano, superare la prima dimensione e restare di fronte alla seconda. E' il senso del Mistero. E il Mistero può diventare tanto amabile all'uomo da risultare parte integrante della sua persona.

La nostra cultura radicalmente cristiana, da tanti biasimata, rinnegata, ferita, nonostante violente manipolazioni tentino di scarnificarla, porta sempre in sé il sigillo del Mistero. E l'uomo, pur lottando per il raggiungimento di una piena autonomia, pur negando il suo bisogno del divino, sente l'esigenza di riferirsi a modelli che ne contengano l'essenza.

Lo scrittore Olivier Clement, descrivendo la scelta antropocentrica del cristianesimo ed il destino di trascendenza dell'uomo, afferma che *"Essere cristiano è scoprire al fondo stesso del proprio inferno il volto di Dio, volto devastato e risuscitato, volto sfigurato e trasfigurato, che ci accoglie, ci libera, ci rende la possibilità del volto"*.

Infatti, proprio nell'uomo, Dio ha voluto rivelarsi in pienezza di grazia e di verità.

La figura umana diventa il principale soggetto da rappresentare. Lo si vede chiaramente già nell'arte paleocristiana in cui l'iconografia dell'orante diventa simbolo dell'opera compiuta da Dio: Gesù Cristo.

Le immagini rendevano esplicita la dottrina definita dal concilio di Calcedonia del 451, secondo la quale Cristo era *"consustanziale al Padre per quanto riguarda la sua umanità: come noi sotto ogni aspetto, eccezion fatta per il peccato originale"*.

Nell'arte bizantina c'è un ulteriore passo avanti: in Cristo l'uomo recupera la trasparenza e la luce della propria immagine originaria. E l'uomo stesso, in una continua tensione dalla terra al cielo, si rivela icona di Dio.

Oggi l'uomo, proteso nella continua ricerca del valore della propria persona, cerca, talvolta inconsapevolmente, modelli a cui riferirsi; in questa analisi, spesso, si riferisce al sacro pur non comprendendone pienamente l'essenza.

E' proprio a questo livello che si inserisce il discorso sull'icona: anche l'uomo moderno, l'occidentale, ne è attratto. *"In un'epoca come la nostra, quando l'immagine ormai si impone in tutti i settori della vita, quando ormai influenza il nostro pensiero e condiziona le nostre scelte, l'uomo non può più accontentarsi di un'immagine puramente terrena. Egli avverte il bisogno di una dimensione*

diversa: una dimensione che faccia scoprire i valori spirituali". Così Egon Sendler motiva il "bisogno" di un'icona che comunichi, con un linguaggio che le è proprio, una certezza di cui l'uomo è assetato: la certezza di una Presenza. E l'icona, che tra le tante definizioni datele, ha anche quella di "luogo della beata presenza", è quel tramite che può essere trait-union tra il mondo naturale e quello soprannaturale.

In tempi recenti, però, la riscoperta dell'icona rischia di diventare "moda". In moltissime pubblicazioni, sia a carattere sacro che filosofico od artistico, spesso troviamo riprodotte le icone; in situazioni e contesti talvolta inopportuni. Si esagera nell'uso delle suddette immagini che vengono svilite della loro ricchezza spirituale e comunicativa. E ancora si può fare l'esempio di chi si appropria dell'icona per pubblicizzare maghi o pseudo veggenti, arrivando così al blasfemo.

Indubbiamente l'argomento "icona" incuriosisce, ma è necessario avvicinarsi ad esso con attenzione, con atteggiamento religioso per rimanerne stupiti. Ancora oggi, dopo tanti secoli, le immagini del mondo bizantino ci interpellano, ci chiamano ad essere testimoni della loro esistenza, ci invitano ad impossessarci nuovamente della bellezza che esprimono; ci propongono i loro colori significativi ed eloquenti, le linee semplici e chiare, i gesti ripetitivi ma carichi di valore. Siamo chiamati a dare un senso alla continuità dell'arte iconografica bizantina nel nostro territorio. Per noi non è, nè può essere soltanto "arte".

Il titolo del catalogo è abbastanza evocativo: vogliamo fare memoria della religiosità di un popolo, desideriamo riappropriarci di una cultura che, nello scorrere del tempo, ha accompagnato la nostra storia, ha intessuto i

significati della nostra vita.

Le immagini rupestri bizantine sono espressioni di un'arte, quella che più di ogni altra noi amiamo, quella che Boris Pasternak definisce in altri contesti: *"non è l'arte per l'arte, ma l'arte come espressione della vita"*. E tutto ciò che è *"espressione della vita"* ha un valore sempre attuale.

Nella tradizione bizantina presente in Siracusa, non solamente nel periodo della dominazione diretta da parte di Bisanzio, ma di continuo riemergente grazie a molteplici apporti esterni e ad una profonda radicazione locale, è l'invisibile ad entrare in rapporto con il visibile. E' Dio che si fa uomo, prendendo colori e forma umana; non viceversa.

Le icone (nel nostro caso immagini rupestri) sono la testimonianza artistica e più ampiamente culturale di tale visione teologica. Non sono da considerarsi delle illustrazioni didascaliche di temi religiosi, ma vere e proprie impronte storiche del divino, indissolubilmente legate alle forme della rivelazione cristiana compiuta nel mondo ebraico e nell'ambito dell'impero romano. Al pari delle parole bibliche e delle definizioni dogmatiche, le loro forme particolari possono essere ritradotte e reinterpretate, ma non sono più modificabili perchè frutto di una scelta prioritaria dettata da un canone.

L'ospitalità concessa a questa antica e viva tradizione a Siracusa e in Sicilia, contribuisce ad approfondire la coscienza della propria identità, donandole nel contempo un respiro veramente cattolico, cioè ecumenico.

IMMAGINI ED IMMAGINARIO: IL SENSO DEL SACRO

Angela Mirto

Metamorfosi magica che, dalla notte dei tempi, ci incanta ancora: ocre e ossa bruciate si trasformano in traccia, testimonianza di gesti compiuti, di sogni, di pensieri, ad oltrepassare i millenni.

E' infatti connaturata all'essere umano la produzione di quel di più comunicativo ed estetico che viene generalmente detto "arte", per quanto sia fenomeno sfuggente e difficile da racchiudere in una definizione univoca.

I graffiti e le pitture paleolitiche parlano apoditticamente di una vita elementare con bisogni precisi, parlano della caccia e del dialettico confronto fra l'uomo e l'animale. E certo se ne deduce una presa di coscienza di sè e della propria alterità nei confronti del mondo.

La capacità di creare segni, graffiti o dipinti, stilizzati, eppure fortemente evocativi, sulle rocce, non aveva valenza semplicemente pratica o esornativa, ma implicava un complesso gioco, una sfida fra sè e l'ignoto che l'uomo lanciava spavalidamente, ritagliandosi una zona di influenza anche nel campo dei fenomeni che sapeva di non poter controllare altrimenti. Così parliamo di

"magia" per spiegare l'arte preistorica. Sicuramente sin dall'inizio si è avvertito fortissimo il nesso fra la capacità di produrre immagini e la possibilità di controllare il mondo.

Ma rap-presentare è rendere presente, con una traccia colorata, un segno, anche ciò che attiene al campo dello spirito. Dunque è primigenio il senso dello stretto legame fra un'immagine e la sfera dell'inconoscibile, della predizione del futuro, della perpetuazione del passato. Una sonda lanciata a interrompere e scombinare il flusso temporale, a scongiurare il suo implacabile consumare le umane cose.

Così la scansione esistenziale della presenza umana ha lasciato dietro di sé una traccia costante, capace di perpetuarsi nel tempo: è la somma delle immagini create a proiezione dell'immaginario individuale e collettivo.

Rimane difficile districarsi fra il senso che esse hanno avuto per l'intenzionalità che le ha generate e quello che, via via, a questo primo si somma, nel complesso gioco di riletture e riscoperte che le attualizza continuamente.

Certo stiamo parlando di immagini in quanto prodotti figurativi genericamente inclusi nella categoria "arte", e il discorso potrebbe riproporsi anche per la musica, la poesia, la letteratura in genere. Quelli artistici sono infatti segni plurivoci, protesi oltre il campo del funzionale e dell'utilitario, portatori di una energia intrinseca che, in vari momenti della storia umana, è stata letta quale elemento fondante di un potere altro. E sicuramente tangenze alchemiche, come quelle di età rinascimentale, erano logico corollario al sempre rinnovato stupore dinanzi alla possibilità che l'artista rivendicava di saper elaborare forme raffinate e sensi sottilissimi, partendo dalla manipolazione di elementi primevi e semplici come terre e acqua.

Un distillare, attraverso operazioni sempre uguali, tramandate nelle botteghe di maestro in allievo, immagini sempre nuove, misteriosamente diverse, figlie

riconoscibili di un'età e di un autore, eppure capaci di oltrepassare il ristretto confine della loro epoca e proiettarsi nella pseudo-eternità della memoria umana.

Ma l'immagine ha in sé un'energia che travalica spesso lo stesso campo dell'estetica per sconfinare nel sacro.

Se per senso del sacro si vuole intendere quel canalizzare nelle strutture della ritualità l'inconoscibile, perchè attraverso la possibilità della ripetizione si riesca a impossessarsi di una chiave interpretativa, o, quanto meno, di un filo, sottilissima bava di ragno, su cui corra tutta la speranza di comunicare con l'assoluto, cui si tende ineluttabilmente; allora l'immagine può diventare lo strumento che questo rapporto sappia concretizzare in modo intuitivo ed universale. E così è stato spesso affidato all'arte il compito di dare forma al senso del divino e creare simulacri comprensibili dell'entità assoluta che ogni religione pone ontologicamente al principio di tutto.

E l'immagine, che diventa a volte entità autosufficiente, vive di vita propria, fin quasi a sostituirsi alla cosa raffigurata, assumendone tutti i poteri e le qualità, che perpetua nel tempo, intatti.

Comunque è scritto nel senso stesso del fare arte l'incontro con il sacro. Già infatti la capacità dell'uomo di "creare" dalla materia bruta, di dare vita a qualcosa che prima non esisteva, è sempre stata considerata il punto di contatto, l'elemento di somiglianza fra l'essere finito e mortale ed il dio, infinito ed immortale.

Non sembri paradossale che proprio l'arte contemporanea, soprattutto quando nell'astrazione ha cercato la possibilità di dire, in modo autonomo dall'esperienza del creato, il bello ideale, è stata forse più vicina che mai alla rappresentazione dell'assoluto.

E' riuscita a prescindere dall'esperienza sensoriale per rappresentare, pur

attraverso i sensi, l'idea di equilibrio e di proporzione, ha tentato un'immagine della sapienza e della razionalità come puro principio, equilibrio perfetto.

E tuttavia è stata una breve stagione, chiusa dalla tragica certezza che segni e colori erano solo riflesso di un'utopia, specchio impossibile per i nostri volti stravolti dal senso dell'impotenza e della disperazione, dell'impossibilità del sogno.

Finchè l'umanità non saprà staccarsi dalla materia e dal suo accumulo per reimparare a sognare, non c'è speranza per l'arte nè per quant'altro attiene allospirito.

Anche il cristianesimo, pur attraverso una sofferta elaborazione teorica, ha dato centralità all'immagine, perchè evocasse il sacro.

La storia serba memoria di una traccia insanguinata là dove la liceità dell'immagine è stata negata, dove il suo potere è sembrato spropositato. Le lotte iconoclaste, infatti, costituiscono un capitolo difficile e doloroso di questo rapporto fra l'immagine ed il sacro.

Effettivamente nel mondo bizantino l'icona, e non dimentichiamo che il termine greco significa appunto immagine, sommava in sè sia quella pregnanza di sensi che ontologicamente è connaturata alle raffigurazioni, che tutto quell'insieme di valenze culturali e simboliche strutturatosi attraverso il tempo nel mondo imperiale romano da cui Bisanzio era nata.

Il potere imperiale aveva infatti sfruttato il peso simbolico e la capacità comunicativa delle immagini, fino allo slittamento di senso nell'equazione fra raffigurazione e raffigurato. Dove non giungeva l'imperatore, bastava la sua immagine a garantirne l'onnipresenza vigile. E alla sua rappresentazione, che nel tempo diventava sempre più astratta e distante, disumana, andavano tributati gli onori ed il rispetto che sancivano la sottomissione.

Non fu dunque per semplice questione di principio che i cristiani si rifiutarono a questo ossequio e per questo vennero perseguitati. Essi non potevano accettare un formulario ed una ritualità che attribuivano all'imperatore una natura divina che non doveva competergli.

I colori, i segni, i gesti di cui si rivestiva l'imperatore nel complicato rituale di corte, trapassarono però naturalmente nella descrizione di un altro Sommo, il Dio fattosi uomo, incarnatosi nella persona del Cristo ebreo. Ed il potere simbolico di quella immagine, interiorizzata dalla coscienza collettiva, automaticamente si volse al servizio di un senso più alto e spirituale.

E dunque nell'icona si sommano la sapienza formale distillata nel tempo al servizio del potere assoluto, ed il senso del sacro della nuova religione, volta a valori spirituali che però, nella necessaria limitatezza della fantasia umana, non possono essere rappresentati se non con il luccichio di favolose ricchezze terrene.

La potenza evocativa dell'oro, dei colori primari fortemente connotati simbolicamente, delle forme ieraticamente astratte, ha attraversato i millenni e giunge a turbare e stupire anche noi, oggi, che pure di quel codice linguistico non serbiamo che pallida memoria.

L'equilibrio di quelle immagini, nettamente staccate nel contorno, la preziosità smaltata delle tinte, poste a contrasto fra loro nel vibrare policromo delle stoffe, l'inquietante fissità di quei corpi, disincarnate orme di una perfezione raggiunta, l'assoluta serenità di quegli sguardi, fissi in una dimensione interiore, ma da cui ci sentiamo guardati per un fenomeno proiettivo, come ci si sente guardati dalla propria coscienza: tutto questo è l'arte delle icone. E che si tratti di arte lo dicono l'abilità tecnica, la raffinatezza formale, la qualità estetica.

Ma, per quel segreto potere dell'immagine di andare oltre se stessa, di

parlare mille lingue, di sommare dentro sè significati infiniti in quanto innumerabili e non inscrivibili nei semplici confini della materia, che pure li contiene, per questo misterioso potere, l'arte iconografica è molto più che arte.

Parliamo infatti di arte sacra, in quanto capace di racchiudere l'inesprimibile bisogno del divino che l'uomo ha eternamente dentro, e non di arte religiosa. Non è semplice pietas, o semplice bisogno illustrativo e didattico, è quasi un'astanza, un'affacciarsi del sacro nella dimensione finita che ci appartiene, nutrimento per una speranza e una fede che spesso vacillano.

Si capisce di cosa si sia nutrita la violenza iconoclasta, se si capisce il peso reale, fino all'idolatria, che ebbero le icone, quasi emanazioni della sfera del divino che prendevano forma attraverso anonime ed umili mani. Si capisce perchè si arrivò a sminuzzare ed ingoiare quel legno dipinto, nel tentativo di introiettare il potere dell'immagine.

Forme, colori, figure, capaci di mantenere quell'arcana forza pur attraverso il moltiplicarsi delle tavole, pur attraverso lo spostarsi in lontani mondi periferici, che con Bisanzio e la sua cultura condividevano pochissime cose.

Pure nelle povere grotte della penisola anatolica, o, dalla parte opposta, delle cave della Sicilia sud orientale, la forza archetipica del modello rimane, impronta vivida, anche dove dei valori estetici, degli equilibri formali, delle raffinatezze estenuate di Bisanzio, non rimane più nulla.

Entrare nelle nostre grotte, al di là perfino della rovina cui sono ridotte, lascia turbati: entità vive e misteriose ci fissano, dove la barbarie ha risparmiato gli occhi, e, se riusciamo a scrollarci di dosso la povera superbia dell'*homo technologicus*, ci parlano ancora dei valori eterni che sono nate a rappresentare.

LE GROTTI, LUOGO DELLA MEMORIA

Carlo Zamparelli

Se l'infelice termine di "Medioevo", nonostante le approfondite rivalutazioni storiografiche, conserva inconsciamente quella valenza negativa che è già tutta nella sua etimologia, di un'età che non ha diritto ad una propria identità, attraversata dai ferrigni bagliori della barbarie, in attesa della rinascita dell'uomo classico, ancor più questa media aetas assume contorni incerti per la storia di Siracusa, soffocata dalle magnifiche fioriture della cultura greca da un lato e di quella barocca dall'altro.

Il discorso poi si fa oltremodo oscuro ove del periodo medioevale siracusano si voglia affrontare la cosiddetta "civiltà rupestre" e coglierne i collegamenti con quel mondo bizantino che tutt'al più oggi ci evoca concetti di pedanteria ed astrusità, con una connotazione di cose antiche di antichi popoli orientali: uno dei tanti che hanno dominato la Sicilia.

"I giorni felici non hanno storia" recita un vecchio adagio popolare; almeno non quella storia che esalta e tramanda ai posteri un "homo artifex fortunae suae", capace di competere con l'eternità innalzando favolose piramidi, maestosi templi pagani o incomparabili cattedrali gotiche.

La "felicità", la vita normale di ogni giorno, non ci è, con lo stesso interesse, tramandata dalla storia, per lo più scritta da chi, legato al potere del tempo, ha avuto come principale fine quello di giustificare guerre, invasioni e dominazioni straniere.

Scienze parallele come la sociologia, l'antropologia culturale o l'etnologia, forniscono utili chiavi di lettura per il passato ma appaiono in genere appannaggio dei soli "addetti ai lavori".

