



ICONE

ARTE E FEDE

MEZZOJUSO

ICONE ARTE E FEDE

MEZZOJUSO

MOSTRA - ITINERARIO

Chiese:

S. Nicolò di Mira, S. Maria di Tutte le Grazie, S. Rocco, SS. Crocifisso

29 DICEMBRE 1996

26 GENNAIO 1997

Guida a cura di

Pietro Di Marco

PARROCCHIA "S. NICOLÒ DI MIRA" - ISTITUTO "ANDREA RERES"

"LA BRINJA" soc. coop. a r.l. - COMUNE DI MEZZOJUSO

Coordinamento generale

Pietro Di Marco

Comitato organizzatore

Papàs Francesco Masi
Papàs Pietro Lascari
Padre Samuele Cuttitta
Suor Gertrude Grillo
Suor Emiliana Schillizzi
Pietro Di Marco
Salvatore Perniciaro
Amedeo Cuccia
Nicola Perniciaro
Giovanni Bua
Vittoriano Buccola
Antonino Perniciaro
Pietro Pinnola

Guide ai luoghi espositivi

Dora Buccola
Giusy Lascari
Antonina Bisulca
Anna Bua
Carmela Ciaccio
Giusy Di Marco
Piero Musacchia
Francesco Guidera
Rita Figlia
Matteo Cuttitta
Vincenzo La Gattuta
Massimo Di Marco
Suor Gertrude Grillo
Suor Emiliana Schillizzi

Segreteria organizzativa

Pietro Di Marco
Salvatore Perniciaro
Amedeo Cuccia
Nicola Perniciaro

Allestimenti espositivi

Matteo Cuttitta
Giovanni Bua
Andrea Perniciaro
Giuseppe Caravella

Progetti grafici pannelli didattici

Giovanni Tavolacci
Salvatore Perniciaro

Realizzazione pannelli fotografici Publifoto, Palermo

Fotografie: Enzo Brai, Publifoto, Palermo

Progetto grafico e impaginazione: Enzo Brai, Rosario Notaro, Carlo Scaduto

Composizione e stampa: Tipografia Aiello, Bagheria (PA)

Fotolito: Angelo Serradifalco, Palermo

Indice

Presentazioni	pag. 5-7
L'icona: creazione artistica al servizio del vero <i>a cura di Amelia Limata ed Elena Tagiabue</i>	9
Icone a Mezzojuso: la scuola siculo-cretese <i>Maria Concetta Di Natale</i>	19
Tradizione, continuità e innovazione nelle icone di Mezzojuso <i>Maurizio Vitella</i>	23
Mezzojuso tra storia e arte <i>Pietro Di Marco</i>	25
La Chiesa di San Nicolò di Mira <i>Pietro Di Marco</i>	29
Le icone della Chiesa di San Nicolò di Mira <i>Maurizio Vitella</i>	30
La Chiesa di Santa Maria di Tutte le Grazie <i>Pietro Di Marco</i>	44
Le icone della Chiesa di Santa Maria di Tutte le Grazie <i>Maurizio Vitella</i>	45
La Chiesa di San Rocco <i>Pietro Di Marco</i>	55
Le icone della Chiesa di San Rocco <i>Maurizio Vitella</i>	56
La Chiesa del SS. Crocifisso <i>Pietro Di Marco</i>	65
Le icone della Chiesa del SS. Crocifisso <i>Maurizio Vitella</i>	66

La necessità di far conoscere il grande patrimonio iconografico di Mezzojuso è stata la molla che ha spinto l'Amministrazione Comunale a patrocinare l'iniziativa, in collaborazione con la Parrocchia di San Nicolò di Mira, della Mostra - Itinerario delle Icone e del Convegno su "Icane - Arte e Fede".

Lo sviluppo, a Mezzojuso, della presenza bizantina, che contraddistingue spiritualità e cultura, nella sorprendente convivenza con la tradizione latina, riafferma la complementarità che, se vissuta consapevolmente, esprime una saggezza antica e sempre nuova.

Come il restauro di alcune icone ha evidenziato lo splendore della bellezza, potrebbe bastare una onesta lettura della storia e dei valori per dare ancor più luce a Mezzojuso, ricco e ammaliante nei suoi comportamenti religiosi e familiari, nei suoi tesori d'arte e nelle sue variegate tradizioni popolari.

Scopo della Mostra - Itinerario è portare alla luce un materiale poco conosciuto, anche per chi "abituamente" lo "vede", ed offrire occasione di studio ed approfondimento dei temi e dei problemi connessi sia sotto il profilo religioso e liturgico - culturale, sia sotto l'aspetto culturale.

Può, inoltre, rappresentare uno stimolo ad approfondire la ricerca, finalizzata a riconsiderare l'incidenza della cultura bizantina nella nostra terra di Sicilia.

Al pubblico, oggi, è molto familiare l'icona. Essa appare spesso immagine stereotipata dal significato incomunicabile e dallo stile non umano. Certo, obbedisce a regole che non sono quelle dell'arte religiosa occidentale: questo perché, chi la dipinge non crea opere d'arte ma "vie", "luoghi", "riflessi" della presenza divina.

La continuità di modelli dimostra che l'icona è considerata più che un oggetto artistico, un vero e proprio tramite religioso, un prodotto devozionale. L'arte dell'icona, per molti studiosi, è tradizione, testimonianza della Chiesa indivisa.

L'icona da noi non è un prodotto estraneo, di importazione, ma prende vita in loco (basta citare la scuola iconografica sorta e diretta dall'impareggiabile Maestro Jeromonaco Ioannikios nel XVII secolo) e se icone dall'oriente sono presenti a Mezzojuso ("In Te si rallegra" di Leo Moskos, i cinque medaglioni facenti parte della Deisis dell'iconostasi di S. Maria, alcune Platytere) sono arrivate insieme ai sacerdoti e monaci che da Creta venivano ad animare il Monastero basiliano, sorto per volere di Andrea Reres nel XVII secolo.

In conclusione, sentiamo il dovere di ringraziare tutti coloro che alla riuscita delle iniziative si sono prodigati.

Antonino Schillizzi
Sindaco di Mezzojuso

Una comunità orientale di rito greco - bizantino si installa tra le genti cattoliche di Sicilia nel XV secolo. Nel nostro secolo, avuta una sede eparchiale con suo Vescovo ordinante, diviene sempre più consapevole del ruolo specifico da svolgere sia nei confronti del mondo occidentale sia di quello bizantino.

San Massimo il Confessore quasi ne indicava il modus operandi: "I greci ed i latini debbono sforzarsi di essere homopisti, della medesima fede, sia pure espressa e vissuta in due forme diverse".

E la comunità di rito bizantino si trova, lungo i secoli, in perfetta pace con la Chiesa madre bizantina greca ortodossa, ed in altrettanta perfetta pace con la Chiesa latina d'Occidente.

Nel 1990, in occasione del ripristino dell'iconostasi nella chiesa di San Nicolò di Mira, a Mezzojuso vengono offerti alla conoscenza con la pubblicazione del Catalogo Arte sacra a Mezzojuso, e presentati al pubblico con una Mostra, i tesori d'arte, prodotti per la ritualità dalla compresenza di due comunità nello stesso centro, la greco - bizantina e la latina. Oggi con il Convegno su Icone - Arte e Fede e la Mostra Itinerario del patrimonio iconografico bizantino presente nelle chiese di San Nicolò di Mira, di S. Maria di tutte le Grazie, di San Rocco e del SS. Crocifisso, viene offerto allo studio o alla riscoperta il ricco corpus di icone bizantine di Mezzojuso.

Nel fare ciò si vuole indicare nell'icone una via alla salvezza, non un qualsiasi oggetto d'arte da proporre al godimento della vista.

L'arte sacra, com'è a tutti noto, è al servizio della fede, come puntualizza San Giovanni Damasceno: "L'arte sacra deve tendere a offrirci una sintesi di tutte le dimensioni della nostra fede. L'arte della chiesa deve mirare a parlare il linguaggio dell'incarnazione ed esprimere con gli elementi della materia Colui che si è degnato di abitare nella materia, e operare la nostra salvezza attraverso la materia".

Da ciò una lettura dell'icone che non sia formale ed estrinseca, ma necessariamente teologica e contenutistica.

Giovanni XXIII, inoltre, indicava nell'icone un importante luogo di incontro ecumenico.

Le azioni intraprese negli anni dall'Eparchia di Piana degli Albanesi vanno in questa direzione; convegni ed incontri ecumenici svoltisi a Mezzojuso hanno portato buoni frutti.

Con la presente pubblicazione viene offerto un censimento fotografico completo ed una schedatura scientifica di tutte le icone presenti, oggi, nelle chiese di Mezzojuso.

E' d'obbligo ringraziare il Sindaco Dott. Antonino Schillizzi e l'Amministrazione Comunale di Mezzojuso che hanno patrocinato in toto queste iniziative, permettendo lo studio e l'approfondimento dei tesori d'arte presenti in questo centro. Il saggio introduttivo a cura di Amelia Limata ed Elena Tagiabue, della scuola iconografica di Seriate, raggiunge gli scopi sopraddetti.

La disponibilità e la competenza della prof. Maria Concetta Di Natale ci offre spunti di approfondimenti e validi accostamenti storico-artistici.

Pietro Di Marco, con le notizie storiche sia di Mezzojuso che delle chiese oggetto dell'itinerario della Mostra, ci presenta il contesto in cui le icone si offrono alla devozione dei fedeli ed all'ammirazione dei visitatori.

Le puntuali schede del dott. Maurizio Vitella aumentano l'interesse della pubblicazione.

L'impegno professionale di Enzo Brai si manifesta nella riproduzione, ricca di particolari, delle circa duecento icone.

I pannelli, con note storiche e didascaliche, elaborati dall'arch. Giovanni Tivolacci e dal geom. Salvatore Perniciaro guidano il visitatore.

Ringrazio i miei confratelli P. Pietro Lascari e P. Samuele Cuttitta, le Suore basiliane "Figlie di S. Macrina" e quanti hanno collaborato, con spirito di servizio per la crescita della comunità ecclesiale, alla riuscita delle iniziative.

Papàs Francesco Masi
Arciprete Chiesa San Nicolò di Mira

L'icona: creazione artistica al servizio del vero

A cura di Amelia Limata ed Elena Tagiabue, della scuola iconografica di Seriate

Elementi di storia e topografia

Le icone nascono e si diffondono a partire dal V-VI secolo, in un'epoca in cui ancora non ci sono divisioni fra le Chiese, anzi la Chiesa è più unita che mai nella lotta alle eresie e nelle definizioni dottrinali dei primi Concili. Quindi, prima del 1054 (anno dello scisma tra la Chiesa di Roma e quella di Costantinopoli), le icone da almeno 4-5 secoli sono largamente diffuse in tutto il mondo cristiano, dalla Siria all'Egitto, dall'oriente bizantino all'occidente carolingio.

Alcune fra le più antiche icone esistenti si trovano proprio a Roma, dove sono state eseguite (come la Vergine con il Bambino, in Santa Maria Nuova, del VI sec.); l'arte medioevale, fino a Duccio di Buoninsegna e a Giotto, resta molto legata al linguaggio ed ai simboli dell'icona.

Come nacquero le icone?

Già dal III secolo i Cristiani utilizzavano le immagini per rappresentare le vicende ed i fondamenti della loro fede, con un linguaggio simbolico e secondo moduli figurativi preesistenti (come è ampiamente testimoniato nelle catacombe).

Dopo i primi secoli, la pacificazione di Costantino ed i primi Concili, la tipologia si specifica. Per le icone, confluisce l'eredità del mondo antico che conosceva la ritrattistica: lo testimoniano i ritratti funerari dell'Egitto tolemaico -I sec.a.C.-IV sec.d.C.- noti col nome di "ritratti di El Faiyum" dalla località dove sono stati ritrovati, a 88 Km a S.O. del Cairo. E' considerevole, infatti, la somiglianza tra questi ritratti e le icone più antiche, custodite nel monastero di Santa Caterina sul Sinai (VI sec.), che sfuggirono alla furia distruttiva degli iconoclasti perché in luogo irraggiungibile, chiuso com'era tra terre islamiche.

Inoltre passa la coincidenza tra immagine e presenza della persona raffigurata, diffusa nel mondo romano: in

ogni provincia lontana da Roma, per amministrare la giustizia era sempre esposta nei tribunali un'immagine dell'imperatore, perché il magistrato potesse agire in suo nome; ogni delibera acquistava così un valore sacro, come se fosse stata presa dall'imperatore stesso, presente a giudicare.

A partire dalla prima metà del IV sec., quando in seno alla Chiesa si fa più precisa la coscienza della natura umano-divina di Cristo ed i Padri conciliari definiscono con chiarezza che le immagini avrebbero potuto essere di aiuto al consolidamento della fede, si cominciano a rappresentare Cristo e la Sua vita, la Madre di Dio ed i Santi. La tecnica iniziale è ad encausto, cioè con pigmenti colorati mescolati a cera, come quella usata per i ritratti di El Faiyum, che dà inattaccabilità all'umidità, trasparenza e profondità al colore. Di fronte alla nuova vita instaurata dalla fede, osserva Egon Sendler, "l'arte deve rinunciare a se stessa, deve passare attraverso la propria morte, immergersi nelle acque del battesimo per uscire da queste fonti battesimali, all'alba del IV secolo, in una forma mai vista prima: l'icona. E' l'arte risorta in Cristo, né segno, né quadro, ma simbolo e luogo di Presenza". Ha acutamente osservato Padre Romano Scalfi che la "morte" dell'arte antica, come del pensiero antico, è piuttosto una trasfigurazione: si può dire che l'icona sia nata quando lo spirito greco e lo spirito cristiano si sono incontrati, si sono sfidati e accordati per spiritualizzare la materia. L'esaltazione della spiritualità tipica della cultura ellenistica e la glorificazione della materia tipica della visione ebraica hanno preparato l'icona cristiana. La forza e la ricchezza dell'icona derivano dalla ricchezza di questi due fiumi raccolti senza divisioni e senza confusione in una unità armonica dall'esperienza cristiana.

Anche all'interno della Chiesa, però, l'armonia non è facile: nel 726 scoppia la controversia iconoclasta¹, suscitata dall'imperatore e sostenuta da un certo nume-

ro di teologi, che prorompe in maniera mai prima avvenuta nel mondo ortodosso, con lotte anche sanguinose, fino all' 843, quando viene ristabilita la venerazione delle icone. Gli iconoclasti distruggono una quantità enorme di opere d'arte religiose; nel migliore dei casi le pareti delle chiese sono imbiancate, nel peggiore le pitture sono grattate, i mosaici distrutti e le icone lignee bruciate. Nulla è risparmiato, eccetto il monastero di Santa Caterina sul monte Sinai, come sopra detto, che era circondato da terre islamiche. Gli iconoduli (i devoti delle icone) non ammettono la loro disfatta e perseverano, talvolta segretamente, talvolta pubblicamente, durante la durata del conflitto: guidati da Giovanni di Damasceno e dal patriarca Niceforo, difendono la creazione e la devozione delle rappresentazioni figurate di Cristo e dei santi, come legittimo elemento della teologia ortodossa.

Dopo l'iconoclastia, nel IX sec., con nuova energia ci si accinge a decorare le chiese ormai spoglie e Costantinopoli diventa il centro di tale attività: vengono qui convocati da ogni parte dell'Impero i migliori artisti ed anche la pittura dell'icona si diffonde, acquisendo via via le stesse qualità artistiche dei mosaici monumentali dai quali fu influenzata (ad es., figure frontali, volti semplici ma dall'espressione severa e nobile).

Con le Crociate prima (durante la IV crociata, nel 1204, Costantinopoli è saccheggiata ferocemente) e con la conquista ottomana poi (1453), l'attività si riduce al minimo; gli artisti emigrano nelle regioni vicine (Macedonia, Creta...) e qui continuano ad operare mantenendo viva l'eredità bizantina (a cui l'icona continua ad ispirarsi, divenendo però più delicata e raffinata).

In nessun luogo l'arte dell'icona si diffonde quanto in Russia. In questa terra l'icona arriva dopo la conversione di questa terra al Cristianesimo, nel 985. La città di Kiev diviene la sede dei primi laboratori iconografici, dove lavoravano artisti giunti da Costantinopoli (l'ultimo e più importante è Teofane il Greco, XIV sec.). con la sconfitta dei Tartari e la rinascita dello stato nazionale (XIV sec.), l'icona conosce il periodo di maggiore splendore, collegato con lo sviluppo di uno straordinario movimento monastico, fondato da San Sergio di Radonez di cui fu discepolo Andrei Rublev, grande icono-

grafo e santo, che opera tra la fine del XIV e l'inizio del XV sec.: il suo capolavoro è la Trinità, ora esposta nella Galleria Tret'jakov di Mosca. Si deve al lavoro di restauro di questa opera, intrapreso nel 1904 e proseguito fino al 1926 per riportarla all'aspetto originario, se si sono gettate le basi in Russia di una vera e propria scuola di restauro che tuttora si dedica al ritrovamento, alla pulitura, alla catalogazione delle opere antiche ed allo studio di tecniche e di simbologie (e nel cui solco si è posta la scuola iconografica di Seriate). Ciò ha permesso di recuperare in parte un patrimonio preziosissimo gravemente mutilato nei decenni del regime sovietico, anche se la maggior parte delle icone sono custodite nei musei, ridotte ad oggetto d'arte e non di contemplazione e di preghiera, come la loro natura richiede.

A partire dal XVII- XVIII sec. comincia per l'icona un processo di decadenza: irrompe l'arte occidentale, si smarrisce il suo significato religioso ed essa tende a diventare un oggetto d'arte; come tale, ricerca forme ed ornamenti sempre più sofisticati: compaiono, ad esempio, le rize, coperture di metallo prezioso, che lasciano scoperti solo volto e mani. In questi ultimi anni, però, anche l'icona tardiva è divenuta oggetto di studio: essa, infatti, testimonia il proseguire della tradizione, non essendoci stata soluzione di continuità dal punto di vista contenutistico con la tradizione iconografica più antica; inoltre, illumina sulla religiosità del popolo russo e di ampi strati popolari, di cui spesso non rimane null'altro; sviluppa temi appena abbozzati nelle icone più antiche, anche se con gusto narrativo a volte ridondante, permettendo così agli studiosi di verificare l'interpretazione sulle prime, spesso di non facile lettura o addirittura enigmatiche.

Fondamenti teologici dell'icona e di alcune sue caratteristiche, sua funzione e collocazione

Cos'è l'icona?

L'icona non è semplicemente un dipinto a soggetto sacro o un oggetto d'arte, come la maggior parte della gente pensa. E' una vera e propria immagine sacra ed è una delle manifestazioni della Tradizione della Chiesa, allo stesso titolo della Tradizione scritta e di quella

orale: Affonda le radici proprio nella visione cristiana del mondo. Ecco perché spesso, e giustamente, è chiamata *teologia per immagini* e perché per spiegarla e comprenderla *non si può prescindere dalla Chiesa e dalla Sua vita*.

L'icona si venera, e la sua venerazione è dogma della fede cristiana, formulato nel VII Concilio Ecumenico (Nicea, 786, con decisioni firmate dai rappresentanti di tutta la Chiesa). Per la tradizione della Chiesa, inoltre, l'icona, una volta benedetta, è un "Sacramentale partecipe della sostanza divina", è il luogo dove Dio è incontrabile, è un'occasione per "toccare un lembo del Suo mantello". La Chiesa ortodossa la considera espressione dell'ortodossia: ha, perciò, sempre lottato per difenderla dal secolarismo e dalla penetrazione di elementi estranei, propri dell'arte profana.

La Chiesa formula per la prima volta il principio basilare del contenuto e del carattere dell'arte sacra nel Concilio Quinisesto, iniziato nel 692 (precisamente nel canone 82, poi richiamato nel VII Concilio Ecumenico e riconosciuto dalla Chiesa di Roma, la cui importanza è stata riaffermata dallo stesso Giovanni Paolo II nella lettera apostolica "Duodecimum saeculum" del 1988; conviene ricordare, però, che la Chiesa d'occidente, pur non rifiutando quanto definito nel canone, di fatto non lo accettò e si escluse dal processo di elaborazione del linguaggio pittorico e spirituale, mentre la Chiesa ortodossa continuò a precisare l'arte sacra sia nella forma e sia nel contenuto). In questo Concilio la Chiesa definisce il *canone iconografico*, cioè il principio che permette di giudicare se l'immagine è un'icona oppure no: un'icona per essere tale deve essere *conforme alla Sacra Scrittura*, deve cioè autenticamente trasmettere la rivelazione divina nella realtà storica; poiché *la verità è una Persona*, che possiede una propria immagine, la Chiesa non parla soltanto di essa, ma la mostra.

Contro gli eretici, che pretendono che Cristo sia divenuto uomo solo illusoriamente, la Chiesa sottolinea tutta la portata storica dell'Avvenimento: la rappresentazione è dell'aspetto umano, ed avviene secondo modalità che rivelano la realtà spirituale, esprimono la pienezza della grazia ("realismo simbolico"). Non è escluso il vero simbolo iconografico, ma esso passa in

secondo piano, perché il simbolismo dell'arte sacra non risiede in ciò che è rappresentato, ma nel modo di rappresentarlo. In altri termini: tutte le possibilità figurative convergono verso un unico scopo, *trasmettere un'immagine storica e, per mezzo suo, rivelare un'altra realtà, una realtà escatologica. L'arte sacra attraverso le immagini del mondo materiale trasmette la rivelazione del mondo divino*.

Quando nel sec. VIII la lotta iconoclasta divamperà (come sopra ricordato, l'editto dell'843 condannerà l'iconoclasmo come eresia), la strenua difesa delle immagini porterà la Chiesa ad approfondire le argomentazioni e la dottrina. Si possono ricordare le parole di San Giovanni Damasceno, Padre della Chiesa, che definiscono con chiarezza sia l'essenza dell'icona sia la relazione che esiste tra l'immagine ed il prototipo cui essa rimanda. Egli così scrive: "Un tempo Dio, non avendo né corpo né forma, non era rappresentabile in alcun modo. Ma poiché ora Dio è apparso nella carne ed è vissuto tra gli uomini, posso rappresentare ciò che è visibile in Dio. Non venero la materia, ma venero il Creatore della materia, che ha assunto la vita nella materia e per mezzo della materia ha realizzato la mia salvezza". Ugualmente significative le parole del canone della festa del Trionfo dell'ortodossia, che esprimono tutto l'insegnamento della Chiesa sull'immagine: "Il Verbo indescrivibile del Padre si è fatto descrivibile, incarnandosi in te, Madre di Dio; e avendo ristabilito l'immagine infangata nella sua antica dignità, Egli l'ha unita alla bellezza divina. E confessando la salvezza, noi esprimiamo tutto ciò con l'azione e la parola"; inizialmente esse affermano il fondamento cristologico dell'icona; in seguito, il senso dell'incarnazione, la realizzazione del piano divino riguardante l'uomo e, di conseguenza, l'universo (e riecheggiano la formula usata dai Padri della Chiesa: "Dio è diventato Uomo affinché l'uomo possa diventare dio"); per ultimo, la risposta dell'uomo.

