

Arte e storia delle Madonie

Studi per Nico Marino Vol. VI

**a cura di
Gabriele Marino
Rosario Termotto**

**Associazione Culturale
«Nico Marino»**

Arte e storia delle Madonie
Studi per Nico Marino, Vol. VI

A cura di Gabriele Marino e Rosario Termotto
Associazione Culturale “Nico Marino”
Cefalù PA, novembre 2018

ISBN 978-0-244-73296-7

Atti della sesta edizione
Castelbuono, Museo Civico – Castello dei Ventimiglia
22 ottobre 2016

Contributi di:

Giuseppe Fazio
Rosario Termotto
Rosa Maria Cucco
Amedeo Tullio
Santa Aloisio
Roberto Sottile
Patrizia Bova
Antonio Contino
Bruno De Marco Spata
Maria Giuseppina Mazzola
Salvatore Mantia
Giuseppe Spallino

Impaginazione e grafica:
Gabriele Marino, con la collaborazione di Alberto Culotta

Arte e storia delle Madonie
Studi per Nico Marino
Vol. VI

Atti della sesta edizione
Castelbuono, Museo Civico – Castello dei Ventimiglia
22 ottobre 2016

a cura di
Gabriele Marino
Rosario Termotto

Associazione Culturale
“Nico Marino”



Cefalù
novembre 2018

Indice

<i>Nota di cura</i>	7
<i>Nico Marino</i> (scheda bio–bibliografica)	9
<i>Programma delle giornate di studio</i>	13

Ricerche – VI edizione (2016)

GIUSEPPE FAZIO: <i>Una nota di Nico Marino. La Cappella dell'Eucarestia del vescovo Ottavio Preconio nel diaconicon della Cattedrale di Cefalù (1578)</i>	17
ROSARIO TERMOTTO: <i>Su alcuni pittori poco noti del Sei e del Settecento attivi nelle Madonie. Note documentarie</i>	31
ROSA MARIA CUCCO: <i>Novità sull'Archeologia a Polizzi Generosa: gli scavi nella Chiesa Madre</i>	49
AMEDEO TULLIO: <i>Reperti significativi dalla necropoli ellenistica di Contrada S. Pietro. Le lekythoi Pagenstecher e le ceramiche a figure nere del IV-III sec. a.C. nel Civico Museo Archeologico di Polizzi Generosa</i>	61
SANTA ALOISO: <i>I gutti nel Civico Museo Archeologico di Polizzi Generosa dalla necropoli ellenistica di Contrada S. Pietro</i>	77
ROBERTO SOTTILE: <i>Il dialetto nelle canzoni di autori madoniti tra funzione lirico-espressiva e funzione ludica</i>	89

Altre ricerche

PATRIZIA BOVA/ANTONIO CONTINO: <i>L'importazione e l'uso dell'ardesia ligure o "pietra di Lavagna" nella Sicilia centro-settentrionale (XVI-XVIII sec.)</i>	101
BRUNO DE MARCO SPATA: <i>L'appalto per le pulizie della cattedrale di Palermo nel '500 nella sua attualità e completezza</i>	125
MARIA GIUSEPPINA MAZZOLA: <i>Un viaggio dalla Sicilia a Roma nel '500</i>	129
SALVATORE MANTIA: <i>L'ottavario (o novena) per la Madonna della Milicia: una spiegazione storico-antropologica</i>	137
GIUSEPPE SPALLINO: <i>Bandiera rossa, terra e libertà. I Fasci dei lavoratori nelle Madonie</i>	149

Nota di cura

Contenuti del volume

Il presente volume raccoglie gli atti della sesta edizione delle giornate di studio dedicate a Nico Marino, organizzate dall'omonima associazione in collaborazione con l'Archeoclub d'Italia sede di Cefalù, il Comune di Cefalù, il Museo Civico di Castelbuono e il Comune di Castelbuono. L'evento è stato ospitato il 22 ottobre 2016 presso il Museo Civico del Castello dei Ventimiglia di Castelbuono.

Assieme a quelli ricavati dalle comunicazioni presentate durante il convegno (Fazio, Termotto, Cucco, Tullio, Aloiso, Sottile), si trovano qui pubblicati anche altri articoli, alcuni ricavati da comunicazioni presentate nel corso di precedenti edizioni (Bova/Contino, Mazzola) e altri ancora liberamente sottoposti all'attenzione dei Curatori (De Marco Spata, Mantia, Spallino).

Il volume è liberamente consultabile online, con le immagini a colori, sul sito nicomarinocefalu.it e tramite la piattaforma issuu.com ed è acquistabile in formato cartaceo sul sito lulu.com.

Ringraziamenti

Maria Antonella Panzarella e Gabriele Marino desiderano ringraziare quanti hanno collaborato alla realizzazione delle giornate di studio di cui il presente volume è testimonianza. In particolare: Alberto Culotta, Angela Sottile e Rosario Termotto.



Nico Marino ritratto da Giuseppe Forte (china su carta, 2013)

Nico Marino

Attore, autore e studioso cefalutano
Cefalù, 1948–2010

Figlio del Dott. Gabriele e di Elena Bellipanni, Domenico Marino – per tutti “Nico” – è nato a Cefalù il 30 aprile 1948, secondo di quattro fratelli (Giovanni, Mario, Annamaria). Dalla metà degli anni Settanta, parallelamente alla carriera di attore e autore di teatro con il gruppo di cabaret–folk “I Cavernicoli” (fondato nel 1967 e molto attivo, anche in ambito nazionale, fino agli anni Novanta, in forma di trio e quartetto con Leandro Parlavecchio, Pio Pollicino e Gigi Nobile), Nico è stato uno dei principali animatori della vita culturale della sua città, collaborando con enti pubblici, privati e associazioni, organizzando eventi, compiendo ricerche storiche, promuovendo il nome di Cefalù in Italia e nel mondo. Collezionista e guida turistica *sui generis*, studioso di storia e tradizioni locali, ha pubblicato una decina di libri e circa duecento tra articoli, saggi e contributi di vario tipo tutti incentrati su un qualche aspetto della vita o della storia di Cefalù e delle Madonie. Sposato dal 1982 con Maria Antonella Panzarella, padre di Gabriele (nato nel 1985), Nico ci ha lasciati il 18 ottobre 2010.

Libri e curatele

- (a cura di) *Mostra della iconografia storica di Cefalù* (catalogo della mostra), Kefagrafica Lo Giudice, Palermo 1992
- (e Amedeo Tullio, a cura di) *Oggetti, curiosità e bibelots della Fondazione Mandralisca* (catalogo della mostra), Kefagrafica Lo Giudice, Palermo 1994
- Altre note di storia cefaludese* (raccolta di articoli apparsi su “Il Corriere della Madonie” 1989–1993), Kefagrafica Lo Giudice, Palermo 1995
- (e Totò Matassa, a cura di) *Saluti da Cefalù. Mostra di cartoline d’epoca ed altro*, (catalogo della mostra) Tipografia Nuova Select, Cefalù PA 1995
- (e Rosario Termotto) *Cefalù e le Madonie. Contributi di storia e di storia dell’arte tra XVII e XVIII secolo*, Tipografia Nuova Select, Cefalù PA 1996
- Enrico Piraino Barone di Mandralisca*, Centro Grafica, Castelbuono PA 1999 (II ed., 2000)
- Vincenzo Cirincione. Un benemerito cefaludese collezionista e filantropo nel bicentenario della nascita a 130 anni dalla morte, Cefalù 1803–2003*, Tipolitografia Pollicino s.n.c., Cefalù PA 2003
- La vita e le opere di Enrico Piraino Barone di Mandralisca*, Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, per Archeoclub d’Italia sede di Cefalù, Bagheria PA 2004
- Compendio di note, appunti, indicazioni e documenti sulla storia di Cefalù*, MP Grafica, per Archeoclub d’Italia sede di Cefalù, Cefalù 2005 (formato CD–R)
- 1856 milleottococinquantesi. I moti rivoluzionari cefaludesi nel centocinquantesimo anniversario*, Cefalù 25 novembre 1856–25 novembre 2006, Tipografia Valenziano, Cefalù PA 2006

- (a cura di) *Festa di Musica. Nel 25° Anniversario dell'Associazione Musicale S. Cecilia*, Tipografia Valenziano, Cefalù PA 2007
- Giuseppe Giglio: Medico chirurgo, ostetrico, scienziato, filantropo. Un benemerito cefaludese nel centocinquantenario della nascita, Cefalù 1854–2004*, Marsala Editore, Cefalù PA 2007
- Cefalù. Itinerari urbani*, PRC Repubbliche, Palermo 2008

Scelta di pubblicazioni che contengono contributi di Nico Marino

- AA. VV., *Il Cabaret dei Cavernicoli*, Lorenzo Misuraca Editore, 1973
- AA. VV., *L'Osterio Magno di Cefalù*, a cura dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Cefalù, Palermo 1994 (II ed., 1996)
- Caterina Di Francesca (a cura di), *Immagini per Mandralisca. Omaggio alla vita ed alle opere del Barone Enrico Piraino*, Kefagrafica Lo Giudice, Palermo 1994
- AA. VV., *Omaggio alla memoria di Gabriele Ortolani di Bordonaro Principe di Torremuzza*, a cura del Comune di Cefalù, (senza dati editoriali né tipografici) 1996
- Angelo Pettineo (a cura di), *I Livolsi. Cronache d'arte nella Sicilia tra '500 e '600*, Bagheria PA 1997
- AA. VV., *Chiese aperte a Cefalù*, Tipografia Valenziano, per Archeoclub d'Italia sede di Cefalù, Cefalù PA 1997
- Pierluigi Zoccatelli (a cura di), *Aleister Crowley. Un mago a Cefalù*, Edizioni Mediterranee, Roma 1998
- Nino Liberto e Steno Vazzana, *Cefalù raccontata dalle fotografie di Nino Liberto*, Elfil Grafiche s.a.s., Palermo 1999
- Umberto Balistreri (a cura di), *Gli Archivi delle Confraternite e delle Opere Pie del Palermitano*, Circolo Cultura Mediterranea, Poligraf, Palermo 1999
- Umberto Balistreri (a cura di), *Le torri di avviso del Palermitano e del Messinese*, Archivi e Memorie, Poligraf, Palermo 1999
- AA. VV., *Le edicole votive di Cefalù*, Centro Grafica, per Archeoclub d'Italia sede di Cefalù, Castelbuono PA 2000
- AA. VV., *Cefalù. Perla del Mediterraneo*, Ed. Affinità Elettive, Messina 2002
- Giacinto Barbera e Marcella Moavero (a cura di), *Il Liberty a Cefalù*, Offset Studio, Palermo 2005
- Vincenzo Abbate (a cura di), *Giovanni Antonio Sogliani (1492–1544). Il capolavoro nascosto di Mandralisca*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo MI 2009
- Angela Diana Di Francesca e Caterina Di Francesca (a cura di), *Cinematografari. Una lunga storia di Cinema*, Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, per Marsala Editore, Bagheria PA 2009
- Giuseppe Antista (a cura di), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, Edizioni Arianna, Geraci Siculo PA 2009

Contributi su quotidiani e periodici

A partire dal 1973, Nico ha pubblicato una grande quantità di articoli dedicati a Cefalù e le Madonie. Nell'impossibilità di elencarli in questa sede, si vogliono però ricordare le principali testate su cui sono apparsi: «Il Corriere delle Madonie» (Cefalù PA), «Presenza del Murialdo» (Cefalù), «L'Eco di Gibilmanna» (Gibilmanna, Cefalù), «La Voce delle Madonie» (poi «La Voce»; Cefalù), «Cefalù InForma» (Cefalù), «Espero» (Termini Imerese PA), «Le Madonie» (Castelbuono PA), «PaleoKastro» (Sant'Agata di Militello ME), «Il Centro Storico» (Mistretta ME).

