XII–XIV, per la conoscenza dell'arte nella regione attorno a Montecassino, vissuta nella diretta influenza, anche artistica, di tale badia. È auspicabile, quindi, un salvataggio e un integrale restauro di questa preziosa, quasi unica, antologia pittorica, ove sono presenti e operanti, ai confini delle due regioni, influenze campane e laziali.

A. PANTONI

© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Bollettino d'Arte

1) M. LEFORT, *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne*, Paris 1885, pp. 275–283.

2) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904, p. 271.

3) Tra quelli che si sono occupati di recente delle pitture della regione attorno a Montecassino, cioè: J. WETTSTEIN, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève 1960; E. B. GARRISON, *Studies in the History of Medioeval Italian Painting*, vol. II, n. 1, Firenze 1955, nessuno ha menzionato questa chiesa, pur riferendosi a pitture della regione (cfr. WETTSTEIN, *op. cit.*, *Après Sant'Angelo in Formis*, p. 94 ss.; GARRISON, *op. cit.*, p. 33, n. 1: *The Influence of the Byzantining Montecassino*). Lo stesso può dirsi di O. MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni–Napoli 1962, ove accenna fuggevolmente a opere pittoriche influenzate in qualche modo da Montecassino (pp. 59–60). Nessuna allusione in F. BOLOGNA, *Pittura italiana delle origini*, Roma 1962; anzi in detta opera si deve notare che la cultura artistica di Montecassino è presentata in maniera contrastante con indiscutibili dati di fatto, specialmente per quanto concerne il periodo anteriore all'abate Desiderio (1058–1087).

4) *Regestum II Thomae Abbatis* (*1285–1288*), fol. VI v. (Arch. M. Cassino). La chiesa, che era parrocchiale, è tassata per due tarì amalfitani.

5) Deve essere tenuto presente che l'edificio era posto fuori delle mura, nel " borgo dei Greci ", i quali avevano pure un'altra parrocchia dedicata a S. Basilio, e, sotto questo punto di vista, la dedica a S. Nicola non è priva di significato.

6) *Op. cit.*, p. 277.

7) Sull'influenza della basilica di Montecassino nella regione circostante e oltre, cfr. A. PANTONI, *Opinioni, valutazioni critiche e dati di fatto sull'arte benedettina in Italia*, in *Benedictina*, XIII (1959), spec. pp. 151–157.

8) A. PANTONI, *Un insigne documento d'arte benedettina: le pitture della chiesa del Crocifisso a Cassino*, in *Benedictina*, III (1949), pp. 239–248 e in *Opinioni, valutazioni* ... cit., pp. 121–124, anche per rispondere a errate interpretazioni dello scritto precedente. V. pure WETTSTEIN, *op. cit.*, n. 3, pp. 94–95.

9) A. PANTONI, *Santa Maria di Trocchio e le sue pitture*, in *Boll. d'Arte*, XXXVIII (1953), pp. 14–20; WETTSTEIN, *op. cit.*, p. 97.

10) A. PANTONI, *Un altare medioevale dipinto presso Cassino*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., V (1966), pp. 191–198.

11) Il BERTAUX, *loc. cit.*, per questa scena, parla di epoca angioina.

12) M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton University Press, 1936. *Exultet* di Londra, tav. XLVI; *Exultet* Barberini, Bibl. Vat., tavv. CXLIX, CLII. V. anche per S. Angelo in Formis, O. MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, cit., tav. 51.

13) MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, cit., tav. 35.

14) N. ACOCELLA, *La decorazione pittorica di Montecassino nelle didascalie di Alfano I* (*sec. XI*), Salerno 1961.

15) Una " *Virgo lactans* " del sec. XIII, ma di un tipo certamente più evoluto di quella presa in esame, è stata di recente rimessa in luce, sotto posteriori rivestimenti che la occultavano, a Vivaro Romano (cfr. C. CECCHELLI, *Mater Christi*, IV, Roma 1954, tav. VII, pp. 478–479).

16) P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 112; v. anche BERTAUX, *op. cit.*, pp. 244–48 (con illustrazioni).

17) AVERY, *The Exultet Rolls*, cit., p. 54 e tav. CXLVII.

18) MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, cit., tav. 67.