L'icona indica che "l'umano è intrinsecamente legato al divino e il divino si è definitivamente compromesso con l'umano"; come tale, essa è ecumenica, perché accoglie tutto l'umano (Padre Romano Scalfi).

L'icona rappresenta la verità dell'incarnazione nella

misura consentita dalle risorse dell'arte, trasmette la bellezza e la gloria divina, lo stato deificato del suo prototipo, di cui porta il nome (*l'icona*, infatti, *non è tale senza il nome*), con mezzi materiali. La grazia che appartiene al prototipo vi è presente. Ecco perché è importante *l'esattezza storica*; i tratti caratteristici dei santi devono essere preziosamente conservati, mantenendo un legame diretto con la persona che l'icona rappresenta (quando, ad esempio, si spargeva la voce che un fedele, per la vita che lo testimoniava, era santo, gli iconografi immediatamente dopo la sua morte e molto prima della canonizzazione ufficiale dipingevano la sua immagine, sia a memoria, sia seguendo schizzi e testimonianze, per diffonderla presso il popolo credente). Anche se ciò non è sempre facile, per l'imperizia dell'iconografo, un "minimum" deve rimanere perché consente il permanere della relazione col prototipo (ed infatti, anche quando il santo raffigurato è ignoto, il devoto comunque sa a quale ordine di santità appartiene, se martire, vescovo, monaco..., e a maggior ragione per il Cristo e la Vergine). E' proprio per non rompere il rapporto tra immagine e prototipo che gli iconografi si servono di manuali e di antiche icone.

La Chiesa ortodossa non ha mai tollerato l'iconografia ispirata dall'immaginazione del pittore o da un modello dal vivo.

Ma la realtà storica non basta, anche se esatta: poiché la persona rappresentata è portatrice della grazia divina, l'icona deve mostrare la sua *santità*. Occorrono occhi che contemplino, non guardino soltanto: come scrive Leonid Uspenskij, "nella creazione dell'icona nulla può sostituire l'esperienza personale e concreta della grazia, e se non si ha tale esperienza, si possono dipingere icone solo comunicando l'esperienza di coloro che l'avevano"; e perciò la Chiesa Ortodossa ha sempre prescritto di dipingere le icone come le dipingevano un tempo i santi iconografi. Proprio perché l'icona è il luogo in cui il Mistero si rende presente, gli iconografi, che erano monaci ed univano allo studio della pittura la penitenza e l'ascesi, rimanevano scrupolosamente fedeli alla tradizione, dalla scelta del legno e dalla sua preparazione all'uso dei pigmenti colorati, alla grafia, alla doratura e alla pittura.

La prima icona che dipingevano era sempre la Trasfigurazione, cioè la manifestazione della presenza di Dio in ogni cosa: essa richiamava loro che ogni icona era per la trasfigurazione del mondo. L'iconografo sapeva di "prestare le mani" al Signore, compiendo un servizio, affinché Egli si manifesti: ecco perché non firmava l'opera, che non era sua, ma apparteneva all'eterno Mistero di Dio.

Che anticamente gli iconografi fossero monaci, benedetti e consacrati dal vescovo per "scrivere" l'icona; che l'icona dovesse essere preparata, accompagnata, finita nella preghiera, stava appunto a testimoniare che l'arte dell'icona era un'arte divinoumana. Le regole del Concilio dei Cento Capitoli (Mosca, 1551) ordinano di "lavorare con timor di Dio perché è un'arte divina". un antico manoscritto raccomanda all'iconografo di "pregare con lacrime affinché Dio penetri l'anima e conduca la mano". Mentre il monaco "scrive" l'icona, Dio riscrive l'icona del Verbo nell'iconografo. Questo è il primo miracolo che si riflette poi in ogni linea del disegno, in ogni sfumatura del colore. Così l'icona diventa dimora dell'assoluto, "sacramento" della Presenza.

La santità viene additata con l'aiuto di forme, colori, linee simboliche; essa "risplende": dal nimbo, che non è una sorta di corona intorno al capo ma irradia con la luce il volto, dalla figura, in cui tutto traduce lo stato di grazia (i capelli, il volto, le rughe, le vesti, lo sfondo..., che comunicano la pace e l'armonia interiori) ed indica che si è di fronte ad un corpo che percepisce ciò che invece sfugge alla percezione abituale dell'uomo, alla natura, che pare partecipare della venerazione al Mistero.

Anche la raffigurazione frontale o di tre quarti del santo ha un significato preciso: il santo è presente, qui, ed il fedele rivolgendosi a Lui nella preghiera deve vederlo faccia a faccia (si rappresentano di profilo solo le persone che non hanno acquisito la santità, come i pastori nell'icona della Natività, o i magi, perché il profilo interrompe in qualche modo il contatto diretto).

Pure l'architettura svolge una funzione particolare: serve sì a precisare il luogo, ma non circoscrive mai la scena, che si svolge non nell'edificio, ma davanti ad esso; questo perché il senso degli avvenimenti mostrati, che trascendono l'istante in cui accadono, non è

determinato dal luogo storico in cui accadono. Inoltre sfida ogni logica umana: le proporzioni, ad esempio, sono sconvolte, e ciò perché l'avvenimento rappresentato va oltre la logica razionalistica dell'uomo e le leggi terrene ("Distruggerò la sapienza dei sapienti e annulerò l'intelligenza degli intelligenti"-I Cor: 1,19-; la santità a volte sembra follia agli occhi del mondo).

La realtà è raffigurata come appare allo sguardo divino, non limitata dalla prospettiva lineare (o centrale moderna - attribuita al Brunelleschi), che volutamente non veniva usata. Questa nuova visione (definita dallo studioso russo Florenskij "prospettiva rovesciata", da Oskar Wulff "prospettiva inversa", nei primi anni del nostro secolo, quando è iniziata la ricerca scientifica nel campo dell'icona), e, come dice il nome, una prospettiva le cui strutture sono invertite rispetto alla prospettiva lineare: le linee non si incontrano in un punto di fuga situato all'interno della composizione o dietro, ma davanti ad essa, in colui che contempla (in realtà, nelle icone raramente vi è un solo punto in cui le linee convergono, perché spesso ogni oggetto rappresentato ha una sua propria prospettiva). Lo spazio si estende verso chi guarda, si apre all'infinito. L'icona, come scrive Egon Sendler, "non è una finestra attraverso la quale lo spirito umano deve penetrare nel mondo rappresentato, ma è un luogo di presenza. In essa il mondo rappresentato irradia verso colui che si apre a riceverlo"

Il miracolo che è iniziato nel cuore dell'iconografo mentre l'icona "veniva alla luce" e prendeva forma espressiva nelle linee e nei colori, raggiunge anche l'orante. Anche il fedele si apre all'energia che emana dall'icona affinché il suo cuore iconico offuscato dal peccato venga "lumeggiato" in somiglianza divina. "Illuminato, l'uomo diviene tutto miracolo già qui sulla terra", insisteva san Gregorio Palamas. A questo punto ogni altro miracolo straordinario non è che il riverbero del più grande quotidiano miracolo che trasfigura la vita.

E Dionigi pregava: "Io desidero che la tua icona, o Madre di Dio, si rifletta continuamente nello specchio delle anime e le conservi pure fino alla fine dei secoli, rialzi coloro che sono curvati verso terra e doni speranza a coloro che considerano e imitano l'eterno modello della Bellezza".

Tutte le icone, *fondandosi nell'Incarnazione, sono icone di Cristo*: sia quando Lo raffigurano direttamente, sia quando rappresentano momenti importanti della Sua vita terrena (le Feste: la Nascita della Madre di Dio, la Presentazione al tempio della Madre di Dio, l'Annunciazione, la Nascita di Cristo, la Presentazione al tempio di Cristo, il Battesimo, la Trasfigurazione, l'Entrata in Gerusalemme, la Pentecoste, la Trinità, la Dormizione della madre di Dio, l'Esaltazione della Croce), sia ancora quando rivelano la Divina Madre, nel cui corpo verginale il Verbo si è fatto carne, ed il volto dei Santi, che nella vita hanno avuto come modello proprio Cristo. Essi, infatti, sono divenuti a Lui "speculari", cioè immagini di Lui, e ci ricordano così che anche noi siamo icona di Dio e che il nostro destino è quello di divenire come Lui. Il volto del santo, cioè, rivela all'uomo il suo vero volto, perché il volto di Cristo è la verità di ogni uomo qui sulla terra ed in ogni momento; "Se vuoi sapere quello che sei, guarda l'icona di Cristo" ammoniva Evagrio il monaco (IV sec.), e ancora: "...non devi guardare a quello che sei stato, al tuo male, ma all'icona che Dio aveva davanti a sé creandoti".

Due sono le icone essenziali, apparse contemporaneamente al Cristianesimo: l'icona del Nostro Signore, il Dio-Uomo, e quella della santissima Madre di Dio, primo essere umano deificato. La Tradizione della Chiesa afferma che la prima icona di Cristo apparve durante la sua vita terrena: era quella che in occidente prende il nome di "Volto Santo", nella Chiesa ortodossa "icona non fatta da mano d'uomo". Il suo fondamento teologico consiste in questo: è lo stesso Verbo incarnato che si rende visibile "nel tempio del suo corpo" (Gv. 2.21); non è un'immagine creata seguendo una concezione umana, deriva da un contatto immediato col Suo volto (come recita l'Ufficio liturgico della festa del Volto Santo, che si celebra il 16 agosto, risalente al X sec., in cui si narra l'episodio del re di Edessa Abgar, gravemente malato, che riceve da Cristo il panno con cui si era deterso il viso e nel quale erano rimasti impressi i Suoi lineamenti) - si sa che l'originale era conosciuto e venerato in Edessa prima e a Costantinopoli poi fino al 1204, quando col sacco dei Crociati se ne persero le tracce.

Le prime icone della Vergine, invece, sono attribuite dalla tradizione ortodossa all'Evangelista Luca, che dopo la Pentecoste ne avrebbe dipinte tre, proprio dopo la Pentecoste perché senza quella "luce della conoscenza" nessun talento sarebbe stato sufficiente: nella creazione dell'icona nulla può sostituire l'esperienza personale e concreta della grazia (tradizione trasmessa dai testi liturgici, soprattutto quelli delle feste consacrate alle icone della Vergine). E' di Teodoro il Lettore, VI sec., la prima testimonianza di una icona di San Luca, un'Odigitria ("Colei che indica il cammino"). Le icone erano e sono venerate sia nelle Chiese, dove ornavano una balaustra prima (come in San Marco a Venezia) e un'intera parete poi (nelle Chiese orientali) formando l'iconostasi, che divide la navata dall'area absidale, sia nelle case; erano poste sulle porte della città a sua protezione, alla testa degli eserciti a mo' di vessillo, portate in processione per scongiurare pericoli o chiedere grazie.

Quando erano destinate alla preghiera domestica, erano collocate in un angolo apposito della casa, che diveniva un piccolo santuario: tra lampade e fiori, erano esposte le icone protettrici della famiglia, davanti a cui si pregava devotamente ed a cui i visitatori, quando giungevano, rivolgevano il primo saluto, prim'ancora che agli abitanti della casa.

E' da ricordare che l'architettura delle chiese è venuta configurandosi in modo tale che tutto spinga l'uomo ad entrare nell'unità cattolica della Chiesa, affinché tutta intera, terrena e celeste, essa possa confessare e glorificare Dio: attorno a Cristo nella cupola e a sua Madre nell'abside, si raduna tutta la creazione, rinnovata e trasfigurata da Cristo; l'uomo non viene indotto a ripiegarsi su di se in meditazione solitaria. Contemplando l'iconostasi, una superficie piana facilmente abbracciabile con lo sguardo da qualsiasi distanza, egli contempla le vie dell'economia divina: nella sua struttura classica (XV sec.), da Adamo a Mosè (ordine dei patriarchi), ai profeti (il periodo della Legge), all'incarnazione, Passione, Resurrezione di Cristo e, con Lui, dell'umanità intera della quale è invitato a far parte (il periodo della Grazia); contempla gli angeli, i santi, gli apostoli ed i loro successori, la Madre di Dio e Giovanni il Bat-

tista in preghiera davanti a Cristo (ordine della Deesis, il cui tema di fondo è la preghiera della Chiesa per il mondo), per giungere alle icone oggetto di una venerazione particolare, quelle dell'ordine "locale", tra cui spesso compare l'icona del Buon Ladrone.

L'iconostasi non ha solo una funzione "didattica": è la manifestazione del medesimo corpo glorioso di Cristo, reale nell'Eucarestia e rappresentato nell'icona. Non è tanto "Biblia pauperum", ma incontro mirabile della persona unica che è il fedele con il tutto di Dio. Per questo motivo nella stessa chiesa si possono trovare decine di icone della Madre di Dio: in ogni angolo ogni persona, in modo unico e irripetibile, è invitata a far memoria e rivivere l'incarnazione. Già prima di san Gregorio Palomas, Massimo il Confessore diceva: "Chi partecipa alla luce diviene egli stesso luce": così, secondo Massimo il Confessore la vocazione del cristiano è ad "unire la natura creata con l'energia deificante increata"; le icone sono "libro e utero gestante" (Padre Romano Scalfi).

Sopra il tempio, la cupola "a bulbo" raffigura la volta celeste che ricopre la terra e nello stesso tempo richiama l'immagine della fiamma di un cero che arde di preghiera.

Elementi generali dell'icona: tecnica e tipologie

La base dell'icona è una tavola di legno stagionato, su cui si stende una tela che viene poi ricoperta con vari strati di gesso, da levigare. Questa preparazione è l'ideale perché costituisce un fondo omogeneo, piano, assorbente, pronto a ricevere il colore.

Il disegno viene tracciato o inciso sulla tavola così preparata.

Si passa poi al lavoro della pittura: è questo il momento più importante, che va accompagnato dalla preghiera e dalla meditazione. La tavolozza dell'iconografo è costituita esclusivamente di pigmenti naturali, per la maggior parte minerali, con la brillantezza e resistenza dei quali non possono competere i colori sintetici oggi in commercio. Vengono stesi diversi strati di colore, dal più scuro al più chiaro, secondo una tecnica chiamata "illuminazione". Questa tecnica è fondamentale soprattutto nell'esecuzione dei volti perché indica il cammino

dell'uomo verso la "nuova creatura", la creatura nella luce di Dio.

Il tema centrale dell'icona è infatti la luce, e l'oro in essa largamente usato è il segno della luce divina che trasfigura la realtà.

Come ampiamente detto, al pittore di icone non interessa imitare la realtà, ma svelarne la sostanza; per questo le proporzioni vengono alterate e si segue un determinato canone, ricco di significati simbolici. Nel linguaggio della pittura iconica il volto si chiama "Sguardo", cioè volto trasfigurato; il resto (corpo, vesti, palazzi...) si chiama "Riempitivo".

L'ultima operazione è costituita dalla "iscrizione": l'iconografo scrive il nome del santo o della festa rappresentati nell'icona. Questa scritta, in latino o greco o altra lingua liturgica, suggellando la fedeltà dell'icona al prototipo, dichiara che quanto è visibile in immagine è realmente presente e partecipa della liturgia celeste.

Tra le *tipologie del Salvatore* le più frequenti sono:

Il Salvatore Acheropita ("non dipinto da mano umana") è considerato la rappresentazione più antica e fedele di Gesù, perché impressa da lui stesso su un lino ("mandylion"), inviato ad Abgar, re di Edessa, gravemente ammalato. Il centro della composizione è il Volto di Cristo, assorto e severo ma anche infinitamente misericordioso.

Questo tipo canonico è conosciuto in Russia fin dal XII secolo e gli viene attribuito un potere taumaturgico (termine che nella tradizione bizantina significa "pieno di presenza")

Il Pantokrator ("Colui che sostiene in sé l'essere") esprime l'epifania del Dio trascendente che ha assunto fattezze umane. Cristo appare come "Colui che dà la vita all'essere", il Signore della vita, l'Onnipotente, raffigurato per lo più a mezzo busto, con la mano destra levata in atto di benedizione, mentre la sinistra regge un libro aperto o chiuso, simbolo della sua Legge. La veste porpora (il colore degli imperatori) esprime la Sua signoria sul mondo e, secondo la tradizione popolare, l'affermazione della Sua divinità, mentre il manto blu è segno dell'umanità da Lui assunta nell'incarnazione.

Lo sfondo, generalmente dorato, rappresenta la luce increata di Dio in cui Cristo-Uomo è immerso, e il

nimbo, anch'esso d'oro, è il simbolo della luce divina irradiata da Cristo-Dio. Nel nimbo circolare è inscritta una croce nei cui bracci si leggono tre lettere greche che significano "Colui che è", il nome sacro di Dio.

Il Salvatore in trono fra le Potenze, occupa nell'iconostasi il posto centrale nell'ordine della Deesis. Verso il suo trono convergono oranti tutte le altre figure in piedi, supplicando di avere pietà dell'umanità peccatrice. Cristo è vestito di luce (le sottili venature d'oro dell'abito, l'assist, indicano appunto la luce), assiso su un trono inserito in un quadrato rosso, inscritto a sua volta in un ovale blu, che simboleggia l'eternità e il cielo, in cui emergono volti ed ali di serafini. Alle estremità di un altro quadrato rosso dietro il cerchio sono raffigurati i simboli dei quattro evangelisti. In questa complessa costruzione la figura di Cristo campeggia, ieratico e splendente, dispensatore di vita ed eterno vincitore della morte: il Cristo della seconda venuta, il Giudice, che indica con l'indice della destra l'unica legge da seguire, il suo Vangelo.

Nella varietà delle tipologie, *l'icona della Madre di Dio* viene sempre rappresentata con tre elementi caratteristici: i colori della veste e del manto sono l'inverso dei colori di Cristo. Infatti Maria, discendente di Adamo, ha sempre la veste azzurra, colore della creazione, ma è ammantata di porpora, colore della divinità e della regalità, perché è stata scelta da Dio come madre del Re del mondo. Le tre stelle che si vedono brillare sul capo e sulle spalle della Vergine sono un antico simbolo siriano di verginità (veniva ricamato sul velo nuziale delle principesse), che sta ad indicare la verginità della Madonna prima, durante e dopo il parto.

Madre della Tenerezza (o *Glycophilousa*) raffigura la Madre e il divin Figlio stretti in un intenso, tenero abbraccio.

La tradizione vuole che in questo gesto sia colto il momento in cui il Dio-Bambino rivela alla Madre il mistero della morte e resurrezione; il riverbero del dolore, dell'amore e della serena accettazione della volontà divina si coglie sul volto di Maria attraverso i contrasti di luce e ombra, nella profondità colma di stupore del suo sguardo assorto.

Odigitria ("Colei che indica la via"): così era denomi-

nata a Bisanzio la tipologia della Madre di Dio che, sorreggendo su un braccio il Bambino, con la mano lo indica come "via, verità e vita":

E' un'immagine solenne e grandiosa, in cui il piccolo Gesù, che ha già le fattezze di un adulto (simbolo della sua divina sapienza e del suo destino di passione e morte già compiuto), tiene in una mano il rotolo della legge e con l'altra impartisce la benedizione.

La Madre di Dio in trono raffigura la Vergine frontalmente, con lo sguardo rivolto ai fedeli, e il Bambino in grembo. Questa solenne rappresentazione della Vergine, che si rifà alla tipologia dell'orante e della "Madre di Dio del Segno", diventa manifestazione del Dio presente ed incarnato nell'umanità (la Madre di Dio che ne è il trono, figura della Chiesa), e assume una particolare intensità simbolica e teologica

L'iconografia bizantina è strettamente legata al calendario liturgico; poiché l'icona è sempre una manifestazione del Dio incarnato nella storia, il Mistero non è mai colto in astratto, ma sempre nel suo dispiegarsi nel tempo e nello spazio. Nasce così la "storia della salvezza", in cui attraverso i personaggi e le vicende umane si rivela la Redenzione operata da Dio. *Le Feste del Signore* ripercorrono proprio la storia della salvezza, narrandone gli eventi principali.

Non vi è distinzione tra avvenimenti gloriosi e dolorosi, perché in ognuno di essi è celato il significato del mistero redentivo: così nel Natale, festa della gioia, è sottolineato l'aspetto della morte che attende Cristo per la salvezza dell'umanità (la grotta, le bende e la mangiatoia che ricordano la sepoltura), e nella croce è rilevata la serenità che allude alla futura resurrezione.

Dodici sono le feste più importanti dell'anno liturgico raffigurate sulle icone (elencate in precedenza); inoltre, la vita di Cristo, la sua passione e resurrezione, offrono all'elaborazione artistica una materia quasi inesauribile.

La coscienza cristiana vede nei santi degli esempi della potenza di Dio che si manifesta nell'uomo, trasfigurandolo; il santo è segno della luce taborica che trasforma l'uomo a somiglianza di Dio. *L'icona del santo* non vuole rappresentare semplicemente un momento della sua vita, ma sintetizzare la sua esperienza di ascesi e di fede, le caratteristiche del suo cammino storico di santità.

La figura umana viene trasformata e raffigurata in modo da esprimere attraverso ogni particolare il concetto di trasfigurazione: il volto diventa il centro della rappresentazione, in quanto luogo della presenza dello Spirito di Dio. Tutta l'attenzione è concentrata sullo sguardo che irradia verso lo spettatore. Al di sopra delle arcate sopracciliari, sempre rilevate a sottolineare l'espressione degli occhi, si eleva la fronte alta e convessa sede della sapienza. La bocca, molto fine, è sempre chiusa nel silenzio della contemplazione.

Nell'arte bizantina a differenza di quella ellenistica, il corpo umano perde il suo aspetto naturalistico; viene sottolineato così ancora una volta lo slancio dell'uomo verso l'eterno, verso il Mistero che si contempla "faccia a faccia".