Articoli e altri testi su Nico Marino

- Guglielmo Nardocci, *La città di Ercole e dei Normanni. La terra del mito (I Borghi più belli d'Italia 12: Cefalù)*, in «Famiglia Cristiana» n. 36, 4 settembre 2005 (bit.ly/1n1Y9tA)
- Peppino Ortoleva e Barbara Scaramucci (a cura di), «Via Asiago Tenda», in *L'universale Garzantine. Radio, Vol. N-Z*, Mondadori-TV Sorrisi e Canzoni, Milano 2006, p. 928
- Roberto Alajmo, «Cefalù. L'osmosi della somiglianza prende il sopravvento», in *L'arte di annacarsi. Un viaggio in Sicilia*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 215–221
- Consiglio di amministrazione della Fondazione Mandralisca, *È stato un acuto ricercatore*, in «LaVoce Web», 18 ottobre 2010 (bit.ly/1Dz7ZYG)
- (Articolo non firmato) *Addio a Nico Marino, anima e cofondatore dei Cavernicoli*, «Giornale di Sicilia», 19 ottobre 2010
- (Articolo non firmato) *È morto Nico Marino, cuore dei Cavernicoli*, in «La Repubblica Palermo», 19 ottobre 2010
- Giuseppe Palmeri, *Nico Marino, l'etnografo che univa ironia e ricerca*, in «LaVoce Web», 20 ottobre 2010 (bit.ly/1wMAAVK)
- Mario Alfredo La Grua, *Puoi ancora aiutarci a non sentirci soli, a crescere*, in «Cefalunews.net», 23 ottobre 2010 (bit.ly/1v4wngQ; bit.ly/1CoswgX)
- Rosario Termotto, *Ricordo di Nico*, in «Espero» anno IV n. 43, 01 novembre 2010
- Italo Piazza, *Caro Nico, ti scrivo...*, in «LaVoce Web», 10 novembre 2010 (bit.ly/1v4wLvJ)
- Angelo Pettineo, *Eredità materiale e immateriale*, in «Presenza del Murialdo» nn. 1–2, gennaio–febbraio 2011 (bit.ly/1usExkn)
- Gabriele Marino, *Nico un(ic)o e centomila. Nico Marino tra storia, turismo e cabaret*, in «Corso Ruggero» 1, Marsala Editore, Cefalù, agosto 2011, pp. 92–103
- Giuseppe Terregino, *Nico Marino e l'epopea risorgimentale a Cefalù*, in «Cefalunews», 19 settembre 2011 (bit.ly/1uJW97P)
- Gabriele Marino, *Questo era mio padre. Gabriele ricorda Nico*, in «LaVoce Web», 18 ottobre 2011 (bit.ly/1rof8pm)
- Daniele Sabatucci, «Le origini e gli anni Sessanta», in *Palermo al tempo del vinile*, Dario Flaccovio, Palermo 2012, p. 37

Gabriele Marino, “Nico Marino raccoglitore e custode di cose cefalutane”, in *Conoscere il territorio: Arte e Storia delle Madonie. Studi in memoria di Nico Marino, Vol. 2*, a cura di Gabriele Marino, Giuseppe Fazio e Marco Failla, Ass. Cult. Nico Marino, Cefalù PA 2014, pp. 13–18

Gabriele Marino, “I Cavernicoli”, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 917–928

Pagine web

Sito: nicomarinocefalu.it

Pagina Facebook: fb.com/nicomarinocefalu

I Cavernicoli: icavernicoli.it

Programma delle giornate di studio
“Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino”

VI EDIZIONE (2016)

Sessione unica (Castelbuono)

Castelbuono, Museo Civico, Castello dei Ventimiglia
Domenica 22 ottobre 2016, ore 15:00–19:00

APERTURA DEI LAVORI

- Rosario Lapunzina, Sindaco del Comune di Cefalù
- Rosalinda Brancato, Presidente dell’Archeoclub d’Italia sede di Cefalù
- Gabriele Marino, Presidente dell’Associazione Culturale “Nico Marino”

RELAZIONI – Chair: Rosario Termotto

- Giuseppe Fazio: *Una nota di Nico Marino. La Cappella dell’Eucarestia del vescovo Ottavio Preconio nel diaconicon della Cattedrale di Cefalù (1578)*
- Rosario Termotto: *Su alcuni pittori poco noti del Sei e del Settecento attivi nelle Madonie. Note documentarie*
- Rosa Maria Cucco: *Novità sull’Archeologia a Polizzi Generosa: gli scavi nella Chiesa Madre*
- Amedeo Tullio: *Reperti significativi dalla necropoli ellenistica di Contrada S. Pietro. Le lekythoi Pagenstecher e le ceramiche a figure nere del IV-III sec. a.C. nel Civico Museo Archeologico di Polizzi Generosa*
- Santa Aloisio: *I gutti nel Civico Museo Archeologico di Polizzi Generosa dalla necropoli ellenistica di Contrada S. Pietro*
- Roberto Sottile: *Il dialetto nelle canzoni di autori madoniti tra funzione lirico-espressiva e funzione ludica*
- Gabriele Marino: *I Cavernicoli e La musica folk*
- Rosario Termotto-Gabriele Marino: *Presentazione del volume Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino Voll. IV-V (2014-2015)*

Ricerche

VI edizione (2016)

Una nota di Nico Marino
La cappella dell'eucarestia del vescovo Ottaviano Preconio
nel *diaconicon* della Cattedrale di Cefalù (1578)

GIUSEPPE FAZIO

Una delle “altre note di storia cefaludese” raccolte da Nico Marino nel suo personale *Libro Rubeo*¹, che tale ricorda (penso volutamente) anche nella cromia della legatura, ha particolarmente attratto la mia attenzione per la quantità di notizie inedite che mi erano sfuggite nelle prime ricognizioni sul testo. Il breve articolo, che era apparso nella sua versione originale sulle pagine de *Il Corriere delle Madonie* del 21 luglio 1992, ha per titolo *Due nuove certezze sulla Cattedrale* e risulta interessante già nelle parole quasi profetiche dell'incipit:

È sempre stata mia ferma convinzione che la ricerca e l'analisi delle fonti stia alla base dello studio per la conoscenza storica e ho spesso auspicato un gruppo di lavoro per uno studio su Cefalù più spedito. Il tempo è notoriamente tiranno e nei limiti delle mie possibilità ho fatto quello che ho potuto. Per fortuna la ricerca storica dà sempre buoni frutti e, per quello che mi concerne, ne ho dato sempre tempestivo resoconto su queste pagine per metterne al corrente quelle persone che sono interessate alla materia².

Consci oggi di quanto il tempo sia stato veramente tiranno con Nico ed essendo io persona interessata alla materia, grato per gli spunti forniti mi accingo ad estendere le mie riflessioni di approfondimento su quanto resocontato nell'articolo in questione.

Le notizie vengono desunte dalla consultazione di un incartamento inserito nel *Rollus Rubeus* della Cattedrale, nel volume relativo agli anni fra il 1570 e il 1678, che riporta il *Notamento di spese da farsi per lo Ill.mo e Rev.mo Mon.re Don Ottaviano Preconio vescovo di Cefalù per la Chiesa Cathedral e Vescovado di Cefalù dal giorno nello quale prese la possessione di detto Vescovado che fu al V di settembre dell'anno VII ind.ne 1578*.

Fra le varie spese sostenute dal vescovo Preconio sono registrate anche quelle per la realizzazione di diverse suppellettili liturgiche, più o meno preziose, per la fabbrica della pavimentazione della navata nord e per il restauro del portale medievale; ma la spesa più consistente è la seconda dell'elenco, registrata sotto l'anno 1578 e che resoconta *onze 12 e tari 15 spesi nelli mesi di novembre e dicembre del detto anno per fare cavare le immagini marmoree della madonna et del angelo et accomodare la cappella del SS.mo sacramento dentro detta chiesa con sua pittura*.

L'interesse della notizia nasce dall'essere praticamente l'unica testimonianza documentaria di una delle tante sistemazioni intermedie occorse agli spazi interni

¹ N. MARINO, *Altre note di storia cefaludese. Articoli tratti da Il Corriere delle Madonie corretti e annotati dall'autore*, Edizioni Kefagrafica, Palermo 1995. La raccolta di articoli si pone inoltre in continuità con *Note di storia cefaludese*, pubblicazione di Giovanni Cavallaro del 1939.

² *Ivi*, pp. 117-119.

della cattedrale cefaludese prima dei cambiamenti radicali operati a fine Cinquecento dal vescovo mantovano Francesco Gonzaga, a cui si è soliti riferire per intero lo stravolgimento della chiesa medievale, cosa che invece ebbe inizio già un secolo prima, almeno a partire dal 1485, come vedremo³.

Dall'annotazione documentaria Nico ricava due notizie: la prima egli ritiene che possa riguardare l'origine del gruppo scultoreo dell'*Annunciazione*, oggi collocato nei due piloni di ingresso al bema, su cui dovremo tornare più avanti; la seconda concerne l'erezione di una cappella dell'Eucarestia nel *Diaconicon* della cattedrale, della quale prima d'allora avevamo contezza soltanto da un'iscrizione riportata su uno dei capitelli medievali, poi riutilizzati nel 1614 a sostegno dell'organo sud, trascritta mutila e pubblicata da Teresa Viscuso⁴ e che invece Nico integra, ridandocene l'interezza, tramite il manoscritto di Francesco Alessandro Di Bianca⁵. Ecco come recita l'iscrizione, con in grassetto le parti integrate:

OCTAVIAN(US) PRECO(NIUS) EPISCOPUS CEPHAL(EDITANUS) HAS
SACRAS IMAGINES SS.ME EUCHAR(ESTIE) E SACELLUM **Q(UI) DIU**
POST ALTARE MAGNUM LATUERE IN LOCUM HUNC
HONOREFICIENTIOREM **TRASTULIT, ORNAVIT, AUXIT 1578**

Il testo, così restituito da Nico, fornisce due elementi chiave che dalla precedente trascrizione non si evincevano: l'anno di esecuzione dei lavori (1578), che coincide con quello della nota di spesa dove essi vengono poi elencati in dettaglio; il luogo da cui vengono prelevate le immagini da collocare nella nuova cappella, ossia da dietro l'altare maggiore.