19) Per il tipo fisionomico inconsueto, e assai vicino invece a quello di S. Paolo e per il modo stesso di esercitazione si può notare l'affinità, abbastanza sensibile, col S. Paolo dell'abside della basilica di Castel Sant'Elia a Nepi, riferibile agli inizi del sec. XII; cfr. G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Roma 1966, vol. II, fig. 21. Ma propabilmente, anche nel caso nostro, malgrado l'iscrizione che si attaglia più direttamente a S. Pietro, deve trattarsi di S. Paolo, data l'iconografia tradizionale, sempre osservata, dei Principi degli Apostoli.

20) MATTHIAE, *op. cit.*, pp. 13–15 e p. 24. Vedasi anche per il S. Pietro di Tuscania, con pitture della fine del sec. XI, tav. 35 e p. 33.

21) " Quelques unes des figures de saints peintes dans la même église, sur la paroi de la nef qui fait face au Jugement dernier, remontent au XIIe siècle et ont le coloris violent des fresques de l'abside de Sant'Angelo in Formis ", (*op. cit.*, p. 271).

22) O. MORISANI, *Affreschi inediti o poco noti in Campania – I, Riardo, S. Maria della Stella*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., I (1961), pp. 22–26.

23) *Op. cit.*, p. 279.

24) L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, pp. 880–881.

25) MORISANI, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, cit., tavv. 71 e 72.

26) *Ibid.*, tav. 35.

27) MATTHIAE, *op. cit.*, tavv. 30 e 31, ma vedansi anche tavole 37 e 38.

28) *Op. cit.*, p. 280. Vi era qualche punto di contatto col modo di rappresentazione del santo, usato da Margaritone di Arezzo nella nota tavola.

29) Il LEFORT, *op. cit.*, p. 282, legge *d. Nicolaus de Raterio*, ma la lettera G del cognome è visibilissima.

30) E. BATTISTI, *Giotto*, Genève 1967, pp. 38 e 40. Lo stesso può dirsi degli sfondi di tipo architettonico, così vistosi ad Assisi, qui invece assai semplificati.

31) O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1957, tav. 81, pp. 60–62. Cfr. anche F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414*, Roma 1969, p. 195 ss.

32) Il LEFORT, *op. cit.*, p. 283, si mostra incerto tra S. Margherita e S. Barbara, ma si tratta senz'altro della prima santa, come inclina a ritenere anche lo stesso A. ora citato. Cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, p. 622, n. 198; ID., *Saints in Italian Art – Iconography of the Saints in Central and South Italy School of Painting*, Florence 1965, p. 730.

33) KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, cit., per gli episodi citati. Tutto il dossale è riprodotto in M. SALMI, *L'arte italiana*, 1947, vol. III, p. 126, fig. 190.

34) *Op. cit.*, p. 284.

35) *Arte del Frusinate dal secolo XII al XIX* (Frosinone 1961), *Catalogo*, Roma 1961, n. 15, p. 24. La statua è presentata come affine alle Madonne lignee di Alatri e di Vico, sebbene lievemente più tarda di queste, per più accentuati goticismi.

36) Su questo pulpito vedasi G. NICCO–FASOLA, *Due pulpiti campani del XII e XIII secolo*, in *L'Arte*, Genn. 1938, con adeguata analisi stilistica.

37) *Inventaria Ecclesiarum* (Arch. M. Cassino) t. III, *S. Vittore*, Inventario del 29 luglio 1696. In questo inventario non si fa parola degli affreschi che decoravano la chiesa, probabilmente perché già coperti con calce, secondo il gusto dell'epoca, che preferiva le pareti in bianco, per un mal inteso criterio di pulizia.

SCAVI NELLA CHIESA DI S. MARIA DI UTA

LA CHIESA DI S. MARIA, a Uta (Cagliari) è attualmente lontana dall'abitato e circondata interamente da campi coltivati e pascoli. Era in origine una chiesa monastica, [1] che si sapeva essere nata su una chiesa precedente, [2] ma nessuna traccia sicura del monastero è stata ancora trovata benché si debba presumere che tuttora ve ne siano resti nelle adiacenze immediate.

Prima del recente restauro, osservando l'interno, era possibile notare due cose: anzitutto che il pavimento in cotto lavorato a mano, tipicamente sardo, non era orizzontale ma saliva man mano che procedeva verso il presbiterio; inoltre, cosa più evidente, che detto pavimento si trovava ad un'altezza decisamente superiore a quella in cui avrebbe dovuto trovarsi, tanto che copriva parte delle basi delle colonne rendendone sgradevole la vista. In realtà si trattava del pavimento rifatto ad opera di gente del paese dopo l'alluvione che, nel 1928, rovinò quello che c'era in precedenza.