Nè noi, nè quanti altri ci hanno aiutato a condurre questa ricerca, siamo o ci riteniamo "addetti ai lavori"; non vogliamo, ma sicuramente non ne saremmo in grado, imbastire un discorso storico-sociale sulla cultura figurativa rupestre di matrice bizantina nel siracusano, neanche tentando un'irriverente raccolta di scritti altrui, che avrebbe, temiamo, il solo senso di una dotta esercitazione.

Il nostro interesse per l'argomento nasce dal più vasto interesse, che nutriamo da anni, per l'iconografia bizantina e per i valori spirituali da essa ed in essa alimentati, valori che riteniamo fondamentali per la società di oggi come per quella di ieri; per cui ci è parso naturale, gli antichi modelli e la vissuta spiritualità della pittura di icone andarli a cogliere a due passi da casa nostra, fortunata terra che non meno di Bisanzio fu bizantina.

Eppure questa terra bizantina pare oggi aver dimenticato le proprie origini: poco noti sono i numerosissimi insediamenti rupestri delle cave degli Iblei, legati al culto, o più genericamente, alla vita di uomini che, in quel lasso di

tempo (dal VI al XIII secolo circa), improntarono i loro ideali guardando più ad Oriente che alle passeggere dominazioni del momento. Se qualche sito rupestre è noto, lo è in virtù di preesistenti e più spettacolari insediamenti, specie pregreco, come le famosissime necropoli di Pantalica, o quelle di Cava d'Ispica; la civiltà bizantina, o se vogliamo, in seguito, bizantineggiante, ha invece disseminato nel territorio della Sicilia sud orientale centinaia di testimonianze, che però purtroppo, vuoi per il pregiudizio storico di cui sopra, vuoi per la povera e non duratura tecnica costruttiva dell'epoca, sono sfuggite all'interesse degli studiosi e vengono vissute come estranee al nostro modo di sentire, per cui oggi ci sfugge una preziosa chiave di lettura del nostro passato.

La grotta è così rimasta, nel bagaglio culturale dell'uomo di oggi, ancorché sede di fenomeni abitativi, legata ad antichi miti che parlano, diremmo freudianamente, della vita e della morte: simbolo dell'utero materno, fonte della vita, della civiltà, buio rifugio nella fuga dai pericoli, e, contemporaneamente, accesso ad un mondo misterioso, trans-terreno, porta di quell'Ade che ci ha sempre attratto ed impaurito allo stesso tempo.

Su un versante più razionale, d'altra parte, gli insediamenti rupestri nella considerazione di oggi sono ancora visti con quella curiosità per il "pittoresco" e per il "diverso da noi" che caratterizzò i resoconti dei famosi viaggiatori francesi ed inglesi della fine del secolo XVIII.

La presenza, nella lingua italiana, di numerosi sinonimi di grotta (*antro, caverna, anfratto, spelonca, cripta*), quasi a tradire il desiderio di cogliere di un'idea le infinite sfumature, ci rivela un campo semantico legato a fenomeni puramente psicologici; siamo portati a non ritenere la grotta e le relative manifestazioni umane attorno ad essa ruotanti, degne di poter essere

favorevolmente oggetto della "Storia".

Così l'atteggiamento comune di fronte alla civiltà rupestre, ai suoi resti abitativi, alle sue manifestazioni sociali, artistiche o religiose, è spesso simile a quello assunto di fronte al disegno di un bambino: lo si guarda con superiore compiacenza, ben sapendo che forse un giorno il piccolo autore si renderà conto che una casa non si disegna con quelle linee storte e divergenti; ma da un bambino non ci si può aspettare di più, ed è improduttivo il voler capire quel mondo artistico del tutto originale.

Le immagini rupestri presenti in molte grotte del siracusano sembrano rinforzare questa idea di "pittresco trogloditismo" che ruota attorno al fenomeno. Cerchiamo il bello, il comprensibile, un significato su cui esprimere un giudizio, e ritrovandoci invece di fronte ad una disarmante ingenuità, releghiamo tali pitture in un mondo non degno di far parte della storia nè tantomeno dell'arte.

Per superare l'ostacolo si impone una riflessione sul significato diverso che deve avere la storia, o, meglio, su un diverso e maggiore coinvolgimento dell'uomo comune con la "sua" storia. In termini più immediati, quello che maggiormente ci preme è di giungere ad una migliore comprensione delle origini orientali-bizantine di Siracusa e di analizzare ciò che genuinamente vuol dire "bizantino".

Siracusa è stata bizantina, nel senso stretto, politico-militare, del termine, per oltre tre secoli, dal 535, fino alla dominazione araba, cominciata nell'878; è anche stata, per breve tempo, la capitale dell'impero, sostituendosi a Costantinopoli nel VII secolo, sotto Costante II.

Le manifestazioni artistiche, liturgiche e religiose in genere, di cui oggi

troviamo le tracce, travalicano però lo stretto periodo della dominazione bizantina, e rimangono per molti secoli fervida testimonianza della continuità di un modo di essere e di pensare, molto più che in altre parti dell'ex impero bizantino.

L'origine greca di Siracusa, il suo humus culturale orientale, anche antecedente la conquista bizantina, la sua posizione geografica, i suoi interessi commerciali, hanno fatto sì che il punto di riferimento per la cultura e la religione, anche sotto le successive dominazioni più "europee", fosse l'Oriente.

La "felicità" dei "giorni felici" del citato adagio popolare ha molto in comune con la visione del bello di stampo orientale. Un concetto di bello non sottoposto, o da sottoporre, al giudizio umano, ma che oltrepassa l'uomo stesso connotandosi come "Verità". Il Cristianesimo solamente può nutrire una tale visione della bellezza, e facendo proprio lo spiritualismo orientale, l'amore per una manifestazione apofatica del divino, giustifica il bello in quanto vero, rivelato per noi dal sacrificio di Cristo.

Come davanti ad una icona su tavola, qui nelle grotte del siracusano, che hanno certo i limiti di un'arte meno ricercata, quel che si chiede non è un atteggiamento di ammirazione, nè tantomeno un giudizio estetico, ma una predisposizione spirituale per lo "stupore". Stupore in senso cristiano, tipico di un animo puro, semplice ed infantile; stupore come necessario prologo all'amore ed alla comprensione, in un tentativo di ribaltare ciò che invece spesso spontaneamente in noi avviene: amore come conseguenza della comprensione.

E uno stupore più immediato ci viene dalla constatazione di come certi temi figurativi, e quindi i relativi significati sottesi, siano passati incolumi per i

secoli, resistendo sulle buie pareti delle grotte alle nuove visioni che l'uomo nel frattempo, in Occidente, dava di sè e del divino.

La grotta quindi ci piace vederla come la parte più vera e duratura di questo mondo bizantino siracusano; certo la dislocazione di queste testimonianze rupestri, spesso lontane dai centri del potere, e la loro utilizzazione da parte di strati sociali meno legati ai sommovimenti politici del tempo, hanno contribuito a questo "conservatorismo", anche se il loro perpetuarsi quasi immutate per così lungo tempo non può che radicarsi in una diversa concezione dello spazio e del tempo, basata sulla fede e perciò proiettata nella dimensione ultraterrena.

Ciò che oggi presentiamo in questa mostra non vuole avere la pretesa di un discorso storico od artistico sulla cultura figurativa rupestre bizantina nel siracusano; altri, con metodi e capacità ben lontane dai nostri ingenui e dilettanteschi discorsi, hanno studiato e studiano il periodo bizantino in Sicilia. Il nostro studio vuole solo essere una manifestazione d'amore, secondo il più genuino senso della parola "studio", per il mistero e la sua rappresentazione: siamo convinti che amando qualcosa, la si conosce, la si fa propria e la si vive in maniera più completa. E' questo il caso della storia, della cultura e del senso religioso della gente della nostra terra, in un periodo che più di altri si presta ad essere amato prima che studiato.

Ci auguriamo di riuscire a trasmettere il senso di questo innamoramento a qualcun altro; nel frattempo ci si consenta di girovagare per le grotte, le timpe ed i secoli, lasciandoci guidare da un devoto, e se vogliamo, ingenuo, desiderio di "memoria".

PREMESSA

Alcune precisazioni ci sembrano doverose.

Delle centinaia di immagini raccolte nei vari siti rupestri del siracusano (ci si consenta di comprendere qualche sito della provincia di Ragusa come facente parte dell'entroterra culturale di Siracusa), ne vengono presentate solo una trentina. La loro scelta è del tutto arbitraria, non obbedendo ad alcuna metodologia scientifica; possiamo soltanto dire che per esse è stato più facile imbastire un discorso iconografico.

Escludiamo quindi ogni pretesa di catalogazione o di esaustiva ricerca storica od artistica.

Dal punto di vista storico ed artistico, inoltre, ci siamo avvalsi dei numerosissimi studi esistenti sui vari siti visitati, che riportiamo singolarmente in bibliografia per ogni tavola.

Sono invece integralmente nostre, e ce ne assumiamo pienamente la paternità, le considerazioni di carattere iconografico sulle varie immagini, i collegamenti con la cultura bizantina più ufficialmente nota e i tentativi di giustificare scelte e soluzioni formali. A questo proposito l'accezione del termine "bizantino", da noi utilizzata, va intesa in senso lato, come riferimento più ad una temperie culturale che non ad un definito periodo storico.



TAV. 1
S. LUCIA - Sec. XIII
Cripta S. Marziano, Siracusa

nullano qualsiasi relazione spaziale. Di matrice parimenti bizantina sono lo sguardo della Santa, quasi assente nei grandi occhi spalancati ma sereni, e l'ovale del viso. La carnosità della bocca è tipica delle prime raffigurazioni dell'arte cristiana egiziana realizzate con la tecnica ad encausto. L'insieme della figura denota una compostezza ed una serenità interne ben lontane dall'immagine della Santa Lucia realisticamente vezzosa cui siamo abituati dall'arte postrinascimentale.

L'atteggiamento del volto, pur con le sue inevitabili sfumature popolaristiche, può addirittura essere messo a confronto con il volto della famosa Vergine del segno di Jaroslav del sec. XIII di origine russa (vedi fig. 1).

Il canone formale bizantino è rispettato dall'ampio nimbo giallo, dal canonico uso del colore porpora della veste, a designare il martirio, dalla presenza della tipica crocetta tenuta in mano, a testimonianza di fede cristiana, e dalla posizione della altra mano a significare serena accettazione della volontà di Dio.



Fig. 1 - Vergine del Segno di Jaroslav (particolare) - Russia - Sec. XIII

Tutto concorre a richiamare alla mente la tipica iconografia della santa bizantina, quale santa Marina o santa Parasceve, per citare solo le più famose. Si veda l'immagine di S. Marina del sec. XV di origine cretese (vedi fig. 2).

Siamo però, pur nel rispetto formale di cui

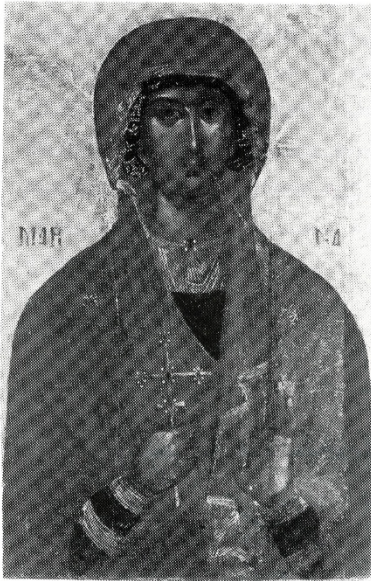


Fig. 2 - S. Marina - Icona di scuola cretese - Sec. XV

sopra, in presenza di qualcosa di originalmente interpretato; S. Lucia, santa tipicamente occidentale, od almeno assai poco nota iconograficamente in Oriente, è, nella raffigurazione della cripta di San Marziano, una creazione unica per certi particolari che completano e perfezionano

il canone bizantino già evidenziato. Ci si riferisce al copricapo con le due infule che scendono lungo il collo ed all'uso alquanto originale della mano sinistra per sostenere la crocetta.

In mancanza di testimonianze più antiche, quali dovevano essere quelle inevitabilmente presenti nelle catacombe di Santa Lucia, distrutte dal tempo e dagli uomini, si può azzardare per tale iconografia della Santa un giudizio di unicità e di creazione del prototipo.

Può darsi che certe soluzioni, come l'impiego della mano sinistra per sostenere la crocetta, siano nate da una non completa padronanza dei dettami teologici da parte dell'artista che, evidentemente, ha voluto ricalcare i più famosi "Pantocratori" o Vescovi nell'uso della mano destra benedicente, ove invece nella tipica santa bizantina la mano libera è la sinistra ed è solo in posizione frontale a palma distesa. Sicuramente è sopravvenuto anche un gusto popolare nell'impostazione dei lineamenti del volto, ma, nonostante tutto, il risultato è un "unicum" in linea con

l'iconografia bizantina orientale.

Si tratta, ad oggi, della più antica immagine della Santa in Sicilia, ma purtroppo non è opportunamente considerata nell'ambito della devozione popolare odierna, che risente invece di una impostazione seicentesca di tale immagine, con simboli (palma, stiletto infisso nel collo, piattino con gli occhi, etc.) e con rese volumetriche del tutto ignote alla cultura artistica siracusana del XII - XIII secolo.

Che l'affresco della cripta di S. Marziano costituisca un esempio storicamente significativo lo si può dedurre dalla presenza nel territorio di Siracusa di altre immagini che ad esso si rifanno: si veda ad esempio l'immagine nella grotta di S. Lucia al Tirone a Lentini (Tav. 2), quella nella grotta di S. Margherita sempre a Lentini (Tav. 3), e, per finire, l'immagine nella grotta dei Santi a Castelluccio di Noto (Tav. 4) che, pur essendo di epoca molto più tarda (XVI secolo), non ha del tutto

abbandonato l'impronta bizantina.

Sorprendente analogia con l'immagine presentata si ha, a destra dell'abside meridionale, nella stessa Cripta di S. Marziano, in una misteriosa figura di cui è leggibile oggi solo la posizione delle mani e l'*amictus* bianco sulle spalle. L'iscrizione, un tempo chiaramente leggibile, rimanda a S. Lucia, mentre il volto, probabilmente rifatto, è stato descritto, da chi lo poté osservare, come appartenente ad un Santo.



Fig. 3 - S. Lucia - Icona moderna su tavola

BIBLIOGRAFIA

- C. Barreca, *Le catacombe di S. Giovanni a Siracusa*, Siracusa, 1906
O. Garana, *S. Lucia nella tradizione, nella storia, nell'arte*, Siracusa, 1958
O. Garana, *Le catacombe siciliane ed i loro martiri*, Palermo, 1961
G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 28 dicembre 1990.

L'attuale stato di conservazione e la presenza di notevoli infiltrazioni d'acqua lasciano presupporre che nel giro di qualche decennio l'immagine sarà del tutto illeggibile; consapevoli della difficoltà da parte delle autorità preposte ad intervenire se non per restaurare almeno per arrestare il degrado del dipinto, i curatori del presente catalogo hanno ritenuto di poter contribuire alla lotta contro l'oblio e la negligenza ispirandosi all'immagine del prototipo per una icona moderna, realizzata dalla scuola di Iconografia Bizantina "San Vladimir" di Siracusa (vedi fig.3).



TAV. 2

S. LUCIA - Sec. XIII-XIV

Grotta di S. Lucia sul Tirone, Lentini

SITO

Grotta di S. Lucia, sul versante occidentale del colle Tirone, in una zona che costituiva fin dall'epoca antica uno dei quartieri alti della greca Leontinoi prima e della Leonzio medievale successivamente.

CENNI STORICI

Accanto alla grotta sorgono i resti del monastero femminile di S. Chiara, edificato nel XIV secolo. La grotta, su cui mancano fonti storiche, per le sue indiscusse caratteristiche di chiesa rupestre e per l'uso di una pianta centrale e di proporzioni costruttive identiche a quelle di altre chiese isolate meglio datate, si può far risalire al XII secolo.

Può darsi che il culmine della vita artistica e religiosa della grotta risalga al secolo XIV quando fu annessa al citato monastero di S. Chiara; di tale periodo sembrano gli affreschi presenti.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'impostazione generale richiama la simile

immagine della cripta di S. Marziano a Siracusa, confermando la definizione del prototipo iconografico e la coerenza stilistica bizantina che si mantiene pres-

soché inalterata anche se a distanza di circa un secolo.

Sono identici l'atteggiamento frontale, la fissità dello sguardo, la postura delle mani, compresa la soluzione di inversione, rispetto ai canoni orientali, della mano destra con la sinistra.

Come nell'immagine richiamata, ma sarà una costante nell'iconografia rupestre bizantina, non solo siciliana ma anche pugliese, lo sfondo è snaturalizzato, quasi a trascendere lo spazio, con una tripartizione a colori vivi (il blu, il giallo ed il rosso), in cui si è anche voluto vedere un significato teologico (la tripartizione delle sfere celesti) oltre che pittorico.

Identico che nell'immagine siracusana è l'uso delle infule sul collo della Santa.

Si può ciononostante osservare un graduale allontanamento dalla semplice ed efficace essenzialità tipica dell'immagine siracusana. Le vesti sono arricchite da perline, "orbiculi", "rotae" e girali, indice del fatto che l'arte bizantina (o bizantineggiante) del nostro territorio ha dovuto lentamente adattarsi ad un gusto

locale che andava perdendo la memoria del significato teologico dell'essenziale.

Si vuole arricchire l'immagine perchè sia più vicina ad una considerazione devozionale immediata, e ciò in un territorio forse non sotto il controllo diretto di una autorità religiosa ligia a consolidati canoni iconografici di ispirazione orientale.