L'idea di edificare una nuova cappella dell'Eucarestia non è tuttavia da addebitare al presule originario di Castoreale, ma essa risponde a una precisa prescrizione emessa un ventennio prima (1557) dal regio visitatore Giacomo de Arnedo⁶, la cui relazione contenente i lavori di adeguamento da fare alla costruzione per ammodernarla può

³ Per i lavori promossi dal vescovo Gonzaga cfr. G. FAZIO, "Ecclesiam formam renovavit". *L'intervento apologetico di Francesco Gonzaga nella cattedrale di Cefalù (1588-1592)*, in A. G. Marchese (ed.), *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi di Giuliana (Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009), vol. I, ila palma, Palermo 2010, pp. 245-287; per i lavori quattrocenteschi nella cattedrale cfr. *infra*; inoltre durante l'episcopato di Rinaldo Montoro e Landolfina (1497-1511) fu realizzato il primo organo monumentale posto sotto il primo intercolunnio nord e sostenuto da quattro colonne recuperate dallo smembramento di parte dell'arredo liturgico medievale (cfr. G. MISURACA, *Serie dei vescovi di Cefalù*, Roma 1960, p. 34).

⁴ T. VISCUSO, *Elementi dell'arredo plastico e pittorico delle navate dal '500 in poi*, in *Materiali per la conoscenza storica e il restauro di una cattedrale. Mostra di documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù*, EPOS, Palermo 1982, pp. 132-133.

⁵ Sul manoscritto dal titolo *Notizie storiche sull'antichità e pregi della piacentissima città di Cefalù...* cfr. N. MARINO, *Don Francesco Alessandro de' Bianchi*, in IDEM, *Altre note...* cit., pp. 89-97.

⁶ Cfr. C. VALENZIANO (ed.), *La basilica ruggeriana di Cefalù nei documenti d'archivio e nelle epigrafi*, in *La basilica cattedrale di Cefalù. Materiali per la conoscenza storica e il restauro*, vol. IV, EPOS, Palermo 1987, pp. 35-37.

essere considerata come l'atto che innescò le successioni di lavori che troveranno compimento soltanto un secolo dopo con il rivestimento a stucco della prima campata del bema ad opera di Scipione Li Volsi su commissione del vescovo Marco Antonio Gussio (1644-1650)⁷. Le disposizioni dell'Arnedo prevedevano, infatti, la costruzione di una sacrestia e il restauro del pavimento, oltre a diversi lavori da doversi compiere nel chiostro, nella canonica del Capitolo e nel Palazzo Vescovile, ma per prima cosa il regio visitatore disponeva che venisse spostata proprio la custodia eucaristica da dietro l'altare, dove si trovava, e che venisse collocata nel *diaconicon*, in piena coincidenza con la documentazione oggetto di questo intervento. La serie di "expeditum" posti a margine della relazione dell'Arnedo, conservata in copia autentica presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale, attestano come i vescovi che si sono succeduti per tutta la seconda metà del XVI secolo abbiano posto particolare attenzione nell'espletare tutte le imposizioni della visita regia.

Se il vescovo Francesco d'Aragona (1525-1561), della famiglia reale di Napoli, fin da subito si occupò del rifacimento del pavimento, affidandolo al marmoraro carrarese Baldassarre de Massa⁸, e della costruzione della nuova sacrestia, lì dove c'era la cappella esterna di Santa Caterina, all'incrocio tra il braccio sud del transetto e la contigua parete della navatella meridionale; se i due successori del D'Aragona, Antonio Faraone (1562-1568) e Roderico Vadillio (1569-1578), continuarono il rifacimento della pavimentazione; particolarmente denso di attività fu proprio l'episcopato del francescano Ottavio Preconio, il quale si considerava un predestinato all'episcopato di Cefalù, che sarebbe stato addirittura previsto da Ruggero II, fondatore della cattedrale e della Diocesi⁹. L'episodio più rilevante del suo operato nella fabbrica del duomo, che ancora oggi ne caratterizza l'aspetto esterno, è sicuramente la sistemazione e forse l'ampliamento del preesistente terrazzo adibito a cimitero sul fronte principale della costruzione¹⁰, e proprio allo stesso vescovo si deve l'adempimento della prima disposizione ordinata nella visita Arnedo, e cioè lo spostamento della custodia eucaristica nella cappella del *diaconicon*.

Ma se entrambe le attestazioni esistenti sulla cappella fatta edificare da Ottaviano Preconio parlano di un semplice spostamento di elementi scultorei, una volta

⁷ Cfr. N. MARINO, *Alcune note sulle decorazioni del Presbiterio della Cattedrale di Cefalù, con particolare riferimento all'opera di Scipione Livolsi, sulla base di documenti inediti*, in IDEM e R. TERMOTTO, *Cefalù e le Madonie: Contributi di storia e di storia dell'arte tra XVII e XVIII secolo*, Tipografia Nuova Select, Cefalù (PA) 1996, pp. 13-19.

⁸ Cfr. IDEM, *Artisti e maestranze nella Cattedrale di Cefalù*, in "Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul territorio del Valdemone", I, 3, dicembre 2000, p. 6.

⁹ Nello stemma del Preconio era raffigurato un gallo, e così su uno dei capitelli del chiostro, dove, messo ben in evidenza, è scolpito proprio un gallo, egli aveva fatto incidere: «Rogeri cecini te Praeco a tempore regis / venisti sileo gallus et iste canat / qui posuit me hic rex hunc praedixisse videtur», cfr. C. Valenziano (ed.), *La basilica ruggeriana di Cefalù nei documenti...* cit., pp. 63-65.

¹⁰ Per la successione dei lavori nella seconda metà del Cinquecento cfr. G. FAZIO, "Ecclesiam formam renovavit"... cit.

appurata la provenienza da dietro l'altare maggiore, qual era l'origine di questi marmi riutilizzati nella nuova collocazione?

Nel 1485 lo scultore lombardo, Giorgio da Milano, veniva incaricato di sistemare l'area celebrativa, che allora si trovava sul fondo della tribuna, sotto la crociera mosaicata, e di demolire un altare di «sanctu blasii» esistente all'interno dell'edificio¹¹.

I saggi archeologici realizzati negli anni Settanta del secolo scorso hanno messo in luce proprio questo secondo allestimento, allora sconosciuto e per questo non sufficientemente attenzionato, intermedio fra la situazione originaria medievale e quella derivata dall'intervento del Gonzaga di fine Cinquecento (fig. 1). In questo momento l'altare, rimosso l'originario ciborio, viene arretrato di qualche metro e posto su un podio proprio al centro dell'area sotto la crociera mosaicata¹². Di questa nuova sistemazione oggi siamo in grado di poter fornire maggiori dettagli grazie proprio al documento recentemente venuto alla luce, che relaziona sulle trasformazioni del 1485¹³. Si tratta del citato contratto con il quale Giorgio da Milano si obbligava per il rinnovo dell'area celebrativa del duomo cefaludese. Nella fattispecie il marmoraro lombardo si obbligava a risistemare lo spazio fra l'altare e la parete di fondo dell'abside maggiore, di demolire il detto altare dedicato a san Biagio, probabilmente addossato al tramezzo, e di riutilizzarne i marmi per i detti lavori; inoltre di scolpire un dossale per la custodia eucaristica, da incassare al centro dell'emiciclo dell'abside.

Mastro Giorgio doveva anche collocare dietro l'altare maggiore su due «pilerj seu culonni», che egli stesso doveva «farj e laburarj de bono et optimo lavurj et magisteriu... cum soj capitellj et bandj», le due statue della *Vergine Annunciata* e dell'*Angelo*, quindi preesistenti ai detti lavori, in modo tale che ci si potesse girare intorno e così si potesse accedere facilmente alla custodia eucaristica in fondo all'abside tramite una gradinata da doversi realizzare per mano dello stesso scultore con i marmi provenienti dall'altare di San Biagio. Il marmo per la fattura delle due colonne doveva essere reperito, invece, secondo le richieste di mastro Giorgio fra quelli che esistevano «intra la dicta ecclesia». La seconda parte del lavoro consisteva invece nella realizzazione di un pannello marmoreo a rilievo raffigurante «du salvaturj nudu cum la bandera in manu e ali bandj li angilj e autrj figurj...». Come detto, l'opera doveva essere collocata «in lu muru et tribona dicte ecclesie et divj per li bandj sucta li angili li armi di dicto episcopu et exerj talj in modu hj sunctu meta si poza farj autri lavurj dj marmaru...». Si tratta ovviamente di un dossale marmoreo che funge da custodia eucaristica che possiamo ritenere assai simile nella struttura a quello affine della chiesa Madre di Isnello, nel quale non a caso è stato proposto di riconoscere in uno dei due stemmi posti in calce all'opera l'emblema dello stesso vescovo che promosse i lavori nel duomo, ossia Francesco Vitale da Noja¹⁴.

¹¹ Cfr. R. Gianni, *Giorgio da Milano e l'Annunciazione della Cattedrale di Cefalù*, in "Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul territorio del Valdemone", IV, 16, luglio 2005, pp. 5-8.

¹² *IBIDEM*.

¹³ Cfr. *IVI*, p. 8.

L'area celebrativa realizzata da Giorgio da Milano rimane in piena efficienza fino a quando, nel 1557, il regio visitatore Giacomo de Arnedo ne impone le sostanziali modifiche¹⁵. Egli trova infatti che la custodia per l'Eucarestia, sistemata «retro altare maius ipsius ecclesiae», fosse in un luogo «angusto et occulto», credo non tanto per il luogo che in sé è il più eminente possibile, ma piuttosto per le dimensioni ridotte del dossale marmoreo; pertanto ordina che «sacelum marmoreum ubi nunc sacramentum eucharistiae reconditur transferatur ad tribuna alae sinistrae et ibi honorificetur». È facile notare come l'imposizione dell'Arnedo coincida perfettamente, anche nella terminologia utilizzata, con l'iscrizione fatta incidere sul capitello medievale dal vescovo Preconio, quando a distanza di ventuno anni attua la riforma del regio visitatore e di fatto sposta la custodia eucaristica nel *diaconicon*, lì dove nel 1533 il nobile cefaludese Filippo de Serio aveva predisposto la sua sepoltura con la commissione della statua marmorea della *Vergine con il Bambino*¹⁶, oggi sistemata lungo la parete della navatella nord. Contestualmente alla sua prescrizione l'Arnedo aveva anche ordinato di mantenere «scala magna prout stat», la scala cioè costruita da Giorgio da Milano con i marmi dell'antico altare di San Biagio per accedere comodamente alla custodia, e che al posto del dossale marmoreo «fiat armareolum et ibi reponantur omnes reliquiae, sitque competenter ornatum et clausis ferreis confectum». L'«expeditum» posto a margine di detto ordine conferma ancora inequivocabilmente la realizzazione di questi mutamenti voluti dal regio visitatore. Al posto dell'armadio delle reliquie venne però sistemato al centro dell'emiciclo dell'abside il grande polittico dipinto intorno al 1472 da Guglielmo de Pisaro e che fino ad allora era stato esposto nell'abside della *proteys*. In questa nuova posizione privilegiata lo trova, infatti, il regio visitatore Daneu nel corso della successiva visita alla cattedrale del 1579: «retro altare maius sub titulo Sancti Salvatoris in quo adest ancona antiqua lignea deaurata cum imagine S.ti Salvatoris in medio, et aliis Imaginibus»¹⁷.

A questa data, dunque, la situazione dell'area celebrativa può essere così delineata: l'altare era quello quattrocentesco sotto la crociera mosaicata; dietro l'altare la grande scala edificata da Giorgio da Milano conduceva al polittico del 1472, sul muro al

¹⁴ Cfr. M. FAILLA, *La committenza del vescovo Francesco Vitale (1484-1492) tra Collesano, Isnello e Cefalù e la diffusione dei tabernacoli marmorei di tipologia rinascimentale nel territorio delle Madonie*, in G. MARINO, M. FAILLA, G. FAZIO (eds.), *Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino. Vol. III*, atti della terza edizione (Cefalù - Campofelice di Roccella, 19-20 ottobre 2013), Ass. Cult. «Nico Marino», Cefalù 2015, pp. 105-123.