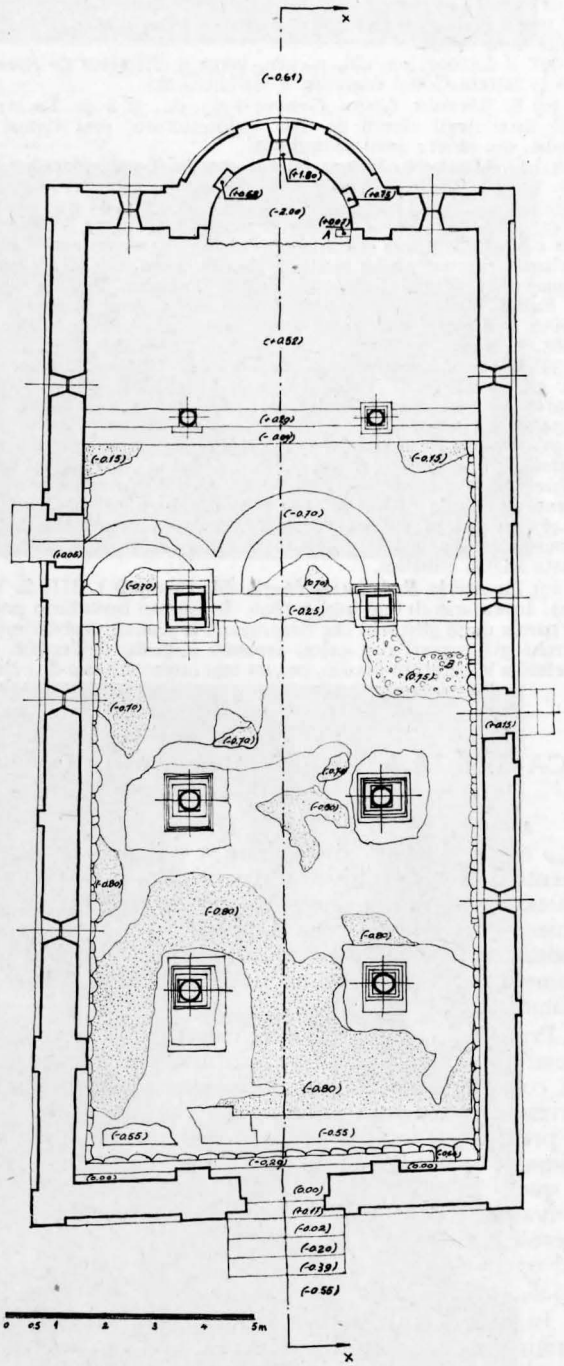
In vista di un eventuale ritrovamento del pavimento originario sono stati di recente eseguiti con la massima prudenza larghi scavi iniziando dal centro della navata maggiore. Tali scavi hanno messo in luce elementi

architettonici sempre più numerosi appartenenti, alcuni, ad un edificio più antico, altri all'attuale.

© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Bollettino d'Arte

Alla profondità di circa m. 0,60 furono trovati numerosi tratti di pavimento in cocciopesto realizzati su un vespaio di ciottoli di fiume (*figg.* 93, 94).

Il livello di questo pavimento rispetto alla soglia attuale, che è stata assunta come quota zero, varia da — m. 0,80 a — m. 0,70; si trova perc ò notevolmente al di sotto della soglia stessa. Allargando lo scavo verso l'ingresso si è trovato un muro di pietra, pressappoco parallelo a quello dell'attuale facciata, che si è subito rivelato come il muro di prospetto della prima chiesa. Le supposizioni erano così confermate. Il reperimento di questo muro è stato ricco di indicazioni preziose a riguardo delle dimensioni da assegnare al primitivo edificio. Intanto, al centro, si è trovata la traccia di una mazzetta, e precisamente di quella sinistra: la quota della soglia è di m. 0,25 al di sopra del pavimento. Sempre verso sinistra si è trovata una traccia come di lesena mentre sulla destra, vicinissimo alla parete esistente, è venuto in luce l'angolo destro (*fig.* 94). Il tratto di muro del fianco destro non si è però potuto seguire che in misura molto limitata dato che scompare ben presto sotto le pietre di fondazione dell'odierna chiesa (*fig.* 99).