Si rammenti che in tale periodo (epoca normanna) ad opera del Conte Ruggero fu soppresso il vescovado di Lentini e furono fatti pressanti tentativi di riavvicinamento alla Chiesa romana.

Tale gusto per gli ornamenti si ritrova in quasi tutte le immagini delle numerose chiese rupestri di Lentini (Vedi Santa Margherita nell'omonima grotta - Tav. 28).

Una figurina di devoto inginocchiato a destra (non più visibile per l'attuale degrado, ma riportata dalle fonti precedenti) conferma un impiego dell'iconografia bizantina in un contesto sempre più simile a quello degli "ex voto": qui, come in tutta la pittura religiosa post-bizantina, è il fedele che si rivolge supplice alla divinità, ove invece nel mondo orientale l'immagine

religiosa (o per meglio dire, "sacra") è una teofania, cioè una manifestazione del soprannaturale, della sua grazia e della sua bellezza, che coinvolge il fedele in una contemplazione che è anche un abbandonarsi alla fede.

Una analogia con il mondo orientale bizantino può comunque essere evidenziata confrontando l'immagine con quella della "Madre di Dio" cosiddetta "Basilissa", cioè imperatrice, per la sontuosità della sua figura; si veda ad esempio alla figura 1 la Madonna della Clemenza, icona del secolo VIII di origine costantinopolitana, custodita a Roma.



Fig. 1 - Madonna della Clemenza - S. Maria in Trastevere, Roma - Sec. VI

BIBLIOGRAFIA

- G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962
A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979
S. Ciancio, *Leontini - Lentini*, Roma, 1967

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.

L'attuale sito non è neanche segnalato sul posto e sono pochi a conoscerne l'ubicazione; fino agli anni 50 era adoperato per usi agricoli. Altre immagini, illegibili, sono presenti sulle pareti della grotta.



TAV. 3

S. LUCIA - Sec. XII-XIII

Grotta di S. Margherita, Lentini

SITO

Grotta di S. Margherita, lungo la omonima cava in contrada Falconello alla periferia E dell'abitato moderno.

CENNI STORICI

Si tratta di una riutilizzazione di un sito dell'antica Leontinoi legato ad uso cimiteriale.

Nel tardo Medioevo, assieme alla nascita nella zona di numerosi monasteri, la grotta fu adibita a chiesa, forse alle dipendenze dei Carmelitani di S. Maria dell'Annunziata (1220).

La sistemazione architettonica interna presenta sorprendenti analogie con la chiesa di S. Lucia sul Tirone e con la chiesa del Crocifisso, sempre a Lentini, distinguendosi però da esse per la coerenza liturgica e decorativa, tanto da costituire uno dei pochi siti di sicura osservanza delle tradizioni orientali (didascalie in greco e presenza dell'iconostasi).

LETTURA ICONOGRAFICA

Pur non essendo certa l'identificazione

dell'immagine con S. Lucia, si riscontrano notevoli analogie, per quel poco che ci è dato di vedere, con le precedenti immagini della Santa, di Siracusa e di Lentini stessa.

Anche in mancanza di qualsiasi didascalia, ed in presenza del degrado della parte superiore del volto, le ciocche di capelli ci richiamano quelle della Santa della cripta di S. Marziano a Siracusa, così come la decorazione a rombi e perline del vestito è da accostare all'esempio della grotta sul Tirone a Lentini.

La presenza di S. Lucia a Lentini, e in particolare nella grotta di S. Margherita, nata per un tipo di liturgia più strettamente ortodossa, ci conferma come il cristianesimo nel nostro territorio vivesse, fin in epoca tardomedievale, di un ecumenismo che sicuramente non può spie-

garsi ove si faccia riferimento alle vicende storiche, politiche od alle vicende della Chiesa.

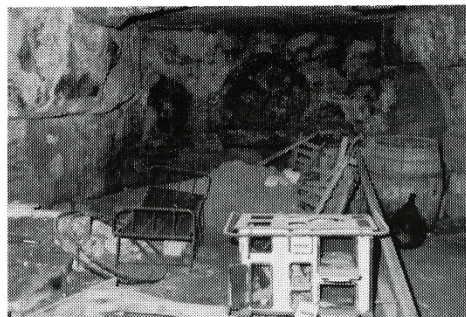


Fig. 1 - Interno della grotta di S. Margherita

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Santuari rupestri bizantini della Sicilia*, in *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLII, 1969-1970

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 25 gennaio 1991.

La chiesa è attualmente in un terreno agricolo privato ed è adibita a deposito di rottami ed a pollaio (vedi fig. 1).



TAV. 4

S. LUCIA - Sec. XVI

Grotta dei Santi, Castelluccio di Noto

SITO

Grotta dei Santi, in contrada Castelluccio, fra Noto e Palazzolo, in uno dei pendii che digradano verso la valle del fiume Tellaro.

CENNI STORICI

Essendo tutta l'area adiacente costituita da una necropoli dell'età del bronzo con centinaia di tombe a forno, è presumibile che la grotta in questione, vista anche la sua forma circolare, inconsueta da un punto di vista liturgico, sia il riadattamento di una tomba preistorica.

Nei pressi sono i resti di un edificio fortificato di epoca aragonese, mentre la datazione dei primi interventi decorativi nella grotta dei Santi sembra risalire al XIII secolo (od ancora prima secondo G. Agnello).

L'impiego di tale grotta, data l'assenza di strutture liturgiche, sembra sia stato quello di oratorio, utilizzato da un limitrofo insediamento rurale altomedievale, e ciò fino al secolo XVI, come attestato dalla presenza di un ciclo di affreschi più recente, che in parte, come nel pilastro centrale della grotta, ha coperto le sottostanti pitture più antiche.

LETTURA ICONOGRAFICA

Le reminiscenze bizantine in questa immagine di S. Lucia, ad una prima analisi, sono del tutto labili se non inesistenti, così che torna pienamente giustificata la datazione del XVI secolo proposta per tale dipinto.

La lettura iconografica di quanto oggi si vede si allontana dai canoni bizantini, facendoci subito notare un uso di colori scuri e troppo gravemente seri, un abbandono del tipico colore rosso del manto, e la presenza di un oggetto retto con la mano sinistra su cui sono raffigurati gli occhi della Santa: la tipica crocetta bizantina ha ceduto il posto alla rappresentazione della tardiva credenza popolare che vuole S. Lucia legata al dono della vista.

La testa inoltre ha perso la sua immobilità e pare leggermente curva in un movimento verso destra.

Gli anni cui ascrivere tale pittura sono

quelli in cui il mondo bizantino mediterraneo non esiste più, ormai sopraffatto dalle invasioni turche; sono gli anni della cultura religiosa del Concilio di Trento che mira a controllare più rigorosamente i fatti liturgici ed iconografici.

Così anche nel nostro territorio viene incentivata la devozione popolare e si nota un fiorire di culti locali, legati a miracolosi rinvenimenti, quasi a rinsaldare i legami con un popolo, quello siciliano, fin'ora troppo incline a conservare elementi rituali di matrice bizantina.

La cultura figurativa di questi anni, a livello popolare, si adegua però con riluttanza al nuovo corso; si parla della Sicilia orientale del XVI secolo come del rifugio di artisti minori profughi da Bisanzio e da Creta, che improntarono del cosiddetto stile cretese - veneziano le icone su tavola, e del cosiddetto stile dei "madonneri" gli ambienti culturalmente più poveri e più periferici.

Si tratta quindi, nella presente immagine

di S. Lucia, al di là delle evidenti interpretazioni cinquecentesche, di cogliere i deboli echi di una cultura antecedente, la bizantina, rinnegata ma ancora visibile, quasi geneticamente presente nell'inconscio.

E' ovvio inoltre che, trattandosi in questo caso di un intervento pittorico in una grotta che presentava immagini antecedenti (almeno del XIII secolo), lo stile bizantino rupestre è rimasto nella disposizione rigida dei pannelli fra di loro accostati e per nulla collegati reciprocamente nè dal punto di vista agiografico, nè da quello più genericamente semantico.

La decorazione dell'oratorio nel XVI secolo dovette ricalcare, con nuovi colori e lievi modifiche posturali, il sottostante strato di affreschi bizantini, sicuramente presenti anche nel caso dell'immagine di Santa Lucia.

Ad una più antica impostazione iconografica sono da ricondurre infatti la tipica partizione coloristica dello sfondo, il grande nimbo giallo orlato di rosso e di

bianco e la posizione della mano destra aperta frontalmente a palmo.

Una conferma del fatto che questa immagine del XVI secolo, possa essere la ripresa di un preesistente dipinto, ci viene dall'asimmetria degli occhi della Santa, quasi che la costrizione a seguire quanto già disegnato abbia indotto in ingenuo errore l'artista.

Un ulteriore indizio di questo modo di procedere, quasi a ricalco di immagini sottostanti, dei cui stilemi o archetipi si è però smarrito il senso, viene dallo accostamento del volto di S. Lucia con quello della contemporanea Santa anonima dipinta nel pilastro centrale della stessa grotta, che presenta identico taglio dei lineamenti e della grafia del manto (vedi fig. 1) ed altri particolari sorprendentemente simili a quelli della Santa Lucia: mantellina bianca trasparente sulle spalle, polsini a rombi neri su fondo ocra, oggetto rotondeggiante sorretto con la mano sinistra. Si è tentati di ipotizzare che questa Santa anonima rappresenti una seconda immagine di Santa Lucia, con

accanto quattro riquadri per lato che, come nelle icone devozionali su tavola, raffigurano scene della sua vita.

Non è d'altra parte infrequente la ripetizione in uno stesso luogo della stessa immagine del Santo o della Santa venerata; questa ripetizione, che ha annullato un sottostante affresco della Madre di Dio Odigitria, canonicamente bizantina, ci fa meglio comprendere come le immagini sacre abbiano, ormai nel XVI secolo, perso il loro significato di "beata presenza", diventando intermediarie di un rapporto più immediato ed elementare col divino.



Fig. 1 - Santa anonima - Grotta dei Santi, Castelluccio di Noto

BIBLIOGRAFIA

- G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962
A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979
A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967
M. M., *Salvare l'oratorio di Castelluccio*, in *Nuova Sicilia Duemila*, 5 Agosto 1973

NOTE

Rilievo effettuato il 26 dicembre 1990.



TAV. 5
S. GIOVANNI BATTISTA - Sec. XIII
Cripta di S. Marziano, Siracusa

SITO

Cripta di S. Marziano. Sottostante il complesso monumentale di S. Giovanni Evangelista (Siracusa) ed accanto alle omonime catacombe.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 1

LETTURA ICONOGRAFICA

La rappresentazione del Santo rientra nelle linee della tradizione bizantina per quanto riguarda l'aspetto severo e selvaggio dell'uomo che vive nel deserto: capelli arruffati, barba incolta e corpo ispido di peli ingenuamente resi con una serie di trattini sul torso nudo.

L'uso dell'immagine, invece, nel contesto iconografico del luogo sacro, sembra essere una ideazione originale locale, laddove la tradizione bizantina poneva S. Giovanni Battista prevalentemente in atteggiamento di supplice verso il Cristo Pantocratore, ovvero lo raffigurava in scene della sua vita (per esempio nella decapitazione), od ancora nei secoli successivi con maestose ali da Angelo in

una posa trionfante.

Qui il Santo, in atteggiamento frontale, benedicente, è stato raffigurato nella sua essenzialità figurativa cogliendo dal mondo orientale, più che i significati teologici della sua missione nell'economia della salvezza, l'aspetto rude ed agreste del volto. Il volto, anche se in contesti generali diversi, è coerente con lo stile greco dell'epoca ed è tanto ben codificato che lo si potrà ritrovare nei secoli successivi quasi inalterato, come nella icona su tavola del secolo XVII di scuola cretese, conservata oggi a Mezzojuso (Palermo), di cui si riporta il particolare del volto (vedi fig. 1). Tecnicamente l'immagine del Santo della cripta di S. Marziano, meno elaborata e sicura della vicina e coeva immagine di S. Lucia, presenta delle semplificazioni stilistiche nell'uso dei contorni scuri e nelle pieghe del manto che forse contribuiscono all'impressione di rudezza di tutto l'insieme.

Questo tipo di rappresentazione dovette avere una certa popolarità nella Sicilia orientale, tanto è vero che la ritroviamo in

altri due siti rupestri (Grotta del Crocifisso a Lentini e Grotta dei Santi di Pianette), con datazioni simili o successive.

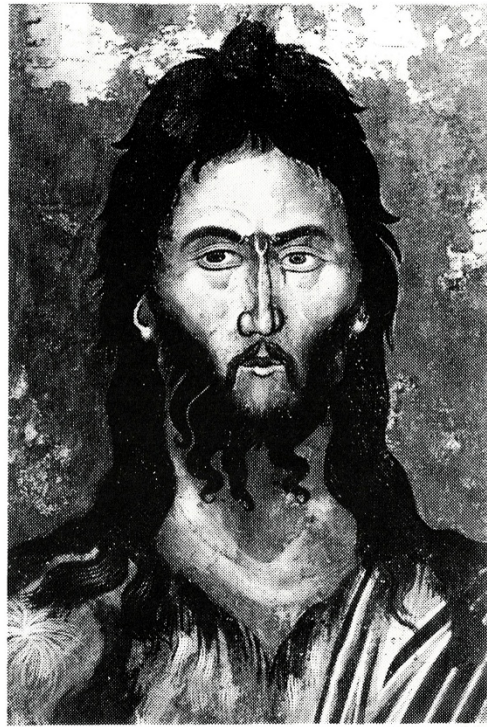


Fig. 1 - S. Giovanni Battista - Particolare da icona cretese - Sec. XVII

Da notare la mano benedicente "greco more" in cui pare di vedere, nonostante il rispetto del canone, una indecisione da parte dell'artista, fra la rappresentazione

della mano a palmo frontale e la rappresentazione in atto di benedire, normalmente più di scorcio.

BIBLIOGRAFIA

C. Barreca, *Le catacombe di S. Giovanni a Siracusa*, Siracusa, 1906

O. Garana, *Le catacombe siciliane ed i loro martiri*, Palermo, 1961

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 28 dicembre 1990.



TAV. 6
S. GIOVANNI BATTISTA - Sec. XIII (?)
Grotta del Crocifisso, Lentini

SITO

Grotta del Crocifisso, sul versante O della valle Ruccia che separa la zona degli scavi dell'antica Leontinoi dall'abitato moderno di Carlentini.

CENNI STORICI

Dalla datazione dei più antichi affreschi ivi presenti si può arguire che la grotta, sicuramente preesistente, fu risistemata ad uso liturgico dopo la cacciata degli Arabi ad opera dei Normanni (XI - XII sec.). Altre notizie si hanno relativamente al secolo XVI, quando era annessa ad un sovrastante convento, e relativamente al secolo XVIII periodo in cui subì le ultime modifiche architettoniche oggi visibili.

Si tratta di un complesso rupestre che più di altri denota una continuità di culto; fatto che ci è confermato dai palinsesti presenti con fin 5 fasi pittoriche differenti in una pacifica convivenza di stili bizantini e settecenteschi, solo all'apparenza distanti fra di loro.

LETTURA ICONOGRAFICA

La datazione del dipinto, ipoteticamente

del XIII secolo, trova la sua motivazione dal confronto con la simile iconografia nella cripta di S. Marziano a Siracusa.

Su uno strato preesistente, a seguito del

rinnovamento artistico e culturale operato dai Normanni, si riportò ciò che dettava l'iconografia isolana di quel secolo per San Giovanni Battista. Questa versione di Lentini pare però, rispetto al coevo modello di Siracusa, assecondare maggiormente l'aspetto popolare nella schematizzazione del corpo villosa ed emaciato, con la presenza di uno scheletrico e stecchito braccio destro e con la raffigurazione delle ossa del busto. Contemporaneamente è presente il consueto, e qui incongruo, uso delle perline decorative sul manto che mal si addicono alla rudezza dell'immagine.

Il risultato complessivo è molto più rozzo dell'immagine di Siracusa: la barba è rigidamente disegnata con tratti uniformi, il naso troppo lungo e la fronte con la parte superiore della testa non rispondente ai canoni bizantini della figura in atteggiamento frontale.

Sono comunque maggiori i punti di

contatto che non le difformità, e le due raffigurazioni assieme costituiscono il punto di riferimento per l'iconografia del Santo nei secoli seguenti, come documentato dalla successiva immagine della Grotta dei Santi in contrada Pianette.

E' interessante notare il volto palinsesto dello strato inferiore, perfettamente leggibile nella parte alta dell'affresco; mancano elementi di identificazione, potendosi trattare di un Cristo come di San Giovanni Battista stesso. Ci piacerebbe che fosse confermata la seconda ipotesi, indice di una chiara volontà di rinnovamento nei termini formali iconografici dell'epoca, pur in presenza del medesimo soggetto religioso.

Un esempio di arte più colta, con la stessa raffigurazione del Santo benedicente e con il rotolo che porta la medesima scritta evangelica, si ha, sempre in Sicilia, nel mosaico del secolo XII della navatella destra della chiesa di Monreale.

BIBLIOGRAFIA

S. Ciancio, *Grotte del Crocifisso ed arte bizantina in Lentini*, in *Traguardo azzurro*, II, 1948

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.



TAV. 7

S. GIOVANNI BATTISTA - Sec. ?

Grotta dei Santi, contrada Pianette, Noto

SITO

Grotta dei Santi, in contrada Pianette, fra Palazzolo Acreide e Canicattini Bagni, ad O della strada statale 287 nel terreno dove si trova attualmente il ristorante "La trota".