¹⁵ Cfr. *supra*.

¹⁶ Cfr. C. Valenziano (ed.), *La basilica ruggeriana di Cefalù nei documenti...* cit., p. 61.

¹⁷ Cfr. T. Viscuso, *La decorazione della proteysi*, in *Materiali per la conoscenza storica...* cit., p. 107. È bene sottolineare in questa sede che in tutti i documenti noti sul pittore e sugli altri membri della famiglia, essi siano sempre nominati «De Pisaro» e non «Pesaro» o «Da Pesaro»; questo ha creato non pochi equivoci circa l'origine marchigiana della famiglia, che invece andrebbe vagliata con più attenzione, non essendo supportata da altro se non da una forzatura nella lettura del cognome.

centro dell'abside maggiore, con una collocazione molto simile a quella che ci restituisce un raro rilievo marmoreo primo cinquecentesco oggi posto sull'acquasantiera destra della chiesa di San Domenico a Palermo (fig. 2); le due *sedes*, regia e vescovile, rimanevano nella loro antica posizione, al limitare dei due passaggi verso il *diaconicon* e la *protesys*; il *diaconicon* (fig. 3) era diventato la cappella dell'Eucarestia e qui, oltre al trasferimento della custodia di Giorgio da Milano, affiancata dal gruppo dell'Annunciazione, viene allestito dal Vescovo Preconio un altare monumentale riutilizzando, come già visto, alcune parti smembrate dell'arredo medievale; la statua marmorea raffigurante la Vergine con il Bambino, fatta realizzare da Filippo de Serio nel 1533 e che nel *diaconicon* aveva avuto sede fino ad allora, adesso viene trasferita nella parete sud del transetto¹⁸; la *protesys*, dove *ab antiquo* si trovava l'altare privilegiato di San Pietro con il grande polittico ora spostato all'altare maggiore, si riduce ad essere utilizzato come una sorta di mausoleo per i vescovi Aragona, Vadillo e quindi Ottavio Preconio, qui infatti si trovavano i loro sarcofagi¹⁹.

Nulla sappiamo invece sull'aspetto che venne ad assumere la cappella dell'Eucarestia del vescovo Preconio, per la quale possiamo fare soltanto delle ipotesi ricostruttive, basate sulle asciutte descrizioni delle due testimonianze scritte e sulla consistenza delle opere e dei vari frammenti scultorei e architettonici ancora disponibili nel patrimonio della cattedrale cefaludese.

Della custodia eucaristica vera e propria (fig. 4), realizzata da Giorgio da Milano nel 1485, oggi rimane soltanto il pannello centrale (cm 97x64), incassato recentemente nella parete sud del *diaconicon*, lì dove l'aveva fatta sistemare probabilmente il vescovo Martino Mira (1607-1619) per riutilizzarlo come repositario per il Legno della Croce²⁰.

Non sembra da dubitare l'identificazione del rilievo con quello citato nei documenti quattro e cinquecenteschi. L'accostamento dell'opera cefaludese con altri lavori di Giorgio da Milano risulta, infatti, particolarmente convincente; ad esempio sembrano riproposti fedelmente nella nostra custodia gli angioletti (fig. 5) che affiancano la Vergine nel rilievo della *Pietà* della chiesa minoritica di Santa Maria di Gesù di Termini Imerese (1480)²¹, soprattutto nella sbazzata capigliatura che incornicia gli schematici ovali dei volti e nei caratteristici risvolti a sbuffo delle vesti. Verosimilmente esso doveva essere inserito nel dossale previsto per il fondo dell'abside e, anzi, doveva costituirne il cuore in sostituzione del rilievo descritto nel contratto, con il quale fra l'altro condivide pressappoco le stesse misure²². Come

¹⁸ Cfr. Eadem, *Elementi dell'arredo plastico...* cit., pp. 134-135.

¹⁹ Cfr. N. Marino, *Artisti e maestranze...* cit., p. 7.

²⁰ Cfr. G. Misuraca, *Cefalù nella storia*, Lorenzo Misuraca Editore, Cefalù 1962 [1984], p. 143.

²¹ Sulla *Pietà* di Termini Imerese e la sua attribuzione a Giorgio da Milano cfr. H. W. KRUFF, *Domenico Gagini und seine werkstatt*, Bruckmann, Monaco 1972, p. 262.

²² Il contratto prevedeva per il rilievo le misure di palmi due e mezzo di altezza e di palmi due e mezzo di larghezza; considerando che un palmo corrisponde a circa 26 cm, il nostro rilievo (cm 97x64) vi

visto, infatti, il documento del 1485 per la fattura della custodia eucaristica prevedeva che al centro di tutta la composizione vi fosse un rilievo con la figura del Cristo risorto con lo stendardo in mano e ai lati angeli adoranti. Una composizione molto simile a quella che ritroviamo nel dossale marmoreo della chiesa madre di Caccamo (fig. 6), riconfigurato nella sua forma attuale agli inizi del Novecento da Giuseppe Valenti e assegnato da Antonio Cuccia a Domenico Gagini con l'intervento di bottega e datato intorno al 1470²³. Giorgio da Milano doveva conoscere bene quest'opera, infatti egli potrebbe essere stato uno dei collaboratori operanti nelle parti più deboli della composizione scultorea.

Fra la fase contrattuale e quella di realizzazione del rilievo deve essere intercorso, dunque, qualche evento che spinge scultore e committenti a cambiare sostanzialmente l'impianto della custodia eucaristica. Nell'opera caccamese di Domenico Gagini, la parte predominante dell'opera è costituita dalla figura di Cristo, mentre il ricettacolo vero e proprio era situato all'interno dell'avello, protetto sul fronte da un articolato traforo "all'antica" e accessibile soltanto dal retro; nella custodia di Cefalù la porta del tabernacolo diventa invece il punto focale di tutta la composizione, su cui convergono tutti gli altri elementi. Nella decisione sul cambiamento intervengono sicuramente le novità in tal senso introdotte dai tabernacoli di Donatello, Desiderio da Settignano, Bernardo Rossellino e Benedetto da Maiano, ma ancora più decisivo deve essere stata la condivisione del cristocentrismo e della dottrina sull'Eucarestia elaborati dal teologo francescano Giovanni Duns Scoto, di cui il vescovo Francesco Vitale, committente dell'opera, era un profondo studioso e interprete²⁴.

Giorgio da Milano mantiene a Cefalù la soluzione a scatola prospettica derivata dall'esemplare di Caccamo, di matrice più arcaica rispetto a tutti gli altri esemplari "madoniti", che invece optano per una soluzione derivata ancora dai modelli toscani inquadrando la scena in un arco a tutto sesto con volta a lacunari, forse perché il rilievo era già iniziato quando si decise per la nuova soluzione.

La collocazione cronologica del nostro rilievo intorno al 1485 lo pone, inoltre, come il vero modello delle custodie eucaristiche madonite; esso anticipa, infatti, di ben tre anni il dossale marmoreo di Collesano, ritenuto a partire da Maria Accascina²⁵ il prototipo per le altre realizzazioni. Al modello cefaludese successivamente si

collima esattamente nella larghezza, mentre risulta eccedente di circa 18 cm in altezza.

²³ Cfr. A. CUCCIA, *Caccamo i segni artistici*, Caccamo 1988, p. 30.

²⁴ Sui tabernacoli toscani del primo Rinascimento cfr. F. CAGLIOTI, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in J. STABENOW (ed.), *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 53-89; per una sintesi sulla figura di Francesco Vitale e il suo ruolo nella codificazione del tabernacolo marmoreo a dossale nelle Madonie cfr. M. FAILLA, *La committenza del vescovo Francesco Vitale...* cit., pp. 106-109; sulle teorie di Duns Scoto sull'Eucarestia cfr. G. LAURIOLA OFM, *Giovanni Duns Scoto e l'Eucarestia*, Centro Studi "Giovanni Duns Scoto", <http://www.centrodunsscoto.it/Giovanni_Duns_Scoto_e_l_eucarestia.htm>.

²⁵ M. Accascina, *Sculptores habitatores Panormi. Contributi alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Cinquecento*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", XXVI, VIII, 1, 1959, pp. 288-292.

adeguarono i committenti dei vicini centri, a volte imitandolo, come a Isnello (fig. 7), a volte rendendolo più complesso, come a Collesano e a Castelbuono, a volte semplificandolo, come a Pollina e a Gratteri.

L'altra importante opera citata nella nota documentaria pubblicata da Nico è il gruppo statuario dell'*Annunciazione* (fig. 8-9), oggi visibile entro le alte nicchie nei due piloni che introducono alla tribuna, nella sistemazione definitiva che gli fu data dal vescovo Gussio all'interno dei lavori di decoro della prima campata del bema e dell'arco che ivi immette²⁶.

Nico aveva pensato di aver chiarito «l'oscura origine dell'Annunziata e dell'Angelo», probabilmente equivocando sul termine *cavare*, che qui non è usato nell'accezione di *scavare*, da cui scolpire, ma nel suo significato etimologico di *levare da un posto e mettere in un altro*. D'altronde le due figure dell'Angelo e della Vergine erano già state assegnate anch'esse a Giorgio da Milano da Crispino Valenziano²⁷, ma successivamente Teresa Viscuso non riteneva condivisibile questa attribuzione al marmoraro lombardo considerandole più evolute e quindi da collocare nel primo ventennio del Cinquecento²⁸. In seguito al ritrovamento del documento del 1485 parecchi studiosi, compreso chi scrive, hanno creduto invece di poter confermare la prima attribuzione a mastro Giorgio²⁹. Qui infatti si parla delle due statue, ma nel senso di un loro spostamento da un luogo non precisato a dietro il nuovo altare, su due colonne appositamente allestite da mastro Giorgio.

A mettere luce sulla questione interviene adesso un nuovo documento rintracciato da Giovanni Mendola, che ne chiarisce i termini definitivamente³⁰. Il 31 gennaio 1472, infatti, Domenico “Changemi”, ossia Gagini, si obbliga per un compenso di 40 onze con il canonico Giovanni Passafiume a scolpire “*figuras duas di marmore alba*”, la *Vergine Annunziata* “*cum suo manto cum aliquibus reversis in uno pectio cum sua baxia fornuta et laborata*” e l'*Arcangelo Gabriele* “*in genibus fexis... in quatuor peciis v(idelicet) li ali in duobus peciis corpus ang(e)li in uno pectio et baxia fuerit elaborata in alio pectio q. sint stature annorum [sic!] XV*”.

²⁶ Le due sculture furono nuovamente trasferite e poste sui due piloni di accesso al bema dal vescovo Francesco Gonzaga (cfr. *infra*); successivamente il vescovo Gussio, per lasciare posto ai suoi due monumenti funebri commissionati nel 1649 a Bartolomeo Travaglio, le fa innalzare di qualche metro portandole alla situazione attuale (cfr. R. TERMOTTO, *Contributi documentari sulla decorazione seicentesca del Presbiterio della Cattedrale di Cefalù*, in N. MARINO e R. TERMOTTO, *Cefalù e le Madonie...* cit., pp. 22-24). Recentemente la statua della Vergine Annunziata, che era stata asportata a seguito dei saggi di restauro dell'edificio, negli anni Settanta del secolo scorso, è stata inopinatamente ricollocata nella sua nicchia a seguito di una discutibile operazione di ripristino.