Tra i santi, un posto tutto particolare occupa *San Nicola* vescovo di Myra. San Nicola per la spiritualità russa rappresenta l'"alter Christus", il santo che ripercorre sulle orme del Salvatore la terra russa per recare consolazione e salvezza a quanti lo invocano: nella sua fisionomia si ravvisano i tratti propri del santo, che nel suo amore a Cristo si fa "molto somigliante" all'immagine che Dio ha di lui. E' proprio a partire dalla fiamma della carità in nome di Cristo che nasce l'altra virtù per cui l'Oriente venera San Nicola, e cioè lo zelo nella difesa della vera fede; il soggetto iconografico con le raffigurazioni della Vergine e di Cristo ai lati del santo, che porgono a Nicola il Vangelo e l'"omophorion", ricorda infatti il miracolo di Nicea (325), quando Nicola, imprigionato per aver schiaffeggiato l'eretico Ario, ricevette in carcere l'apparizione celeste che gli restituiva la dignità episcopale.

L'icona genera preghiera, domanda, compagnia.

L'iconografo prega così prima di cominciare:

"O Divino Maestro, fervido artefice di tutto il creato,
illumina lo sguardo del tuo servitore,
custodisci il suo cuore,
reggi e governa la sua mano,
affinché degnamente e con perfezione possa rappresentare la Tua immagine,
per la gloria, la gioia e la bellezza della tua santa Chiesa".

Il dialogo con l'icona impegna anche il fedele, nella sua integrità: mente, cuore, gesto. Davanti all'icona resta estatico e contempla, si inchina, la incensa, accende un lumino. Solo con tutto il suo essere, riesce a capire bene e a dialogare con l'icona. Non basta né l'intelligenza, che da sola crea gli idoli, né il sentimento, che da solo rende la devozione dolciastra, ma la vita nella sua interezza.

Il poeta russo Vladimir Solouchin descrive bene il rapporto vivo di una vecchietta con la sua icona:

“...al mattino mi alzo,
la ripasso leggera con l'olio,
un lumino le accendo davanti,
essa parla a lungo con me,
dolcemente, chiaramente
la Patrona parla con me.”

Note

¹⁾ 726 - 787: *disputa sulle immagini (iconoclastia)*

- 726: scoppia la disputa per le immagini; Leone III ne proibisce il culto, degenerato in superstizione.

Papa Gregorio III condanna nel 731 il provvedimento: ne derivano una spaccatura tra Italia bizantina e l'impero e la lotta tra iconoclasti e iconoduli.

- 754: un sedicente concilio ordina la distruzione di tutte le immagini di soggetto religioso (anche numerosi monaci vengono giustiziati): ne deriva una forte emigrazione greca verso l'Italia meridionale.

- 787: convocato dall'imperatrice Irene, il concilio di Nicea (VII) ripristina il culto delle immagini.

1054 - *scisma*

- Avviene tra il patriarca Michele Cerulaio e papa Leone IX.

- Motivo centrale: alcune divergenze circa i dogmi e la liturgia (celibato ecclesiastico, digiuno del Sabato, il pane salato e non da usarsi per la comunione, l'origine dello Spirito Santo).

- Bisanzio conquista alle sue tesi le Chiese Orientali e quelle slave.

- 6 luglio 1054: deposizione della bolla di scomunica pontificia sull'altare di Santa Sofia; risposta del Patriarca: convocazione di un sinodo e scomunica del Papa.

Bibliografia:

- L.Uspenskij, *La Teologia dell'icona*, La Casa di Matriona
Egon Sendler, *L'Icona immagine dell'invisibile*, Ed.Paoline
Popova-Smirnova-Cortesi, *Guide-Cultura: Icone*, A. Mondadori
La Nuova Europa, Anno 5 - n.2, La Casa di Matriona
Una finestra sul mistero, catalogo della Mostra, Bergamo, 1986
L'Icona oggi - la scuola di Seriate, Quaderni de L'Altra Europa, La Casa di Matriona
G. Passarelli, *Iconostasi* (volumi 1-20), La Casa di Matriona
Autori vari, *Icane russe in Vaticano*, Fratelli Palombi
H.J.Roozemend-Van Ginhoven, *Ikon-Arte ispirata*, Fondazione "De Wijenburgh"

do il protopapas Lorenzo Perniciaro, rettore della Chiesa Madre che scrisse un prezioso manoscritto nel 1938, fino al 1781, ma già prima del 1800 dovette essere dismessa e smembrata. In questo secolo le due *icone despotikai* di Iannikios, *la Madre di Dio Odighitria* e il *Cristo Re dei Re e Sommo Sacerdote*, e le tavolette del XVIII secolo vengono poste nell'iconostasi della Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie, completata dall'inserimento di una *Croce dipinta*, opera di Maestro siculo-cretese della fine del XVI, inizio del XVII secolo, definito da Lindsay Opie (1991) "Maestro dei Ravda".

La *Madonna e San Giovanni* dei capicroce del recto rimandano infatti alle analoghe figure delle due tavolette di Piana degli Albanesi, di cui quella della Vergine del 1604 reca il nome del donatore Costantino Ravda, che diviene dunque distintivo del pittore. A questo Maestro, verosimilmente locale, si deve riferire pure il *San Giovanni Prodromos* della Chiesa di San Nicolò di Piana degli Albanesi, che diviene il modello per la ricordata icona dallo stesso soggetto della Chiesa omonima di Mezzojuso, dovuta alla scuola locale di Ioannikios.

Solitamente le Croci dipinte bizantine coronavano l'iconostasi, ma questa, dall'originaria funzione processionale, come già notava Antonio Cuccia (1980), presenta commistioni con elementi desunti dalle croci monumentali dipinte di tipologia occidentale. La croce dai capicroce tribolati, di ricordo gotico-occidentale, presenta, infatti, nel recto il Cristo Crocifisso con nei capicroce in basso il simbolico teschio di Adamo, in alto lo Spirito Santo, inserito in una stella ad otto punte, e ai lati le ricordate figure della Madonna e San Giovanni. Nel verso sono invece al centro l'*Anastasis*, Gesù che libera Adamo ed Eva e i giusti del Vecchio Testamento dal Limbo, tema che corrisponde all'iconografia della Resurrezione secondo i canoni bizantini, in basso un serafino e ai capicroce i simboli degli evangelisti, secondo l'uso occidentale e non le loro figure secondo la tradizione orientale. Si lega alla cultura bizantina la tipologia del Cristo, anche se ormai privo della tipica curva e recante sul capo la corona di spine di derivazione occidentale, ma con gli occhi chiusi e il capo reclinato di ricordo giuntesco. I piedi sono fissati al

suppedaneo con due chiodi, secondo schemi ancora più antichi. Legate alla tipologia bizantina sono le figure del serafino e della colomba.

A proposito poi della stella ad otto punte, in cui è inserita la raffigurazione dello Spirito Santo, non si può non tenere conto della diffusione anche in Sicilia di tale elemento, che, già simbolo cosmologico nell'età classica, giunge al mondo cristiano, proprio nell'Isola, attraverso la mediazione islamica. L'opera di grande importanza storico-artistica costituisce quasi un *unicum* per la copiosa commistione di elementi occidentali e bizantini in terra di Sicilia.

Doveva invece essere nata per sormontare l'iconostasi la *Croce dipinta* della Chiesa di San Nicolò di Mira, ricordata dalle fonti come la "croce grande adorata con la Madonna e San Giovanni" (1648) e la "croce di legno dorato" (1766), di cui sopravvive ormai solo il frammento con il volto di Cristo, che pure presenta caratteri stilistici misti, occidentali e orientali, con la presenza evidente tra l'altro della corona di spine e dei fiotti di sangue di gusto occidentale. L'opera, di Maestro di scuola greca del tardo XVII secolo, doveva proporre nella parte superiore la figura del Dio Padre, secondo lo schema di diverse croci dipinte occidentali, peraltro molto diffuse in Sicilia, e lo Spirito Santo, elemento questo invece di derivazione bizantina, di cui sopravviveva fino a qualche tempo fa un altro frammento, nonché le figure dei dolenti, la Madonna e San Giovanni nei capicroce laterali.

Completa l'iconostasi della Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie la *Grande Deesis* con i dodici apostoli, che originariamente doveva essere composta di almeno quindici icone, di cui ne sopravvivono cinque: *il Cristo benedicente*, *la Madre di Dio supplicante*, *San Giovanni Prodromos supplicante*, *San Pietro Apostolo* e *San Giovanni Teologos*. Le cornici non sono originali ma dovrebbero risalire al periodo di ristrutturazione della chiesa nel 1752. "Le tavolette della Deesis", come nota Lindsay Opie (1991), "sono chiaramente opera d'importazione, furono eseguite da un Maestro cretese probabilmente operante in partibus. Appartengono, comunque, all'ultima fase della tradizione cretese, quella che si apre nel 1641, secondo il periodare del Chat-

zidakis, contrassegnata dall'emigrazione dei pittori, a causa della guerra di Creta che inizia nel 1645".

Tra le icone di Mezzojuso sono ancora una *Madre di Dio Odighitria*, dovuta a Maestro operante nella Sicilia nord-occidentale ormai all'inizio del XVIII secolo, della Chiesa di San Nicolò di Mira e una *Madre di Dio Platytera* della Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie, dello stesso ambito culturale settecentesco, che si ispira alla grande *Platytera* seicentesca di scuola locale, già a Palermo e oggi nella Chiesa di San Nicolò dei Greci di Piana degli Albanesi, che confermano il perdurare dell'attività pittorica di una scuola locale siculo-cretese dal XVI al XVIII secolo a Mezzojuso.

Tra le icone importate a Mezzojuso è infine quella dell'*Epi soi chairei*, "In te si rallegra", che si ispira ai versi del *Theotokion*, canto celebrativo della Madre di Dio che inizia con questo versetto, appartenente all'*Ochtoechos*, l'ufficiatura per i vesperi mattutini e domenicali, scritto in gran parte da San Giovanni Damasceno. Quest'opera porta la firma dell'iconografo Léos Moskos, la cui attività, come nota Lindsay Opie, "è documentata a Zante e a Venezia, i due centri più importanti di pittura cretese in seguito alla caduta di Candia. Fuggito da Creta, Léos Moskos è ricordato a Zante nel 1653 e di nuovo intorno al 1670". La lettura dall'alto in basso è la seguente: "In te si rallegra, o piena di grazia, tutto il creato, gli angelici cori e l'umana progenie o tempio santificato e paradiso, vanto delle vergini. Da te ha preso carne Dio ed è diventato infante Colui che prima dei secoli è nostro Dio. Del tuo seno infatti Egli fece il suo trono, rendendolo più vasto dei cieli".

Lindsay Opie fa una puntuale descrizione dell'opera: "al centro, in alto, la Madre di Dio inginocchiata su una nube, viene incoronata da due angeli: l'immagine corrisponde al verso 1. Al centro, in basso, il verso conclusivo 9 si concretizza nell'immagine della Vergine in trono che regge il Bambino nella posizione frontale. Nella tarda iconografia raffigurazioni del genere spesso portano il titolo di *Platytera*, parola estratta appunto dal verso in questione (*platyteran ouranon*: più vasto dei cieli). Gli angelici cori 2 sono illustrati da dieci angeli in alto a sinistra con rotoli che recano versi dell'*Akathistos*, l'inno mariano bizantino più illustre e

noto. Al secondo registro, il tempio santificato è un'emblematica chiesa a pianta centrale di tipo bramantesco. Il paradiso 5 sta al centro della composizione, con un campanile veneziano, edifici italiani e cipressi che sono forse quelli delle isole iconiche, dietro le sue mura torreggia il Buon Ladrone con lunghi baffi alla turca, reggente la propria croce. Vanto delle Vergini 6 è illustrato nel modo diretto, da un gruppo di fanciulle, due con corone principesche, che portano le palme del martirio, secondo l'iconografia tradizionale occidentale. I versi 7 e 8 sono invece raffigurati mediante le icone per due delle Dodici Grandi Feste, l'Annunciazione in basso a sinistra e la Natività del Cristo a destra". Per il nuovo schema iconografico dell'opera, come nota lo stesso studioso, Leo Moskos dovette ispirarsi alle opere del suo contemporaneo Theodoros Poulakis, cui si devono una serie di icone simili anche compositivamente.

Ecco così che a Mezzojuso si fondono opere d'importazione con opere di produzione locale siculo-cretese. Questo centro si è configurato quindi sin dal XVI secolo come propulsore di cultura bizantina, commissionando icone, fuori dell'isola, dai principali centri di produzione, nonché riuscendo a realizzare in loco una scuola che non a caso viene definita siculo-cretese e, cosa non eccezionale nella cultura isolana, a far propri, fondendoli, elementi di estrazione diversa, come quelli bizantini e quelli latini, finendo talora con il realizzare un'arte per certi aspetti del tutto originale.

Come nei secoli passati così anche oggi a Mezzojuso non solo si praticano e si perpetuano liturgie e riti bizantini, ma si perpetuano il desiderio e la volontà di circondarsi di icone, di quelle antiche che costituiscono il patrimonio storico-artistico, segno della tradizione e della fede di questa comunità greco-albanese, e pure di altre contemporanee, sia importate, sia ancora una volta prodotte in loco, che evidenziano un legame indissolubile e duraturo tra passato e presente.

Bibliografia

- P.P. RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia osservato dai Greci, monaci basiliani e albanesi*, Roma 1758-1763.
- G. VALENTINI, *Mostra delle iconi a Piana degli Albanesi*, Palermo 1958.
- I. GATTUSO, *Le istituzioni religiose di Mezzojuso*, Palermo 1975.
- I. GATTUSO, *Due campanili sotto la Brigna*, Agrigento-Palermo, 1978. *Mostra delle Iconi. Eparchia di Piana degli Albanesi*, catalogo della Mostra a cura di C. Valenziano, Palermo 1980.
- A. CUCCIA, *Iconi bizantine nella Chiesa di S. Maria a Mezzojuso*, in «Bollettino della badia Greca a Grottaferrata», XXXIV, luglio-dicembre, 1980.
- P.L. VOTOCOPOULOS, *La scuola iconografica cretese e le iconi dell'Eparchia di Piana degli Albanesi*, in «Oriente cristiano», XXVII, 2-3, 1987.
- M.C. DI NATALE, *Le croci gioielli di un'antica tradizione*, in «Palermo», dicembre 1989.
- J. LINDSAY OPIE, *Le icone di Piana: nuove scoperte*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, atti del II Congresso Internazionale, Palermo 1989.
- J. LINDSAY OPIE, *La scuola greco-albanese della Sicilia: un nuovo capitolo si apre nella storia dell'icona*, in *Il contributo degli Albanesi d'Italia allo sviluppo della cultura e della civiltà Albanese*, atti del XIII Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di A. Guzzetta, Palermo 1989.
- J. LINDSAY OPIE, *Le Icone di Mezzojuso*, in *Arte sacra a Mezzojuso*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Mezzojuso 1991.
- M.C. DI NATALE, *Iconografia del Crocifisso a Mezzojuso*, in *Arte sacra a Mezzojuso*, Palermo 1991.
- M.C. DI NATALE, *Le Croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992.

Maurizio Vitella

Le icone di Mezzojuso, sia quelle ereditate da generazioni passate, che altre prodotte in tempi più recenti, testimoniano una continuità di fede e di espressione artistica memore di antiche ed originali tradizioni figurative. A ciò, sicuramente, ha contribuito il ruolo dell'iconografo, aulico esecutore, o forse meglio mediatore della rappresentazione di Sacri Misteri, realizzati attraverso l'uso di tecniche ben precise tramandate nei secoli e riproposte ricorrendo ad un esclusivo impiego di elementi (colori, colle, supporti) naturali.

I tanti manuali sulla metodologia di dipingere le icone ritrovati nei vari ambiti dove ha prosperato la cultura bizantina nel tempo hanno avuto un ruolo ora esaltato, perché attestazione di certe pratiche altrimenti dimenticate, altre volte smitizzato in quanto considerati raccolta di semplici consigli pratici di bottega. La critica, però, ha sempre ritenuto di grande importanza questi trattati d'arte, filologicamente indagati e considerati quasi un termometro delle lente aperture verso influenze occidentali.

Tra le tante raccolte di norme e consuetudini sono apparse forse le più stimolanti quelle scritte da Dionisio da Furnà¹ e da Panajotis Doxarà² "ambedue pittori greci, ambedue trattatisti, e quasi esattamente contemporanei - inizi XVIII secolo - che rappresentano davvero, si direbbe emblematicamente, le due anime della Grecia: l'una tenacemente radicata al proprio Medioevo, l'altra invece aperta all'Europa e partecipe di uno sviluppo culturale"³ che accoglie le istanze del Rinascimento italiano contestando apertamente e coraggiosamente quelli che considera gli anacronistici residui di un lontano e ripetitivo bizantinismo.

Questi ultimi presupposti teorici sembrerebbero talora alla base delle opere reperite a Mezzojuso, espressioni di un'indigena temperie artistica che si manifesta soprattutto in quelle icone di scuola siculo-cretese, già analizzate da John Lindsay Opie⁴. Ritornare su di esse

offre ancora una volta la possibilità di sottolineare il legame con un'espressione di fede propria del luogo per cui sono state prodotte, caratterizzandosi con un loro stile, frutto di contatti con la cultura occidentale che oltrepassa la contaminazione per scaturire in una sintassi pittorica propria, particolare caratteristica di quelle comunità albanesi che non vogliono troncare i legami con la tradizione, nè estraniarsi dalla realtà circostante.

Ciò è palesato nella *croce dipinta* attribuita al Maestro dei Ravdà della chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie datata tra la fine del XVI e gli inizi del XVII che, come infatti nota la Di Natale, è "un'opera alquanto complessa, che ripete ora chiari elementi bizantini, tipici ancora della cultura delle comunità monastiche attive sul monte Athos, ora elementi caratteristici delle croci astili e dipinte occidentali, non ultimi gli esemplari diffusi in Sicilia nel XV secolo"⁵. Tale commistione è ancor più accentuata nella tavoletta di scuola cretese con il *Crocifisso*⁶, frammento di croce dipinta della fine del XVII secolo, dove alcuni dettagli iconografici quali la corona di spine e l'exasperato espressionismo delle gocce di sangue confermano l'apertura verso un lessico figurativo pertinente a quella corrente tipicamente occidentale che evidenziava le caratteristiche umane, il dolore del Cristo morente, del *Christus patiens*, "che doveva esercitare sul devoto una sorta di coinvolgimento, spingendolo ad immedesimarsi nella palese sofferenza del Salvatore, Dio e Uomo"⁷.

E' proprio la compresenza di fonti ispiratorie diverse, che non prescindono, però, dalla ritualità che precede la realizzazione di un'icona, che caratterizza le opere di Mezzojuso, anche quelle firmate da Ioannikios o attribuite a suoi seguaci oggi divise tra la chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie e quella di San Nicolò di Mira. Si tratta di opere, specialmente quelle di certa paternità, realizzate con un sapiente uso dei colori e che inten-

dono veicolare una cultura figurativa propria della locale scuola siculo-cretese, carica di un formulario fisiognomico distante dalle statiche realizzazioni di medievale memoria, e più carica di atteggiamenti espressivi egregiamente ottenuti con un dosato uso di ombreggiature sui volti.

Un retroterra culturale, quello sin ora evidenziato, che nei secoli ha formato ed ispirato la coscienza creativa di numerosi artisti ed ancora oggi si pone come importante punto di riferimento per una continuità figurativa proposta ora con genuinità e religiosità degne di un vero iconografo, come nel caso di Fratel Pietro Vittorino, monaco basiliano presso il monastero di Grottaferrata, autore delle icone della chiesa di San Rocco, ora con semplice ripetitività formale elaborata con un personale linguaggio contemporaneo proprio di Nicolò Figlia, anch'egli, come l'artista precedentemente citato, nativo di Mezzojuso⁸. Nella chiesa di San Rocco la serie di immagini che campeggiano nell'iconostasi di Fratel Pietro Vittorino sono caratterizzate da un disincantato lessico pittorico sempre più distante da ascendenze bizantine e declinato con un fare popolareggiante che rimanda a più diffuse composizioni realizzate su vetro, abbondantemente documentate nell'arte siciliana.

Il legame con il passato è anche esplicitato nel rivolgersi a tecniche artistiche di millenaria tradizione, come quella del mosaico, utilizzato per decorare la chiesa del SS. Crocifisso e realizzato da Pantaleo Giannaccari che nel suo fare artistico ricorre a quei mosaici bizantini tutt'oggi presenti in molte delle chiese normanne della nostra Isola, come il complesso ciclo musivo del Duomo di Monreale.

Sembra mantenersi fedele alla più "classica" tradizione iconografica Kostas Zouvelos, attivo ad Atene ed autore delle icone che gli vengono commissionate per la chiesa di San Nicolò di Mira. In queste opere, infatti, si notano numerosi riferimenti a capolavori d'arte bizantina ormai musealizzati eseguiti sia da maestri athoniti che cretesi, testimonianza di un'intramontabile cultura figurativa sacra espressione di un Mistero rivelato.

Mezzojuso, dunque, si pone come autorevole crogiuolo di culture artistiche che oggi, come in tempi passati, oltre a produrre opere in loco, non dimentica i legami

con la terra di origine da cui vengono ancora importate icone che attestano un ininterrotto contatto con la più antica iconografia bizantina. Questo è anche confermato dalla riesumazione delle icone superstiti delle antiche iconostasi delle chiese della cittadina, smembrate tra la fine del XVIII e il XIX secolo, e adesso tornate ad essere l'espressione di una comunità che, con un attento recupero della memoria artistica e riacquistando con rinnovato senso critico tradizioni del passato, guarda al secondo millennio con immutata fede.

Note

¹ cfr. Dionisio da Furnà, *Ermeneutica della pittura*, a cura di G. Donato Grasso, Napoli 1971.

² cfr. S. Bettini, *Il pittore Panajotis Doxarà, fondatore della pittura greca moderna*, in "Archivio Veneto", XXX, 1948, pp. 116 e sgg.

³ S. Bettini, *Il manuale del monte Athos nell'ambito della trattatistica sull'arte postbizantina*, in Dionisio da Furnà, *Ermeneutica...*, 1971, p. XIV.

⁴ cfr. J. Lindsay Opie, *Le Icone di Mezzojuso*, in *Arte Sacra a Mezzojuso*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Mezzojuso 1991, pp. 29 - 62.

⁵ M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di Maurizio Calvesi, Palermo 1992, p. 154; si veda anche la bibliografia ivi riportata.

⁶ cfr. J. Lindsay Opie, *scheda n. 13*, e M. C. Di Natale, *Iconografia del Crocifisso a Mezzojuso*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 59 e pp. 66 - 67.

⁷ M.C. Di Natale, *Iconografia del...*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 67.

⁸ cfr. *Nicolò Figlia al Castello di Mezzojuso*, catalogo della Mostra, Mezzojuso 1991.