CENNI STORICI

La grotta, forse legata a qualche dimora di eremita, sorge in un luogo dove si sono trovati resti di case rurali altomedievali e dove, attorno al 1200, fu eretto il monastero cistercense di Santa Maria de Arcu, il cui toponimo (Arco) è ancora conservato in zona.

Non si hanno ulteriori elementi storici per risalire all'uso liturgico della grotta o alla sua datazione.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'immagine è difficilmente databile, ma, per alcuni elementi formali e decorativi, si direbbe sicuramente posteriore a quelle di

Lentini e di Siracusa. Pur con la stessa iconografia del Santo, si impone alla nostra attenzione più che per un discorso artistico, per una interessante riflessione sulla cultura religiosa devozionale popolare che riprende ed usa, forse ormai

non consapevolmente, temi precedenti sanciti in ambienti più colti. Siamo forse in un periodo molto lontano anche dagli ultimi bagliori dell'influsso bizantino nel siracusano, ma l'immagine ci richiama subito il prototipo dell'uomo villosa già visto altrove.

L'importanza della presente immagine va ben oltre l'immediata osservazione della superficialità del disegno e della ingenuità dell'artista improvvisato, che pare voler decorare con una serie di trattini una ipotetica veste raccordata sul collo con una sorta di colletto, laddove altrove simili trattini designavano la pelosità dell'uomo del deserto. Certamente siamo mille miglia lontani dal concetto di macerazione e

trasfigurazione del corpo umano e dall'uso della nudità tipico dell'arte bizantina; ma al devoto artista preme di più l'aspetto pratico dell'immagine e che si individui in essa inequivocabilmente l'oggetto della sua devozione.

Il roto con le scritte evangeliche, in tale ambiente sicuramente poco culturalizzato, pare superfluo e cede il posto ad una più immediata crocetta sostenuta con la mano sinistra.

Rimane comunque sorprendente lo sguardo del Santo con i suoi due grandi occhi spalancati, fissi nel vuoto e sovrastati da marcate sopracciglia riecheggianti lontane memorie iconografiche.

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *L'architettura bizantina in Sicilia*, Firenze, 1952

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

G.M. Curcio, *Oratorio ipogeico in contrada Pianette*, in *Arch. storico sir.*, VII, 1961

NOTE

Rilievo effettuato il 26 dicembre 1990.

La grotta è talmente invasa dall'umidità di acque sorgive da far ritenere prossima la completa copertura degli affreschi superstiti da parte di muffe e licheni.



TAV. 8

ANNUNCIAZIONE - Sec. XII-XIII

Grotta di S. Margherita, Lentini

SITO

Grotta di S. Margherita, lungo la omonima cava, in contrada Falconello alla periferia E dell'abitato moderno.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 3

LETTURA ICONOGRAFICA

L'Annunciazione, oltre alla Crocifissione, è l'unico tema di carattere narrativo che si trova nell'ambito della pittura rupestre siracusana, caratterizzata in genere da una serie di dipinti accostati gli uni agli altri e raffiguranti singole immagini a se stanti della Madre di Dio o dei Santi. Il culto

strettamente orientale imporrebbe invece, oltre alle singole immagini, una decorazione ove la storia della salvezza fosse ripercorsa con la presentazione pittorica dei fatti evangelici salienti (le dodici grandi feste) ovvero con una rivisitazione delle vicende dell'Antico Testamento in chiave profetica. E' quanto per esempio, tramite l'arte musiva, avviene in questo periodo nei luoghi di culto

siciliani più importanti e più strettamente legati all'ortodossia bizantina, come ad esempio a Monreale o a Palermo.

In ambiente rupestre è significativo notare



Fig. 1 - Annunciazione - Miniatura da un evangelario bizantino - Sec. XIII

che questo esempio quasi unico di figurazione teologicamente rispondente ai canoni si ritrovi in un ambiente, la grotta di S. Margherita, utilizzato più di altri da minoranze legate al rito orientale.

Dal punto di vista iconografico l'immagine dell'Annunciazione rispetta i suoi prototipi orientali nei minimi particolari (vedi fig. 1), quali la postura dell'Arcangelo, il trono della Vergine con il suo caratteristico cuscino rosso, l'edificio alle sue spalle a simboleggiare la basilica sorta ove era la casa di Maria, l'atto di filare da parte della Madre di Dio, etc. Il tutto è interpretato in chiave popolare con una grafia pesante e grossolana, riscontrabile peraltro in simili rappresentazioni bizantine rupestri, italiane e non. Si veda ad esempio la figura dell'Arcangelo del secolo XIII tratta dalla cripta di S. Giorgio nell'isola di Naxos (vedi fig. 2) e in figura 3 una rappresentazione dell'Annunciazione del sec. XII della Annunciazione, nella chiesa rupestre di S. Vito dei Normanni, nei pressi di Brindisi.



Fig. 2 - Angelo annunziante - Affresco cripta S. Giorgio, Naxos - Sec. XIII

attorno al 1200, avrebbero portato dalla Palestina nel loro monastero, da cui dipendeva la limitrofa grotta. Ciò costituisce un ulteriore legame con la cultura iconografica siriano-palestinese; legame spesso invocato dagli studiosi della Sicilia bizantina.



Fig. 3 - Annunciazione - Affresco chiesa S. Vito dei Normanni, Brindisi - Sec. XII

Le fonti storiche parlano di una icona su tavola, raffigurante l'Annunciazione, che i Carmelitani di S. Maria dell'Annunziata,



Fig. 4 - Annunciazione - Ipotesi di ricostruzione,
grotta di S. Margherita, Lentini

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Santuari rupestri bizantini della Sicilia*, in *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLII, 1969 - 1970

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, - Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 25 gennaio 1991.

Si propone in fig. 4 una ipotetica ricostruzione dell'affresco, realizzata dalla scuola di Iconografia Bizantina "S. Vladimir" di Siracusa.



TAV. 9

ANNUNCIAZIONE - Sec. XII-XIII (?)

Grotta di S. Pietro, Buscemi

SITO

Grotta di S. Pietro, a NE di Buscemi alla confluenza del vallone di S. Giorgio con il vallone di S. Rosalia; la grotta si apre sul fianco di un ripido scoscendimento in un suggestivo sito solitario, oggi faticosamente raggiungibile essendo stata cancellata dal tempo ogni struttura viaria.

CENNI STORICI

In un'area destinata a cimitero paleocristiano con ipogei funerari, su influsso dell'architettura siriano-palestinese fu ricavata, intorno al VII secolo (od anche prima), l'attuale chiesa rupestre.

Nelle vicinanze sorse nel XII secolo il monastero benedettino di S. Spirito ed all'età normanna appunto risalgono delle iscrizioni devozionali ivi trovate che commemorano la morte di un personaggio chiamato Pietro.

Delle decorazioni pittoriche non rimangono altro che labili tracce colorate su più strati di intonaco, difficilmente databili.

L'appartenenza della chiesa ad un'area culturale greco-orientale è confermata da una croce greca incisa in una delle pareti della grotta e riportante le consuete sigle: "IC - XC - NI - KA".

LETTURA ICONOGRAFICA

La posizione della Madre di Dio, e tracce di un trono alle sue spalle ci inducono a ritenere l'immagine come facente parte di una Annunciazione, il che ben si sposa con l'origine siriano-palestinese della chiesa. Il culto di Maria, e dell'Annunciazione in particolare, nasce infatti e si codifica iconograficamente, proprio in quei luoghi.

Quasi ad ideale integrazione del tema iconografico, si conserva, di tutta la immagine, proprio quanto invece manca alla simile immagine della grotta di Santa Margherita a Lentini (vedi Tav. 8).

Il singolare uso del latino nella iscrizione che riporta "Mater Domini", al posto degli usuali monogrammi di ispirazione greca, costringe ad essere prudenti nella datazione dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

- G. Agnello, *L'architettura bizantina in Sicilia*, Firenze, 1952
A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967
A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 28 ottobre 1990.

Le pareti e la volta della grotta sono ricoperte da una densa ingrommatura di nerofumo, che, rimosso, potrebbe forse portare nuovi contributi allo studio dell'iconografia del luogo sacro.



TAV. 10

VERGINE ORANTE - Sec. VIII

Catacombe di S. Lucia, Siracusa

SITO

Oratorio, posto in uno dei siti più antichi del cosiddetto settore "A" delle catacombe di S. Lucia, annesso alla chiesa del sepolcro della Santa.

CENNI STORICI

Le catacombe di S. Lucia, le più estese ed importanti della Sicilia, seconde solo a quelle romane, sembrano risalire ai primi decenni del III secolo. Il settore "A" in cui si trova l'oratorio è quello più antico e più vicino al luogo di sepoltura di S. Lucia.

L'oratorio fu ricavato successivamente, in periodo prearabo, modificando una parte delle gallerie di collegamento fra i vari locali delle catacombe. Al periodo prearabo appartengono anche i relativi affreschi sulla volta e sulla parete di fondo.

Nel XVI secolo si attuò una trasformazione del locale per uso di cisterna, ricoprendo con stucco idraulico le pareti affrescate, dopo averle inconsultamente picconate per una migliore adesione dello stucco. Le immagini, fortuitamente riscoperte, hanno definitivamente ripreso luce nel 1906 e presentano, ineliminabili, segni di un degrado tale da renderne difficoltosa la fruizione.

LETTURA ICONOGRAFICA

Il tema della Vergine orante, come altri temi mariani, nasce nelle catacombe paleocristiane fra le immagini, anche di origine pagana, che si arricchiscono poi di nuovi significati, narrativi o simbolici legati al culto. Non è dunque ancora inquadrato nella teologia mariana orientale fino alla definitiva sanzione del concilio di Efeso (431) e del successivo di Calcedonia (451). L'immagine della Vergine orante delle catacombe di S. Lucia presenta invece già in pieno i caratteri tipici bizantini, ormai lontani dalle prime raffigurazioni cristiane; ha ormai assunto iconograficamente e teologicamente il significato che la pone all'origine della storia della Salvezza e quale necessario tramite fra l'umano e il divino, ovvero di colei che intercede per noi presso Cristo.

E' questo il significato della preghiera nella "Vergine orante".

Questo motivo iconografico trova la sua prima codificazione nel prototipo della

Vergine "Blachernitissa", dal monastero di Blacherne, a Costantinopoli, famoso per la leggendaria custodia, in un'urna, della veste della Madre di Dio. Da tale prototipo si sono sviluppate le due versioni di Vergine orante, con o senza il Bambino disegnato in un medaglione sul petto.

Il tipo qui presentato, a mezzo busto e senza Bambino, è quello che per un minore accenno alle qualità emotive del sottinteso rapporto madre-figlio, si inquadra meglio in una tradizione squisitamente veterobizantina, ed è significativo che cronologicamente tale dipinto risalga all'VIII secolo, od anche prima, costituendo, fra l'altro, una delle più antiche immagini bizantine della Madre di Dio in Sicilia.

Il tema in questione era diffusamente presente in tale periodo (VII - VIII secolo) in tutta la Sicilia orientale, raffigurato su piccole croci pettorali (enkolpia) e fibbie ornamentali. Esse venivano prodotte in oriente (Asia minore, Egitto, etc.) e raggiungevano l'Occidente assieme alle numerose reliquie che portavano seco i

pellegrini.

E' conservato al museo civico di Catania un enkolpion di questo periodo con la raffigurazione del tema della Vergine orante; altre simili crocette pettorali, risalenti a periodi posteriori (XIII secolo) sono documentate in Sicilia, fra cui una conservata a Ragusa e proveniente da un ritrovamento sotto l'altare maggiore della chiesa di S. Nicola.

Questo tema della croce, sovrapposto ideologicamente a quello della preghiera della Madre di Dio, è sorprendentemente presente anche nell'affresco delle catacombe di S. Lucia; infatti l'immagine della Madre di Dio è in un medaglione ricavato in una delle estremità di una grande croce istoriata che scandisce tutto lo spazio della volta in quattro settori con la raffigurazione del martirio dei quaranta giovani di Sebaste (vedi tav. 25).

La Madre di Dio alza le braccia verso l'alto, in segno di supplica, e verso l'alto sembrano guardare i suoi grandi occhi, significativamente indirizzati verso il Cristo Pantocratore che è raffigurato in un'altro

medaglione all'incrocio dei bracci della croce (vedi Tav. 25).

Il periodo a cui appartiene l'immagine coincide con quello delle lotte iconoclaste, causate dalla volontà delle autorità, sia politiche che religiose, di distruggere tutte le immagini sacre ritenute fonte di idolatria, e di abolire il culto di Maria e dei Santi.

La sopravvivenza dell'affresco (grazie anche alla sua occulta posizione) denota la grande importanza devozionale che, ciononostante, l'immagine della Madre di Dio aveva raggiunto in Sicilia, e una già matura rappresentazione iconografica che si manterrà inalterata nei secoli successivi.

E' da ricollegare a questo prototipo il bassorilievo della Vergine orante del secolo XII conservato al museo regionale di Messina, di sicura fattura bizantina (vedi fig. 1).



Fig. 1 - Vergine Orante - Bassorilievo - Museo regionale, Messina - Sec. XII

BIBLIOGRAFIA

P. Orsi, *Sicilia bizantina*, Roma, 1942

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

R. Campanati Farioli, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI al XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, Garzanti, Milano, 1986

T. Velmans, *Le decor de la voule de l'oratorie Santa Lucia*, in *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Lecce, 1986

NOTE

Rilievo effettuato il 15 giugno 1992.

E' con enorme rammarico che si deve purtroppo constatare la condizione di non fruibilità pubblica di un documento così importante per la città di Siracusa.

Terremoto e pericolo di crolli a parte, quanti sono i siracusani che possono vantare di aver visitato le catacombe di S. Lucia?



TAV. 11

MADRE DI DIO CON BAMBINO - Sec. ?

Grotta di S. Nicola, Cava d'Ispica

SITO

Grotta di S. Nicola, nota anche come grotta della Madonna, poco distante dalla cosiddetta "Larderia", insieme di ingrottamenti, all'imbocco settentrionale della cava d'Ispica, adattati a catacombe nel sec. IV - V.

CENNI STORICI

Tutta la zona presenta centinaia di grotte, complessi rupestri, ipogei ed oratori che più di ogni altro luogo siciliano testimoniano una continuità abitativa dall'epoca neolitica al periodo pregreco, al classico, al bizantino, al medioevale, fino quasi al nostro secolo.

E' difficile ricostruire le vicende storiche proprie della grotta di S. Nicola, sicuramente preesistente all'epoca del suo adattamento a luogo di culto cristiano, epoca forse contemporanea a quella della sistemazione a catacombe del vicino gruppo della cosiddetta "Larderia" (sec. IV - V).

La sacralità della grotta è testimoniata da tracce di oltre una dozzina di affreschi e dai resti di ciò che potrebbe somigliare ad un'abside.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'immagine chiamata "Madre di Dio Glykophilousa", ossia del dolce abbraccio, nota in ambienti occidentali come "della tenerezza", appartiene ad una iconografia tipicamente orientale e discende dal filone della Madre di Dio "Eleousa". Il termine stesso "Eleousa" designa l'atteggiamento amoroso della Madre, volto a suscitare la pietà (eleos) e la misericordia del Figlio verso i fedeli e anche l'affetto reciproco fra Lei ed il Figlio.

L'Eleousa abbandona l'atteggiamento statico proprio di altre Madonne, quali l'Hodigitria (vedi Tav. 12), nelle quali non v'è posto per i sentimenti, ed invece mette in risalto l'affetto che lega Madre e Figlio in vista del bene da elargire ai fedeli. L'Eleousa sottolinea dunque l'umanità del Figlio, mentre l'Hodigitria la divinità di Lui.

Il più famoso esempio di questo tipo iconografico è la Vergine di Vladimir di

origine costantinopolitana, del XII secolo (vedi fig. 1).



Fig. 1 - Vergine di Vladimir - Particolare da icona costantinopolitana - Sec. XII

Questo modello della Madre di Dio ha avuto una notevole diffusione in occidente per le sue innegabili caratteristiche di umanità e dolcezza, che si colgono immediatamente anche ad una lettura super-

ficiale ed a prescindere dal significato teologico dell'immagine.

Anche se in presenza di una semplicistica marcatura del disegno, e di una deformata resa volumetrica dei corpi, specie del bambino, si coglie pur sempre in questo esempio la dolcezza dell'abbraccio e la voglia di affetto del bambino sapientemente resa dalla compenetrazione dei profili dei due volti.



Fig. 2 - Madre di Dio Glykophilousa - Icona su tavola - Siracusa, palazzo Bellomo - Sec. XIV

Il messaggio del modello bizantino, da questo punto di vista è fortissimo, ed è recepito in pieno sia in ambito rupestre che non; rimarrà una costante nella raffigurazione della dolcezza del rapporto madre-figlio, ed anzi andrà sempre più, nel mondo occidentale, a perfezionarsi pittoricamente, come nell'icona su tavola del secolo XIV conservata a Palazzo Bellomo di Siracusa (vedi fig. 2).

Il significato di questa immagine rupestre consiste quindi nell'essere uno dei più genuini esempi di recepimento di un tema iconografico bizantino d'oltremare e di contemporanea enfaticizzazione degli aspetti umani immediatamente accessibili; non siamo infatti in presenza dello sguardo enigmatico e velato di tristezza dell'iconografia bizantina che, con l'accento alla dolcezza, vuole sottolineare il significato della serena accettazione di una maternità divina, ma siamo invece subito ricondotti su un piano umano che ci tocca più da vicino.

Questa lettura iconografica è tipica di molte delle riproduzioni italiane dei

prototipi orientali ed il suo significato, socialmente e culturalmente, va colto a prescindere dalla deficienza artistica di quanto ci rimane dell'affresco.