²⁷ Cfr. C. Valenziano (ed.), *La basilica ruggeriana di Cefalù nei documenti...* cit., p. 67.

²⁸ Cfr. T. Viscuso, *Elementi dell'arredo plastico...* cit., pp. 133-134.

²⁹ Cfr. da ultimo A. MIGLIORATO, *Domenico Gagini e l'origine del Rinascimento nella scultura siciliana*, in G. MUSOLINO (ed.), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Taormina, Palazzo Ciampoli, 29 dicembre 2015 – 1 maggio 2016), Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016, pp. 509, 516 e nota 113, con bibliografia precedente.

³⁰ Ringrazio Giovanni Mendola per avermene consentito l'utilizzo prima della pubblicazione.

Indubbia è quindi la paternità di Domenico Gagini per le due statue cefaludesi, a cui si arriva non solo attraverso il documento ora citato, ma anche attraverso il confronto con altre sue opere di questi stessi anni. La figura dell'Angelo (fig. 10), qualitativamente rilevante nella delicatezza dei tratti e nel frastagliato rifrangersi luministico del panneggio tanto da potersi avvicinare al *San Giuliano* di Salemi (fig. 11), presenta anche accentuati goticismi, la cui connotazione risulta aumentata dall'inusuale posizione delle ali rivolte all'insù. Ma come si è visto, le ali dell'angelo erano state eseguite separatamente dal corpo e nel 1485 Giorgio da Milano, nella nuova collocazione dietro l'altare, doveva modificarne la posizione in modo da non dare fastidio al passaggio dei ministri verso la custodia eucaristica³¹; credo che il cambiamento posto in atto da Giorgio sia consistito nell'invertire l'andamento delle ali, rigirandole verso l'alto.

Più debole appare la figura dell'Annunziata, che forse per la fretta dettata dagli stretti tempi di consegna risulta racchiusa entro il forzoso volume piramidale creato dal pesante manto che la avvolge per intero nascondendone la figura. Eppure anche qui emergono alcuni particolari di qualità, come l'ovale del viso circoscritto da una delicata capigliatura che si adagia sulle spalle (fig. 12), oppure il magnifico decoro a girali floreali del cuscino (fig. 13) su cui è inginocchiata la Vergine; tutti elementi rapportabili, ad esempio, alla lastra tombale di Antonio Speciale (fig. 14), uno dei capolavori assoluti di Domenico³².

Rimane da chiarire la primitiva collocazione delle due statue, che dovevano occupare un posto rilevante e non usuale, se lo stesso Domenico prima di realizzare le sculture doveva recarsi personalmente a Cefalù "ad videndum locum in quo debeant ponere dictas figuras". In mancanza di altri riferimenti propongo il loro posizionamento originario sui plutei del muro divisorio medievale fra la grande aula della navata e il coro dei canonici nel transetto, ai lati cioè della grande Croce dipinta opistografa, realizzata appena qualche anno prima, ante 1468³³.

L'allestimento della cappella dell'Eucarestia fatta realizzare dal vescovo Preconio nel *diaconicon* dura appena un decennio, presto trasformata in cappella delle reliquie dai suoi successori. In particolare appaiono davvero rivoluzionari i lavori promossi dal presule mantovano Francesco Gonzaga, a partire dal 1588. Per capirne appieno la portata di rottura con il passato, condotta con lo spirito della riforma cattolica post-tridentina, basta leggere la descrizione del nuovo altare maggiore scritta dal giureconsulto Bartolomeo Carandino, mantovano anch'egli, nel 1592:

³¹ Cfr. *supra*.

³² Cfr. da ultimo A. MIGLIORATO, *Domenico Gagini e l'origine...* cit., pp. 493-502, con bibliografia precedente.

³³ Sulla Croce di Cefalù, dipinta quasi certamente da Guglielmo de Pisaro cfr. G. BRESCH BAUTIER, *Guglielmo Pesaro (1430-1487). Le Peintre de la croix de Cefalù et du Polyptyque de Corleone?*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen age temps modernes", 86, 1, 1974, p. 218.

Da qui [dal transetto], salendo un gradino, giungiamo all'Altare Maggiore, tutto il pavimento in questa parte è lavorato con somma arte e condotto a perfezione risplende, da un lato, dopo aver salito il gradino, è la sede episcopale nella quale il vescovo vestito con le vesti pontificali suole avere posto, tutta questa sede è di marmo con varie figure intarsiate nel marmo, dall'altra parte è un'altra sede a questa corrispondente, costruita interamente con eguale arte. Nell'ingresso dall'altare maggiore, da entrambe le parti sono due statue, da una parte la Beatissima Vergine Maria, dall'altra l'angelo, entrambe in candido marmo; delle lampade sono davanti all'altare maggiore, nel transetto alla fine della navata, immediatamente dopo l'ingresso del transetto. Sopra l'altare maggiore è la custodia del Santissimo Sacramento dell'Eucarestia, di grande importanza e di altissimo costo, coperto da un conopeo si seta rossa...³⁴.

³⁴ «Hinc quoque gradus ascendendo ad Altare Maius, pervenimus, totum pavimentum hac in parte, summa arte laboratum, ac perfectum emicat, ad altera parte, postquam gradus ascendimus est sedes Episcopalis in qua solet Episcopus Pontificalibus indutus vestibus consistere, tota haec sedes est marmorea varijs in marmore figuris intextis, ad altera parte est alia sedes, huic correspondens aequali poenitus artificio extracta, in ingressu ad Altare Maius ab utraque parte sunt duae statuae, altera Beatissimae Virginis Mariae, altera Angeli, ambae ex candido marmore; Lampades ante Altare Maius sunt in Cruce, ad finem navis, statim post ingressum Crucis, super Altare Maius est custodia Sanctissimi Eucharistiae Sacramenti, magni momenti, ac summae impensae, conopeo ex serico rubeo cooperto...» (B. Carandino, *Decriptio totius Ecclesiae Cephaleditanae per Bartholomeum Carandinum composita (Mantuae, 1592)*, A. Tullio (ed.), Edizioni Grifo, Palermo 1993, p. 52).

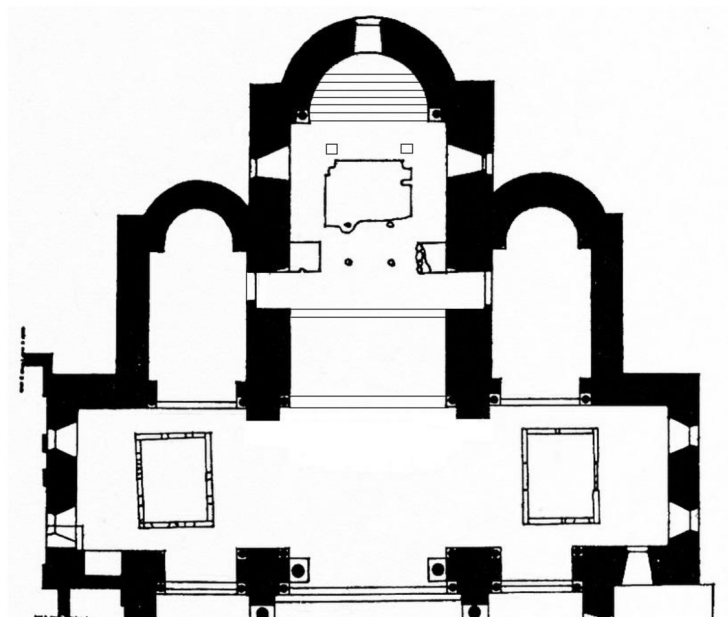


Fig. 1 – Cattedrale di Cefalù, pianta della ricostruzione sui dati di scavo dell'area celebrativa medievale e delle modifiche quattrocentesche.



Fig. 2 – Rilievo con *Padri Domenicani in preghiera*, primi decenni del XVI secolo, marmo, Palermo, chiesa di San Domenico.



Fig. 3 – Cattedrale di Cefalù, lo spazio del *Diaconicon* dopo il recente restauro (nell'emiciclo dell'abside si intravedono i resti di una decorazione pittorica tre-quattrocentesca con teoria di santi).



Fig. 4 – Giorgio da Milano, *Custodia Eucaristica*, 1485, marmo, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 5 – Giorgio da Milano (attr.), Rilievo con la *Pietà*, particolare, 1480, marmo, Termini Imerese, Chiesa di Santa Maria di Gesù.



Fig. 6 – Domenico Gagini e aiuti (attr.), *Custodia Eucaristica*, particolare, 1470 ca., marmo, Caccamo, Chiesa Madre.



Fig. 7 – *Custodia Eucaristica*, ultimo quarto del XV secolo, marmo, Isnello, Chiesa Madre.



Fig. 8 – Domenico Gagini, *Angelo annunziante*, 1472, marmo, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 9 – Domenico Gagini, *Virgine annunziata*, 1472, marmo, Cefalù, Cattedrale.

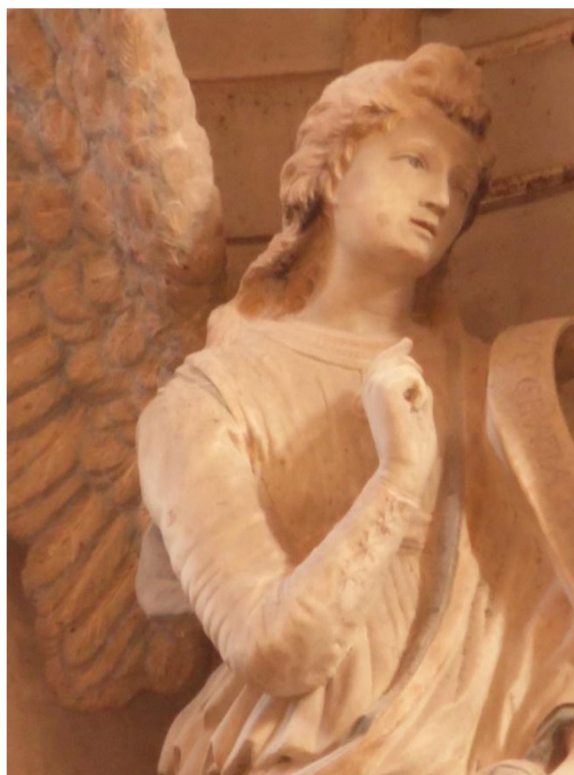


Fig. 10 – Domenico Gagini, *Angelo annunziante*, particolare, 1472, marmo, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 11 – Domenico Gagini, *San Giuliano l'Ospitaliere*, 1470 ca., marmo, Salemi, Museo di Arte Sacra.



Fig. 12 – Domenico Gagini, *Vergine annunziata*, particolare, 1472, marmo, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 13 – Domenico Gagini, *Vergine annunziata*, particolare, 1472, marmo, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 14 – Domenico Gagini, *Lastra tombale di Antonio Speciale*, 1463-1474, Marmo, Palermo, Chiesa di San Francesco.