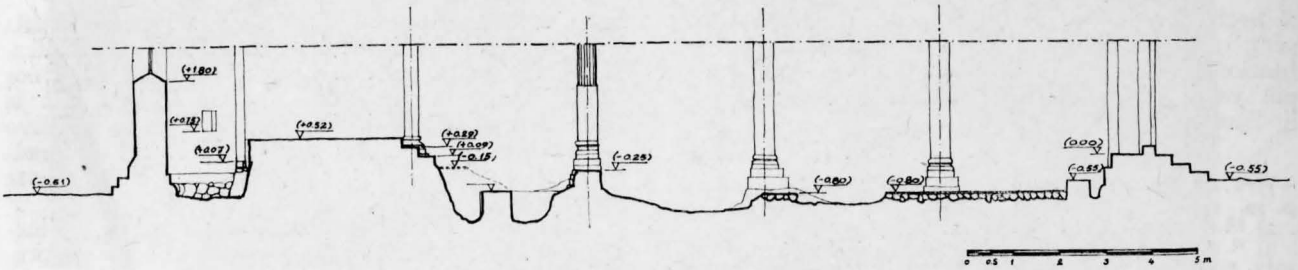
99 – *Uta, Chiesa di S. Maria* – Pianta degli scavi

Allargando lo scavo verso il presbiterio si è trovato, in corrispondenza dei pilastri quadrati, un altro muro che, a prima vista, era parso essere quello di fondo che ormai si andava cercando, ma che presto si è dimostrato appartenere alla chiesa più recente. Oltre questo muro si reperirono altre tracce di pavimento che, trovandosi alla stessa quota di quello precedente (— m. 0,70), confermarono così di appartenere allo stesso ambiente finché, poco più avanti, vennero in luce i resti più importanti dell'antico edificio: due absidi, di cui la sinistra più piccola (*figg.* 95, 96). Le ricerche di una terza abside in corrispondenza della navatella destra hanno dato esito negativo. Si è invece trovato al suo posto, ma prima dei pilastri, un tratto in ciottoli (indicato in *fig.* 99 con la lettera *B*) simile a quello su cui si fondano le absidi stesse, e su cui avrebbe potuto elevarsi il muro di fondo corrispondente alla terza navata. La forma a due absidi appartiene ad un modello orientale frequentemente seguito dai monaci Vittorini di Marsiglia, forse per l'uso di dedicare le chiese a due santi patroni, oppure per il persistere di tradizioni precristiane in un ambiente per sua natura poco aperto a mutamenti di ogni genere. [3] Una terza ipotesi potrebbe essere quella della conservazione di un culto preesistente come quello bizantino, ancora radicato nell'animo locale e perciò mantenuto parallelamente a quello propriamente romano importato dai Vittorini.

Il caso di una chiesa a tre navate e a due absidi è comunque estremamente raro, e si può forse considerare un importante punto di passaggio in Sardegna fra le chiese a due navate e due absidi, e quelle a tre navi con unica abside centrale come è poi il caso della stessa chiesa di S. Maria quale oggi ci si presenta.

Si è già fatto cenno al reperimento di un muro parallelo al prospetto in corrispondenza dei pilastri (*fig.* 97). Questo muro si trova esattamente al di sotto dei pilastri stessi e li unisce fra loro e ai muri laterali rappresentando così una partizione netta dell'edificio in due ambienti. Gli stessi pilastri ricevono da esso la giustificazione della loro forma così diversa da quella delle altre colonne. Il muro in questione era infatti la base di un cancello presbiteriale in pietra che separava la parte anteriore, riservata ai fedeli, dal presbiterio, ben più ampio di quello attuale, destinato ai religiosi. [4] La chiesa, non dimentichiamolo, era monastica ed i monaci vi potevano accedere direttamente dal monastero attraverso la porta di sinistra che è situata, infatti, oltre il muro stesso. Tracce di pavimento in cocciopesto, situate fra il muro e le antiche absidi, e perciò esterne a queste, ci mostrano il livello (— m. 0,15) del primitivo pavimento dell'attuale S. Maria.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte



100 – *Uta, Chiesa di S. Maria* – Sezione degli scavi

Piuttosto importante è il ritrovamento avvenuto, durante lo scavo eseguito nella parte absidale della chiesa attuale, di una pietra, indicata nei disegni con la lettera *A*, ben lavorata e squadrata, appoggiata su un sottofondo di ciottoli. Si tratta, indubbiamente, della unica testimonianza rimasta del primo pavimento del presbiterio, del quale indica l'esatto livello (*fig.* 98).