E' notevole lo sforzo di rispettare il canone, nel colore del manto della Vergine, nella presenza della stella sul capo, nella forma dei grandi occhi, ma tutta l'immagine parla un linguaggio diverso da quello parlato a Costantinopoli, è più consona alla nostra sensibilità ed alla diversa idea di arte religiosa della cultura occidentale.



Fig. 3 - Madre di Dio con Bambino - Ipotesi di ricostruzione

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 3 febbraio 1991.

Si propone (vedi fig. 3) una ipotetica ricostruzione dell'affresco, eseguita dalla scuola di Iconografia Bizantina "S. Vladimir" di Siracusa.



TAV. 12

MADRE DI DIO CON BAMBINO - Sec. XII (?)

Chiesa S. Maria la cava, Ispica

SITO

Chiesa S. Maria la cava, a N dell'abitato moderno, lungo il vallone che passa sotto lo sperone della "Forza", nel luogo dell'antica Ispicae Fundus.

CENNI STORICI

Tutto il luogo circostante i resti della chiesa di S. Maria la cava è pieno di insediamenti paleocristiani e costituì il centro dell'antica città Ispicae Fundus che aveva per via principale il fondo valle.

La grotta, che costituisce la parte più antica della chiesa, potrebbe risalire al periodo paleocristiano ed è legata alle leggende dell'eremita S. Ilarione che si dice abbia soggiornato in questi luoghi provenendo dall'Egitto.

Non è però possibile risalire con precisione alla data di trasformazione della grotta in luogo di culto, ovvero ad altre date significative per l'interpretazione delle immagini presenti. Si può solo ipotizzare che l'immagine della Madre di Dio con Bambino risalga al XII secolo, per quanto attiene alla primitiva impostazione, presentando oggi fino a quattro strati successivi di intonaci palinsesti.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'immagine appartiene al cosiddetto tipo della "Madre di Dio Hodigitria". Il nome stesso di Hodigitria significa "Condottiera", "Guida", "Coei che mostra la via"; e la via è appunto Cristo, indicato da Maria con la mano destra. L'appellativo deriva dal toponimo del convento degli Odigi, a Costantinopoli, dove si venerava un'icona ritenuta il ritratto originale di Maria e attribuita a S. Luca.

Il prototipo dell'Hodigitria è andato perso, ma numerosissime sono le copie conservatesi, fra cui le più antiche sono quella del monte Sinai del V secolo o quella della chiesa di S. Maria Nova al Foro, a Roma.

A partire dall' XI secolo le copie si moltiplicarono al punto che quelle esistenti non si riesce più a contarle; sono venerate in tutte le chiese ortodosse e in molte cattoliche, sotto il nome originario o quello abbreviato di "Itria". Altre sono venerate sotto il nome di "Madonna greca" o "Madonna di S. Luca".

Nel tipo canonico dell'Hodigitria, di cui in figura 1 un bell'esemplare di origine greco-macedone del sec. XIV, l'atteggiamento della Madre è di distacco e di grande rispetto; quello del bambino è soffuso di regalità e di serietà, come si addice al Dio-uomo. L'insieme, caratterizzato da una certa staticità è solennemente ieratico.

L'accento è messo sul dogma cristologico, definito a Calcedonia, del figlio di Dio fattosi carne. La Madre è conscia della divinità del Figlio e non può quindi che essere atteggiata a rispetto e seria adorazione.

L'immagine della chiesa di S. Maria la cava, di epoca imprecisata (XII secolo?), e più volte ridipinta con toni e particolari tali da assecondare il gusto locale popolare, testimonia la perseveranza di una immagine che forse, per il grande pubblico, anche contemporaneo, è il sinonimo di "arte bizantina", ovvero di arte alla maniera greca, come ancora venivano definite queste immagini, appositamente realizzate, nell'Italia postrinascimentale. Più che di un gusto e di una consape-

volezza dei significati originari, si trattò, per una sorta di devota rivisitazione delle origini, della perpetuazione di un tema mai definitivamente scomparso, mentre in Italia si sviluppava l'iconografia mariana rinascimentale, caratterizzata dall'accentuazione naturalistica dei tratti umani della Vergine e del Bambino, e, più tardi, dall'esasperato decorativismo barocco, con stelle, fregi ed ampi manti azzurri.



Fig. 1 - Madre di Dio Hodighitria - Icona su tavola greco-macedone - Sec. XIV

BIBLIOGRAFIA

R. Fronterre Turrise, *La chiesa di S. Maria della Cava d'Ispica*, Ispica, 1978

NOTE

Rilievo effettuato il 2 febbraio 1991.



TAV. 13

MADRE DI DIO CON BAMBINO - Sec. XIII (?)

Grotta del Crocifisso, Lentini

SITO

Grotta del Crocifisso, sul versante O della valle Ruccia che separa la zona degli scavi dell'antica Leontinoi dall'abitato moderno di Carlentini.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 6

LETTURA ICONOGRAFICA

Il prototipo bizantino richiamabile per la comprensione di questa immagine è quello della Madre di Dio "Basilissa", cioè Regina, assisa in trono con il Bambino sulle ginocchia. E' un tema peraltro già abbozzato nelle catacombe romane, con una significativa presenza anche nelle

catacombe di S. Giovanni a Siracusa (accanto all'arcosolio della vergine Deodata), ma che trovò una prima definizione iconografica attorno al VI secolo, epoca a cui appartiene l'icona ad encausto del monte Sinai riportata in fig. 1. Un unico asse di simmetria verticale scandisce l'immagine e la posizione del Bambino sembra voler sottolineare la reale incarnazione del Verbo da una donna.



Fig. 1 - Madre di Dio in trono - Particolare da icona ad encausto - Monte Sinai - Sec. VI

I testi liturgici bizantini sono pieni di espressioni che sottolineano questa realtà, come l'inno Acatisto, celebre inno mariano del V secolo che chiama la Madre di Dio "Cattedra" e "Trono del Re".

Nell'immagine della grotta del Crocifisso a Lentini siamo in presenza di una estrema semplificazione del tema trattato, dovendoci immaginare un inesistente trono e dovendo constatare la povertà e semplicità delle vesti. E' innegabile comunque un richiamo ai canoni bizantini, nel colore della veste, nella presenza della stella sul capo della Vergine, nel taglio della forma del volto e dei suoi lineamenti.

Non del tutto decifrata l'iscrizione, in caratteri latini.

Il Bambino ha perso i suoi connotati di bambino-adulto, e fa pensare ad un modello desunto dalla realtà dei frequentatori della chiesa nei secoli in cui veniva realizzato l'affresco, ovvero ad una facile schematizzazione popolare di un volto di bimbo, come confermatoci anche dall'identico volto infantile in una immagine simile presente nella stessa

grotta (vedi Tav. 14).

Il tipo della Vergine in trono, come pochi altri motivi iconografici bizantini, ha avuto larghissima diffusione ovunque si irradiasse l'arte bizantina, in Siria, in Egitto, in Russia, in Romania etc., modificandosi ed adeguandosi ai tempi ed alle nuove visioni artistiche o religiose, arricchendosi di ulteriori significati, fino a passare, attraverso l'arte romanica e gotica, all'epoca rinascimentale ed oltre con le varie "Maestà in trono" o le "Sacre conversazioni".

Probabilmente coevo con l'immagine di Lentini è lo splendido mosaico del sec. XII, che si conserva al museo regionale di Messina e raffigura la "Madonna della Ciambretta" (vedi fig. 2), anch'essa in trono con bambino in grembo. E' un'opera di sicura origine e scuola siciliana e messa a confronto con l'affresco di Lentini, ci conferma un identico modo di interpretare il tema della regalità di Maria, pur con una diversa padronanza stilistica.



Fig. 2 - Madre di Dio in trono - Mosaico - Museo regionale, Messina - Sec. XII

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.



TAV. 14

MADRE DI DIO CON BAMBINO - Sec. XIII (?)

Grotta del Crocifisso, Lentini

SITO

Grotta del Crocifisso, sul versante O della valle Ruccia che separa la zona degli scavi dell'antica Leontinoi dall'abitato moderno di Carlentini.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 6

LETTURA ICONOGRAFICA

Il presente affresco, anche se molto rovinato, specie nel volto della Madre di Dio, pare quasi identico a quello di cui alla precedente tavola 13, della stessa grotta del Crocifisso.

Il Bambino, in particolare, richiama un unico identico modello.

Come in molti altri affreschi rupestri, il vandalismo e l'ignoranza umana si sono scatenate principalmente sugli occhi delle immagini sacre, con una intenzionale distruzione di ciò che iconograficamente rappresenta il cuore stesso dell'immagine, il punto focale da cui diverge la luce che pervade il fedele in contemplazione.

E' una centralità, questa dello sguardo, che, così carica di significati trascendenti,

deve evidentemente aver spinto l'ignoto vandalo verso una distruzione, quasi un'occultamento, di ciò che non comprendeva e tuttavia lo turbava; il potere magico degli occhi è peraltro una idea costantemente presente in molte civiltà e religioni primitive e che ha lasciato tracce di sé nell'immaginazione popolare.

In un clima di definitivo oblio del significato dell'immagine sacra, leggende, saghe popolari e desiderio illusorio di

dominare l'invisibile, hanno lentamente condotto all'acceramento di molte delle figure bizantine delle grotte del siracusano. Inoltre, spesso e volentieri, si scavava dietro i volti dei Santi alla ricerca di ipotetiche monete auree, lì nascoste chissà quando, dando senso concreto e venale al tesoro di luce divina che emana da quegli sguardi.

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.



TAV. 15

MADRE DI DIO CON BAMBINO - Sec. ?

Grotta dei Santi, contrada Pianette, Noto

SITO

Grotta dei Santi, in contrada Pianette, fra Palazzolo Acreide e Canicattini Bagni, ad O della strada statale 287 nel terreno dove attualmente si trova il ristorante "La trota".

CENNI STORICI

Vedi Tav. 7

LETTURA ICONOGRAFICA

Il tema della Madre di Dio "Basilissa" in trono, è qui meglio definito, rispetto alle immagini simili della grotta del Crocifisso di Lentini, dalla presenza del trono alle spalle della Vergine e da una maggiore ricchezza delle decorazioni, anche se esse paiono obbedire, più che ad un rispetto dei

canoni, al gusto ornamentale popolare caratteristico delle aree meno colte.

Curiosa la commistione di caratteri latini (MAT DNI - YTRIA) e greci (XC) nella iscrizione, testimonianza di quel conservatorismo tipico nella riproposizione di temi sacri, che porta a mantenere elementi iconografici anche oltre la loro diffusione nella cultura quotidiana; ne sono conferma anche il mantenimento della rigida strut-

tura verticale della composizione, imperniata su un unico asse, e la semplicità formale, ricollegabile ai modelli più arcaici di questo soggetto.

Il tema della Madre di Dio in trono, che qui pare congelato in una archetipica interpretazione, aveva già, sicuramente nei secoli a cui appartiene il presente dipinto, dato origine a numerose varianti, più ricche ed elaborate, specialmente nella pittura di icone su tavola, eseguite in genere in ambienti più permeabili ad altre culture artistiche.

Con tale premessa è possibile accostare all'immagine rupestre altre immagini della Madre di Dio in trono, di origine siciliana, dipinte su tavola e destinate ad ambienti cittadini in cui già si respiravano influssi occidentali romanici ovvero gotici.

Ci si riferisce alla tavola della Madonna del Piliere (sec XIII) conservata nella Cattedrale di Siracusa, e alle due Madonne in trono (cosiddette di collezione Lord Duveen e collezione Kahn) anch'esse del secolo XIII e conservate oggi alla National Gallery di Washington (vedi figg. 1, 2, 3).

Il confronto fra queste immagini su tavola (pregevolissime quelle di Washington) e l'umile affresco di contrada Pianette ci fa riflettere sulle strade che spesso prende lo stesso tema artistico, condizionato dalla cultura dei fruitori e dalla volontà di rispondere ad esigenze non solo estetiche.

La distanza temporale scandita dai secoli pare annullarsi, o scorrere al contrario, in quegli affreschi rupestri che oggi giudichiamo formalmente immaturi od infantili, ma che sono traccia preziosa su cui ripercorrere l'ontogenesi di una civiltà.



Fig. 1 - Madonna del Piliere - Icona su tavola -
Cattedrale di Siracusa - Sec. XIII



Fig. 2 - Madonna in trono - Icona su tavola -
Collezione Duveen, Washington, National Gallery -
Sec. XIII



Fig. 3 - Madonna in trono - Icona su tavola -
Collezione Kahn, Washington, National Gallery -
Sec. XIII

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

G.M. Curcio, *Oratorio ipogeico in contrada Pianette*, in *Arch. storico sir.* VII, 1961

NOTE

Rilievo effettuato il 26 dicembre 1990.



TAV. 16

MADRE DI DIO CON BAMBINO - Sec. XIII (?)

Grotta dei Santi, Castelluccio di Noto

SITO

Grotta dei Santi, in contrada Castelluccio, fra Noto e Palazzolo, in uno dei pendii che digradano verso la valle del fiume Tellaro.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 4

LETTURA ICONOGRAFICA

La residua porzione dell'immagine oggi visibile ci porta al tipo dell'"Hodigitria", mentre la sua parte destra, ridipinta con altro soggetto, indica la presenza nella grotta di almeno due fasi pittoriche.

Quella relativa alla Madre di Dio si stacca formalmente e sostanzialmente dagli altri

affreschi della grotta e si potrebbe concordare con la proposta datazione del XIII secolo: il disegno essenziale, la curva del naso e i colori delle vesti sono elementi che collocano l'epoca in cui veniva eseguito il dipinto in una situazione culturale ancora molto permeata da influssi orientali, anche se l'iscrizione (MAT), a sinistra della Vergine, ipoteticamente da integrare come

MATER DEI, ci porta in pieno nel clima della restaurazione cattolica voluta dai Normanni, in una strana convivenza di temi tradizionali greco-orientali (il

formalismo iconografico) e latini (l'iscrizione).

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967

M. M., *Salvare l'oratorio di Castelluccio*, in *Nuova Sicilia Duemila*, 5 Agosto 1973

NOTE

Rilievo effettuato il 26 dicembre 1990.



TAV. 17

MADRE DI DIO GALAKTOTROPHOUSA - Sec. XVI

Grotta dei Santi, Castelluccio di Noto

SITO

Grotta dei Santi, in contrada Castelluccio, fra Noto e Palazzolo, in uno dei pendii che digradano verso la valle del fiume Tellaro.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 4

LETTURA ICONOGRAFICA

Il presente tipo della "Madre di Dio Galaktotrophousa", cioè allattante, nasce in Egitto attorno al VI secolo, in ambienti orientali ancora legati agli antichi culti pagani della fertilità e della Grande Madre rappresentata dalla dea Isis. Le prime rappresentazioni in chiave cristiana si

riscontrano a Saqqara e nella zona del Fayyum, sempre in Egitto.

Questa rappresentazione iconografica non ha trovato eccessivi consensi nel mondo bizantino ufficiale, proprio per l'accentuazione eccessivamente umana del tema della maternità divina; a livello della devozione popolare, meno vincolata da canoni, la Vergine allattante ha continuato invece a sopravvivere giungendo dallo

Oriente anche in Sicilia.

A Pietraperzia una immagine ad affresco della Madonna allattante (la Madonna della cava) sembra risalire, secondo la tradizione popolare, al XIII secolo.

E' parimenti assegnabile al XIII secolo l'icona su tavola della Madre di Dio Galaktotrophousa proveniente dalla chiesa di S. Pelagia (Messina) di cui in fig. 1.

Nella successiva figura 2 si riporta una icona dello stesso soggetto, di ispirazione bizantina, datata al secolo XIV e conservata al museo Bellomo di Siracusa.

Da tali date in poi il modello si è diffuso in tutto l'occidente contemporaneamente al progressivo attestarsi di una umanizzazione della divinità. Così si ritrova il modello fra le opere della scuola cretese-veneziana e in quelle dei cosiddetti "madonneri", una filiazione di tale scuola, che, fino a tutto il secolo XVIII ha operato anche in Sicilia realizzando varie versioni di "Madonna lactans", "Madonna del latte", "Madonna dell'umiltà", etc.

L'affresco della grotta dei Santi, uno dei pochi datati (1546), presenta a chiare

lettere un intervento pittorico che, in anni di rinnovamento postridentino, si impianta su un originario dipinto più conforme ai canoni formali bizantini con intento innovativo. L'immagine è tutta impostata su un disegno che tenta ingenuamente di comunicarci un senso di eleganza, rimarcato dalle sottili ciocche bionde della Madre di Dio, dalle decorazioni a perline rosse sulla sua veste, e dal nimbo crucigero del Bambino.

Le fattezze della Madre di Dio che oggi osserviamo ci allontanano quindi dalla severità iconografica bizantina, e, molto vicine allo stereotipo delle stampe popolari, rischierebbero di essere appena guardate con un senso di superiore benevolenza, se non ci richiamassero i versi, genuinamente bizantini, che il siracusano Giuseppe l'innografo scriveva nel IX secolo: "Tu porti colui che tutto porta e nutri colui che da cibo a tutti".

Fattezze e particolari a parte, l'impostazione dei volumi e la postura del Bambino ci confermano però l'origine bizantina del modello, essendo significativa, fra l'altro,



Fig. 1 - Madre di Dio Galaktotrophousa - Icona su tavola - Museo regionale, Messina - Sec. XII



Fig. 2 - Madre di Dio Galaktotrophousa - Icona su tavola - Palazzo Bellomo, Siracusa - Sec. XIV

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967

M. M., *Salvare l'oratorio di Castelluccio*, in *Nuova Sicilia Duemila*, 5 Agosto 1973

NOTE

Rilievo effettuato il 26 dicembre 1990.