Su alcuni pittori poco noti del Sei e del Settecento attivi nelle Madonie Note documentarie

ROSARIO TERMOTTO

Tra i pittori del Seicento più attivi nelle Madonie, con opere ancora esistenti o perdute oppure soltanto documentate, vanno annoverati il gangitano Giuseppe Salerno¹, Lo Zoppo di Gangi Gaspare Bazzano (Vazzano), originario da Gangi ma cittadino Palermo², Francesco Brugnone, originario da Ciminna ma abitante a Castelbuono³, ed il collesanese Giovanni Giacomo Lo Varchi, operante quasi esclusivamente nel centro natale⁴. Altri pittori hanno lasciato traccia di sé molto più sporadica ed alcuni sono del tutto ignoti o conosciuti soltanto dai documenti. Al fine di comporre una trama quanto più estesa possibile dell'attività artistica nel nostro territorio, anche con pittori di secondo piano, continuiamo a dare conto dei risultati conseguiti con l'analisi a tappeto degli atti dei notai del Seicento dei paesi del comprensorio⁵.

Matteo Sammarco di Polizzi

Soltanto negli ultimi anni la figura del pittore di origine polizzana Matteo Sammarco, figlio dell'intagliatore lapideo Epifanio, va prendendo consistenza, uscendo dalla totale oscurità in cui è stata avvolta a lungo. La prima opera nota del pittore, *La Messa di S. Gregorio* della chiesa di S. Maria Maggiore di Isnello, firmata e datata 1630, è stata individuata da Vincenzo Abbate che mette in rilievo come nella parte superiore della stessa venga riproposto il brano con *La Gloria della Trinità con la Vergine e S. Giuseppe* copiata *in toto* dal *Patrocino di S. Gandolfo* del Collegio di Maria di Polizzi, tela eseguita

¹ Per una bibliografia essenziale sul pittore cfr. M. R. Chiarello, *Lo Zoppo di Gangi*, presentazione di M. Calvesi, Saggio introduttivo di T. Viscuso, Palermo 1975; *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, saggi di V. Abbate et alii, Gangi 1997 e bibliografia ivi citata; M. Siragusa, *Gli inquietanti legami dello Zoppo di Gangi. Storia inedita del pittore Giuseppe Salerno: il torbido intreccio tra criminalità organizzata, Santa Inquisizione, politica ed arte nelle Madonie del Seicento*, Leonforte 1997; R. Termotto, *Nuovi documenti su Giuseppe Salerno e altri pittori attivi nelle Madonie tra '500 e '600* in *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, Atti del convegno di studi di Giuliana Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009, a cura di A. G. Marchese, Palermo 2010; T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011.

² Cfr. M. R. Chiarello, *Lo Zoppo*, cit; *Vulgo dicto...*, cit; G. Mendola, *Dallo Zoppo di Gangi a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie* in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, a cura di V. Abbate, Napoli 1999; G. Mendola, *Aggiunte allo Zoppo di Gangi* in *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro...*, cit; T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera...*, cit.

³ Cfr. bibliografia infra.

⁴ Cfr. R. Termotto, *Giovanni Giacomo Lo Varchi pittore di Collesano (1606-1683). Un allievo dello Zoppo di Gangi* in «Bollettino Società Calatina di Storia Patria e Cultura», 5-6, 1996-1997, pp.259-301; T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera...* cit., passim.

⁵ Per una panoramica sui pittori sopra citati appare utile rinviare anche a L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, II. Pittura*, a cura di Maria Antonietta Spadaro, Palermo 1993 alle rispettive voci.

da Giuseppe Salerno che veicola nelle Madonie, desumendoli da stampe, modelli risalenti al *Perdono di Assisi* di Federico Barocci⁶. La parte inferiore del dipinto di Isnello riprende, invece, *La Messa* della chiesa palermitana di S. Matteo, opera di Leonardo Bazzano,⁷ figlio del più famoso Gaspare, Lo Zoppo di Gangi.

Nel 1632 Matteo Sammarco viene chiamato a Sclafani dal vicario parrocchiale don Sebastiano La Chiana per eseguire quella che finora appare la sua prestazione più impegnativa: per 40 onze dovrà realizzare un ciclo decorativo, con motivi cristologici, comprendente tre tele e quattro pannelli da affrescare nella cappella del Crocifisso in chiesa madre che lo stesso vicario aveva da poco fatto ampliare. Di tutto, oggi rimane soltanto la grande tela con *L' Ultima cena*. Come da contratto, in regalo, il pittore polizzano dovrà pure consegnare al vicario un quadro da cavalletto con *L'Immacolata Concezione*. Don Sebastiano, gabello di latifondi cerealicoli, risulta committente di numerose opere d'arte per le chiese di Sclafani e fondatore del monastero locale di S. Chiara che dota con suoi beni personali. Nella stessa Sclafani, l'anno precedente, il Sammarco aveva lavorato per un privato, Marco Leone, che lo retribuisce con 9 onze per dipinti di cui ignoriamo pure il soggetto, mentre il 12 aprile del 1654, nello stesso centro, si impegna a dipingere, per 7 onze, un *Martirio di S. Biagio*, presumibilmente perduto, per la chiesa eponima non più esistente⁸.

Alcuni atti del 1637 colgono il pittore in momenti della sua vita quotidiana a Polizzi, quando concede a *terraggio* un pezzo di terra *vacua* e poi cede in locazione *due corpi di casa* che possiede in contrada S. Nicola⁹.

All'inizio di febbraio dello stesso anno, Matteo Sammarco si obbliga col polizzano Santo Battiato (*Vattiato*) a dipingere due quadri, uno con *Il Trapasso di S. Giuseppe* largo cm 100 e alto cm 150 circa, che dovrà essere conforme al quadro esistente presso la locale congregazione di S. Giuseppe, e l'altro con *Il Consiglio di Cristo*, già cominciato, secondo un disegno in carta, da consegnare *spelluti* uno entro aprile e l'altro entro maggio. Il prezzo è concordato in 9 onze, incluso un *S. Gerolamo* valutato un'onza¹⁰.

Nello stesso 1637, ancora nella sua città, Matteo Sammarco si obbliga con Giuseppe Cirillo, esponente di una delle famiglie più in vista del centro demaniale, a eseguire dodici quadri da cavalletto, dalle dimensioni di circa cm 75 X 55, raffiguranti altrettanti *Santi Cavalieri* di mezza figura, cioè i santi Martino, Vito, Nicasio, Alfio, Filadelfio, Cirino, Giuliano, Giorgio, Mercurio, Casimiro, Giacomo e Sebastiano. Tele

⁶ V. Abbate, *Un dipinto di Giuseppe Salerno e l'opera dei Frati Minori in Sicilia tra la fine del '500 e gli inizi del '600* in *O Theológos*, V, 1978, 20, p. 114.

⁷ G. Davì, *Appunti sul tardo manierismo isolano* in *Vulgo dicto La Zoppo...*, cit., p. 92.

⁸ Per l'attività sclafanese di Matteo Sammarco cfr. R. Termotto, *Sclafani Bagni. Profilo storico e attività artistica*, Sclafani Bagni 2003, ristampa 2009, pp. 90-93, 133.

⁹ Archivio di Stato di Palermo, sezione di Termini Imerese, (d'ora in poi Asti) Notaio Ippolito Vizzini, volume 1348, II serie, Polizzi 3 gennaio 1637 e 3 ottobre 1637.

¹⁰ Asti, not. Giuseppe Bueri, volume 11004, Polizzi 3 febbraio 1637. Qualche mese dopo, il pittore si costituisce debitore del depositario della cappella di S. Gandolfo, Francesco Rampolla, per la somma di 4 onze da restituire entro pochi giorni (ivi, c. 459 v, Polizzi 27 agosto 1637).

e telai a carico del committente, prezzo convenuto la modesta somma di 4 onze per un importo unitario di 10 tari¹¹.

Due anni dopo, Matteo Sammarco lavora presso l'abbazia di S. Maria del Parto a Castelbuono per conto dell'abate commendatario Vincenzo Rosselli Speciale e Moncada che gli richiede, per 20 onze, l'esecuzione di vari quadri da realizzare nei locali dell'istituzione religiosa. Il contratto prevede anche che il pittore, a richiesta del committente, dovrà recarsi a Palermo, città nella quale sono probabilmente confluiti i dipinti, vista la loro assenza dagli inventari successivi dell'abbazia¹².

Nel 1640, il pittore nomina proprio procuratore il castelbuonese Francesco Roasi al fine di recuperare 3 onze dagli eredi di un defunto cittadino di S. Mauro, ciò che potrebbe costituire spia di una sua probabile attività artistica in quest'ultimo centro montano¹³. Ancora quadri da cavalletto (cm 75X50) ritornano in un contratto del 1641 quando il pittore si obbliga col polizzano Francesco Lima a dipingere 12 *Vergini* e altrettanti *Cavalieri*¹⁴.

Due anni dopo, il pittore è documentato a Petralia Sottana per lavori di poco conto eseguiti nell'altare del Purgatorio in chiesa madre¹⁵.

Dopo tale data Matteo Sammarco scompare per un decennio dalla documentazione notarile esaminata per ricomparire nell'agosto del 1651 a Geraci dove, cittadino di Petralia Sottana, si ritrova con la famiglia e dove, intervenendo come uno degli eredi del defunto mastro Epifanio Sammarco, emette procura in favore del fratello Giovan Battista perché provveda a cedere in gabella i suoi beni ubicati a Polizzi¹⁶. Matteo è in vita almeno fino al 1655 quando firma e data, dichiarandosi ancora polizzano, la tela di S. *Vincenzo Martire* della chiesa madre di Petralia Sottana¹⁷, mentre il fratello Giovan Battista, esperto in apparati effimeri, compare attivo nel 1661 quando si obbliga col procuratore del monastero di S. Margherita di Polizzi (la Badia Vecchia) a preparare il «sepolcro seu altare alla romana conforme al disegno...e assistere a parare e sparare» per onze 2.12, oltre al vitto per i giorni dal lunedì al venerdì santo¹⁸.

Dalle opere certe finora conosciute (*La Messa di S. Gregorio* di Isnello, *L'Ultima cena* di Sclafani, *S. Vincenzo Martire* di Petralia Sottana), Matteo Sammarco appare, ancora in

¹¹ Asti, not. Gandolfo De Nicchio (Nicchi), volume 13264, c. 90v, Polizzi 16 dicembre 1637. Il notaio è inventariato, erroneamente, tra quelli di Termini.

¹² R. Termotto, *L'abbazia di S. Maria del Parto a Castelbuono. La chiesa e la terra* in *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, Atti del convegno di studi, Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009, a cura di G. Antista, Geraci Siculo 2009, p. 68.

¹³ Asti, not. Ippolito Vizzini, vol. 1348, II serie, c. 98r, Polizzi 8 maggio 1640.

¹⁴ Ivi, c. 78r, Polizzi 4 agosto 1641.

¹⁵ S. Anselmo, *Pittori dal XVII agli inizi del XIX secolo nella carte dell'Archivio Storico Parrocchiale di Petralia Sottana* in *Enrico Maucci (1869-1966) Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno di Studi, Palermo 27-29 settembre 2007, a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, p. 320.

¹⁶ Asti, not. Domenico Scialabba, vol. 7716, c. 272r, Geraci 22 agosto 1651.

¹⁷ P. Bongiorno – L. Mascellino, *Storia di una "Fabbrica". La Chiesa Madre di Petralia Sottana*, Petralia Sottana 2007, p. 151; sull'opera cfr. anche L. Macaluso, *Petralia Sottana città d'arte*, Petralia Sottana 2010, pp. 139-140.