In effetti, che ci fosse da dubitare circa la quota raggiunta dai tre gradini ora *in loco*, era cosa acclarata da numerose indicazioni. Anzitutto, le ultime colonne hanno le basi appoggiate visibilmente sul primo gradino e nascoste, in parte, dagli altri due; inoltre le due nicchie situate nell'abside, nate probabilmente come piani di appoggio per le ampolle ed altri oggetti rituali (*fig.* 98), sono troppo basse rispetto al pavimento esistente, mentre si collocano ad un giusto posto se si eliminano due alzate. Lo stesso dicasi per la finestra dell'abside che doveva necessariamente essere più in alto di come si trova oggi (*fig.* 100).

Il livello della pietra di cui trattiamo è a — m. 0,07, appena due centimetri più in alto del primo gradino (— m. 0,09) e toglie ogni dubbio sulla questione.

L'edificio risale ad un'epoca che può essere compresa tra la metà del sec. XII e gli inizi del XIII e sorge, come si è visto, sulle rovine di una chiesa più antica e modesta.

Del monastero non rimangono tracce tranne, forse, il pozzo situato nell'area esterna e che doveva trovarsi al centro del chiostro. L'intera area, ora recintata da un muro ed adibita, fino al secolo scorso, a cimitero, è sollevata, rispetto alla campagna circostante, di circa m. 1,60. È probabile che i muri del convento abbiano, col trascorrere del tempo, trattenuto la terra portata dal vento e dalle frequenti alluvioni fino a costituire l'attuale assetto.

È un fatto che tutt'intorno, e nello stesso interno del recinto, affiorano grosse pietre che sembrano appartenere a murature, ma solo uno scavo ben condotto potrebbe chiarire definitivamente il quesito. Che la chiesa sia appartenuta ai Vittorini, malgrado la mancanza di riferimenti epigrafici o archivistici, lo si può dedurre da documenti relativi a donazioni che Costantino, figlio del Giudice di Cagliari Arzone, elargì ai religiosi, nell'agro di Cagliari, con diploma del 30 giugno 1089. [5] Circa la successione dei due edifici e i motivi che portarono, in un brevissimo intervallo di tempo, alla sostituzione di uno di essi con un altro più ampio, sembra di poter avanzare la seguente ipotesi: i Vittorini iniziarono la costruzione del primo e portarono l'elevato dei muri alla quota a cui è stato trovato (cioè tutto allo stesso livello e senza tracce di rottura) e, giunti a questo punto, un ripensamento fece interrompere i lavori per iniziare immediatamente la costruzione della nuova chiesa. Con ogni probabilità le dimensioni della prima si dimostrarono subito troppo modeste per i fini di un Ordine in rapida espansione e di quella importanza. La chiesa che noi conosciamo fu infatti anch'essa iniziata dai Marsigliesi ma subì, fin dal principio, molteplici manomissioni; nata per essere coperta a volta, [6] questa soluzione fu abbandonata a vantaggio di una copertura a tetto, forse per influenza di una tradizione latina che vedeva nell'impianto basilicale paleocristiano il modello migliore per un edificio sacro; in alcune parti ornamentali, con molta probabilità, vi fu perfino l'intervento di scalpellini arabi.

Un'altra modifica, forse successiva alla consacrazione, la notiamo sul tetto delle navatelle laterali: esaminando infatti il fianco si vede che l'attacco di queste falde al muro della navata centrale, avviene al di sopra dello spiccato delle finestre che risultano così spezzate. Una falda che però si fosse innestata, come sarebbe stato giusto, al di sotto di questa quota, avrebbe avuto una pendenza eccessivamente ridotta e questo fa pensare che si sia deciso, già in corso d'opera, di sacrificare la coerenza architettonica a vantaggio di una maggiore funzionalità.

La necessaria pendenza si sarebbe forse potuta ottenere abbassando la quota inferiore dell'appoggio della falda sulla navatella, ma questo avrebbe comportato lo smontaggio della cornice che gira lungo tutto il perimetro della chiesa, con un lavoro improbo e di difficile soluzione; si preferì perciò la soluzione adottata, e per far questo si aggiunsero al di sopra delle mensole in pietra, già predisposte all'interno della navatella, degli spessori lignei atti allo scopo.