TAV. 18

MADRE DI DIO CON BAMBINO e SANTI - Sec. ?

Grotta dei Santi, Cava d'Ispica

SITO

Grotta dei Santi in località Cava d'Ispica, nella sua regione più settentrionale, poco discosto dai resti della chiesa triconica di S. Pancrati.

CENNI STORICI

La grotta non è documentata in alcuna fonte storica, per cui può solo tentarsi una ipotetica datazione, almeno per quanto concerne il suo adattamento a luogo di culto e la realizzazione delle relative immagini sacre, in base ad analisi iconografiche formali.

Secondo Giuseppe Agnello l'epoca a cui ascrivere i numerosi affreschi potrebbe essere contemporanea a quella dell'oratorio delle catacombe di S. Lucia a Siracusa (VIII secolo).

Oggi la grotta si presenta con un vestibolo e due successivi locali scavati nella roccia e fra di loro separati da un varco ricavato anch'esso nella viva pietra.

LETTURA ICONOGRAFICA

La sola immagine qui sicuramente identi-

ficabile è quella della Madre di Dio "Hodigitria", mentre mancano elementi per risalire al nome dei numerosi Santi affrescati lungo le pareti della grotta.

L'opera di vandalismo, l'inconsulta ricerca di mitici tesori nascosti e il degrado ambientale hanno distrutto una delle chiese rupestri bizantine della Sicilia, più belle e più riccamente decorate. Delle decine di immagini che vi erano, non restano che miseri brandelli, sufficienti comunque per un giudizio di compostezza decorativa, come raramente riscontrato in altri siti simili.

I Santi si susseguono l'uno accanto all'altro, non delimitati dalle solite partizioni verticali in pannelli e richiamano alla mente l'identica disposizione dei Santi dell'Oratorio delle Catacombe di S. Lucia. Come questi ultimi essi presentano sobrietà nella grafia e nell'uso del colore, tanto da far sospettare una analoga datazione.

L'impressione generale che si ricava da ciò che un tempo era una splendida teoria di

Santi, è quella della frequentazione del luogo sacro da parte di chi interpretava la figura del "Santo" in chiave popolare, come "miracoloso nume" cui rivolgersi per ogni avversità.

Come spesso riscontrato nelle chiese rupestri, si è semplificato, a proprio uso e consumo, il significato teologico delle immagini, abolendo la rappresentazione dei grandi temi della storia della Salvezza e trascurando il fine simbolico dell'iconografia bizantina, dato che non si ritrovava in essa neanche un più semplice ed immediato fine didattico.

Il Santo qui non ha la funzione di perpetuare l'idea stessa della Santità, o di fare da glorioso contorno a qualcos'altro di trascendente, ma pare essere l'immediata e tangibile concretizzazione dell'oggetto della preghiera del fedele.

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 3 febbraio 1991.

Non sarà mai sufficientemente eloquente il dispiacere di dover constatare lo stato di abbandono di tale grotta, specie se consideriamo di essere in presenza, come supposto, dei più antichi esempi di decorazione pittorica bizantina in Sicilia, e se diamo per veritiere certe indicazioni che rammentano la magnificenza di tali immagini e la loro discreta fruibilità appena all'inizio del presente secolo.



TAV. 19

CRISTO PANTOCRATORE (particolare) - Sec. XIII

Grotta del Crocifisso, Lentini

SITO

Grotta del Crocifisso, sul versante O della valle Ruccia che separa la zona degli scavi dell'antica Leontinoi dall'abitato moderno di Carlentini.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 6

LETTURA ICONOGRAFICA

Il termine "Pantocratore", equivalente al nostro "Onnipotente", è l'epiteto per eccellenza del Cristo nella sua raffigurazione iconografica a mezzo busto o, come qui a Lentini, in trono, in atteggiamento benedicente e con il libro della Legge sorretto dalla mano sinistra.

La figura del Cristo Pantocratore è sempre di estrema regalità e dignità, che promanano sia dal suo abbigliamento di chiara ispirazione imperiale sia dalla posa, che ricorda quella di un altissimo principe al cui cospetto siamo introdotti e dal cui sguardo siamo, di volta in volta ora giudicati, ora compresi, ora amati.

L'immagine del Pantocratore è il cuore stesso dell'iconografia bizantina, esistendo

essa solo in funzione del dogma cristologico dell'incarnazione, che rende, non solo possibile, ma necessaria la raffigurazione del Cristo, e, tramite Lui, della divinità. Come conseguenza della necessità dell'immagine di Cristo, e come corollario ad essa, nascono e si mantengono in vita tutte le altre raffigurazioni della Madre di Dio e dei Santi. Il fatto che l'iconografia del Cristo e la pittura delle icone in genere sia incentrata sul dogma dell'incarnazione porterà, nel secolo VIII, alla tragedia delle lotte iconoclaste, mosse dall'eresia monofisita che proprio questa natura umana, e quindi la sua raffigurabilità, nega nel Figlio di Dio.

L'immagine sacra bizantina, da allora, sconfitto l'iconoclasmo, partecipa quindi teologicamente all'"ortodossia" del cristianesimo, in ogni regione, orientale od occidentale, al di là degli scismi e mantiene in vita, continuamente attualizzandole, le comuni e vere origini della chiesa Cattolica ed Ortodossa.

Il dipinto di Lentini presenta il Cristo

assiso in trono, disegnato entro una mandorla riccamente decorata, e circondato ai lati da due angeli.

I particolari della figura del Cristo sono di chiaro influsso bizantino: la mano benedicente, il libro chiuso, i colori e la foggia delle vesti, la forma della barba e il ricciolo di capelli sulla fronte. Canoniche le iscrizioni in greco e l'atteggiamento benedicente della mano destra con tre dita unite ad indicare il mistero della trinità e le rimanenti, distese, simbolo delle due nature del Cristo. Canonico il colore rosso della veste, ad indicare l'intimo aspetto regale, divino, dell'uomo-Dio, ed il blu del mantello quale colore terreno, ad indicare il corpo umano che ha "rivestito" quella natura divina.

Secondo alcuni il dipinto fu realizzato nel XII secolo, secondo altri attorno al XIII; appartiene comunque cronologicamente ad un periodo molto vicino a quello in cui venivano realizzati dai Normanni i grandi mosaici di Palermo o di Cefalù, servendosi di maestranze bizantine appositamente chiamate in Sicilia per far rivivere

quell'idea del divino che la dominazione araba non era riuscita ad obliterare.

La Sicilia rimette in luce le sue radici greco-bizantine, attingendo ai capolavori d'oltremare del secolo precedente, come per esempio il famoso Pantocratore del Monastero di Dafni, vicino Atene (vedi figura 1).

La severità della figura di Dafni trova in Sicilia, nella Cappella Palatina di Palermo, a Cefalù ed a Monreale, una interpretazione meno drammatica e più incline a sottolineare l'aspetto misericordioso di Dio. Anche il Pantocratore della grotta del Crocifisso di Lentini è ascrivibile alla stessa origine iconografica, con particolari sorprendentemente vicini a quelli del Pantocratore di Cefalù (vedi fig. 3), come per esempio la foggia del mantello sulla spalla destra e la forma scarna ed allungata del volto.



Fig. 1 - Pantocratore, Sec. XI - Monastero di Dafni (Atene)

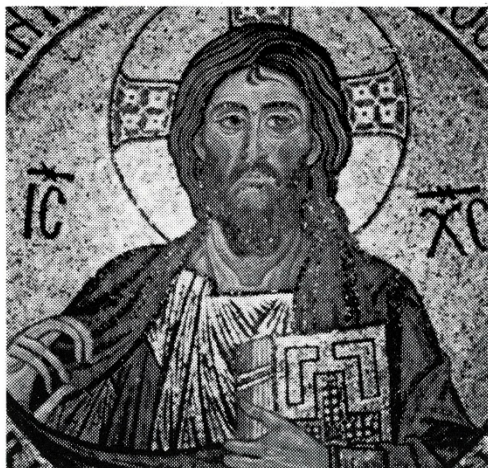


Fig. 2 - Pantocratore, Sec. XII - Cappella Palatina (Palermo)

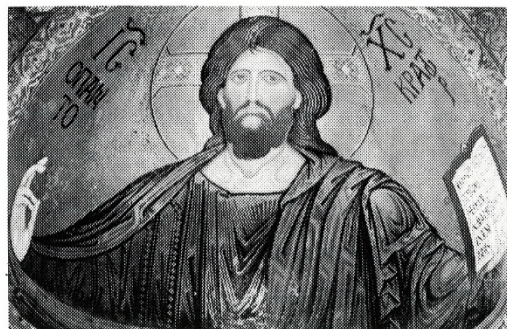


Fig. 4 - Pantocratore, Sec. XII - Cattedrale di Monreale (Palermo)

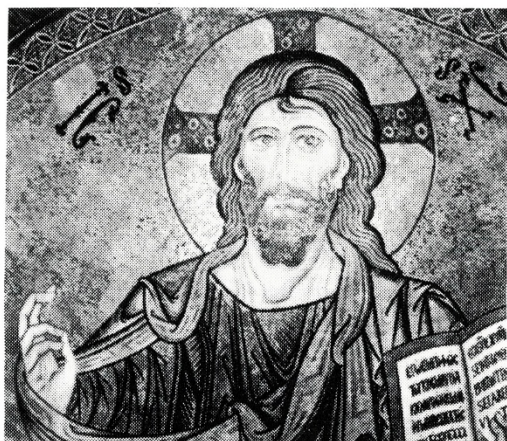


Fig. 3 - Pantocratore, Sec. XII - Cattedrale di Cefalù (Palermo)

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

S. Ciancio, *Grotte del Crocifisso ed arte bizantina in Lentini*, in *Traguardo azzurro*, II, 1948

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.



TAV. 20

CRISTO PANTOCRATORE (particolare di Deesis) - Sec. XIV (?)

Grotta della solitudine, Lentini

SITO

Grotta della solitudine, lungo la via Crocifisso, nell'attraversamento del pendio della valle San Mauro a S di Lentini e di fronte all'abitato di Carlentini.

CENNI STORICI

Con il nome "della solitudine" sono note nella zona diverse grotte, il che fa pensare immediatamente ad un fenomeno di eremitaggio.

Per la presente grotta, come per le adiacenti, non si è in possesso di alcuna informazione storica documentata. Si può solo, in base alle superstiti decorazioni, circoscrivere l'uso del luogo a fini liturgici dal secolo XIV a tutto il XVIII.

Attualmente queste grotte sono adibite ad uso agricolo o come ricovero di rottami di dubbia provenienza.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'immagine del Cristo qui riportata fa par-

te di una raffigurazione più ampia, denominata "Deesis".

"Deesis", tipica raffigurazione iconografica bizantina, vuol dire supplica, preghiera, ed

è questo l'atteggiamento della Madre di Dio e di S. Giovanni Battista, raffigurati in questo modello iconografico ai lati del Cristo, quasi a supplicarlo per la nostra salvezza.

Delle due figure citate non rimangono che labili tracce di colore, per cui l'unico interesse per l'immagine nasce dal superstito ed originale volto del Cristo.

L'originalità di tale volto consiste in una interpretazione artistica molto distante dalla severità e maestosità del Pantocratore classico; qui del Cristo si sottolinea l'aspetto umano, per un che di malinconico e commovente che rimanda a quella vita

tragicamente sacrificata per l'umanità.

Sarà l'arte occidentale, dal romanico e dal gotico in poi, a sottolineare gli elementi dell'umanità del Cristo, la sua sofferta morte come volontario sacrificio.

Ciò lascia supporre una datazione del dipinto distante da quella dei temi più compiutamente bizantini: si potrebbe ipotizzare trattarsi del XIV secolo, se non ancora oltre.

Notevoli, nonostante tutto, le reminiscenze formali bizantine, evincibili già dal tema stesso della Deesis, presente anche in altre grotte (S. Margherita) dello stesso territorio di Lentini.

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

S. Ciancio, *Leontinoi - Lentini*, Roma, 1967

NOTE

Rilievo effettuato il 25 gennaio 1991.



TAV. 21

CROCIFISSIONE - Sec. XI-XII

Grotta dei Santi, Monterosso Almo

SITO

Grotta dei Santi, a N di Monterosso Almo, sul pendio meridionale di un poggio che digrada dolcemente verso la cava dei Volaci.

CENNI STORICI

Siamo completamente carenti di ogni fonte storica che ci permetta di ricostruire le vicende di questo oratorio ipogeico, o di tentarne una datazione.

Si può solo osservare che accanto alla grotta sorgono i resti di una piccola catacomba cristiana, forse del IV - V secolo, per cui è ipotizzabile un successivo adattamento di una parte della stessa catacomba a santuario rupestre.

L'affresco, per le sue caratteristiche iconografiche, ci porta verso il XII secolo; le scritte vandaliche che deturpano l'immagine, essendo datate, ci danno il 1400 come probabile datazione "ante quem".

LETTURA ICONOGRAFICA

Questa immagine della Crocifissione è stata forse sottovalutata dal punto di vista

della sua piena rispondenza ai canoni bizantini.

Se prescindiamo dalla figuretta di Longino che infigge la lancia nel costato di Cristo, figura che potrebbe essere stata aggiunta

in un secondo tempo, viste le sue dimensioni forse condizionate dal sottostante varco aperto nell'affresco, tutto concorre a catalogare tale dipinto come di tradizione squisitamente bizantina e a collocarlo nel secolo XI - XII.

L'essenzialità della rappresentazione non lascia spazi a presenze, quali la Maddalena, le pie donne, o altri astanti, che carichino di commoventi sentimenti umani il già tragico evento. Il Cristo è serenamente composto in una flessuosa curva, molto distante dagli spasimi e dalle contrazioni tipici dell'arte religiosa dei secoli successivi.

La rappresentazione è sintetica ed essenziale nella sua drammaticità, così come codificata nei prototipi greci di cui in fig. 1 uno dei più illustri esempi: la Crocifissione del nartece della chiesa di Osios Loukas nella Focide in Grecia (sec. XI - XII).

Riscontriamo subito i motivi che, provenienti dal mondo bizantino, trovano in questa umile grotta di Monterosso Almo, immediata eco: la innaturale lunghezza



Fig. 1 - Crocifissione - Mosaico nella chiesa di Osios Loukas (Grecia) - Sec. XI - XII

delle braccia a significare accettazione ed accoglimento, nella salvezza, di tutto il genere umano, la posizione aperta e distesa delle mani, la composta sofferenza di S. Giovanni Evangelista e della Vergine posti canonicamente l'uno a destra e l'altra a sinistra della croce.

La posa di S. Giovanni Evangelista, il suo imberbe viso e la figura quasi infantile non sono certo casuali ma rispondenti teologicamente a ben precisi significati: dal significato del dolore vissuto senza dis-

perazione, al significato della presa di coscienza di essere da ora figlio di Maria ("Donna, ecco tuo figlio !").

Lo sfondo è semplicemente bipartito da due colori, come in quasi tutti gli affreschi rupestri, e non reca la simbolica rappresentazione delle mura di Gerusalemme, quali compaiono nelle icone su tavola.

L'universo e la partecipazione di tutto il creato alla tragedia sono appena accennati con la presenza del sole e della luna, rispettivamente a sinistra ed a destra della croce. Questo motivo di ascendenza classica, che lentamente sparirà dall'arte religiosa occidentale per far posto a teorie di angeli piangenti, è di una essenzialità e pregnanza significativa tutte bizantine: nulla è subordinato all'invenzione, al sentimento, all'effetto.

Una identica realizzazione del tema della Crocifissione è riscontrabile in uno dei mosaici della basilica di S. Marco a Venezia.

Ancora una volta la validità del presente affresco rupestre va ricercata, al di fuori del fatto puramente formale od artistico,

nella ulteriore conferma che la Sicilia orientale affonda la propria religiosità nell'humus culturale bizantino con una continuità temporale indipendente dagli eventi storici e politici. Ed il fatto che qui siamo in presenza di un contesto, qual'è la grotta dei Santi di Monterosso Almo, lontano dai centri ufficiali del potere, ci rende una testimonianza ancor più significativa e probante.

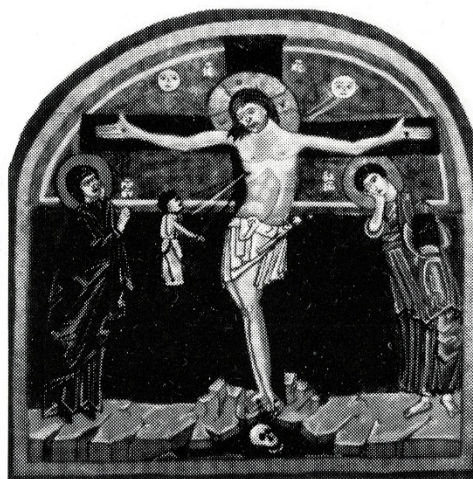


Fig. 2 - Crocifissione - Ipotesi di ricostruzione

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia Bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 20 gennaio 1991.

Si riporta in fig. 2 una proposta di ricostruzione dell'affresco, realizzata dalla scuola di Iconografia Bizantina "S. Vladimir" di Siracusa.



TAV. 22

CROCIFISSIONE - Sec. XVI

Grotta dei Santi, Castelluccio di Noto

SITO

Grotta dei Santi, in contrada Castelluccio, fra Noto e Palazzolo, in uno dei pendii che digradano verso la valle del fiume Tellaro.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 4

LETTURA ICONOGRAFICA

Rispetto alla rappresentazione della Crocifissione della grotta dei Santi di Monterosso Almo (vedi Tav. 21) si è qui chiaramente in presenza di una elaborazione (per non dire ridipintura) in chiave di ex-voto, fatta da un pittore di scarsa sensibilità estetica al quale non premeva

certo di rispettare le proporzioni anatomiche o compositive in genere.