¹⁸ Asti, not. Giuseppe Bueri, vol. 11008, c. 211v, Polizzi 8 marzo 1661.

pieno Seicento, un pittore di provincia attardato su moduli del tardo manierismo siciliano, non privo di “sgrammaticature” e incertezze nella costruzione dello spazio, soprattutto nella tela di Sclafani. Sembra essere stato richiesto perlopiù per opere da cavalletto, ma la sua presenza a Geraci nel 1651, attorno agli anni in cui viene decorato con pittura dal tratto popolare il coro ligneo della chiesa madre di quel centro, ancora esistente, lascia pensare a lui come uno degli autori indiziati per quell’opera di cui si conosce l’intagliatore, Antonino De Occurre, ma non il decoratore¹⁹. Nella sua permanenza geracese potrebbero ancora esserci alcune opere che gli sono state avvicinate in maniera dubitativa, come la *Redenzione delle anime purganti* o la *Visitazione* del 1651, entrambe in chiesa madre²⁰. Per il resto, il raggio di azione in cui lo si ritrova impegnato (Polizzi, Sclafani, Castelbuono, San Mauro, Petralia Sottana, Geraci) e soprattutto i modesti compensi che percepisce lasciano ritenere che Matteo Sammarco, pittore itinerante, rispondesse alle aspettative di una committenza vasta, ma forse non troppo esigente. Anche nel Seicento c’è nelle Madonie un mercato minore dell’arte, poco noto, ma più diffuso di come si potrebbe pensare, non solo legato alle istituzioni religiose o alle associazioni laicali.

Francesco La Quaraisima e Michele Giuffrè pittori termitani a Polizzi

La biografia e la lunga attività termitana di Francesco La Quaraisima (1591-1668) è stata ampiamente ricostruita, su base archivistica, dalle ricerche di Antonio Contino e Salvatore Mantia con l’acquisizione di molti dati nuovi che delineano la figura di un artista il quale, dopo essere stato allievo e poi collaboratore di Vincenzo La Barbera, si guadagna uno spazio di tutto rispetto tra la committenza locale, distinguendosi soprattutto per la decorazione pittorica istoriata di numerose antiporta (i *biombi*)²¹. Il pittore, il cui cognome a volte è riportata nelle forme Quaresima o Quaraisima, è presente pure a Caccamo con una *Natività del Battista* del 1609. Le coordinate culturali entro le quali si muove il La Quaraisima sono state delineate da Antonio Cuccia che vede in lui un pittore minore che «dallo sterile formulario iconico tardo manierista,

¹⁹ Per il coro di Geraci cfr. V. Di Piazza, *Il coro ligneo della Chiesa Madre* in *Forme d’arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, fotografie E. Brai, Geraci Siculo 1997, pp. 75-80; M. Rotolo, *Progetto di recupero del Coro ligneo della Chiesa di Santa Maria Maggiore* in *Forme d’arte...*, cit., pp. 81-88.

²⁰ G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche a Geraci Siculo dal Medioevo al XIX secolo* in *Geraci Siculo Arte e Devozione. Pittura e santi protettori*, a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo 2007, p. 90, 96; Lo stesso studioso, oltre che quello di Giovan Battista Damasco, avanza il nome del nostro pittore anche come possibile autore della decorazione pittorica del coro, per affinità stilistica con le opere documentate, *ivi*, p. 95.

²¹ A. Contino – S. Mantia, *Vincenzo La Barbera Architetto e Pittore Termitano. La famiglia La Barbera dalla Liguria a Termini Imerese nei secoli XVI e XVII*, Termini Imerese 1998, pp. 96-98; A. Contino – S. Mantia, *Architetti e pittori a Termini Imerese tra il XVI ed il XVII secolo*, Termini Imerese 2001, pp. 44-49, 173-174, 176; sul pittore cfr. pure A. Cuccia, *Caccamo. I segni artistici*, Caccamo 1988, p. 77; Per la produzione termitana cfr. inoltre A. Virzi, *Pittura del XVII secolo a Termini Imerese*, Termini Imerese 2003, schede n° 1, 37, 41, 42; E. D’Amico ad vocem in *Dizionario degli artisti siciliani* cit., e bibliografia precedente *ivi* citata.

costruisce un'arte personalissima, ricca di umori popolari resi con una maniera dimessa e pregnante nello stesso tempo». Partendo ancora dall'esame della *Natività* sopra citata, lo stesso studioso evidenzia che «la presenza di particolari preziosi cozza con la grossolanità delle tinte accese tanto da far pensare alla nostra arte naif e più ancora alla pittura popolare su vetro»²².

A Polizzi, i cui notai utilizzano quasi sempre la forma Quaraisima, nel 1654 il pittore interviene ripetutamente in collaborazione con Michele Giuffrè. I due pittori *terminesi* si obbligano con Giuseppe Trabona, rettore della venerabile congregazione di S. Pancrazio (*S. Brancato*) a dipingere 12 vergini «di pittura fina di menza figura» dalle dimensioni di circa cm 100 X 75 ricevendo un acconto di oltre un'onza e il resto alla consegna. A margine dell'atto, in data 27 ottobre 1654, è segnato un pagamento di 5 onze che i pittori ricevono per mani di Francesco Modaro a cui erano pervenuti da Gandolfo Scarpinato²³.

Due giorni dopo, La Quaraisima e Giuffrè si obbligano in solido con don Paolo La Placa, procuratore della locale venerabile congregazione di S. Giuseppe, a dipingere tre quadri: *San Giuseppe con l'Immacolata e san Giovanni Battista, Il ritorno di Nostro Signore dall'Egitto e Il sonno di S. Giuseppe* con un angelo. Le dimensioni delle opere debbono essere conformi a quelle del quadro con *La morte di S. Giuseppe* della stessa congregazione. I dipinti, di colori fini e buoni, visti e rivisti da *mastri*, dovranno essere consegnati *spelluti* al committente nella città di Polizzi entro due mesi dalla data del contratto. Il prezzo viene stabilito in 9 onze in conto delle quali i pittori dichiarano di averne ricevute in acconto 2.12, mentre percepiranno il resto in corso d'opera (*serviando solvendo*). Testi all'atto i fratelli don Leonardo e Francesco Cirillo²⁴.

Nel successivo mese di novembre dello stesso 1654, il barone polizzano don Vincenzo Gagliardo, incaricato dal dottore in medicina Pietro Scarpinato di Termini, riceve dai due pittori, *Quaraisima* e Giuffrè, «ut dicitur un ante porta di pittura in tila pro bona et consegnata» ed i due dichiarano di ricevere onze 3.27 a saldo della ricordata opera, con patto che dovranno restituire al barone il sovrappiù, qualora non risultassero creditori dell'intera somma²⁵. Alla fine di agosto dello stesso anno, ancora in solido, i due pittori termitani si obbligano con don Gandolfo Cirillo «ut dicitur farci vinti peczi di quatri», uno dei quali di grandi dimensioni (cm 300 di larghezza X cm 200 di altezza), sei dalle dimensioni di cm 113 X 175, due di cm 90 X 125 *di battaglia* conformi ai disegni che fornirà lo stesso Cirillo, ancora sei quadri di cm 200 X 125 raffiguranti i santi Cosimo, Giorgio, Martino, Giacomo, Mercurio, Ludovico a cavallo, «tutti con li figuretti conforme alli disegni ci darrà detto di Cirillo» ed infine altri 5 quadri dalle dimensioni di cm 175 X 125 ciascuno raffiguranti *La morte di S. Giuseppe, La Madonna del Rosario, S. Gandolfo, la Maddalena di san Gioseppi, La Madonna Cristo S. Giovanni e lo serpenti*, conformi ai disegni che saranno consegnati dal

²² A. Cuccia, *Caccamo i segni*, cit., p. 77.

²³ Asti, not. Giovan Battista Nicchi, vol. 11016, numerazione erosa, Polizzi 28 agosto 1654.

²⁴ Asti, not. Gandolfo Nicchi, vol. 11026, cc. 304v- 305r, Polizzi 30 agosto 1654.

²⁵ Ivi, cc. 85v-86r, Polizzi 16 novembre 1654.

committente ed ancora 3 quadretti di cm 100 X 25 uno con *S. Stefano*, il secondo con *S. Lorenzo* e l'ultimo con *S. Pietro in vinculis*. Le opere, «tutti di colori fini boni et magistrabilmente visti e rivisti di pittori», dovranno essere consegnate entro 4 mesi. Il compenso per tutte le opere è fissato in 40 onze, in conto delle quali i pittori dichiarano di averne ricevute 20 in contanti ed il resto *serviando solvendo*²⁶. Quasi due mesi dopo, i pittori ricevono dal rev. sac. Gandolfo Cirillo 8 onze in contanti e 4 tumoli di frumento *in compotum magisteri*²⁷. Viene così confermata la collaborazione tra Francesco La Quaraisima e Michele Giuffrè, già documentata per Termini, e nello stesso tempo si va delineando il profilo della collezione della famiglia polizzana dei Cirillo che, presumibilmente pure ben fornita di stampe e incisioni, nella Polizzi del '600 dovette essere di un certo riguardo.

L'anno dopo, Michele Giuffrè interviene da solo quando, «ad presens hic Politii degens», si obbliga con don Gandolfo Leto, che agisce in nome e per parte dei mulinai della città che gliene hanno dato mandato, a fare un quadro con S. Nicola per servizio della chiesa del santo *alli molina*, cioè fuori dal centro urbano nella *flomaria molendinorum*, attestata già in epoca medievale. La tela, dalle dimensioni di cm 175 X 125, dovrà raffigurare il santo «in sedia pontificale con suo tosello dui angili a torno con suo baculo e mitria con un populo di sotto che pregano al detto santo». Essa, da eseguirsi con colori «fini acti a detta opera et ad oglio» entro il 15 agosto dello stesso anno, sarà pagata appena onze 1.12, delle quali il pittore dichiara di aver già ricevuto 25 tari e il resto alla consegna²⁸. La remunerazione, modesta, segnala la quotazione bassa del pittore termitano che dovette lavorare soprattutto come collaboratore “in appoggio” al più richiesto Francesco La Quaraisima.

Giacomo Battaglia da Pettineo a Tusa e poi a Castelbuono

Di Giacomo Battaglia (Jacopo nei documenti) si conosce con certezza soltanto l'ancora esistente *Immacolata* della chiesa di S. Leonardo già dei PP. Cappuccini di Tusa, eseguita nel 1691 per la cappella di patronato dei Giallombardo²⁹. Quando nel 1660 Jacopo aveva dipinto, assieme a un pittore locale, alcune targhe parietali della Chiesa Madre di Tusa con i *Misteri del Rosario* si era dichiarato cittadino di Pettineo, mentre nel 1671 risultava ricoprire la carica di giurato della stessa Tusa³⁰.

Recenti ritrovamenti documentari spostano la sua residenza e attività dai Nebrodi alle Madonie e in particolare a Castelbuono dove nel 1667 *Jacobus Battaglia pittor* prende in affitto una casa *intus platea* per la somma di 3 onze annuali da pagare in tre rate³¹,

²⁶ Ivi, cc. 314r-315r, Polizzi 31 agosto 1654

²⁷ Ivi, c. 59r, Polizzi 28 ottobre 1654.