Mezzojuso tra storia e arte

Pietro Di Marco

La "Brinja", verde collina, lo sovrasta, appendice di un vasto patrimonio boschivo, salubre polmone della Provincia di Palermo. Uliveti, vigneti, orti irrigui, boschi di castagni gli fanno da corona.

L'hanno scelto nei secoli vari popoli per insediarvisi (greci, romani, arabi, normanni, albanesi). Chi, percorrendo lo scorrimento veloce Palermo-Agrigento, al 35° km., alza lo sguardo su Mezzojuso, per un attimo dimentica di essere in Sicilia e sogna le Alpi svizzere, un'oasi, cioè, di natura incontaminata.

Manzil Yusuf, villaggio di Giuseppe (l'emiro di Sicilia Yusuf- Ibd-Abd-Allah), dà il nome al feudo in cui sorge ed il Re Ruggero, scacciati i Saraceni, lo dona nel 1132 al Monastero S. Giovanni degli Eremiti di Palermo.

I resti del Manzil Yusuf arabo vanno cercati nel Pizzo di Chasu (m.1209 S.M.), dov'è evidente l'esistenza di un *phruarion*, una piazza forte, di civiltà greca e poi romana, con resti anche dell'epoca normanna. Accanto sorge maestoso Marabito (dall'arabo *Maraa beth*: casa del pascolo), secondo la leggenda è il monte incantato con la grotta dell'Ellera piena di tesori.

Il nome Manzil Yusuf, dopo molte variazioni grafiche e fonetiche, diventa l'odierno Mezzojuso; il villaggio ingranditosi e popolatosi, ha la sua *Universitas* e dopo la guerra del Vespro (1282) manda i suoi rappresentanti al primo Parlamento di Palermo.

I primi greco-albanesi stabilitisi, prima del 1470, a Mezzojuso, non lo trovano in floride condizioni, ma, stipulati i Capitoli (1501) con il Monastero di San Giovanni degli Eremiti, ripopolano il casale e bonificano il feudo. Nessun problema conflittuale socio-politico si pone perché si insediano nelle vicinanze di un antichissimo casale abbandonato da tempo, vicino alla chiesa di S. Maria di tutte le Grazie.

Il nobile pisano Giovanni Corvino, ottiene in enfiteusi, nel 1527, il feudo di Mezzojuso, prima don Blasco Isfar Corigliès ne diviene barone (1587), poi (1619) don Giu-

seppe Groppo Scotto Marchese, ed infine nel 1639 don Blasco Corvino Sabea è elevato alla dignità di Principe del paese. La feudalità si estingue nel 1832 con la morte di don Francesco Paolo Corvino Filingeri.

Altre vicende attendono Mezzojuso: diviene centro organizzativo della rivolta contro i Borboni (qui viene fucilato F. Bentivegna nel 1856), e il trentenne Michelangelo Barone di Mezzojuso è una delle XIII vittime (1860) della piazza omonima di Palermo; il barone Nicolò Di Marco indica a Garibaldi la via per entrare a Palermo.

Figli illustri di Mezzojuso, P. Onofrio Buccola, all'inizio del secolo, ed Ignazio Gattuso, fino ad un decennio addietro, analizzano storia, economia ed altri aspetti del loro paese con numerose pubblicazioni. Gabriele Buccola, dal Pantheon di Palermo, rappresenta degnamente la scienza in nome e per conto della Sicilia nel campo della psicologia sperimentale. Numerosi altri meriterebbero di essere menzionati.

La storia ha lasciato segni tangibili nei monumenti ed opere d'arte che ornano questo centro, nelle tradizionali manifestazioni religiose, sia che si svolgano nella Tradizione greco-bizantina che in quella latina, e nelle feste popolari, la principale delle quali è la pantomima storico-folkloristica del "Mastro di Campo".

Ma chi ha dato impulso indelebile alla cultura di questo centro è senz'altro la compresenza di due popoli, il siciliano e l'albanese. In un'osmosi fruttuosa, tale convivenza ha fatto sorgere qui numerosi centri culturali e religiosi nello stesso tempo (due Monasteri maschili, dei padri Basiliiani e dei Frati Minori Osservanti, e due femminili, il Collegio di Maria e le Figlie di S. Macrina). Ben 15 chiese scandivano, con il suono delle campane, il passare delle ore ai credenti.

Tra i monumenti è utile ricordare: la Matrice latina dell'Annunziata risalente alla fine del XVI sec., con l'attuale facciata e campanile del 1924, nel cui interno si tro-

vano statue lignee e pregevole suppellettile sacra. Della Matrice greca di San Nicola, delle chiese di rito bizantino di Santa Maria di tutte le Grazie, di San Rocco e del SS. Crocifisso, sedi della mostra, si danno più avanti specifiche notizie.

Tra il verde della Brigna sorge la chiesetta della Madonna dell'Udienza del XVII sec., mentre a valle del paese troviamo la chiesa della Madonna dei Miracoli (sec. XVII) con Madonna dipinta su masso, di autore ed epoca ignoti.

La chiesa dell'Immacolata, ad unica navata, costruita nel 1649 per volontà del principe don Blasco Corvino, in corso di restauro, affianca l'ex-convento dei Frati francescani, ora del Comune, ancora non pronto per essere adibito a museo etnoantropologico.

La chiesa del Sacro Cuore di Gesù, infine, aperta al culto nel 1927.

Nella piazza principale la "casa vocata lu castello..." già al tempo dei Corvino nel 1525 era, più che un palazzo signorile, una serie di vasti magazzini per i prodotti del feudo.

Nella piazza Principe Corvino la splendida "Fontana Vecchia" (*fons Universitatis*) con cinque antichi mascheroni marmorei, dall'impianto risalente alla nascita del paese.

L'assetto ambientale e la bellezza paesaggistica, i tesori d'arte prodotti dalla compresenza delle due Tradizioni, la latina e la greco-bizantina, costituiscono un patrimonio di beni che fanno di Mezzojuso uno scrigno prezioso da ritrovare e da cui lasciarsi affascinare.

BIBLIOGRAFIA

- Pirri R., *Sicilia sacra*, Palermo 1649
 Rodotà P.P., *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia osservato dai greci, monaci basiliani e albanesi*, Roma 1758-1763
 Crispi G., *Memorie storiche di talune costumanze appartenenti alle colonie greco - albanesi di Sicilia*, Palermo 1853
 V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*, tradotto dal latino ed annotato da G. Di Marzo, Palermo 1855
 La Mantia G., *I Capitoli delle Colonie greco - albanesi di Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1904
 Buccola O., *La Colonia Greco - Albanese di Mezzojuso. Origine, vicen-*

de e progresso, Palermo 1909

F.T.M. (Frate Tommaso Muscarello), *Mezzojuso e la sua Madonna dei Miracoli*, Mondovì 1909

Raccuglia S., *Sulle origini di Mezzojuso, vicende storico-topografiche*, Acireale 1911

Buccola O., *Nuove ricerche sulla fondazione della colonia greco - albanese di Mezzojuso*, Palermo 1912

Raccuglia S., *Monte Chasu ed i suoi tenimenti Fitalia, Guddemi, Mezzojuso*, Acireale 1916

Gattuso I., *Il Mastro di Campo*, Palermo 1938

Petta M., *Tre codici superstiti del Monastero di Mezzojuso*, in "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", 1959

Sciambra M., *Indagini storiche sulla comunità greco - albanese di Palermo*, Grottaferrata 1963

Di Maggio A., *Nuovi contributi alla storia di Mezzojuso*. tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore G. Valentini, 1964

Cuccia S., *I bagni arabi di Cefalà Diana*, Catania 1965

Cuccia S., *Gli affreschi di Olivio Sozzi*, in "Sicilia", n. 51, 1966

Cuccia S., *Crocette lignee*, in "Sicilia", n. 56, 1967

Bisulca C., *Il Casale dei greci di Mezzojuso, 1450-1540*, Palermo 1970

Cuccia S., *A Mezzojuso un laboratorio per i libri antichi*, in "Sicilia", n. 64, 1970

Eparchia di Piana degli Albanesi. *Annuario diocesano 1970*, Palermo 1970

Gattuso I., *I Corvino*, Palermo 1973

Gattuso I., *La popolazione della Terra di Mezzojuso nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Palermo 1973

Gattuso I., *Le istituzioni religiose di Mezzojuso*, Palermo 1975

Gattuso I., *Economia e società in un comune rurale della Sicilia*, Palermo 1976

Gattuso I., *Un mazzolino di giorni*, Agrigento-Palermo 1977

Gattuso I., *Due campanili sotto la Brigna*, Agrigento-Palermo 1978

Cuccia A., *Iconi tardo-bizantine nella chiesa di S. Maria a Mezzojuso*, in "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", XXMV (luglio-dicembre), 1980

Maurici F., *Chifala e Chasum*, Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, Palermo 1982

Maurici F., *Pizzo di Casa - L'abitato medievale, l'identificazione del sito e la storia dell'insediamento*, in "Sicilia Archeologica", anno XX, 1987

Vassallo S., *Pizzo di Casa, il sito, i materiali e l'abitato antico*, in "Sicilia Archeologica", anno XX, 1987

Campo A.M., *Arti decorative a Mezzojuso*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo 1989

Lindsay Opie J., *Le icone di Piana: nuove scoperte*, in Le minoranze etniche e linguistiche, atti del 2° Congresso Internazionale, Palermo 1989

Lindsay Opie J., *La scuola greco - albanese della Sicilia*, atti del XIII Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di A. Guzzetta, Palermo 1989

Arte Sacra a Mezzojuso, Catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Mezzojuso 1991

Pietro Di Marco

La chiesa di S. Nicolò di Mira o Matrice greca, sita nella piazza Umberto I, si eleva, insieme con l'attigua Matrice latina, al centro del paese.

Venne costruita dal 1516 al 1520, quando si determinò la necessità di provvedere ai bisogni spirituali della popolazione, in seguito all'espansione del territorio urbano di Mezzojuso.

A questa nuova chiesa vennero trasferiti tutti i diritti e le prerogative della prima chiesa di S. Maria di tutte le Grazie, costruita dai profughi albanesi in forza delle "Capitolazioni" del 3 dicembre 1501 tra loro e il Commendatario del Monastero di S. Giovanni degli Eremiti di Palermo.

Per il permesso ottenuto il 26 marzo 1557 dall'Archidiocesi di Palermo, la chiesa, ormai piccola ed angusta, venne abbattuta e sullo stesso posto ne venne costruita una più grande, secondo le esigenze del rito bizantino-greco; lo testimoniano, tra l'altro, le visite pastorali eseguite dagli arcivescovi di Palermo, sotto la cui giurisdizione cadeva la chiesa, per esempio la visita fatta dall'Arcivescovo. Palafox e Cordona nel 1684.

Altra testimonianza ce la fornisce il Papàs Nicola Chetta di Contessa Entellina, il quale, nel 1740 scrive che la chiesa di S. Nicolò e quella di S. Maria di tutte le Grazie di Mezzojuso sono le uniche chiese in perfetto stile bizantino esistenti nei paesi siculo-albanesi. Nel 1741 la Chiesa di S. Nicolò, costruita e mantenuta fino ad allora nelle forme e nelle linee architettoniche delle chiese di rito bizantino, incominciò a subire un radicale cambiamento interno con la costruzione delle cappelle laterali.

I lavori di trasformazione proseguirono negli anni successivi, poiché nel 1752 i rettori della Chiesa, con il consenso di tutti i confratelli della Compagnia del SS. Sacramento, l'Arc. Nicolò Figlia, il Sac. Pietro Badami ed i giurati Don Domenico Badami, Don Carmelo Figlia, Don Rosario Di Chiara ed il Notaio Paolino Franco vennero nella determinazione di ridurre la chiesa in forma più moderna e di modellarla nuovamente.

L'attuale sistemazione a nave unica con volta a botte risale probabilmente a quell'epoca, come pure gli archi alla romana.

L'iconostasi venne smontata tra il 1781 e il 1800, quando si provvide ad adattare la chiesa ai gusti (!). Le icone vennero appese nei muri della chiesa e vi rimasero fino al 1900, quando alcune vennero trasferite nella chiesa di S. Maria di tutte le Grazie.

Nel 1847 furono eseguiti lavori di riparazione organica della Chiesa. Tra il 1851 e il 1855 fu abbellita la chiesa con la esecuzione di "adorni di stile greco e fasce greche" ad opera dello stuccatore Don Francesco Grasso, domiciliato a Palermo nel quartiere Capo, ma oriundo

da Marineo.

Nel 1888 l'Arc. Antonio Figlia fece eseguire a Giuseppe Bonanno l'artistico armadio che ancora oggi possiamo ammirare nella sacrestia. Nel 1900 lo stesso Arc. Figlia fece costruire sempre a Giuseppe Bonanno l'anteporta dell'ingresso principale.

Il 2 maggio 1915 l'Arc. Onofrio Buccola, con il valido aiuto del fratello Papàs Giovanni, fece iniziare i lavori per il rifacimento del prospetto principale e per la sopraelevazione del campanile. L'attuale facciata, con pietra di Billiemi, fu rifatta su progetto dell'ing. arch. Francesco Palazzotto, il quale morì prima dell'esecuzione del lavoro, che fu perciò diretto dall'ing. arch. Tommaso Zangari. La facciata novecentesca è in stile neogotico, in parte intonacata e in parte realizzata con pietra squadrata a faccia vista, come per esempio i cantonali. Il portale centrale, a rincassi, con colonnine laterali è sormontato da un grande rosone centrale. Al di sopra un grande arco a tutto sesto e decorazioni di archetti ciechi pensili. I lavori di intaglio della pietra, proveniente da Melilli (Siracusa) e da Favarotta, furono eseguiti dal capomastro Antonino Pinzello e dal murifabbro Gaetano Di Blasi di Palermo.

L'Arc. Papàs Lorenzo Perniciaro proseguì nell'opera intrapresa dal suo predecessore l'Arc. Buccola. Sempre secondo l'originario disegno dell'ing. Palazzotto, fu realizzata la facciata laterale della Matrice, oltre al podio e alle due gradinate.

La direzione dei lavori fu affidata all'ing. arch. Pietro Scibilia da Palermo, mentre l'esecuzione al capomastro stuccatore Giosuè Palmeri di Palermo e al capomastro di Mezzojuso Giuseppe Cuttitta.

La pietra di Billiemi per la cimasa del podio e per le due scalinate fu fornita da un certo Giosuè Geraci di Palermo. I lavori furono ultimati il 22 ottobre del 1935.

L'Arc. Papàs Lorenzo Perniciaro nel 1936 scriveva: "E' mio ardente desiderio rifar l'altare maggiore nella forma quadrata col baldacchino sorretto da quattro colonne massicce all'uso orientale e l'iconostasi". Appagò solamente il suo primo desiderio. Sull'altare poggia un tabernacolo sormontato da un crocifisso d'avorio su croce di ebano del XVII secolo, dono del Principe Corvino.

Le artistiche vetrate che chiudono le cappelle dell'Urna e di S. Nicola furono eseguite da Giuseppe Spampinato, rispettivamente nel 1945 e nel 1950.

Dal 1983 al 1986, con l'interessamento dell'Arc. Papàs Francesco Masi, furono eseguiti altri lavori di restauro.

La Matrice greca si è arricchita nel 1990-91 di una nuova luminosa iconostasi al posto di quella smembrata nel secolo scorso, opera di notevole importanza artistica oltre che di fede.

LE ICONE DELLA CHIESA DI SAN NICOLÒ DI MIRA

Maurizio Vitella

Delle antiche icone che componevano l'iconostasi seicentesca della chiesa sopravvivono *in situ* solo le tavole raffiguranti *San Giovanni Prodromos*, *San Basilio il Grande*, *San Giovanni Crisostomo* e *San Nicola il Taumaturgo*, opere della seconda metà del XVII secolo di scuola siculo-cretese di Ioannikios. Nello stesso edificio sacro sono ancora custodite l'icona "*In Te si rallegra*" di Léos Moskos, Maestro della metà del XVII secolo, il frammento di croce dipinta di Maestro di scuola greca della fine del XVII secolo e l'icona della *Madre di Dio Odighitria* di pittore operante nella Sicilia nord-occidentale del-

l'inizio del XVIII secolo.

Fa parte delle icone della chiesa anche la *Resurrezione* del Maestro Sofronov del 1930 circa.

La nuova iconostasi è stata commissionata appositamente da Papàs Francesco Masi in anni recenti (1990), insieme ad altre icone (1991) della stessa chiesa, a Kostas Zouvelos, Maestro attivo ad Atene, nelle cui opere si notano numerosi riferimenti a capolavori d'arte bizantina ormai musealizzati eseguiti sia da maestri athoniti che cretesi della tradizione aulica.



Iconostasi, Chiesa S. Nicolò di Mira, Mezzojuso

San Giovanni Prodromos - San Basilio il Grande - San Giovanni Crisostomo - San Nicola il Taumaturgo
tempera su tavola
cm 81,6x113,8
scuola di IOANNIKIOS
seconda metà del XVII secolo

Le opere erano sino al 1752 inserite nella seicentesca iconostasi della chiesa di S. Nicolò di Mira, dove quella di San Nicolò fungeva, come nota J. Lindsay Opie (*Scheda n. 9*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 55), da icona patronale. Il Santo è raffigurato con gli abiti pertinenti alla sua dignità vescovile ed è assiso su un trono eseguito con un fare particolarmente prospettico, che dona un'insolita profondità all'opera. Anche San Basilio il Grande è ritratto secondo l'iconografia diffusa nel repertorio dei manuali che connotano il Santo come "mezzo canuto, con lunga barba e curve sopracciglia" (cfr. Dionisio da Furnà, *Ermeneutica...*, 1971, p. 204). Stesso riferimento per San Giovanni Crisostomo presentato nell'usuale foggia di "giovane con poca barba" (cfr. Dionisio da Furnà, *Ermeneutica...*, 1971, p. 205). L'ignoto iconografo autore delle icone si è accuratamente soffermato su tutti i particolari delle figure e la sua formazione risente della presenza delle opere di Ioannikios, di cui sembrerebbe discepolo.



Bibliografia

J. Lindsay Opie, *La scuola greco-albanese della Sicilia: un nuovo capitolo si apre nella storia dell'icona*, in *Il contributo degli Albanesi d'Italia allo sviluppo della cultura e della civiltà albanese*, atti del XIII congresso internazionale di studi albanesi, a cura di A. Guzzetta, Palermo 1989; J. Lindsay Opie, *Le icone di Piana: nuove scoperte*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, atti del II congresso internazionale, Palermo 1989.

"In te si rallegra"

tempera su tavola
cm 49x59

firmata Léos Moskos

seconda metà del XVII secolo



Tema di questa icona è il *Theotokion*, o canto alla Madre di Dio, attribuito a San Giovanni Damasceno che inizia con le parole "In Te si rallegra". Si tratta di un inno recitato in onore della Madonna dopo la Consacrazione, inserito in data imprecisata nella Liturgia di San Basilio e tratto dall'*Ochtoechos*, libro liturgico che comprende l'ufficiatura domenicale per i Vespri e per i Mattutini.

Nei tre registri dipinti sulla tavola si rende visibile quanto contenuto nella preghiera che recita: "In Te si rallegra, O Piena di Grazia, tutto il creato, gli angelici cori, e l'umana progenie (primo registro, in alto), o tempio santificato e paradiso, vanto delle Vergini (secondo registro, al centro). Da te ha preso carne Dio ed è diventato infante Colui che prima dei secoli è il nostro Dio. Del tuo seno infatti Egli fece il suo trono, rendendolo più vasto dei cieli (terzo registro, in basso)".

L'opera è firmata in basso Léos Moskos, pittore attivo a Zante e a Venezia intorno alla seconda metà del XVII secolo.

Un'attenta lettura dell'icona permette di

evidenziare una certa apertura da parte dell'iconografo ad istanze occidentali, notevoli soprattutto nelle soluzioni coloristiche e nell'esecuzione dei panneggi delle Sante Vergini e del coro angelico.

Bibliografia:

G. Valentini, *Mostra delle Iconi di Piana degli Albanesi*, Palermo 1958; *Mostra delle Iconi. Eparchia di Piana degli Albanesi*, catalogo della Mostra a cura di C. Valenziano, Palermo 1980; M. Chatzidakis, *Icons of Patmos*, Atene 1985; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso - Scheda n. 16*, in *Arte sacra a Mezzojuso*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Mezzojuso 1991.

Frammento di croce dipinta

tempera su tavola

cm 9,8x16,3

scuola greca

fine del XVIII secolo



Il frammento è ciò che resta dell'antica croce dipinta che troneggiava sul registro apicale dell'iconostasi, smembrata alla fine del XVIII secolo, della chiesa di San Nicolò di Mira (cfr. J. Lindsay Opie, *Sche-*

da n. 13, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 59).

L'opera è un'esplicita espressione di quello stile misto influenzato da modi occidentali che si evidenziano soprattutto "in taluni dettagli iconografici, quali la corona di spine e l'exasperato espressionismo delle gocce di sangue" (M.C. Di Natale, *Iconografia del...*, in *Arte Sacra...*, 1991, pp. 66 - 67). L'impostazione della figura del Cristo sofferente richiama quella del *Christus patiens*, ampiamente documentata in Sicilia sia in croci stazionali che in quelle più elaborate e realizzate con metalli preziosi di uso processionale (cfr. M.C. Di Natale, *Le croci...*, 1992, *passim*).

Bibliografia:

Mostra delle Iconi..., cit., 1980; M.C. Di Natale, *Iconografia del Crocifisso...*, in *Arte sacra...*, cit., 1991; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso e scheda n. 1*, in *Arte sacra...*, cit., 1991.

Madre di Dio Odigitria

tempera su tavola

cm 34,2x47,6

pittore operante nella Sicilia nord-occidentale

inizio del XVIII secolo



L'opera appartiene ad un gruppo di icone la cui paternità è stata ascrivita dal Lindsay Opie ad un "nuovo Maestro" attivo nella Sicilia nord occidentale all'inizio del XVIII secolo, la cui formazione pare debba essere ricondotta ad ambienti isolani (cfr. J. Lindsay Opie, *Scheda n. 14*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 60). Infatti il dipinto esaminato riprende molto da vicino quanto realizzato da Ioannikios per il convento di Maria a Piana degli Albanesi, anche se l'usuale iconografia dell'*Odighitria*, di Colei che indica la Via, è qui contaminata dalla presenza del globo tenuto con la mano sinistra dal Bambino, attributo pertinente alla cosiddetta Madre della Consolazione "iconografia mariana elaborata a Creta nella seconda metà del XV secolo per la clientela prevalentemente latina cattolica" (*ibidem*).