I ritrovamenti descritti, e specialmente le due absidi, hanno subito posto il problema del come evidenziare allo studioso ed al visitatore le tracce della chiesa antica. Si era pensato, in un primo momento, di rendere visibile la parte absidale con grate in ferro mobili ed una adeguata illuminazione. Si è poi scartata questa soluzione considerando che, benché importante per ciò che indicava, tale parte non possedeva in se stessa tanto valore da doverne mantenere la vista ad ogni costo.

A questa soluzione se ne è perciò preferita un'altra consistente nel tracciare sul nuovo pavimento, realizzato in cotto, il disegno dell'intera pianta della chiesa, che risulta così perfettamente leggibile a tutti. Si è inoltre evidenziata la presenza del muro presbiteriale con un gradino in pietra da taglio che ripete l'antico dislivello fra le due parti del tempio. Un ulteriore intervento dovrebbe prevedere l'eliminazione di due dei tre gradini del presbiterio per riportare così il pavimento

al livello originario. In tale modo la chiesa ritroverà, quasi per intero, l'antico assetto planimetrico-funzionale e tornerà ad essere un esempio fra i più validi di architettura monastica del medioevo in Sardegna.

O. LILLIU

© Ministero dei Beni e delle Attività Culturali - Bollettino d'Arte

1) V. M. FREDDI, *La chiesa di S. Maria di Uta*, Roma 1954, p. 12.
2) M. FREDDI, *op. cit.*, pp. 11-12.
3) R. DELOGU, *Architettura del medioevo in Sardegna*, Roma 1953, pp. 58 ss.; M. PIACENTINI, *Nota sulle chiese a due navate*, in *Palladio*, V (1941), pp. 126 ss. Circa la tradizione precristiana degli ambienti di culto doppi e per quanto concerne la Sardegna è ai Fenici che ci si deve rivolgere. In tutti i templi punici si è trovato infatti un doppio ambiente liturgico, di cui uno dedicato all'altare — generalmente posto in modo che l'officiante sia rivolto verso nord — e l'altro alla statua o, comunque, al simbolo della divinità (*Nora*: Tempio di Eshmun; *Tharros*: Tempio di Capo S. Marco; *Monte Sirai*: Tempio del Mastio; *Antas*: Tempio fenicio). Se si tiene conto che questo modo di concepire un organismo sacro ha coperto un arco di tempo che va dal VII secolo a. C. all'età costantiniana, può anche supporsi che esso possa aver lasciato una traccia nella tradizione architettonica dell'isola e che possa essere stato raccolto dai monaci marsigliesi ai quali doveva premere l'armonizzare quanto avevano trovato di radicato in Sardegna con le loro esigenze costruttive e liturgiche. Cfr. al riguardo: F. BARRECA, *Monte Sirai III*, Roma 1966, p. 9 ss.; ID., *Monte Sirai*, IV, Roma 1967, p. 7 ss.
4) La qual cosa conferma l'ipotesi prospettata in DELOGU, *op. cit.*, p. 63.
5) V. FREDDI, *op. cit.*, pp. 11 ss.
6) DELOGU, *op. cit.*, pp. 63 s.

I "CINQUE SENSI" DI CACCAMO E L'ATTIVITÀ SICILIANA DI GIOVANNI VAN HOUBRACKEN

NELLA SACRESTIA della Chiesa Madre di Caccamo (Palermo) sono cinque tele d'ignoto artista seicentesco e d'ignota provenienza, ma che, per il loro soggetto profano, denunciano una destinazione originaria diversa dall'attuale. Esse rappresentano infatti le allegorie dei "cinque sensi" (*figg.* 101-105), tema abbastanza diffuso nella pittura del sec. XVII e di cui resta celebre esempio la serie riberesca e sue derivazioni. [1]

Ciò che colpisce subito in questi dipinti è tuttavia l'originale interpretazione del tema e la singolarità dello stile, che rifiuta recisamente la locale tradizionale attribuzione a Mattia Stomer. Di questo ultimo pittore (la cui produzione artistica è abbastanza nota, sebbene manchi a tutt'oggi uno studio ampio e approfondito sulla sua personalità) esiste nella chiesa di S. Agostino della stessa Caccamo una pala di altare con *Miracolo di S. Isidoro Agricola*, firmata e datata 1641, che avrebbe dovuto da tempo persuadere i locali dell'arbitrarietà di ogni accostamento allo Stomer dei "cinque sensi" della Chiesa Madre. Eppure, nelle antiche guide come nelle nuove, tale errata attribuzione viene comunemente accolta, mentre invece mancano del tutto notizie in merito alla provenienza dei cinque dipinti. [2]