Anche l'uso del profilo nella figura di San Giovanni Evangelista, a destra della croce, modalità rappresentativa usata nei canoni bizantini con ben precisi intenti, ma piuttosto raramente, tradisce l'imperizia tecnica dell'autore, ma allo stesso tempo, assieme alla decisa marcatura dei contorni di tutte le figure, ne esalta la genuinità

istintiva e primordiale.

La posa di dolore dell'Apostolo prediletto rimane quella canonica, così come è tipica delle più antiche raffigurazioni la presenza di due personaggi solamente ai lati del Cristo, senza cedimenti alla tentazione,

tipica delle Crocifissioni di questo periodo, di arricchire l'immagine con ulteriori e ridondanti presenze.

Come per le altre immagini della stessa grotta è ipotizzabile quindi un sottostante dipinto di epoca molto più antica.

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967

M. M., *Salvare l'oratorio di Castelluccio*, in *Nuova Sicilia Duemila*, 5 Agosto 1973

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 26 dicembre 1990.



TAV. 23

SANTA ANONIMA - Sec. XII-XIII

Cripta S. Marziano, Siracusa

SITO

Cripta di S. Marziano, sottostante il complesso monumentale di S. Giovanni Evangelista (Siracusa) ed accanto alle omonime catacombe.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 1

LETTURA ICONOGRAFICA

La Santa è collocata su uno dei quattro pilastri scavati nella roccia che tripartiscono la Cripta di S. Marziano, e la figura è gravemente danneggiata sia in basso (si è perso il corpo) che in alto (la fronte, un occhio, il nimbo sono stati impietosamente scalpellati).

La mancanza di chiari attributi e di una iscrizione leggibile (le lettere che all'inizio del secolo Barreca scorre - OMI a sinistra e HIC a destra - erano già allora indecifrabili), lascia senza nome questo volto.

Eppure la posizione rigidamente frontale, il ben modellato ovale del viso, i grandi occhi fissi in avanti e la bocca serrata, sono sicuramente di stile bizantino.

Si distinguono quattro dita della mano

destra, invero piuttosto massicce, sollevate nella classica posizione di voto, e possiamo immaginare la mano sinistra reggere una crocetta o un altro attributo.

Interessante è notare che il velo che copriva i capelli si articola in due bande che scendono sulle spalle, incrociandosi sul petto, proprio come nella Santa Lucia posta sul fondo della medesima cripta.

Non sarebbe insolito che la stessa immagine venisse reiterata nel medesimo contesto, come si è visto in altri esempi siciliani. E d'altronde capita che del Santo cui è intitolato il luogo non si trovi alcuna traccia nella decorazione parietale, come per l'oratorio delle catacombe di S. Lucia.

Sicuramente rimane per noi il fascino di uno sguardo astratto nell'assoluta serenità della perfezione raggiunta, caratteristico delle icone orientali e rappresentato iconograficamente con mezzi e schemi sem-

plicissimi, che ci indicano come la "Bellezza" e la "Verità" vadano di pari passo con l'essenzialità.

L'immagine vive ritmandosi su figure e rapporti numerici elementari, nell'intersecarsi dei due identici cerchi del nimbo e delle spalle, raccordati dall'ovale delle infule attorno al collo, e nel richiamo ad identiche figure (cerchio/ovale) della testa e del volto in precisi rapporti dimensionali con le precedenti.

L'armonia della semplicità, in accordo alla tradizione teologica della bellezza di puro stampo orientale, è qui il riflesso della più essenziale armonia di natura divina.

BIBLIOGRAFIA

C. Barreca, *Le catacombe di S. Giovanni a Siracusa*, Siracusa, 1906

O. Garana, *Le catacombe siciliane ed i loro martiri*, Palermo, 1961

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 28 ottobre 1990.

E' da notare con rammarico la velocità con cui progredisce il degrado di questa, come di altre immagini; la presente Santa anonima, in una riproduzione dataci da G. Agnello nel 1962, aveva ancora chiaramente visibile l'occhio sinistro e quasi tutta la fronte.



TAV. 24

S. NICOLA - Sec. ?

Grotta di S. Nicola, Cava d'Ispica

SITO

Grotta di S. Nicola, nota anche come grotta della Madonna, poco distante dalla cosiddetta "Larderia", catacomba del sec. IV - V, all'imbocco settentrionale della cava d'Ispica.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 11

LETTURA ICONOGRAFICA

Pur nello stato di degrado in cui l'affresco si trova, ed anche a prescindere dall'aiuto delle superstiti lettere dell'iscrizione, è agevole riconoscere i tratti del famoso vescovo di Mira (Turchia), che tanto ha unito in passato, ed ancora oggi unisce, religiosamente ed iconograficamente le

chiese cristiane cattolica ed ortodossa.

La devozione e la popolarità del Santo, morto nel IV secolo, si è subito sviluppata in Oriente ed è sempre stata legata alle sue leggendarie vicende di grande taumaturgo. Dal secolo XI, grazie al non certo edificante episodio del trafugamento delle spoglie mortali del Santo, con lo stesso fervore si è sviluppato in tutto il meridione d'Italia un culto che ha fatto di

S. Nicola uno dei santi più diffusi e vicini al sentimento popolare locale.

Le vicende di S. Nicola, coinvolgendo numerosissime situazioni della vita quotidiana hanno dato luogo ad una venerazione popolare ancora oggi visibile nella vasta diffusione che si ha nel meridione d'Italia del toponimo "San Nicola", associato a chiese, grotte, monti, contrade, casolari, poggi, etc.

A seguito di un recente studio sulla agiotoponomastica in Sicilia, svolto nel 1981 da D. Novembre, dell'Università di Lecce, è risultato che S. Nicola è di gran lunga il toponimo più frequente, seguito da S. Giorgio, S. Michele ed altri.

Identico parallelismo fra Oriente ed Occidente si rileva dal punto di vista iconografico: e ciò non solo per quanto riguarda i prototipi greci o bizantini (vedi fig. 1), ma anche per quanto riguarda gli ulteriori sviluppi iconografici avutisi nel mondo slavo, come attestato dalla fig. 2 rappresentante S. Nicola in una icona russa del XIII secolo.



Fig. 1 - S. Nicola - Affresco - Grecia meridionale - Sec. XII - XIII

Il canuto S. Nicola è sempre rappresentato con la sua ampia e spaziosa fronte contornata ai lati da due ciocche di capelli bianchi che si raccordano, lasciando chiaramente in vista le orecchie, con la barba modellata sulle guance.



Fig. 2 - S. Nicola - Icona su tavola - Scuola di Novgorod (Russia) - Sec. XIII

E' tipicamente bizantino, e nell'affresco greco è ben evidenziato, il taglio obliquo della bocca e dei sovrastanti grandi baffi. L'impressione complessiva è quella tramandataci dall'agiografia orientale, di un vecchio taumaturgo, saggio e disponibile ad alleviare qualunque umana difficoltà; è il ricordo del nonno buono che intrattiene i nipotini accanto al focolare: rientra in

questa logica la trasformazione in "Santa Klaus" e quindi in "Babbo Natale", operata dai paesi nordici.

Il senso paterno, che è alla base della devozione di S. Nicola, in Oriente mescolato al senso ascetico ed apofatico della santità, ha perpetuato in Sicilia un'immagine che più di altre ci ricorda e riavvicina le nostre origini religiose.

Non a caso S. Nicola è spesso chiamato in causa per i problemi di ecumenicità delle Chiese cristiane, come quando nel 1098 il Papa Urbano II, per venerare il Santo, indisse a Bari un concilio che, fra l'altro, trattò del possibile riavvicinamento delle Chiese. Oggi a Bari l'Istituto "S. Nicola" è una rinomata facoltà teologica per lo studio della tradizione della Chiesa orientale.

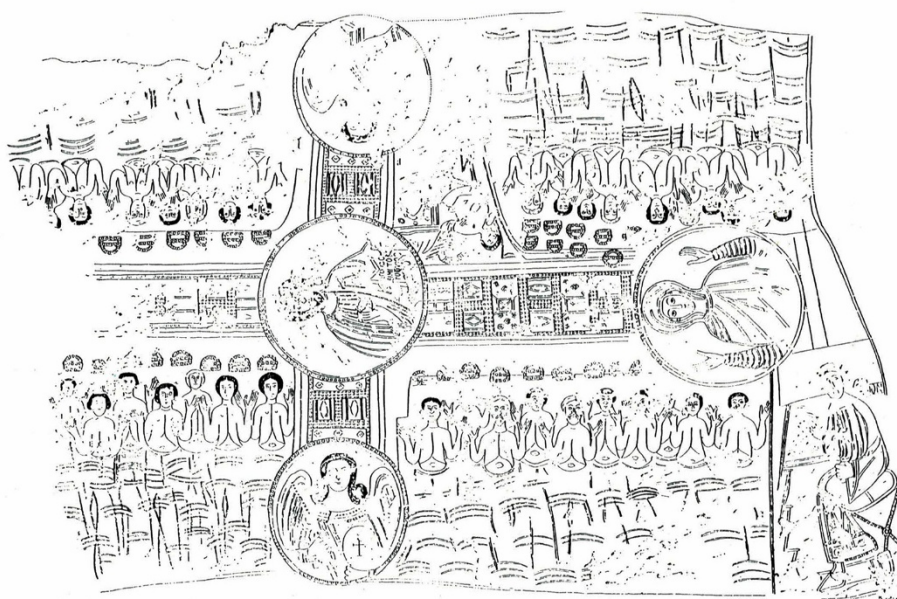
Ulteriori presenze di S. Nicola nella iconografia rupestre bizantina del siracusano si hanno nella grotta del Crocifisso a Pantalica, purtroppo oggi in pessimo stato di conservazione, e nelle catacombe di S. Lucia, in una zona venuta alla luce alla metà del corrente secolo.

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

NOTE

Rilievo effettuato il 3 febbraio 1991.



TAV. 25

ORATORIO CATACOMBE S. LUCIA - Sec. VIII

Siracusa

SITO

Oratorio, posto in uno dei siti più antichi del cosiddetto settore "A" delle catacombe di S. Lucia, annesse alla Chiesa del sepolcro della Santa.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 10

LETTURA ICONOGRAFICA

La volta dell'oratorio presenta, notevolmente distrutta da un posteriore utilizzo dell'ambiente come cisterna, una grande croce gemmata con la figura di Cristo Pantocratore al centro, della Vergine (vedi tav. 10) in basso, e degli Arcangeli in due medaglioni alle estremità del braccio

orizzontale.

Gli spazi scanditi dalla croce sono utilizzati per la rappresentazione dei Quaranta Martiri di Sebaste, scena oggi poco nota in ambiente occidentale, ma che costituiva, all'epoca della Chiesa cristiana indivisa, uno dei tanti punti di comunione fra Oriente ed Occidente nella devozione popolare.

La popolarità del martirio dei quaranta

legionari romani, avvenuto nel 323, o nel 324, a Sebaste (odierna Siwas in Turchia) per non aver voluto rinnegare la fede cristiana, ruotando attorno al significato di una vittoria dell'esercito di Cristo, o a quello di una scelta di arruolamento celeste, è già attestata a Roma nell'antichissimo oratorio dei Quaranta Martiri, presso la chiesa bizantina di S. Maria Antiqua, in un'epoca forse di poco anteriore a quella dell'affresco siracusano. La raffigurazione romana dei Quaranta, od altre di periodi precedenti in Capadocia o a Costantinopoli, si limitano però ad una rappresentazione frontale dei martiri, ed il significato iconografico pare concluso in se stesso.

Qui, nell'oratorio siracusano, siamo in presenza di una originalissima fusione di due temi, che, pur trattati separatamente altrove (si vedano gli affreschi citati dei Quaranta Martiri e le ricche croci gemmate del VII secolo nelle pitture murali delle cripte orientali copte o siriane o palestinesi), non hanno mai trovato una simile sintesi figurativa, così

che si può addirittura parlare, per Siracusa, di un hapax iconografico.

Il tema della seconda parusia, insito nel valore della croce come simbolo di definitivo riscatto dell'umanità e confermato dalla presenza nel medaglione centrale di un Pantocratore che dall'alto tutto abbraccia, è rinforzato dalla preghiera di intercessione della Vergine, a cui fa eco, in simile atteggiamento, quella dei Quaranta.

L'importanza dell'affresco siracusano è inoltre di carattere storico, essendo questa la prima raffigurazione dei Santi Quaranta Martiri in una volta; sarà dei secoli seguenti la consuetudine di raffigurarli nelle volte o negli intradossi delle arcate delle chiese.

Il tema raffigurato ricollega così, ancora una volta, la chiesa siracusana alle sue origini, giustificando pienamente la coesistenza, in uno stesso contesto, di personaggi di origine geograficamente lontana con santi (quale S. Marciano) squisitamente locali.

Nella parete verticale, infatti, in una fascia

immediatamente sottostante la volta, sono raffigurati a mezzo busto, in una originale comunione spaziale scandita da eleganti colonnine, i seguenti sei Santi (da sinistra a destra): Vescovo anonimo, Vescovo anonimo, S. Damiano, S. Cosma, S. Elena, S. Marciano. Le iscrizioni in greco presenti sono talmente lacunose da non permettere una sicura identificazione dei due, si suppone, Vescovi.

Siamo in presenza di una pittura che si è allontanata dal senso di plasticità dell'arte di matrice ellenistico-romana che, in una spiritualità ormai orientata altrove, sarebbe fuori luogo. Tutte le immagini presentano la tipica frontalità e fissità del primo periodo dell'arte bizantina, in un tentativo di formalizzare l'idea stessa della santità con una ossessionante ripetizione dello stesso modello che prescinde dalla persona rappresentata, fatti salvi alcuni attributi caratterizzanti: un rotolo, una barba, una corona e simili: vien fatto di ripensare alle due processioni di Vergini e

di Martiri che ornano la fascia musiva inferiore di San Apollinare Nuovo a Ravenna (VI secolo), o ad altri modelli antichi di epoca classica.

La sobrietà delle vesti, l'uso del nimbo perlato, che a Costantinopoli denota le icone anteriori al IX secolo, e la disposizione spaziale reciproca, ci confermano che la datazione dell'affresco può risalire al periodo siciliano precedente la conquista araba.

E' dunque da sottolineare che le immagini delle catacombe di S. Lucia sono (a parte i miseri frustuli delle chiese rupestri di Pantalica) gli unici documenti pittorici siciliani bizantini di tale periodo, e in quanto tali di incalcolabile valore storico e documentario.

BIBLIOGRAFIA

P. Orsi, *Sicilia bizantina*, Roma, 1942

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

C. Campanati Farioli, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, Garzanti, Milano, 1986

T. Velmans, *Le decor de la voule de l'oratorie Santa Lucia*, in *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Lecce, 1986

NOTE

Rilievo effettuato il 15 giugno 1992.



TAV. 26

S. ELISABETTA - Sec. XIII (?)

Grotta del Crocifisso, Lentini

SITO

Grotta del Crocifisso, sul versante O della valle Ruccia che separa la zona degli scavi dell'antica Leontinoi dall'abitato moderno di Carlentini.

CENNI STORICI

Vedi Tav. N. 6

LETTURA ICONOGRAFICA

L'iscrizione "SCA HELISABET" è l'unico elemento valido per identificare la Santa raffigurata, che avrebbe altrimenti molti punti in comune con l'iconografia della Madre di Dio, più diffusa e più sicuramente riconoscibile.

La presenza di particolari, che, per

l'appartenenza alla iconografia mariana, avevano sicuramente una impronta di maggiore sacralità nella considerazione popolare, ha indotto l'ignoto artista ad una ingenua ripetizione delle immagini della Madre di Dio presenti nella stessa grotta. Il colore del manto, rosso violaceo, si addice più alla Madre di Dio che non ai Santi, per i quali è più canonico il rosso aranciato; le tre stelle infine, sul capo e

sulle spalle, indicano tradizionalmente la verginità di Maria, prima, durante e dopo il parto.

Tipica invece delle sante bizantine è la

posizione delle mani, non in atteggiamento orante, quanto piuttosto di accettazione della volontà divina.

BIBLIOGRAFIA

S. Ciancio, *Grotte del Crocifisso ed arte bizantina in Lentini*, in *Traguardo azzurro*, II, 1948

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.



TAV. 27

S. LEONARDO - Sec. XIII (?)

Grotta del Crocifisso, Lentini

SITO

Grotta del Crocifisso, sul versante O della valle Ruccia che separa la zona degli scavi dell'antica Leontinoi dall'abitato moderno di Carlentini.

CENNI STORICI

Vedi Tav. N. 6

LETTURA ICONOGRAFICA

Il toponimo "S. Leonardo" è ampiamente diffuso nel territorio lentinese e nella attigua piana di Catania (corsi d'acqua, casali, contrade, chiese), confermando il culto del Santo che, nel tardo Medio Evo, era uno dei santi più popolari della tradizione occidentale.

Su S. Leonardo di Nobiliacum, eremita francese morto attorno al 559, non si hanno fonti storiche certe; in base ad una leggendaria vita, redatta nell'XI secolo, fu considerato il protettore dei prigionieri per aver esaudito le preghiere di Boemondo, nobile principe di Antiochia, crociato imprigionato dai musulmani.

S. Leonardo appartiene all'area agiografica occidentale, e spesso, come qui a Lentini, è

raffigurato nelle vesti di un monaco con in mano pesanti catene o chiavistelli.