Bibliografia:

G. Valentini, *Mostra delle Iconi...*, cit., 1958; *Mostra delle Iconi...*, cit., 1980; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso - Scheda n. 14*, in *Arte sacra...*, cit., 1991.



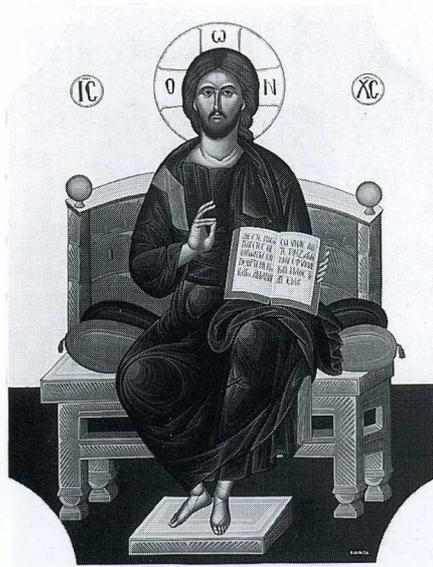
Resurrezione,
tempera su tavola
cm 40x60
Sofronov, 1930



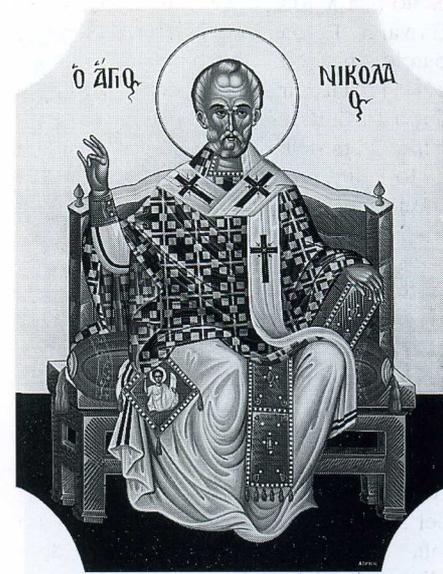
Madonna in trono,
tempera su tavola
cm 84x116
Kostas Zouvelos, 1990



San Nicolò di Mira,
tempera su tavola, copertina d'argento
cm 20x30
Maestro della fine del XIX secolo



Cristo in trono,
tempera su tavola
cm 84x116
Kostas Zouvelos, 1990



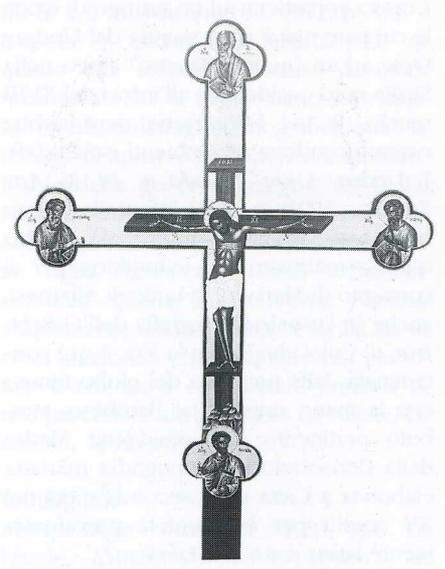
San Nicolò di Mira,
tempera su tavola
cm 84x116
Kostas Zouvelos, 1990



San Giovanni Battista,
tempera su tavola
cm 84x116
Kostas Zouvelos, 1990



Arcangelo Michele,
tempera su tavola
cm 71x160
Kostas Zouvelos, 1990



Crocifisso,
tempera su tavola
cm 120x141
Kostas Zouvelos, 1990



Annunziatazione,
tempera su tavola
cm 122x166
Kostas Zouvelos, 1990



Arcangelo Gabriele,
tempera su tavola
cm 71x160
Kostas Zouvelos, 1990



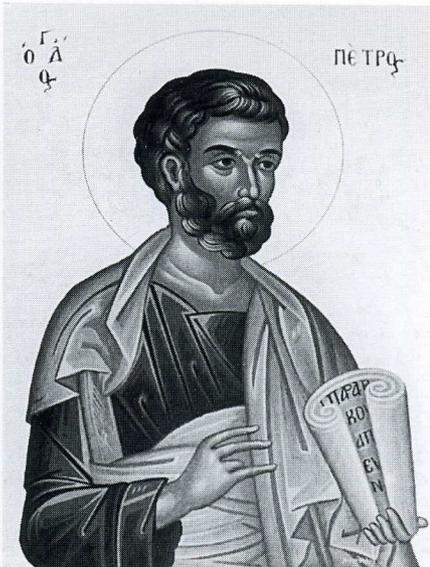
Madonna dolente,
tempera su tavola
cm 33x57
Kostas Zouvelos, 1990



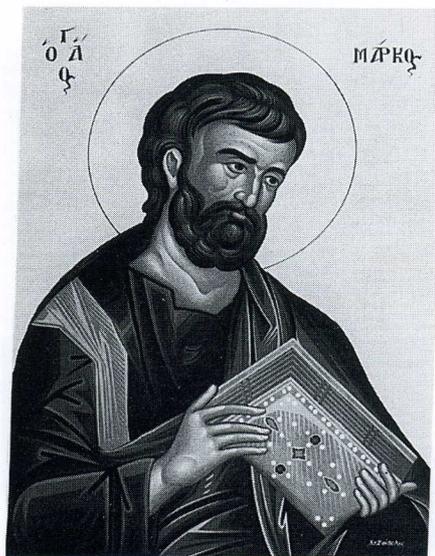
San Giovanni il Teologo,
tempera su tavola
cm 33x57
Kostas Zouvelos, 1990



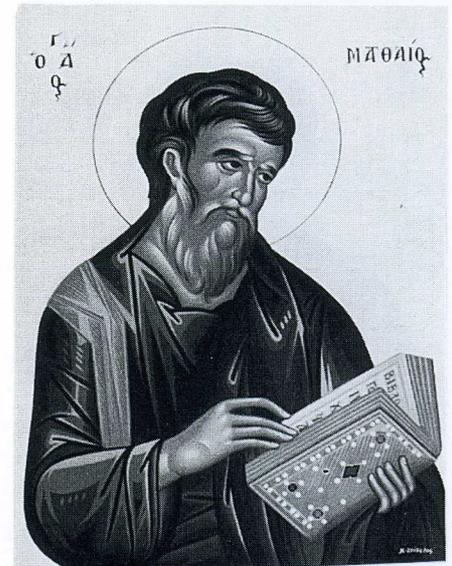
Mistica cena,
tempera su tavola
cm 148x64
Kostas Zouvelos, 1990



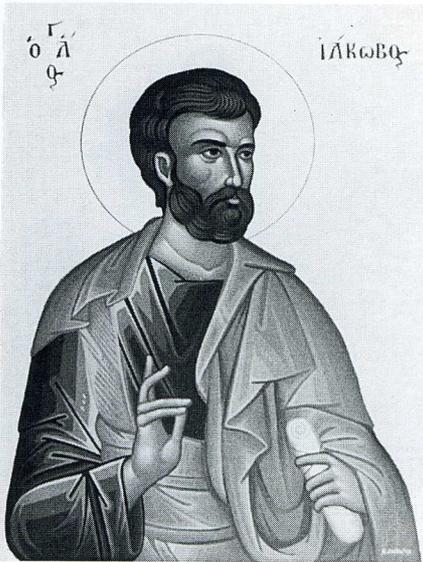
San Pietro,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



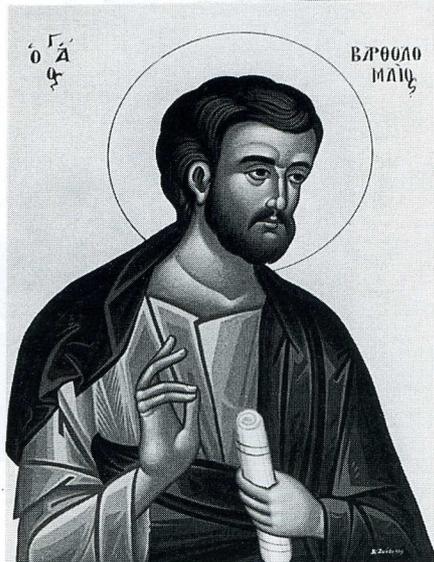
San Marco,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



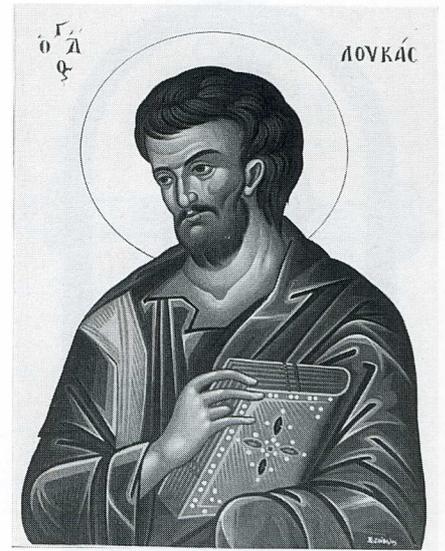
San Matteo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



San Giacomo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



San Bartolomeo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



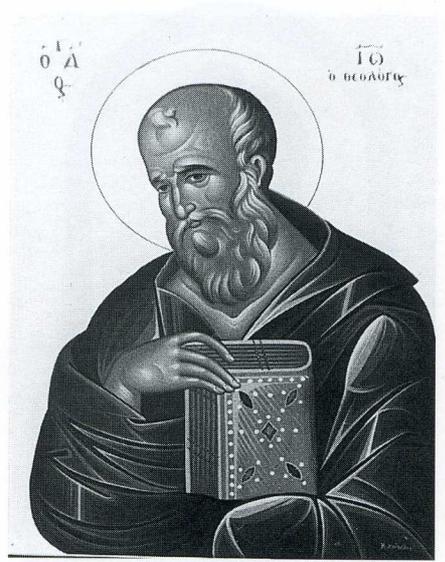
San Luca,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



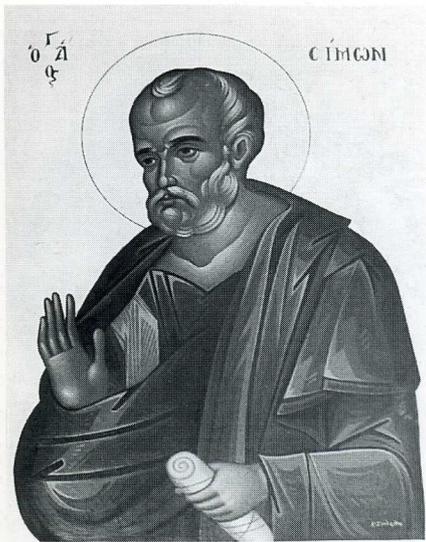
San Tommaso,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



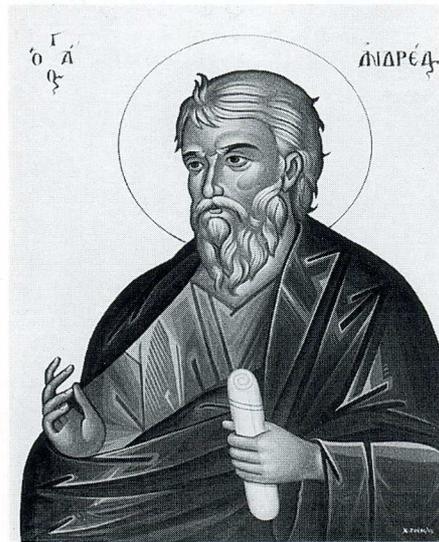
San Paolo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



San Giovanni il Teologo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



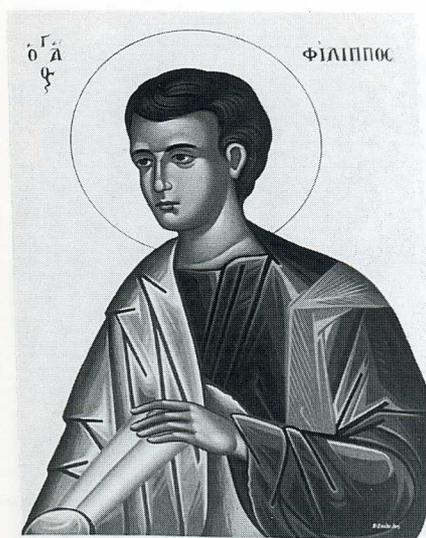
San Simone,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



Sant'Andrea,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



San Basilio,
tempera su tavola
cm 84x116
Kostas Zouvelos, 1990



San Filippo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1990



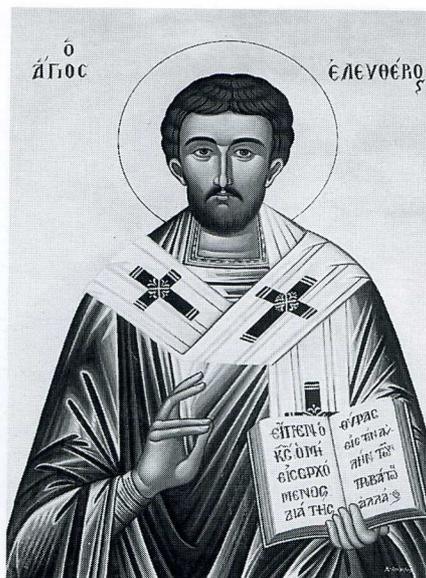
San Giovanni Crisostomo,
tempera su tavola
cm 84x116
Kostas Zouvelos, 1990



San Demetrio,
tempera su tavola
cm 51x73
Kostas Zouvelos, 1990



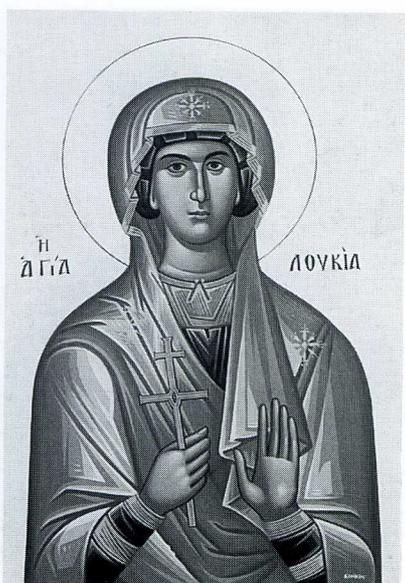
Santa Macrina,
tempera su tavola
cm 51x73
Kostas Zouvelos, 1990



San Elefterio,
tempera su tavola
cm 51x73
Kostas Zouvelos, 1990



Bue, simbolo dell'Evangelista San Luca
tempera su tavola
cm 50x50
Kostas Zouvelos, 1990



Santa Lucia,
tempera su tavola
cm 51x73
Kostas Zouvelos, 1990



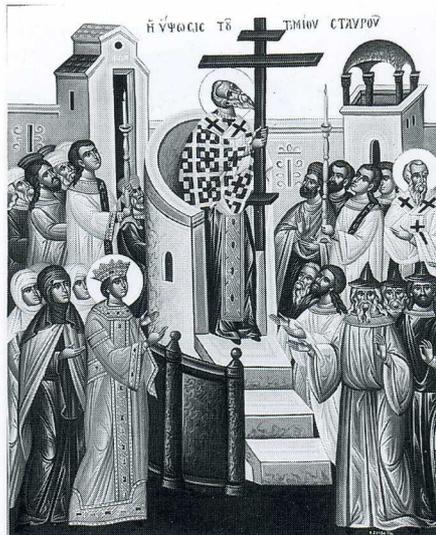
Aquila, simbolo dell'Evangelista San Giovanni
tempera su tavola
cm 50x50
Kostas Zouvelos, 1990



Angelo, simbolo dell'Evangelista San Matteo
tempera su tavola
cm 50x50
Kostas Zouvelos, 1990



Leone, simbolo dell'Evangelista San Marco
tempera su tavola
cm 50x50
Kostas Zouvelos, 1990



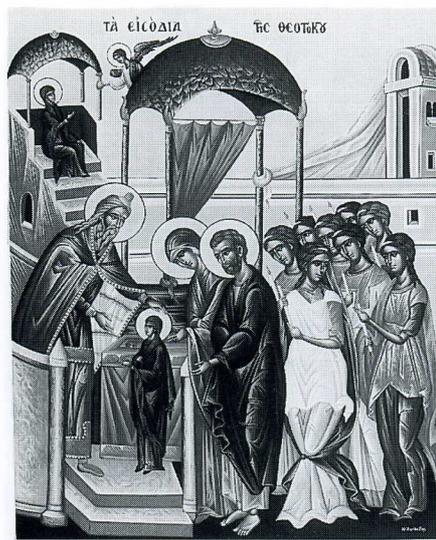
Esaltazione della Croce,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Concezione di Sant'Anna,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Natività di Maria Vergine,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



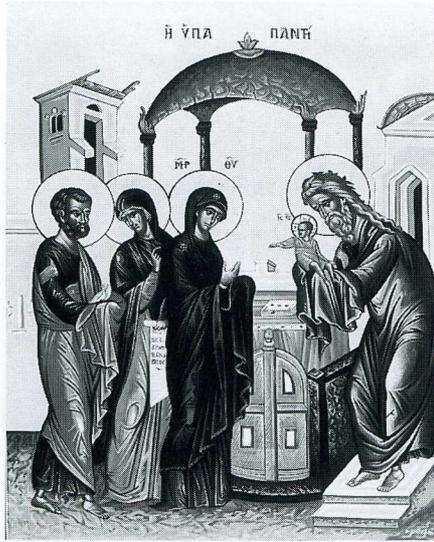
Ingresso di Maria Vergine al tempio,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Natività di Gesù Cristo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Circoncisione di Gesù Cristo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Presentazione al tempio,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Santi Pietro e Paolo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Battesimo di Cristo,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



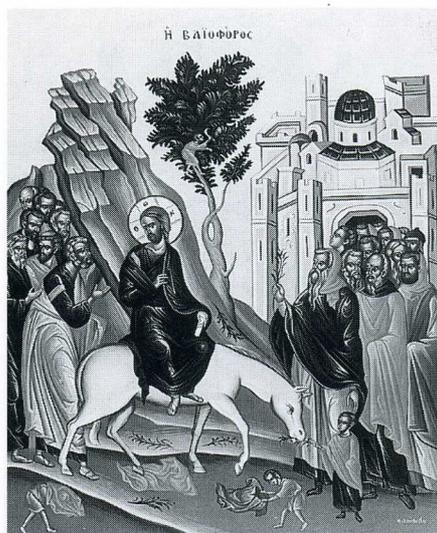
Annunciazione,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



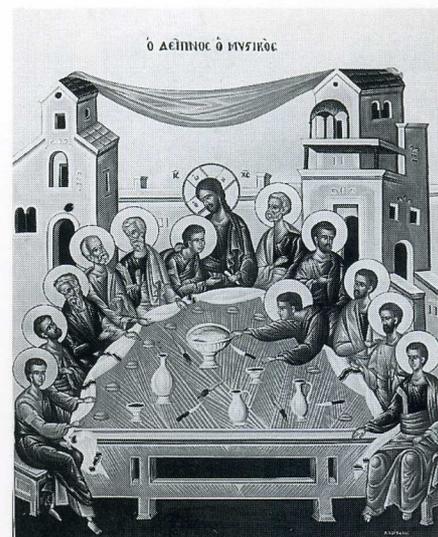
Trasfigurazione,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



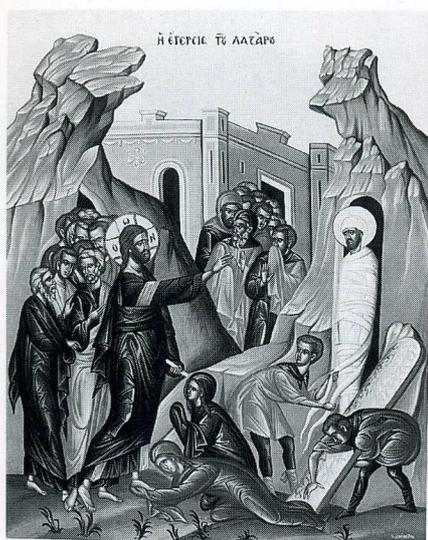
Dormizione della Madre di Dio,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Ingresso di Gesù a Gerusalemme,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



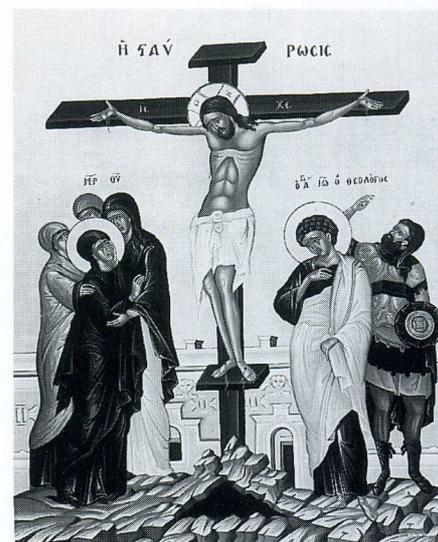
Mistica cena,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



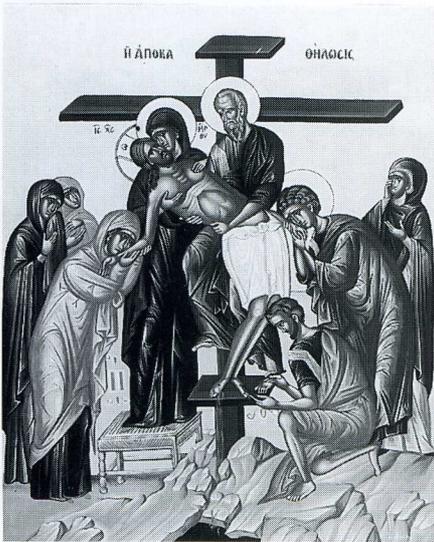
Resurrezione di Lazzaro,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Ninfiotissa,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Crocifissione,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Deposizione dalla Croce,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Ascensione,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Trinità,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Resurrezione,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



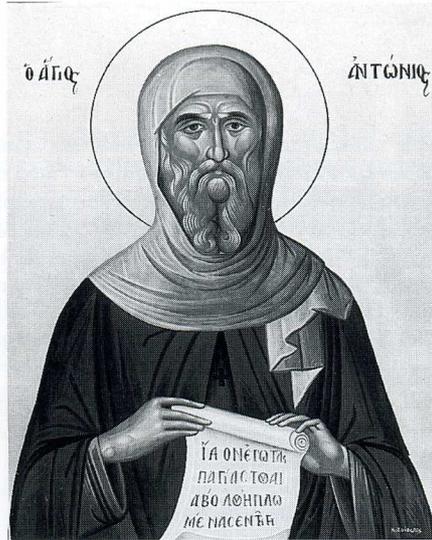
Pentecoste,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Madonna della Tenerezza,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Madonna Sorgente della vita,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Sant'Antonio,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



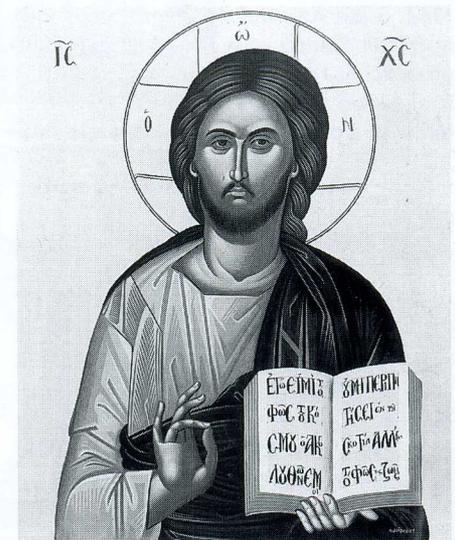
Madonna Odigitria,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Cristo Re dei Re,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



San Nicolò di Mira,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991



Cristo benedicente,
tempera su tavola
cm 40x54
Kostas Zouvelos, 1991

LA CHIESA DI SANTA MARIA DI TUTTE LE GRAZIE

Pietro Di Marco

Le prime notizie sulla chiesa di S. Maria di tutte le Grazie sono riportate dallo storico Rocco Pirri, nell'opera *Sicilia Sacra* (1649), dove così esordisce: "In Miziliuso ab Agarenorum expulsione, fuit a Christicolis nostris templum B. Mariae sacrum exstructum quod deinde cum suo tenimento juribusque Rex Rogerius in dotem dedit suo Regio Monasterio S. Ioannis de Eremitis Panormi ...", la stessa notizia circa questa donazione fatta dal re Ruggero nel 1132, è riportata anche dal Rodotà (1758-1763).