Chi più diffusamente di altri ne parla è F. Nicotra, che nel suo *Dizionario dei Comuni siciliani* (Palermo 1907), alla voce Caccamo Chiesa Madre così ce li descrive: "... pregevolissimi però soprattutto i cinque quadri di scuola fiamminga, rappresentanti in allegoria i sensi dell'uomo, pregiose tele olandesi le quali sono attribuite a Matteo Stomer. La *Vista* è in emblema di una giovane donna aristocratica che fa toelette e unge di balsami i lunghi capelli disciolti; un vispo moretto, nella penombra, le offre gli aromi preziosi della bellezza; l'*Udito* è in simbolo di un'altra donna flessuosa, che siede al piano...; altro che annasa, voluttuosamente ingordo, un grosso frutto primaticcio è la figurazione realistica dell'*Odorato*; il *Tatto* è il rilievo di una scena dell'ombra: due ciechi brancolanti nell'incertezza dei passi e nella nervosità delle strette angosciose".

Malgrado l'inevitabile ampollosità retorica e l'inesatta lettura di questo ultimo soggetto, che non rappresenta "due ciechi brancolanti" ma un cieco che stringe energicamente il braccio e afferra per i capelli un ragazzo, tale descrizione può servire di punto di partenza per un esame più approfondito e un giudizio più ponderato su questa interessante serie di dipinti. Già il parlare di "penombra" e di "scene d'ombra" ci introduce nell'ambito di una poetica, di una pittura di valori di matrice caravaggesca, di cui vedremo però la reale portata. Anche per quanto riguarda la "figurazione realistica" dell'*Odorato* v'è da osservare che essa non è certo così nuova e ardita. Basterebbe contrapporre all'uomo "che annasa, voluttuosamente ingordo, un grosso frutto primaticcio" il contadino con la cipolla in mano dell'*Olfatto* riberesco, per concludere che qui si tratta piuttosto di un'interpretazione del tema che sta a mezza via tra l'accezione iconografica tradizionale (donna al piano per l'*Udito*, donna allo specchio per la *Vista*) e la sua traduzione al gusto e alla cultura della pittura postcaravaggesca. Anche la alternanza di personaggi e ambienti aristocratici con personaggi e ambienti popolani sta ad indicare nell'autore una cultura composita e un gusto parzialmente aggiornato, che ben si addicono ad un artista venuto di fuori, probabilmente dal nord, e vivamente impressionato dal nuovo ambiente. Una conferma dell'origine nordica del pittore sembra offrirla anche la tipologia delle figure, specie le femminili, dai tratti un po' duri, dai costumi ricchi ed eleganti, dalle acconciature impreziosite di gioielli, che denunciano una sia pur lontana parentela con le ricercate dame degli ultimi manieristi della scuola di Haarlem. Una prima indicazione, questa, sulla patria del pittore che autorizza l'ipotesi di un'originaria esatta attribuzione dei cinque dipinti a maestro fiammingo, corrotta poi in quella errata a Mattia Stomer, forse perché il più noto dei fiamminghi operanti in questi anni in Sicilia.

Anche il Matranga nel suo studio sull'attività siciliana dello Stomer espunge dal catalogo del maestro i "cinque sensi" di Caccamo, ma con una motivazione un po' troppo parziale e superficiale. Le figure dei "cinque sensi" di Caccamo, secondo il Matranga, si potrebbero avvicinare a quelle dello Stomer "... se il colore troppo acceso della loro pelle rossa e lucida come il rame, non rivelasse il seguace pedestre e volgare, non del solo Stomer, ma di tutto un indirizzo fiammingo caravaggesco, che ebbe in Napoli larga e non sempre degna diffusione. L'ignoto artista, che decisamente si distacca dallo Stomer, nelle figure femminili biaccose, imbellettate e svenevoli, malgrado le durezze del suo disegno e la brutalità della sua tavolozza, riesce un evocatore bizzarro di galanterie seicentesche e di episodi popolari". [3]

Proprio tale contrasto di valutazioni e di giudizi in merito alla qualità dei cinque dipinti può darci la misura della problematicità di questo artista, che non può essere considerato semplicemente un cattivo seguace dello Stomer, o un modesto epigono della cultura post-