L'origine occidentale non sembra però contraddire lo stile figurativo degli affreschi bizantineggianti della grotta del Crocifisso di Lentini; il Santo, assimilato dalla cultura greca del luogo, viene raffigurato con un aspetto ascetico ed ieratico che ricorda quello dei santi monaci eremiti dell'Egitto, o quello degli stiliti e degli anacoreti dell'Oriente cristiano. Canonicamente orientale è la mano destra benedicente "greco more", come la forma affusolata delle dita.

Il periodo a cui appartiene il dipinto

(probabilmente del XIII sec.) era un periodo in cui forse giungevano in Occidente, e prima di tutto in Sicilia, provenienti dall'Oriente, le leggendarie storie delle lotte contro gli infedeli musulmani e le testimonianze di atroci prigionie; era un periodo in cui sulle coste siciliane si viveva il pericolo, od almeno era ancora vivo il ricordo, delle razzie piratesche e delle deportazioni in terre lontane.

Potrebbero essere questi alcuni degli elementi che giustificano la devozione per S. Leonardo nel territorio di Lentini, e l'accostamento disinvolto della sua immagine a temi di altra provenienza.

BIBLIOGRAFIA

S. Ciano, *Grotte del Crocifisso ed arte bizantina in Lentini*, in *Traguardo azzurro*, II, 1948

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 15 dicembre 1990.



TAV. 28

S. MARGHERITA - Sec XII-XIII

Grotta di S. Margherita, Lentini

SITO

Grotta di S. Margherita, lungo la omonima cava in contrada Falconello alla periferia E dell'abitato moderno.

CENNI STORICI

Vedi Tav. N. 3

LETTURA ICONOGRAFICA

L'identificazione dell'immagine con Santa Margherita è solo ipotetica, essendo questa l'unica immagine femminile di Santa che possa giustificare il nome della grotta; iconograficamente nulla contrasta con tale attribuzione.

La ricca decorazione ad orbicoli perlati

della veste ci richiamerebbe l'etimologia del nome della Santa, Margarithes, in greco perla, se non fosse piuttosto una consuetudine, più volte notata in simili ambienti di Lentini, arricchire l'immagine del Santo con particolari che tradiscono il desiderio di nobilitarne l'aspetto, forse perchè non era sufficientemente assimilata l'idea bizantina della bellezza interiore dell'icona.

S. Margherita è una deviazione occidentale, non si sa bene per quali vie, del culto orientale di S. Marina di Antiochia. S. Marina, vissuta attorno alla metà del III secolo, scarsamente documentata da fonti storiche, tanto da relegarla spesso nel mondo del leggendario, presenta molte analogie con S. Lucia di Siracusa: come quest'ultima, anche S. Marina, per sfuggire alle insidie di un non desiderato amante, subì varie torture dalle quali uscì sempre incolume e più eroicamente determinata, fino alla decapitazione finale. E' una figura di Vergine e Martire che esalta al massimo le virtù eroiche del cristiano e che non poteva passare inosservata in Occidente, ove più facilmente che altrove la santità è stata spesso giustificata e vista in chiave di sacrificio umano, di martirio e di sofferenza fisica.

Il culto di S. Marina, ovvero S. Margherita, nonostante già nel V secolo Papa Gelasio avesse dichiarato apocrifa la sua leggenda, fu sempre saldamente presente a livello popolare, sia in Oriente che in Occidente, e trovò ulteriore slancio a seguito dei



Fig. 1 - S. Marina - Icona su tavola di origine bulgara
Sec. XVII

componimenti di Jacopo da Varagine, nel secolo XIII, in linea con la tradizione novellistica ed agiografica dell'epoca; subì poi lentamente un declino attorno al

secolo XV, senza però mai sparire completamente del tutto.

Attualmente (1969), per le motivazioni su esposte, è stata espunta dal calendario romano dei Santi, restando invece ufficialmente venerata nella Chiesa cristiana

ortodossa.

In fig. 1 una riproduzione di una icona su tavola di S. Marina, di origine bulgara risalente al secolo XVII.

BIBLIOGRAFIA

G. Agnello, *Santuari rupestri bizantini della Sicilia*, in *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLII, 1969-1970

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 25 gennaio 1991.



+

TAV. 29

S. GIOVANNI EVANGELISTA - Sec. XIII

Cripta di S. Marziano, Siracusa

SITO

Cripta di S. Marziano. Sottostante il complesso monumentale di S. Giovanni Evangelista (Siracusa) ed accanto alle omonime catacombe.

CENNI STORICI

Vedi Tav. 1

LETTURA ICONOGRAFICA

La caratteristica dell'immagine del Santo Evangelista è la sua immobile frontalità, qui sapientemente resa con una impostazione assolutamente canonica.

La simmetria del volto e lo sguardo frontale, ma leggermente rivolto alla sinistra dell'osservatore, quasi ad oltrepassarlo

perdendosi oltre, in una lontananza infinita, contribuiscono così, assieme alla più generale ieraticità dell'immagine, a richiamarci alla mente la medesima cultura bizantineggiante già notata per l'immagine di S. Lucia (vedi Tav. 1), nella stessa cripta siracusana.

E' indubbiamente da ricondurre agli stilemi bizantini, oltre che la rappresentazione formale, anche il sottinteso



TAV. 30

S. ELENA - Sec. VII-IX

Chiesa di S. Nicolicchio, Pantalica

SITO

Chiesa di S. Nicolicchio, nel versante meridionale di Pantalica, aperta a S sulla sottostante valle dell'Anapo.

CENNI STORICI

Si tratta di una riutilizzazione di epoca bizantina di almeno due locali preesistenti, probabilmente risalenti, con funzione di sepolcri, all'epoca preistorica.

La chiesa di S. Nicolicchio costituisce il centro religioso di uno dei tre nuclei abitativi bizantini che Paolo Orsi, all'inizio del nostro secolo, individuò a Pantalica mentre gli altri due si raccoglievano attorno alle chiese di S. Micidiario e del Crocifisso.

Ritrovamenti di monete auree e di vari preziosi, nelle vicinanze, ci confermano come la zona e, presumibilmente, anche la chiesetta rupestre, fossero utilizzati da insediamenti umani fino a tutto il periodo prearabo.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'immagine è riconoscibile, oltre che dalla

superstite traccia di iscrizione, dagli attributi tipici per l'iconografia di S. Elena: una grande croce lignea sostenuta obliquamente con la mano destra ed una

corona imperiale nella mano sinistra. Sono infatti gli attributi che fin dal IV secolo le sono stati associati in Oriente.

S. Elena, moglie del generale romano Costanzo Cloro, divenuto imperatore nel 292, e da lui ripudiata, si convertì al cristianesimo, e conquistò in seguito notorietà, in quanto madre di Costantino, primo imperatore cristiano romano, ed in quanto dedita a pie attività e vari pellegrinaggi in Terra Santa ove, si narra, ritrovò la croce di Cristo.

L'aspetto generale dell'affresco è di una rude arcaicità che ben giustificerebbe la proposta datazione del VII secolo: il limitatissimo uso dei colori (giallo e nero

per la figura, e blu per lo sfondo), la pesante e rigida grafia del volto e del manto, la mancanza di ogni accenno di movimento o di gioco di volumi, piuttosto che in chiave di arretratezza artistica, vanno qui letti come rarissimi (se non unici) esempi di un'arte nella sua prima fase di definizione dei canoni e dei formalismi bizantini che troveranno in seguito una più matura interpretazione.

Per la sua rigida fissità l'immagine è stata messa a paragone con i Santi dell'oratorio delle Catacombe di S. Lucia a Siracusa, e questo porterebbe ad ipotizzare una datazione simile se non addirittura anteriore.

BIBLIOGRAFIA

P. Orsi, *Sicilia bizantina*, Tivoli, 1942

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 1 novembre 1990.



TAV. 31

SANTA ANONIMA - Sec. XII - XIII

Chiesa del Crocifisso, Pantalica

SITO

Chiesa del Crocifisso, nel versante settentrionale di Pantalica, vicino alla necropoli Nord, lungo il pendio della vallata che separa il sito dall'abitato di Sortino.

CENNI STORICI

Come la chiesa di S. Nicolichio, precedentemente descritta, anche la chiesa del Crocifisso è da considerare il luogo di culto di una comunità rupestre circostante.

Identica la datazione, oscillante dal VII al IX secolo, per quanto riguarda il periodo della sua maggior frequentazione culturale.

LETTURA ICONOGRAFICA

La bipolarità dell'immagine consistente, in base ad antichi modelli culturali classici, in una contrapposizione fra "*agalma*" (rappresentazione del dio, del non visibile) ed "*eikon*" (rappresentazione dell'uomo, del

terreno), è alla base della concezione teologica dell'arte sacra bizantina.

Sgombrato preliminarmente il campo dalla concezione di un'immagine sacra come "*eidolon*" (già presso la stessa civiltà greca prebizantina considerata fuorviante), l'immagine della divinità nel cristianesimo ha, partendo dal dogma dell'incarnazione

di Cristo, riempito di nuovi contenuti il concetto di "*eikon*", trasferendo al rappresentante tutte le qualità ed i poteri del rappresentato, con uno spontaneo attingimento al concetto, già consolidato, di *rap-presentazione* dell'immagine, come per esempio nell'immagine dell'imperatore alla quale andava tributato il medesimo rispetto che alla sua stessa persona.

Si tratta in sostanza di una originale fusione dei due aspetti, di "*agalma*" e di "*eikon*", in un unico messaggio (l'icona), foriero di ulteriori e più profondi sviluppi. Questa "*rap-presentazione*" infatti arriva, nella fase di piena maturità dell'arte bizantina, a raffigurare l'uomo, la sua presenza fisica, umana e terrena, e, contemporaneamente, ciò che è più sorprendente, la sua essenza ed astanza divina, secondo il concetto della divinizzazione dell'uomo come conseguenza della umanizzazione di Dio.

E' un concetto che trova il suo massimo esempio realizzativo nell'immagine del Cristo Pantocratore, ma è anche presente nelle varie immagini bizantine dei Santi,

anche se con minore pregnanza e minor codificazione semantica.

E' proprio questo minor accento sulla immanenza del divino nel ritratto che ci permette, in molti casi, di rintracciare ancora gli echi di antiche culture figurative classiche.

L'immagine della Santa anonima della grotta del Crocifisso non può non richiamarci alla mente la ritrattistica di stampo psicologico di età imperiale, ma, contemporaneamente, siamo portati ad allontanarci da tale codice interpretativo di fronte alla ieraticità di tutta la figura che sembra avulsa da qualsiasi tempo e da qualsiasi spazio in particolare.

I grandi occhi della Santa sono sì il riflesso di una forte carica umana con una connotazione che ci coinvolge in un desiderio emotivo di risposta, ma sono anche il punto luminoso da cui si diparte l'idea stessa della santità e che non aspetta certamente una nostra positiva predisposizione che ne avvalori l'esistenza.

Paragonare tale immagine ai più famosi ritratti del Fayyum, in Egitto, del sec. II-III

(vedi fig. 1), usati allo scopo di "immortalare" il soggetto rappresentato, ovvero di fissare la parte immortale di qualcosa che è mortale per natura, è illuminante per seguire l'evoluzione dell'arte sacra bizantina. Tale arte va però oltre, assegnando nuovi significati ai vecchi significanti secondo un mutato codice che è in definitiva il codice interpretativo del cristianesimo stesso.

Certamente in un contesto rupestre quale quello di Pantalica ed in una regione distante dal rigore dei canoni iconografici che altrove si sviluppavano, non si può pretendere una formalizzazione stilistica più spinta di quella che ci è data di vedere; d'altra parte il valore iconografico (cioè la "sacralità") di tale immagine, come di tutta l'arte bizantina, non si basa sulla lettura tradizionale dell'opera d'arte, nè su quella estetica, nè su quella che vuole accomunare l'arte al linguaggio, nè tantomeno su considerazioni di tecnica pittorica.



Fig. 1 - Ritratto di giovane donna (dal Fayyum, Egitto) - Baltimora, Walters Art Gallery - Sec. II

BIBLIOGRAFIA

P. Orsi, *Sicilia bizantina*, Tivoli, 1942

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 13 ottobre 1992 al museo archeologico di Siracusa.

L'affresco raffigurante la Santa anonima è stato, all'inizio del secolo, asportato dal suo sito, con il sottostante strato di roccia, ed attualmente si trova presso i depositi del museo archeologico di Siracusa; altri affreschi della stessa chiesa (una Crocifissione ed un S. Nicola) sono rimasti in sito e versano purtroppo in pessime condizioni.



TAV. 32

I TRE SANTI - Sec. ?

Grotta dei tre Santi, Lentini

SITO

Grotta dei tre Santi, a N di Lentini oltre il fiume S. Leonardo.

CENNI STORICI

Questa immagine dei tre Santi è collocata in un contesto piuttosto isolato nelle campagne di Lentini; è infatti posta in una grotta per cui mancano fonti storiche e che non sembra essere stata adibita ad un culto vero e proprio.

LETTURA ICONOGRAFICA

Siamo in presenza di una immagine votiva in cui i tre Santi diventano il tramite verso Dio di un committente che fa iscrivere la propria dedica ai loro piedi: "memento domine famuli tui Mathi Pullic...".

L'immagine presenta comunque diversi aspetti curiosi. Le tre figure sono identificabili perchè si legge il nome "Cosma" ed il nome "Nargiri" a fianco di due di esse. Evidentemente si tratta di Cosma e Damiano, che essendo medici recano in mano il cofanetto dei medicamenti. Solo che l'attributo "anargiri",

che accompagna sempre il loro nome a ricordare come esercitavano gratuitamente per lenire i mali altrui, è stato ingenuamente interpretato come un terzo nome, ed ecco una figura gemella sorgere nell'immagine a comporre una triade perfetta.

E' sicuramente interessante riflettere su come elementi di tradizioni lontane vengano assimilati e si leghino a nuovi contesti con la naturalezza di una metamorfosi biologica.

Le triadi sono sempre state presenti in molte religioni e in culti anche pagani, proprio per la pregnanza intrinseca del numero tre. Inoltre, nella zona di Lentini, si venerano i tre Santi, Alfio, Filadelfio e Cirino, sostenuti dalla politica degli ordini religiosi di età controriformista.

Per il discorso che ci interessa, da un lato va sottolineata una estrema povertà formale, evidenziata anche dalla povertà di mezzi tecnici (per esempio vengono usati tre colori soltanto - e incidentalmente si

noti come torna il numero tre); dall'altro è interessante notare l'aspetto iconografico, estremamente conservativo proprio perchè in area così isolata, e che ricalca canoni molto precisi, tipici di altre immagini di matrice bizantina, nate in contesti assai lontani (si vedano ad esempio i russi Boris e Gleb).

Il soggetto si ripete identico, e, nella sua fissità frontale, raggiunge la capacità di imporsi ieraticamente da una sfera ormai ultraterrena.

Analoghe a quelle di altri modelli sono le decorazioni della veste e delle scarpe, la posizione delle mani e dei piedi, il sovrapporsi del nimbo alla cornice.

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 10 febbraio 1991.



TAV. 33

S. MICHELE ARCANGELO - Sec. XII-XIII (?)

Chiesa di S. Anania, Lentini

SITO

A Nord di Lentini, in contrada Santalania (o S. Anania), lungo una modesta cava che si apre sulla piana di Catania.

Raggiungibile da Lentini lungo la statale Catania - Caltagirone.

CENNI STORICI

Le caratteristiche architettoniche della chiesa (sviluppo longitudinale, grande abside a tutto sesto, uso di arcate cieche), e l'impiego di soluzioni tipicamente orientali, quali l'iconostasi e l'utilizzo in chiave simbolica di forme geometriche elementari, assegnano la realizzazione di tale chiesa all' VIII - IX secolo. Le decorazioni pittoriche che ne arricchivano le pareti sono assegnabili al periodo normanno - svevo.

La chiesa doveva costituire l'elemento di aggregazione di una comunità rurale: poco distante vi sono infatti i resti di un casale rupestre e di un'area cimiteriale con tombe a fossa campanata.

LETTURA ICONOGRAFICA

L'immagine si trova in una delle arcate

cieche della parete sinistra ed è assegnabile a S. Michele Arcangelo esclusivamente per le residue lettere, ancora leggibili, della iscrizione.

Il volto non è attualmente decifrabile; l'ala sinistra è l'unico elemento iconografico ancora fruibile, e ci conferma come l'immagine doveva essere stilisticamente di sicura impronta bizantina.

E' infatti tipica della rappresentazione degli Angeli bizantini la maestosità delle ali, grandi quasi come l'intero corpo, e modellate con precise curvature che non richiamano certo nè il naturalismo di un volatile, nè la leggiadria delle raffigurazioni rinascimentali.

La maestosità delle ali, sfarzose e così

grandi da uscire fuori dal contorno della nicchia, si addice perfettamente alla iconografia dell'Arcangelo Michele, nel suo atteggiamento volitivo, elegante, ricoperto di ornamenti e ritto come un minaccioso condottiero pronto ad intervenire contro il nemico.

Il colore rosso cupo di quanto oggi ci resta da vedere dell'ala dell'Arcangelo, e le sottolineature in nero e bianco delle piume, non hanno nulla da invidiare alle più famose icone greche o costantinopolitane di tale soggetto.

BIBLIOGRAFIA

A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979

NOTE

Rilievo effettuato il 10 febbraio 1991.

Tutta la zona è attualmente interessata da imponenti lavori di sbancamento, relativi alla sistemazione dell'agro lentinese; non pare essere stata presa alcuna precauzione per salvaguardare la chiesetta rupestre che giace a pochi metri dal limite di uno dei detti sbancamenti, con pericolo, facilmente immaginabile, di imminente frana.