Dopo l'arrivo dei greco-albanesi, avvenuto nel sec. XV, la Chiesa, in virtù delle capitolazioni del 1501, fu affidata loro, con l'obbligo di ripararla, così come si legge nel V art. dei suddetti capitoli "Item che incontinenti li dicti popolanti verranno intra lu locu e tirrenu, sianu tenuti riparari la ecclesia di la gloriusa Virgini Maria, che è in lu dictu locu".

Da questo momento la Chiesa prese il nome di Santa Maria di tutte le Grazie, e vi si cominciò ad officiare il rito orientale. In seguito, accanto alla Chiesa, venne costruito un Monastero con il lascito del nobile Andrea Reres, con l'obbligo che venisse affidato a monaci orientali.

La Chiesa, fino ad allora sotto la giurisdizione dell'Arcivescovo di Palermo, fu affidata ai monaci basiliani con atto del 20 novembre 1650.

Non abbiamo notizie certe circa la struttura della Chiesa fino al 1752; in un Atto del 23 giugno dello stesso anno del notaio Paolino Maria Franco, si legge di alcune modifiche fatte alla Chiesa, su progetto di Don Nilo Cizza, architetto e superiore dei monaci basiliani, lavori eseguiti dal mastro Saverio D'Anna.

Nello stesso documento, figurano le firme di Olivio Sozzi e di suo

figlio Francesco che contemporaneamente eseguirono sei affreschi raffiguranti i Padri della Chiesa.

Nel 1866 con la soppressione degli ordini monastici, la Chiesa passò al demanio dello Stato, ma la Confraternita di S. Maria di tutte le Grazie, ne ottenne la restituzione, con Atti del notaio Gaspare Franco del 20 marzo 1871 e del 27 aprile 1872.

La Chiesa, dalle semplici strutture, presenta un portale laterale in marmo decorato con un'aquila bicipite in campo rosso, cioè lo stemma albanese.

L'interno, ad una sola navata, ha le pareti ricoperte da una imbiancatura che lascia trasparire i resti di un'antica decorazione.

Entrando, a sinistra, è visibile la tomba di Andrea Reres, nobile albanese a cui si deve la costruzione del monastero attiguo.

Nelle pareti laterali, si aprono sei cappelle poco profonde: quelle di destra non presentano alcuna decorazione, mentre più interessanti sono quelle di sinistra arricchite da paliotti in marmi mischi e da tele ad olio.

L'ultima cappella a sinistra, più ampia delle altre, è abbellita da un paliotto ligneo e da un affresco della Madonna di tutte le Grazie.

Il Vima, che accoglie un altare quadrato di recente fattura, è decorato da due affreschi di Olivio Sozzi, che ha dipinto anche i medaglioni sulle pareti laterali della navata.

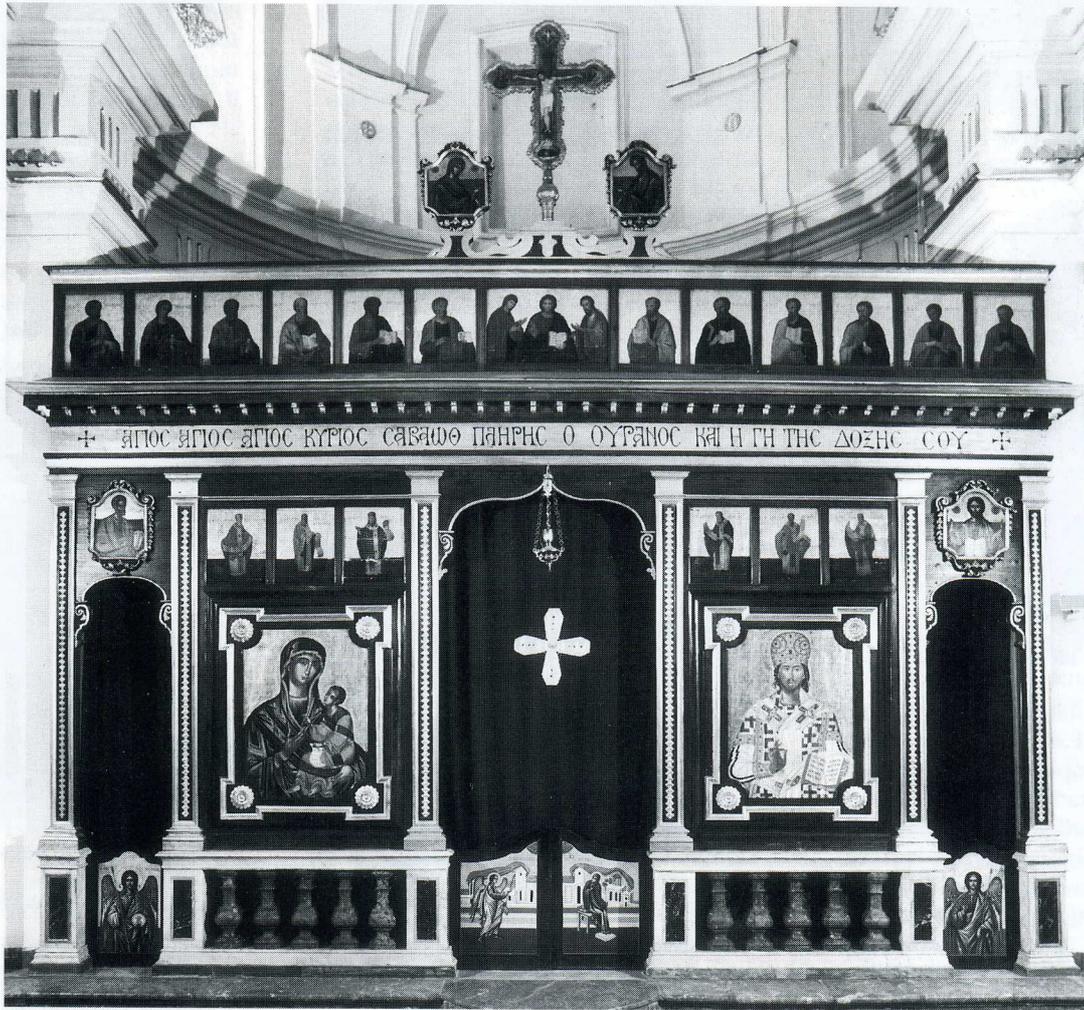
Annesso alla chiesa, sorge il Monastero Basiliano, ricco di una biblioteca con rari codici greci e pregevoli cinquecentine. Il cenobio basiliano, che fece assurgere Mezzojuso ad "Atene delle Colonie Albanesi di Sicilia", è sede del laboratorio di restauro del libro dove codici, miniature, incunaboli tornano a vivere come nuovi.

Maurizio Vitella

L'iconostasi della chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie è composta dalla *croce dipinta* del Maestro dei Ravdà, pittore di scuola siculo- cretese della fine del XVI inizi del XVII secolo; dalla *Grande Deesis* di cui rimangono soltanto le icone con il *Cristo benedicente*, la *Madre di Dio supplicante*, *San Giovanni Prodromos supplicante*, *San Pietro apostolo*, *San Giovanni teologo*, di scuola cretese della metà del XVII secolo, facenti già parte dell'antica iconostasi dello stesso sacro edificio smembrata nella metà del XVIII secolo; dalle due icone che fungono da coppia *despotiki* raffiguranti la *Madre di Dio Odighitria* e il *Cristo Re dei Re e Sommo Sacerdote*, già in San Nicolò di Mira, la prima recante la firma del Maestro Ioannikios

e la seconda attribuita allo stesso artista. Nella chiesa è la *Madre di Dio Platytera* di pittore operante nella Sicilia nord occidentale del XVIII secolo. Dello stesso periodo sono anche la *serie dei Padri della Chiesa greca* e la *Grande Deesis* composta da tredici tavolette, che completano l'iconostasi, rispettivamente di ignoti maestri occidentali bizantineggianti, provenienti dalla chiesa di San Nicolò di Mira.

A queste sono state recentemente aggiunte altre icone del pittore contemporaneo Jeromonaco basiliano P. Partenio Pavlic ed infine altre di Matteo Cuttitta. Nella chiesa è pure una *croce dipinta* di ignoto monaco basiliano degli anni trenta del nostro secolo.

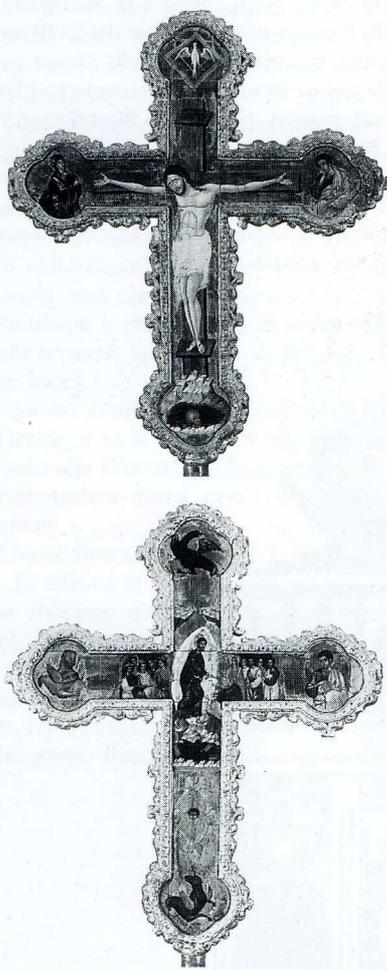


Iconostasi, Chiesa Santa Maria di tutte le Grazie, Mezzojuso

Croce dipinta

tempera su tavola
cm 88x108

scuola siculo-cretese, Maestro dei Ravdà
fine del XVI inizi del XVII secolo



La croce, insieme alle due icone laterali della Madonna e di San Giovanni, è inserita nel registro apicale dell'iconostasi della chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie. Su di essa è raffigurato, nel recto, il Cristo crocifisso, figurativamente ancora legato alla cultura bizantina anche se ormai privo della tipica curva anatomica e con la corona di spine sul capo secondo un'iconografia di derivazione occidentale. Ai capicroce sono il simbolico teschio di Adamo, posto ai piedi del Sal-

vatore, la colomba dello Spirito Santo, che campeggia in alto entro una stella ad otto punte, e le figure di Maria e San Giovanni rispettivamente a sinistra e a destra. Nella parte centrale del verso, invece, è riproposta la scena di Gesù Risorto che libera Adamo, Eva e i giusti del Vecchio Testamento dal Limbo, tema ripreso dal Vangelo apocrifo di Nicodemo (II, *discesa all'inferno*) che nel settecentesco trattato di Dionisio da Furnà così viene espresso: "L'inferno sotto forma di oscura spelunca al di sotto di un monte ed angeli vestiti splendidamente legano con catene Belzebù (il signore delle tenebre) e demoni percuotendo alcuni, inseguendo altri con giavellotti; e parecchi uomini nudi, legati con catene, che guardano in su; e molte serrature rotte e le porte dell'inferno scardinate, e Cristo che cammina su di esse e tiene con la destra Adamo e con la sinistra Eva; ed il Precursore che sta alla sua destra e indica Cristo; e David accanto a lui ed altri giusti re con ghirlande e corone; a sinistra i profeti Giona, Isaia e Geremia e il giusto Abele e molti altri, tutti con nimbi, e intorno a lui una luce infinita e molti angeli" (*Ermeneutica della pittura*, 1971, p. 144). Nella croce di Mezzojuso la scena, probabilmente a causa del ristretto supporto, risulta essere una sintesi di quanto solitamente proposto per raffigurare la discesa di Gesù negli inferi, qui inserito all'interno di una mandorla di luce che simbolicamente rimanda al tema della rinascita spirituale. L'opera è completata con i simboli dei quattro Evangelisti posti nei capicroce polilobati, altro elemento che connota l'opera come prodotto di quella corrente siculo-cretese in cui si fondono iconografie pertinenti alla cultura bizantina e figurazioni proprie della produzione artistica occidentale. Attraverso stringenti raffronti avanzati dal Lindsay Opie con un'icona oggi a Piana degli Albanesi raffigurante la Madonna, datata 1604 e commissionata da Costantino Ravdà ad un ignoto pittore, la croce viene appunto inserita nel catalogo di questo anonimo artista individuato come Maestro dei Ravdà.

Bibliografia:

Eparchia di Piana degli Albanesi. Annuario diocesano, Palermo 1970; I. Gattuso, *Due campanili sotto la Brigna*, Palermo 1978; *Mostra delle Iconi. Eparchia di Piana degli Albanesi*, catalogo della Mostra a cura di C. Valenziano, Palermo 1980; A. Cuccia, *Iconi bizantine nella chiesa di S. Maria di Mezzojuso*, in "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", XXXIV, lug. - dic. 1980; P.L. Votocopoulos, *La scuola iconografica cretese e le icone dell'Eparchia di Piana degli Albanesi*, in "Oriente Cristiano", XXVII, 2-3, 1987; M.C. Di Natale, *Le croci gioielli di un'antica tradizione*, in "Palermo", dicembre 1989; J. Lindsay Opie, *Le icone di Piana: nuove scoperte*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, atti del II congresso internazionale, Palermo 1989; M.C. Di Natale, *Iconografia del Crocifisso a Mezzojuso*, in *Arte sacra a Mezzojuso*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Mezzojuso 1991; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso e scheda n. 1*, in *Arte sacra...*, cit., 1991; M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992.

Cristo benedicente - Madre di Dio supplicante - San Giovanni Prodromos supplicante - San Pietro apostolo - San Giovanni teologo

tempera su tavola

cm 44x39

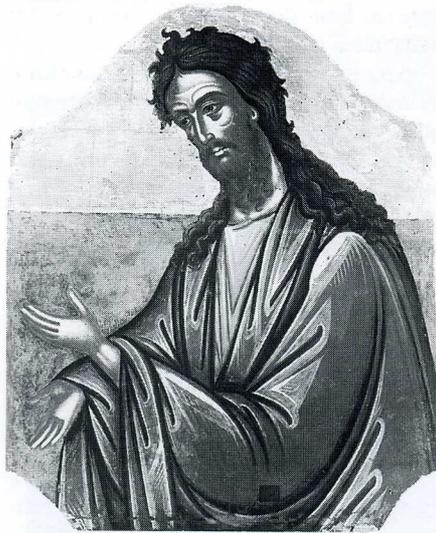
scuola cretese

metà del XVII secolo

Le cinque opere sono l'unica testimonianza della *Grande Deesis* seicentesca, ossia di quel più ampio numero di icone, solitamente quindici, prodotte per essere collocate sulla trabeazione dell'iconostasi. Tra le figure superstiti, tutte su campiture bicrome giallo oro e verde cupo, è quella del Cristo Benedicente, vestito con l'usuale tunica porpora, colore imperiale con il quale si vuole esprimere la Sua signoria sul mondo, e ricoperto da



Cristo benedicente,
tempera su tavola
cm 39x44
scuola cretese, metà del XVII secolo



San Giovanni Prothomartyr supplicante,
tempera su tavola
cm 39x44
scuola cretese, metà del XVII secolo



San Giovanni teologo,
tempera su tavola
cm 39x44
scuola cretese, metà del XVII secolo



Madre di Dio supplicante,
tempera su tavola
cm 39x44
scuola cretese, metà del XVII secolo



San Pietro apostolo,
tempera su tavola
cm 39x44
scuola cretese, metà del XVII secolo

un manto azzurro, simbolo dell'umanità da Lui assunta nell'incarnazione. Questa icona, un tempo posta in posizione centrale, era affiancata dalla Madre di Dio a sinistra e da San Giovanni Battista a destra, entrambi in atteggiamento supplicante, esplicitazione di quell'intercessione insita alla *deesis*. Dei Santi che completavano la serie rimangono San Pietro Apostolo, ritratto secondo l'usuale iconografia riproposta nei secoli dai vari autori di *Manuali* come "un vecchio dalla barba rotonda che tiene in mano un'epistola" (Dionisio da Furnà, *Ermeneutica...*, 1971, p. 200) e San Giovanni il Teologo, presentato come un "vecchio calvo, dalla barba non molto lunga, che tiene l'Evangelo" (*ibidem*). Le cinque icone sono da identificare con quelle che nel manoscritto del protopapàs Pernicciaro sono dette essere pendenti da un'iconostasi settecentesca "sorretta da una grata di ferro" poi sostituita nel 1900 dall'attuale costruzione in legno. Le opere, secondo John Lindsay Opie (*Le Icone...*,

in *Arte sacra...*, 1991, p. 32 e pp. 46 - 51), non sono state eseguite nell'Isola e sembrerebbero prodotte in ambiente cretese, come si può evincere attraverso un raffronto con le icone della *Grande Deesis* oggi al Seminario di Piana degli Albanesi, sicuramente eseguite da Maestro cretese operante all'inizio del XVII secolo, vicine ai dipinti qui esaminati per qualità coloristiche ed assonanze nel modellato.

Bibliografia:

G. Valentini, *Mostra delle Iconi di Piana degli Albanesi*, Palermo 1958; *Mostra delle Iconi...*, cit., 1980; A. Cuccia, *Icوني bizantine...*, cit., 1980; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso*, in *Arte sacra...*, cit., 1991.

Madre di Dio Odighitria

tempera su tavola
cm 83,2x113,2
firmata IOANNIKIOS
seconda metà del XVII secolo



L'icona, parte dell'iconostasi della chiesa di San Nicolò di Mira almeno sino al 1752, è stata trasferita nella chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie nel 1900,

dove tutt'oggi è inserita nel registro centrale a lato dell'ingresso che immette nella zona absidale.

L'opera è firmata in basso a sinistra *Mano di Ioannikios hieromonaco*, e permette quindi di ampliare il campo di produzione di questo iconografo documentato attivo a Piana degli Albanesi. Egli infatti è anche autore di un'altra *Odighitria*, oggi presso la curia vescovile di Piana, e di un San Nicolò in trono della chiesa intitolata al Santo della stessa località.

L'autore, esponente di quella scuola siculo-cretese tanto diffusa tra le comunità albanesi dell'Isola, si mantiene fedele all'usuale iconografia che vede rappresentata la Madre di Dio - vestita con tunica azzurra, simbolo dell'umanità, e manto porpora, espressione dell'imperialità di cui si è rivestita generando Cristo - che indica il Figlio quale unica via di salvezza.

Bibliografia:

Mostra delle Iconi..., cit., 1980; A. Cuccia, *Icوني bizantine...*, cit., 1980; P.L. Votocopoulos, *La scuola iconografica cretese...*, cit., 1987; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso*, in *Arte sacra...*, cit., 1991.

Cristo Re dei Re e Sommo Sacerdote

tempera su tavola
cm 83,2x113,3
attribuita a IOANNIKIOS
seconda metà del XVII secolo

Pur non essendo firmata l'icona, proveniente dalla Chiesa di S. Nicolò di Mira, è attribuita dal Lindsay Opie all'iconografo Ioannikios (cfr. J. Lindsay Opie, *Scheda n. 8*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 54). Accoppiato all'*Odighitria*, con cui spicca al centro dell'iconostasi di S. Maria di tutte le Grazie, sembrerebbe direttamente riprendere una tavola di analogo soggetto della chiesa di San Nicolò di Piana proveniente dalla palermitana chiesa di S. Nicolò dei Greci, opera anch'essa attribuita per stringenti affinità del *modus pingendi* allo stesso autore.



Bibliografia:

Mostra delle Iconi..., cit., 1980; A. Cuccia, *Icوني bizantine...*, cit., 1980; P.L. Votocopoulos, *La scuola iconografica cretese...*, cit., 1987; J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzojuso*, in *Arte sacra...*, cit., 1991.

Madre di Dio Platytera

tempera su tavola
cm 35,5x49,4
pittore operante nella Sicilia nord-occidentale
XVIII secolo

Quest'opera è inserita nella stessa area culturale siculo-cretese e attribuita ad un ignoto iconografo degli inizi del XVIII secolo, che in questo caso ripropone quasi letteralmente, ma in versione ridotta, la grande *Platytera* seicentesca, "ascritta alla scuola locale, che proviene dalla chiesa di San Nicolò dei Greci a Palermo, e oggi nell'omonima chiesa a Piana" (cfr. J. Lindsay Opie, *Scheda n. 15*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 61). E' raffigurata la Madre di Dio Platytera, ossia Colei che è la creatura più grande dei cieli, in quanto del suo seno Cristo

fece il suo trono, esprimendo così figurativamente i versi finali del *Theotokion*. La realizzazione di tale iconografia nella settecentesca *Ermeneutica della pittura* di Dionisio da Furnà è inserita tra gli episodi di cui bisogna attingere per instoriare una chiesa; si dice infatti: "All'interno del bema, nel mezzo della volta orientale, fai la Madonna seduta su un trono, che tiene Cristo Bambino, e al disopra di lei scrivi questa epigrafe *La Madre di Dio, la creatura più alta dei cieli*" (Dionisio da Furnà, *Ermeneutica della...*, 1971, p. 293).



Bibliografia:

J. Lindsay Opie, *Le icone di Mezzogiusto - Scheda n. 15*, in *Arte sacra...*, cit., 1991.

San Partenio - San Cirillo Alessandrino - San Spiridione - San Gregorio il Teologo - San Atanasio - San Epifanio - San Gregorio di Nissa - San Cirillo Ierosolimitano
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante
seconda metà del XVIII secolo

La serie dei Padri della Chiesa greca, proveniente dalla chiesa di San Nicolò,



San Partenio,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Spiridione,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Cirillo Alessandrino,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Gregorio il Teologo,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



Sant'Atanasio,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Gregorio di Nissa,
tempera su tavola
cm 49x48
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



Sant'Epifanio,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Cirillo Ierosolimitano,
tempera su tavola
cm 40x48
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo

venne posta nell'iconostasi di Santa Maria di tutte le Grazie all'inizio del XX secolo. Le icone dei Santi Gregorio di Nissa e Cirillo Ierosolimitano (qui presentate per la prima volta), avulse dal contesto, sono bisognose di restauro. Si tratta di copie delle icone realizzate da Ioannikios nella metà del XVII secolo di cui sei oggi si trovano a Piana degli Albanesi.

L'ignoto artista occidentale artefice nella seconda metà del XVIII secolo delle tavole in esame si ispira, dunque, ai modelli della scuola siculo-cretese, rielaborandoli ed adattandoli, a nuove esigenze devozionali, come (cfr. J. Lindsay Opie, *Le icone...*, in *Arte Sacra...*, 1991, p. 30) i "riti misti" che si sviluppano nelle comunità greco-albanesi dell'Isola.

Bibliografia:

J. Lindsay Opie, *Le icone...*, in *Arte Sacra...*, 1991.

Cristo benedicente - Madre di Dio supplicante - San Giovanni il Precursore supplicante - San Matteo - San Luca - San Tommaso - San Simone - San Bartolomeo - San Paolo - San Marco - San Giacomo - San Mattia - Sant'Andrea - San Giovanni il Teologo - San Pietro

tempera su tavola
cm 80x52 - 40x52
Maestro bizantineggiante
seconda metà del XVIII secolo

La *Grande Deesis* composta da tredici tavolette si trova nel registro superiore dell'iconostasi della chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie, proveniente da San Nicolò.

L'ignoto pittore di cultura occidentale, attivo nella seconda metà del XVIII secolo, si ispira alle icone di analogo soggetto realizzate all'inizio del XVII secolo da Maestro cretese oggi a Piana degli Albanesi. Le figure degli apostoli pur mantenendo l'iconografia orientale sono realizzate con un linguaggio pittorico prettamente occidentale, ulteriore conferma della



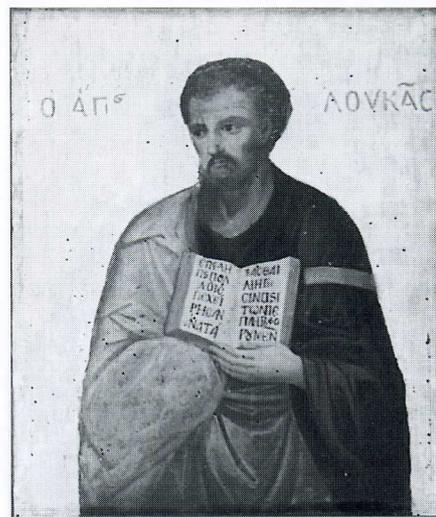
Cristo benedicente, Madre di Dio supplicante, San Giovanni il Precursore supplicante,
tempera su tavola
cm 80x52
Maestro bizantineggiante, seconda metà del XVIII secolo



San Tommaso,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Matteo,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



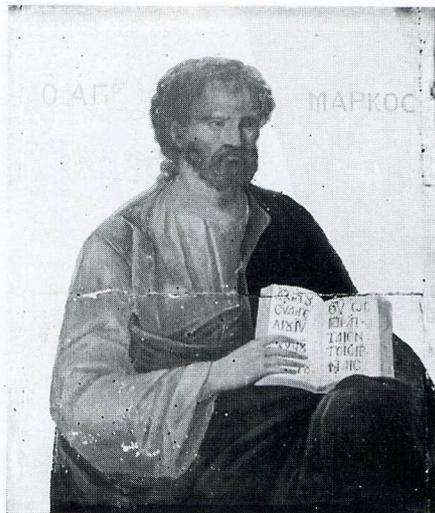
San Luca,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Simone,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Bartolomeo,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Marco,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Mattia,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



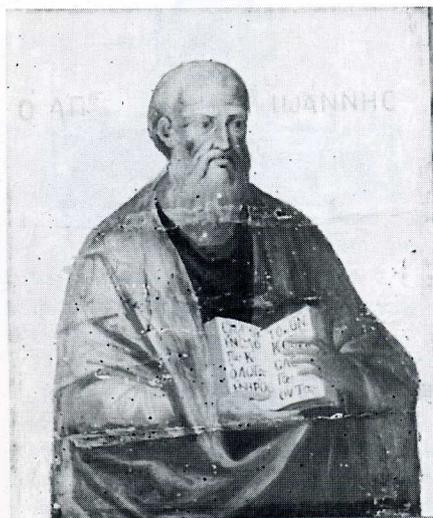
San Paolo,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Giacomo,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



Sant'Andrea,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



San Giovanni il Teologo,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo

commistione delle due culture artistiche presso le comunità greco-albanesi siciliane del XVIII secolo.

Bibliografia:
J. Lindsay Opie, *Le icone...*, in *Arte Sacra...*, 1991.



Ancangelo Gabriele,
tempera su tavola
cm 40x68
P. Partenio Pavlic
seconda metà del XX secolo



San Pietro,
tempera su tavola
cm 40x52
Maestro bizantineggiante,
seconda metà del XVIII secolo



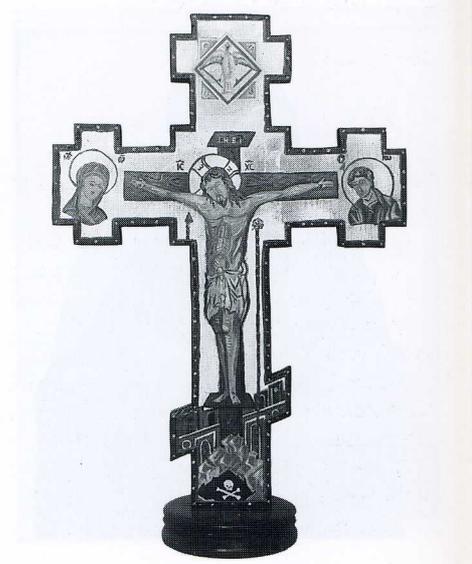
Annunziazione,
tempera su tavola
cm 98x152
P. Partenio Pavlic
seconda metà del XX secolo



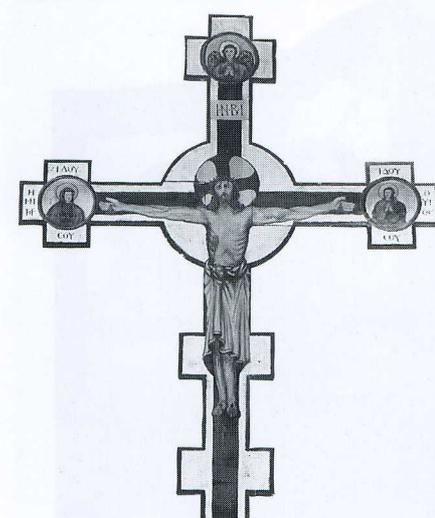
Ancangelo Michele,
tempera su tavola
cm 40x68
P. Partenio Pavlic
seconda metà del XX secolo



Crocifisso,
tempera su tavola
cm 26x40
Matteo Cuttitta
seconda metà del XX secolo



Crocifisso,
tempera su tavola
cm 35x50
Matteo Cuttitta
seconda metà del XX secolo



Crocifisso,
tempera su tavola
cm 160x210
Maestro della metà del XX secolo



Cristo Re dei Re,
tempera su tavola
cm 30x36
Matteo Cuttitta
seconda metà del XX secolo

LA CHIESA DI SAN ROCCO

Pietro Di Marco

La fondazione della chiesa di San Rocco si fa risalire al 1530. Essa diede nome al quartiere in cui sorse, uno dei più antichi e popolato nella numerazione di anime del 1584.

La chiesa, officiata sempre secondo il rito greco, due volte crollata per cause fortuite, è stata ricostruita per il grande attaccamento dei fedeli del quartiere.

La prima notizia che si ricava dagli atti riguarda proprio una sua ricostruzione.

Il 23 marzo 1615 Luca e Salvatore Bisulca, padre e figlio, furono incaricati dal procuratore della chiesa Martino Elmi di costruire tutto il tetto. Può argomentarsi che la chiesa rovinò nei primi del XVII secolo e la ricostruzione fu completata intorno al 1618.

Da allora e per più di due secoli il culto nella chiesa, che aveva, come le altre, suoi rettori e suo beneficiale, si svolse con assiduità.

Il beneficio di diritto patronato, consistente nella rendita di due oncie annue, venne fondato nel 1687 dal sac. don Giovanni Corticchia con l'autorizzazione che l'arcivescovo di Palermo gli concesse il 27 ottobre dello stesso anno mentre si trovava in sacra visita nel paese.

In quanto agli arredi sacri si sa che aveva tre quadri: di S. Rocco, del SS. Crocifisso e della Madonna. Altari rinomati erano quelli della Madonna dell'Itria, esistente forse dalla fondazione, e l'altro dedicato alla Madonna di Trapani costruito nel 1701.

Ancora una volta la chiesa crollò nel 1837 a causa di una frana; non restarono che pochi muri cadenti..

La ricostruzione fu effettuata nel 1872. Vi ritornò il culto intenso come prima, tenuto sempre vivo dai fedeli del quartiere.

La chiesa, chiusa nel 1956 per restauri, viene riaperta al culto nel 1969.

LE ICONE DELLA CHIESA DI SAN ROCCO

Maurizio Vitella

Le icone che compongono l'iconostasi e tutte le altre tavole della chiesa di San Rocco sono state realizzate dal monaco basiliano Fratel Pietro Vittorino. Questi, nato a Mezzojuso il 17 gennaio 1922, dal 1945 opera nel monastero esarchico di Grottaferrata. Da un trentennio circa dipinge icone secondo la tradizionale ritualità pertinente alla realizzazione di tali opere d'arte. Il Maestro iconografo si

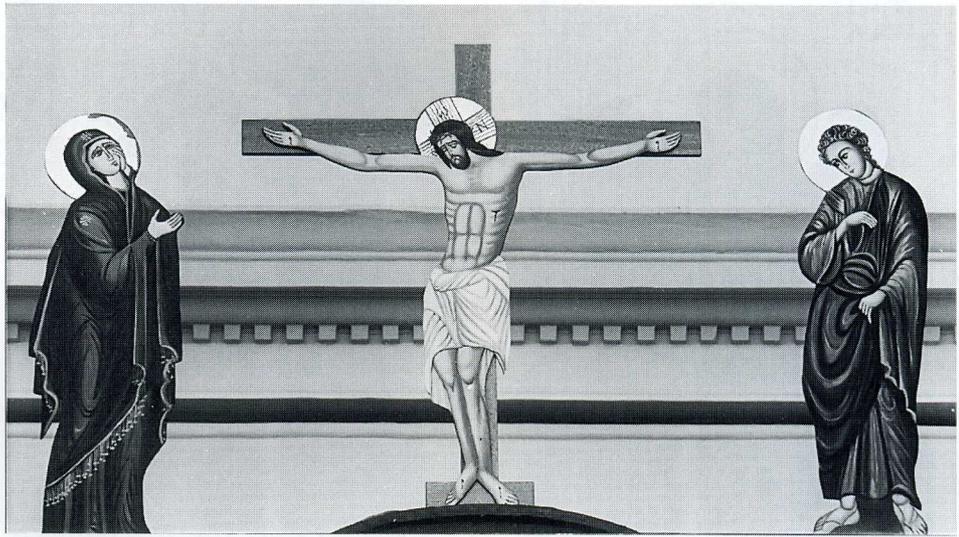
connota come esponente di quella cultura artistica che ancora oggi trae ispirazione dall'antica produzione della scuola siculo-cretese attinta dal luogo natio, rielaborandola in modo assolutamente personale.



Iconostasi, Chiesa di San Rocco, Mezzojuso



Cristo benedicente,
tempera su tavola
cm 58x93
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Crocifisso, Madonna dolente, San Giovanni Prodomos dolente,
tempera su tavola
cm 120x110 - 30x105 - 30x105
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Madonna della tenerezza,
tempera su tavola
cm 58x93
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Rocco,
tempera su tavola
cm 58x93
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Giovanni Battista,
tempera su tavola
cm 58x93
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Arcangelo Gabriele,
tempera su tavola
cm 30x50
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



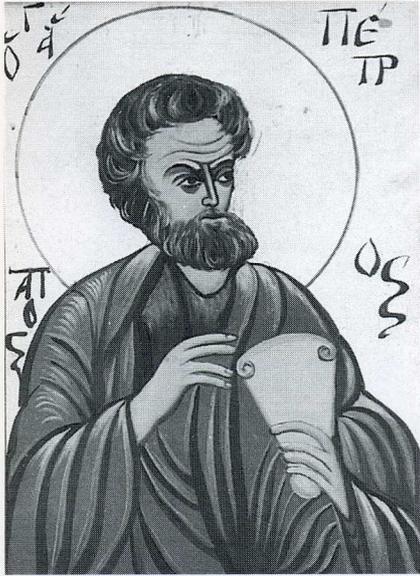
Annunziazione,
tempera su tavola
cm 80x60
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



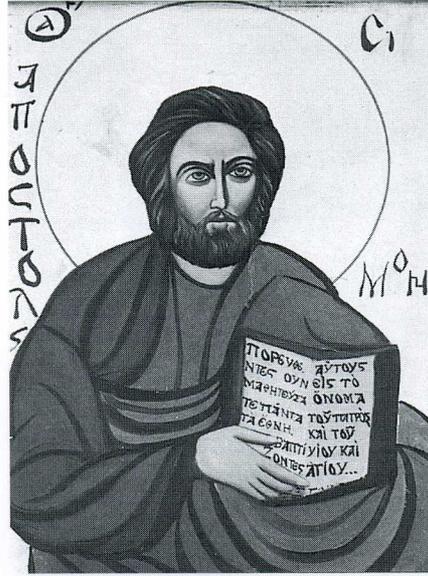
Arcangelo Michele,
tempera su tavola
cm 30x50
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



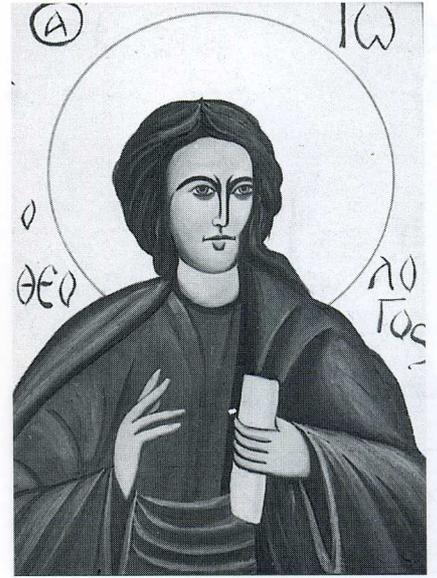
Mistica Cena,
tempera su tavola
cm 90x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



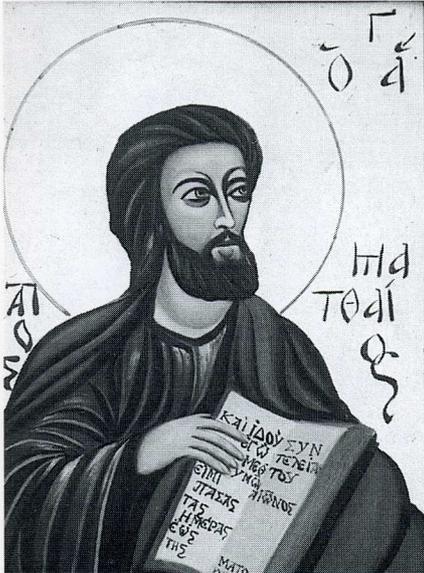
San Pietro,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Simone,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



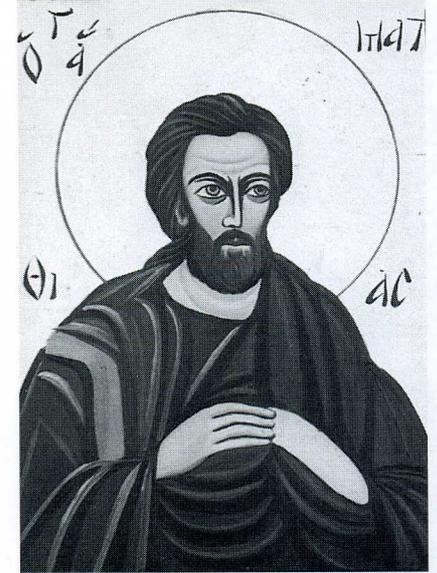
San Giovanni il Teologo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Matteo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



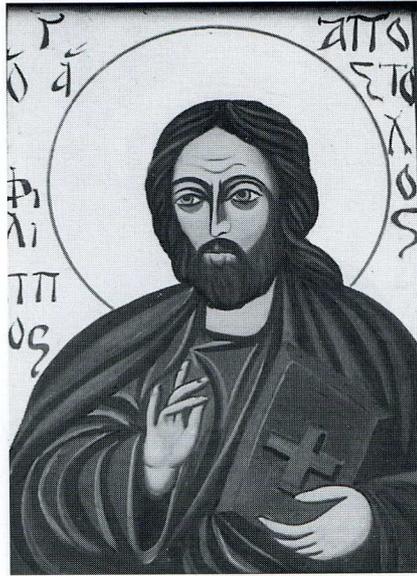
San Luca,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



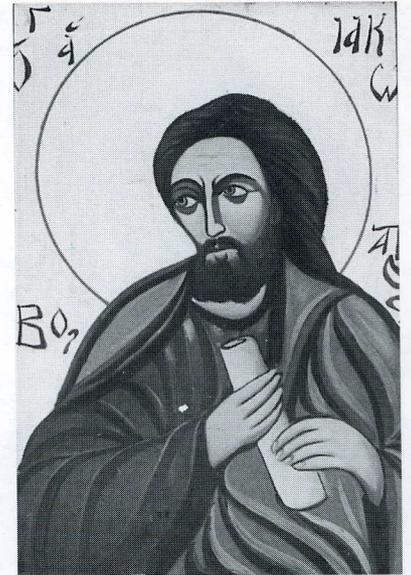
San Mattia,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Bartolomeo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



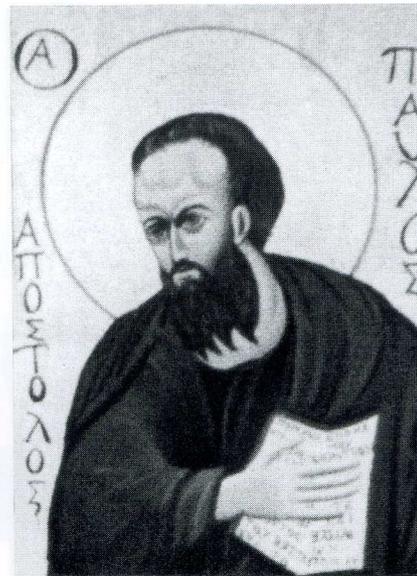
San Filippo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Giacomo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Marco,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



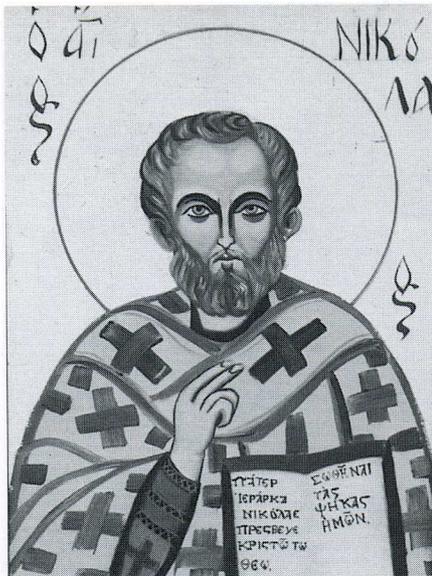
San Paolo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Tommaso,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Gregorio il Teologo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



San Nicolò,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Sant'Atanasio,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Sant'Antonio,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



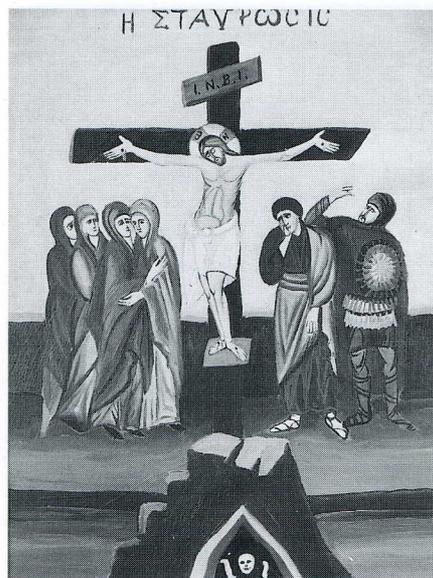
San Giovanni Crisostomo,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



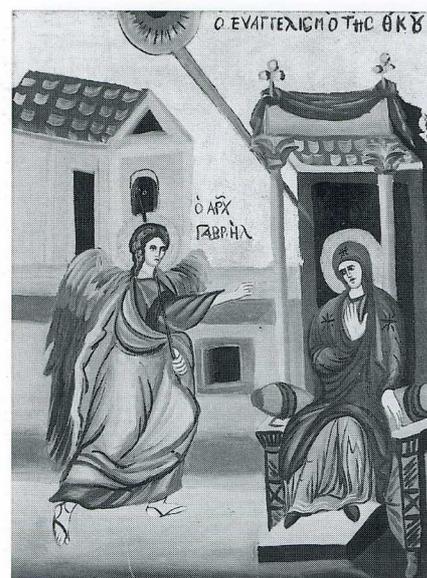
San Basilio,
tempera su tavola
cm 35x54
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Resurrezione,
tempera su tavola
cm 125x185
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



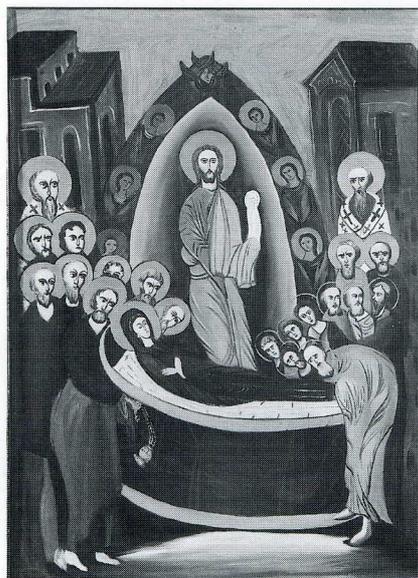
Crocifissione,
tempera su tavola
cm 30x40
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



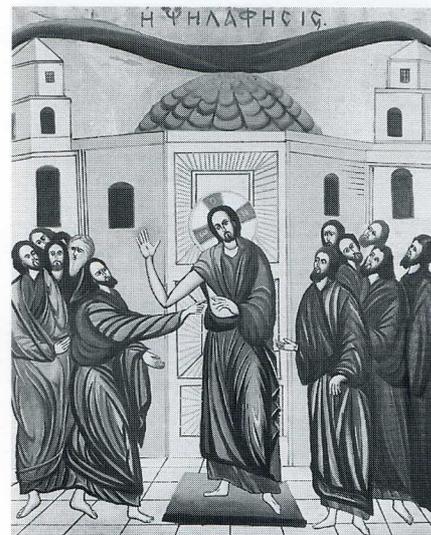
Annunziazione,
tempera su tavola
cm 30x40
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Santi Pietro e Paolo,
tempera su tavola
cm 80x100
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Dormizione della Madre di Dio,
tempera su tavola
cm 80x100
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



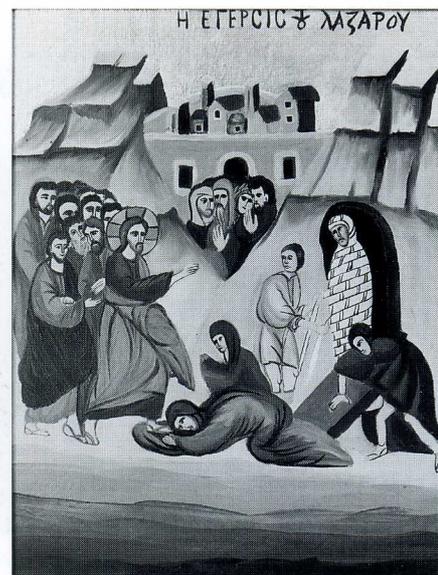
Incredulità di San Tommaso,
tempera su tavola
cm 80x100
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Ecco l'Agnello di Dio,
tempera su tavola
cm 80x100
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Cristo Pantocrator,
tempera su tavola
cm 112x100
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Resurrezione di Lazzaro,
tempera su tavola
cm 30x40
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Esaltazione della S. Croce,
tempera su tavola
cm 80x100
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Ascensione,
tempera su tavola
cm 30x40
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Presentazione al tempio,
tempera su tavola
cm 30x40
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Parabola dei cattivi agricoltori,
tempera su tavola
cm 70x50
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Parabola dei vignaioli,
tempera su tavola
cm 70x50
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo



Miracolo del fico,
tempera su tavola
cm 70x50
Pietro Vittorino
seconda metà del XX secolo

Pietro Di Marco

La Chiesa del SS. Crocifisso nel 1776 veniva indicata "fuori terra di Mezzojuso". Di modeste dimensioni, quasi chiesetta di campagna, era dedicata a Santa Venera, il cui culto era abbastanza vivo in Sicilia. La data di costruzione non si conosce con esattezza. Il Buccola (1912), poichè da un registro funebre del 1618 si rileva che in essa si seppellivano fedeli defunti, la fa risalire alla prima metà del secolo precedente.

L'anno 1650 viene costituita, nella Chiesa di S. Venera, una Confraternita intitolata al SS. Crocifisso, dalla quale la Chiesa finì di prenderne il nuovo nome. Nel 1646 la Società del SS. Crocifisso era "noviter fundata", era nuova società, e ciò concorda con la notizia contenuta in un atto del 1781 dove la stessa compagnia si dice "arrolata non prima del 1644 o poco di notabili albanesi".

La costruzione della nuova Chiesa coincide con quegli anni, certamente per interessamento della nuova Confraternita. Nel 1645 la Chiesa era in costruzione e lo era ancora nel 1648 quando il sac. Don Domenico Reres legò una rendita di 18 tari l'anno al cappellano della Chiesa di S. Venera per la celebrazione di S. Messe in detta Chiesa.

La Confraternita o Compagnia o Società, come viene pure chiamata, fu tanto importante che nel 1725 ebbe come "Superiore" il principe don Blasco Corvino.

Nel 1648 si provvide a far costruire la "vara" del SS. Crocifisso che è l'opera più pregevole della Chiesa. Venne costruita "giusta la forma del designo fatto dipinto sopra carta" da autore rimasto ignoto. Essa è l'unica esistente nel nostro paese ed è perciò la "vara" per antonomasia. Questa Vara venne commissionata da don

Domenico Buccola e Leonardo Pravatà fu Ercole a due maestri palermitani: Giuseppe Rizzo e Giulio Crapitto, il 17 agosto 1648. La nuova chiesa era rimasta senza sacrestia e Rosalia Bellosci lasciò per testamento una vigna, perché fosse venduta, e col ricavato si pensasse a costruirla. Altri lavori vennero eseguiti nella chiesa nel 1772, ma furono lavori di manutenzione.

Il campanile "con sua aguglia" fu costruita nel 1796 da m.ro Giuseppe Mannino. Vi vennero collocate due campane, già presenti nel campanile demolito. La chiesa del SS. Crocifisso, originariamente, fu lasciata in rustico. Le decorazioni in stucco furono fatte dopo quasi 150 anni. Le eseguirono nel 1783 m.ro Giuseppe Crisci e m.ro Vincenzo Luciano. Le decorazioni in oro furono fatte nel 1792 dal muratore palermitano m.ro Giovanni Corrado. Del mese di aprile 1986 al mese di febbraio 1986, venivano rifatti il pavimento, gli intonaci interni ed esterni e la pitturazione dei muri.

La data della terza domenica di maggio per la festa del SS. Crocifisso fu fissata da Re Ferdinando II con un suo decreto, dato in Napoli il 23 agosto 1844.

Annessa alla chiesa del SS. Crocifisso sorge la Casa Generalizia della Congregazione delle Suore Basiliene "Figlie di Santa Macrina", costruita tra il 1937 ed il 1943.

Le Suore, da quando Madre Macrina Raparelli, l'8 Luglio 1921, arrivò a Mezzojuso per dar vita all'ordine monastico, hanno aperto Case in tutti i Comuni dell'Eparchia di Piana degli Albanesi, dell'Eparchia di Lungro, in Albania ed in India.

LE ICONE DELLA CHIESA DEL CROCIFISSO

Maurizio Vitella

L'iconostasi e le pareti della chiesa del Crocifisso presentano decorazioni musive realizzate da Pantaleo Giannaccari, che attinge ai mosaici d'età normanna delle chiese siciliane.

L'autore attivo a Monreale, non solo compone nuove decorazioni musive, ma anche ha restaurato mosaici normanni come quelli della sala della fontana del palazzo della Zisa di Palermo.

Nella stessa chiesa sono pure presenti icone commissionate dalle

suore e realizzate in anni recenti da Stefano Armakolas, M. Andreucetti, Giuseppe Barone, Alfonso Caccese.



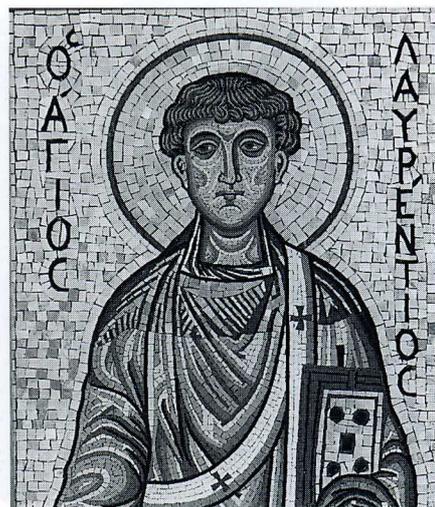
Iconostasi, Chiesa del SS. Crocifisso, Mezzojuso



Cristo benedicente,
mosaico
cm 42x150
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Santa Macrina,
mosaico
cm 42x150
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



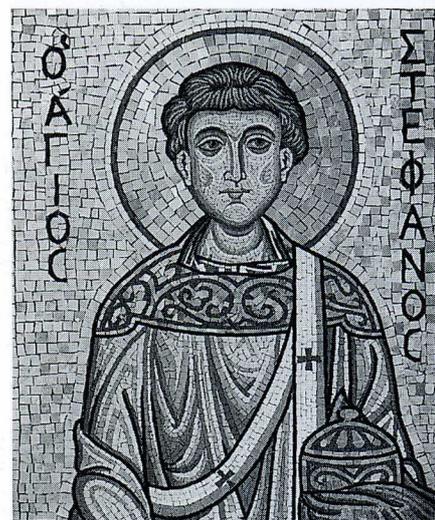
San Lorenzo,
mosaico
cm 35x42
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



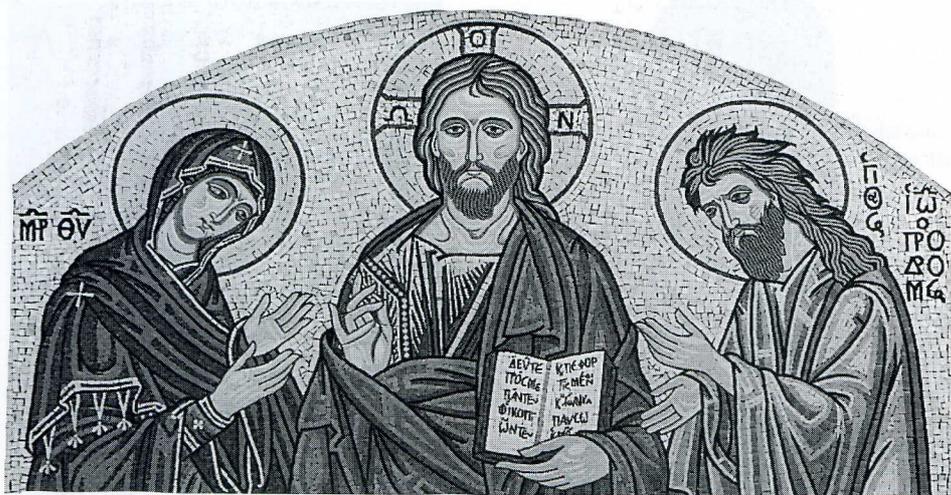
Madonna Odigitria,
mosaico
cm 42x150
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



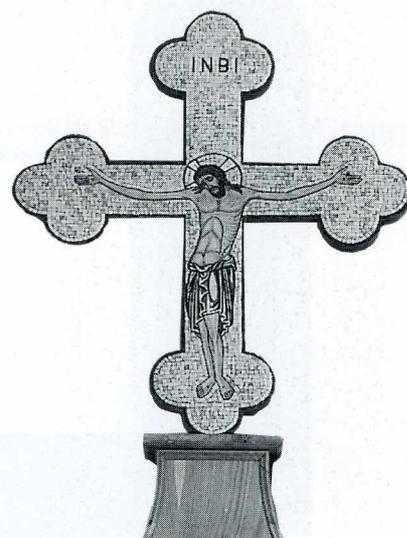
San Basilio,
mosaico
cm 42x150
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Santo Stefano,
mosaico
cm 35x42
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Cristo benedicente, Madre di Dio supplicante, San Giovanni Prodomos supplicante,
mosaico
cm 120x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



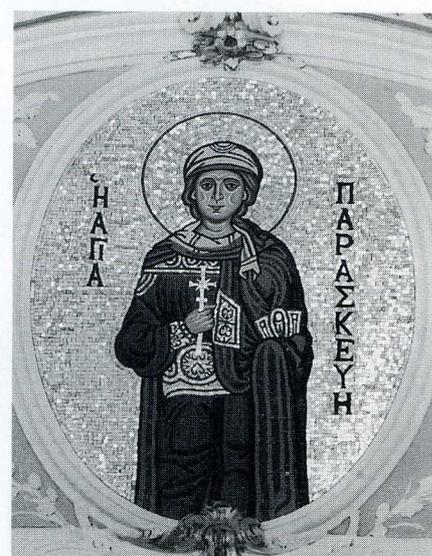
Crocifissione,
mosaico
cm 50x70
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Arcangelo Gabriele,
mosaico
cm 35x42
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Madre di Dio,
mosaico
cm 35x42
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Santa Venera,
mosaico
cm 70x100
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Santi Pietro e Andrea,
mosaico
cm 35x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



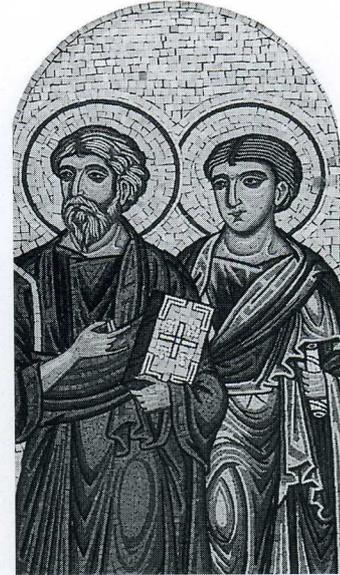
Santi Tommaso e Bartolomeo,
mosaico
cm 35x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Santi Matteo e Filippo,
mosaico
cm 35x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Santi Giovanni e Simone,
mosaico
cm 35x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



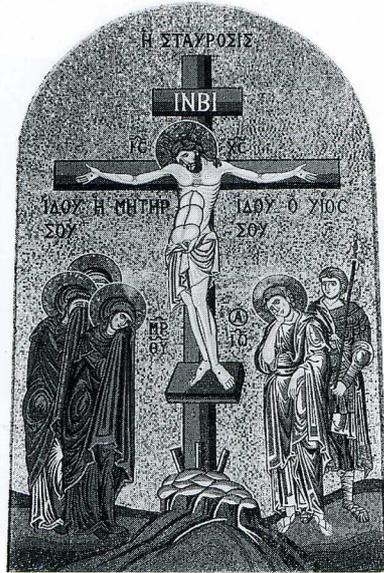
Santi Marco e Taddeo,
mosaico
cm 35x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



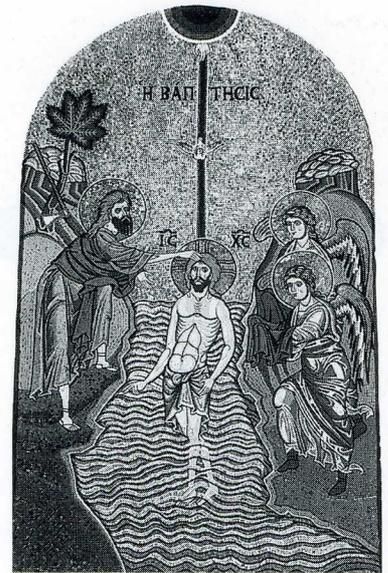
Santi Paolo e Giacomo,
mosaico
cm 35x60
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Presentazione al tempio di Gesù,
mosaico
cm 150x260
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



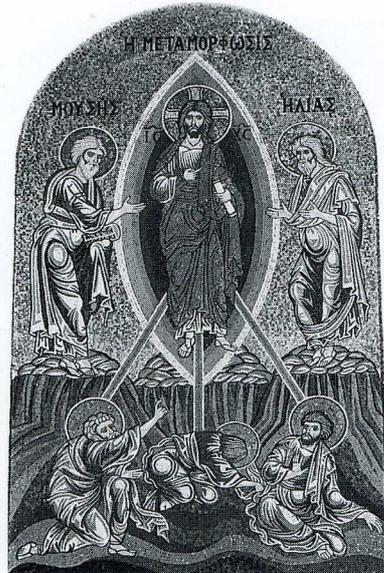
Crocifissione,
mosaico
cm 150x260
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



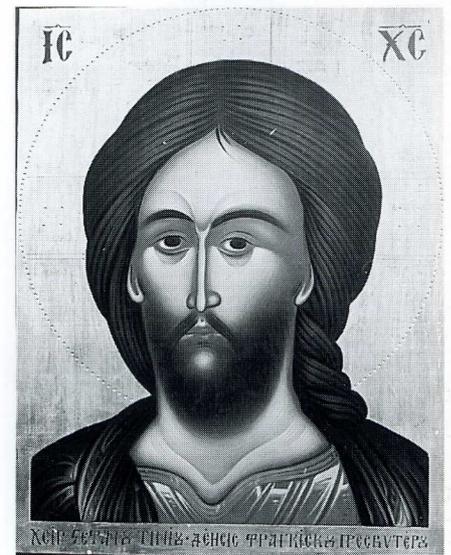
Battesimo di Cristo,
mosaico
cm 150x260
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



Le mirofore,
mosaico
cm 150x260
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



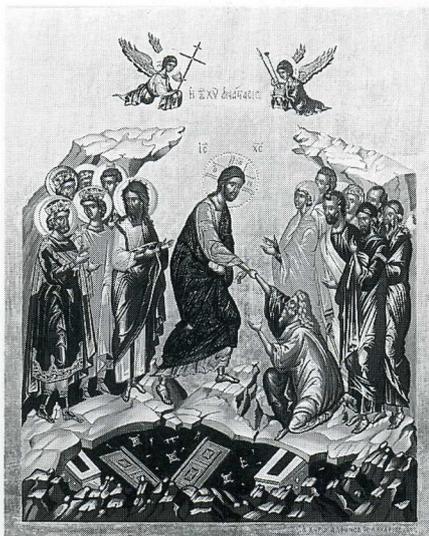
Trasfigurazione,
mosaico
cm 150x260
Pantaleo Giannaccari
seconda metà del XX secolo



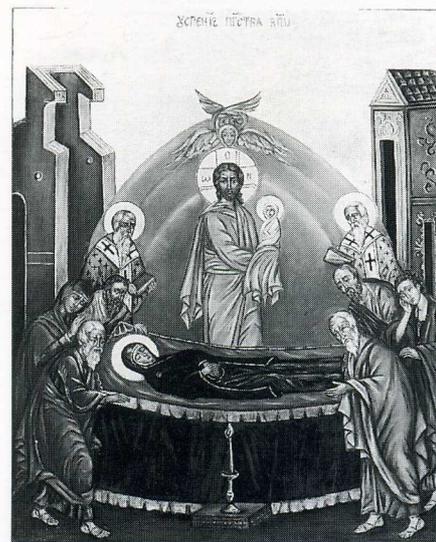
Cristo,
tempera su tavola
cm 40x50
Stefano Armakolas
seconda metà del XX secolo



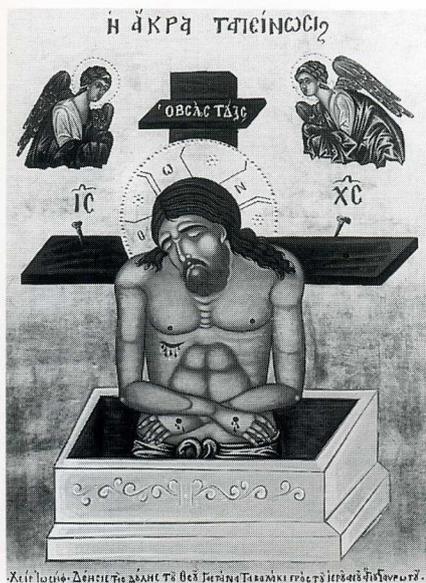
Madre di Dio,
tempera su tavola
cm 40x50
Stefano Armakolas
seconda metà del XX secolo



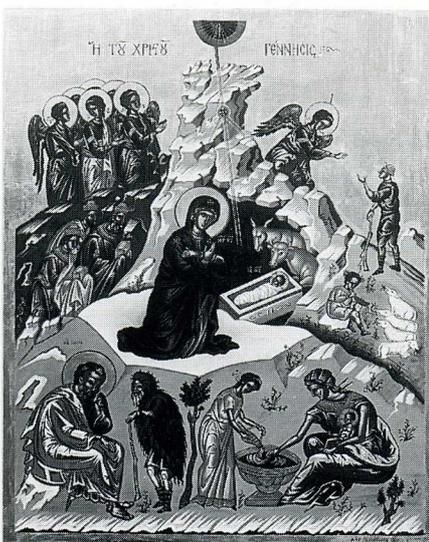
Resurrezione,
tempera su tavola
cm 40x50
Alfonso Caccese
seconda metà del XX secolo



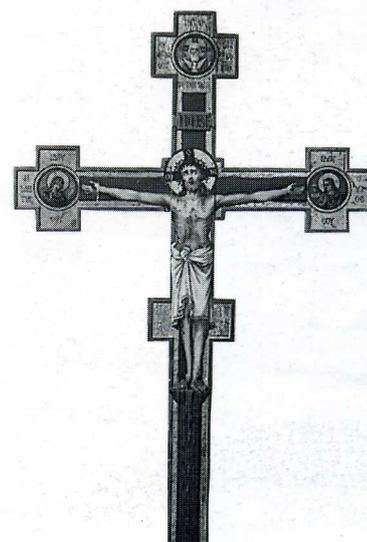
Dormizione della Madre di Dio,
tempera su tavola
cm 40x50
M. Andreuccetti
seconda metà del XX secolo



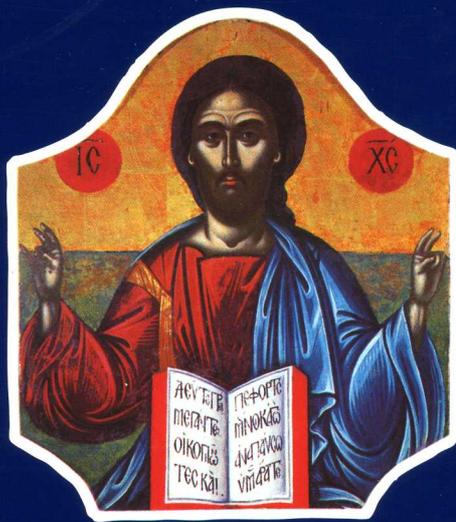
La Grande Umiltà,
tempera su tavola
cm 30x40
Giuseppe Barone
seconda metà del XX secolo



Natività di Gesù Cristo,
tempera su tavola
cm 40x50
Alfonso Caccese
seconda metà del XX secolo



Crocifissione,
tempera su tavola
cm 120x210
Maestro della metà del XX secolo



АВЪ ТЪ
МЕТА ТЪ
ОИКОТА
ТРЕК КАН

ГРЕ-ОПРЕ
МНОКЪ
АВЪ ТЪ
ВИДЕТЪ