²⁸ Asti, not. Giuseppe Bueri, vol. 11005, cc. 301v-302r, Polizzi 11 luglio 1655.

²⁹ A. Ragonese – G. A. Bono, *Alesa e Tusa Memoria di un popolo*, Palermo 1989, p. 100; A. Pettineo, *Tusa dall'Universitas Civium alla Fiumara d'arte*, Messina - Civitanova Marche 2012, pp. 248-249.

³⁰ A. Pettineo, *Tusa dall'Universitas Civium ...*, cit., p. 16,164. Cfr. anche A. Pettineo – P. Ragonese, *Potere, arte e società nella diocesi di Cefalù. La Matrice di Tusa, un caso emblematico*, Palermo 2003, p. 52, 91.

³¹ Asti, not. Bartolomeo Bonafede, vol. 2458, c. 63v, Castelbuono 23 ottobre 1667.

mentre l'anno dopo riscuote 6 tari per «havere accomodato lo quatro di nostra signora del parto»³². All'inizio del 1669, qualificato soltanto abitante della città di Castelbuono, si obbliga con i giurati locali (Giuseppe Fonti, Pietro Paolo Vittimara, Andrea Ortolano e Onofrio Bonafede) a fare un quadro, con le stesse dimensioni di quello della *gloriosa* Sant'Anna esistente dentro la casa di città, dove dovrà dipingere il ritratto del Beato Guglielmo con S. Tommaso d'Aquino accanto e, sopra i santi, in mezzo la Madonna Santissima del Parto con alcuni angeli attorno, giusto la forma del *disigno* che i committenti hanno consegnato al pittore. I colori della Madonna dovranno essere ultramarino e lacca e quelli dei santi colori *fini*. Consegna prevista entro marzo per il prezzo di 5 onze, di cui una ceduta in contanti, 2 a metà opera e il restante alla fine. A margine dell'atto principale sono registrati, in data 31 marzo, la consegna del dipinto e il saldo³³.

Alla fine dello stesso 1669, a Petralia Sottana, Giacomo Battaglia si obbliga a lavorare per Egidio Pucci (*Puccio*, come ancora nel nostro documento viene riportato il cognome della famiglia), che nel 1679 perverrà al feudo con l'acquisto di Gipsi dal duca di Montalto e nel 1681 alla baronia con l'acquisto di Terra della Chiesa in Val di Noto³⁴. Il pittore si impegna a realizzare alcune opere che testimoniano il gusto più moderno del committente, a conferma di come anche nelle Madonie per tempo si andassero costituendo quadriere non più legate esclusivamente a temi religiosi, come quasi sempre si riscontra negli inventari ereditari *post mortem*, ma aperte a una sensibilità nuova. Il pittore, infatti, si impegnava a fare quattro quadri grandi dalle dimensioni di circa cm 175 X 125 con varie *Historiae*: una *Historia del Re Ciro*, altra del *Re Salamone*, altra ancora della *Resurrezione di Lazzaro* e infine una *Caccia di leoni*. Il percorso per la realizzazione delle opere è piuttosto elaborato, prevedendo che il Battaglia avrebbe dovuto inviare a Petralia i disegni preparatori su carta per «vedere detto Puccio se ci attalenta» e, avuto riscontro positivo di gradimento, avrebbe potuto procedere «conforme alli carti che havi mostrato a Puccio con tutte le figure che sono in detti carti e con quella diligenza possibile che si ricerca alla Pittura». A carico del Battaglia sono compresi le tele e i telai, tempi di consegna per uno carnevale, per uno Pasqua e per gli altri due entro il 15 agosto del 1670. Prezzo concordato, non alto, 14 onze complessive di cui 5 in anticipo, 1.15 ogni volta che consegnerà un quadro e il resto alla fine, fermo restando che il pittore dovrà consegnare al Pucci, ogni volta, le carte «di dove copierà detto quadro per riconoscersi se è fatto conforme l'originale di detta carta». Le opere, di cui non abbiamo altra notizia, vengono certamente realizzate, giacché a margine dell'atto principale sono registrate le consegne e i

³² Asti, not. Giovanni Paolo Agrippa, vol. 6590, c. 19r, Castelbuono data erosa del 1668. Il notaio è erroneamente inventariato tra quelli di Collesano.

³³ Asti, not. Antonio Neglia vol. 2521, cc. 788r-789r, Castelbuono 23 gennaio 1669.

³⁴ Su Egidio e sulla famiglia Pucci cfr. F. Figlia, *Poteri e società in un comune feudale*, Caltanissetta-Roma 1990, pp. 603-606. Su Egidio come committente cfr. V. Abbate, (scheda) *Sant'Egidio e la liberalità del re visigoto Wamba* in *Un museo immaginario. Schede dedicate a Francesca Campagna Cicala*, a cura di G. Barbera, Messina 2009.

pagamenti³⁵. Da rilevare la fedeltà del *copiato* sulla quale il Pucci insiste e si cautela, testimonianza delle concezioni estetiche del tempo.

Nella stessa Petralia Sottana Giacomo Battaglia è documentato nella chiesa di S. Giuliano dove nel 1670 inizia la tela di *S. Stefano* che completerà due anni dopo³⁶. La frequentazione di Petralia da parte di Giacomo Battaglia *Castriboni* apre uno spiraglio su un'altra possibile attività, collaterale alla pittura, che il pittore probabilmente conduceva: nel luglio del 1670 si impegna a versare a rate la bella somma di onze 9.15 a mastro Antonio Mancuso per prezzo di altrettanti panni³⁷, che, data l'entità, difficilmente possono essere destinati al solo uso familiare. Non è da escludere, perciò, che Jacopo Battaglia continuasse così l'antica tradizione che di tanto in tanto vede artisti impegnati nel commercio di panni.

Nel 1670 il pittore sembra radicarsi nella città dei Ventimiglia, se qui assume, per 5 anni, un garzone sedicenne. Risulta, infatti, che mastro Giuseppe Anzalone di Castelbuono obbliga Giacomo Battaglia, «pictor huius predictae civitatis, opera et servitia personalia» del figlio Andrea che è tenuto a «ei servire de servitiis ut dicitur di pingiri e fari altri servitii concernenti alla Pittura e a tutti altri servitii liciti et honesti» senza ricevere alcuna retribuzione (*absque aliqua mercede et salario*), mentre il maestro dovrà insegnargli l'arte della pittura secondo le sue capacità di apprendimento, essendo tenuto soltanto a fornirgli da mangiare, bere e letto tutte le volte che andrà a lavorare fuori città. Il garzone, a sua volta, «non possit illicentiatu discedere»³⁸. L'atto d'obbligo è in tutto simile agli altri che si stipulavano tra maestro e garzone in ogni settore artistico o artigianale. Il lungo apprendistato gratuito doveva servire al discepolo ad acquisire il mestiere.

Ormai Giacomo Battaglia è il pittore preferito a cui si rivolgono i committenti castelbuonesi nella seconda metà del Seicento dopo la morte dell'artista locale Francesco Brugnone (1650), il cui figlio Antonio non sembra essere riuscito a rimpiazzare il padre. Così, nello stesso 1670, Leonardo Maurici Cusmano, esponente di una delle famiglie castelbuonesi che era stata tra le più facoltose fino ai primi decenni del '600³⁹, gli commissiona due quadri dalle dimensioni di circa cm 175 x 125 in uno dei quali dovrà dipingere *La Natività del Signore* «conforme alla carta di Raffaele urbinas con tutti i personaggi ed in quella medesima forma contenuta in detta carta». Ancora una volta, per riprodurre opere molto note di grandi artisti, le stampe vengono utilizzate come veicolo iconografico, secondo una pratica molto diffusa. L'altra opera richiesta al Battaglia dovrà raffigurare il *Giudizio di Salomone* ed essere uguale a quella che lo stesso pittore aveva fatto per il defunto dottor Nicolò Di

³⁵ Asti, not. Baldassare Samonà, vol. 9932, c. 145r-v, Petralia Sottana 5 novembre 1669.

³⁶ S. Anselmo, *Pittori dal XVII ...*, cit., p. 321.

³⁷ Asti, not. Baldassare Samonà, vol. 9932, c. 405r, Petralia Sottana 18 luglio 1670.

³⁸ Asti, not. Antonino Bonafede, vol. 2552, cc. 85v-86r, Castelbuono 1 novembre 1670.

³⁹ Sulla famiglia Maurici Cusmano cfr. O. Cancila, *Nascita di una città Castelbuono nel secolo XVI*, Palermo 2013, passim; Id., *I Ventimiglia di Geraci (1258-1619)*, Palermo 2016, passim, consultabili anche on line sul sito www.mediterranearicercatoriche.it

Stefano. Il prezzo complessivo è convenuto in 8 onze di cui oltre 6 in anticipo e il resto alla consegna prevista per Pasqua; se il pittore non potrà rispettare i termini avrà 15 giorni di proroga, trascorsi i quali dovrà restituire l'anticipo. In realtà, consegna e saldo avverranno solo in data 13 ottobre 1671, come segnato a margine dell'atto⁴⁰. Il ritardo nella consegna potrebbe costituire spia dell'intensificarsi di impegni, anche se abbiamo intercettato poco altro sul pittore dall'analisi degli atti notarili madoniti del Seicento, ma bisogna considerare che gli stessi non sono pervenuti in serie integra e completa. Alla fine del 1670, il pittore, qualificato «terre Tuse et habitator Castriboni», si obbliga con l'aromatario locale Francesco Leto a dipingere 12 quadri da cavalletto dalla misura di circa cm 75 X 60 raffiguranti, per la metà, *Vergini con ghirlande* come quelle fatte al notaio Bartolomeo Bonafede, quattro *Vergini* senza ghirlande ma con *paisaggi* e poi un *Sant'Antonio da Padova* e un *S. Nicolò vescovo con soi miracoli*, come quelli del dottor Pietro Paolo Vittimara. I dipinti, valutati unitariamente a tari 18, sono da consegnare entro aprile per una somma complessiva di onze 8.12 comprensiva di altri due grandi quadri di *Vergini* già consegnati al committente. L'anticipo erogato è di 6 onze, conteggiato in tanti medicinali e medicine prelevati dal Battaglia presso la *spetiaria* del Leto, e il resto a richiesta. In data 20 maggio 1672, a margine dell'atto, sono registrati il saldo e la consegna dei dipinti al procuratore Pietro Paolo Vittimara⁴¹.

Gli ultimi documenti rintracciati sul pittore concernono momenti della sua vita familiare e quotidiana: nel 1674 dichiara di aver ricevuto 200 onze dalla moglie Antonia Emanuelli *in computum* della dote, come per atto presso il notaio palermitano Giuseppe Martini Moscata⁴², ed infine nel 1691, quando riceve delle somme dalla vendita di una sua vigna ubicata a Tusa⁴³. Intanto nel 1683, a Gangi, per appena un'onza aveva eseguito una *Madonna* per la cappella del Rosario⁴⁴. Ancora una volta siamo di fronte a un pittore dalle quotazioni piuttosto basse.

Nell'attività di Giacomo Battaglia parecchi anni sono avvolti nell'oscurità: potrebbe essere stato temporaneamente lontano dal comprensorio nebrote - madonita e operoso altrove.

Pietro Antonio Novelli e tracce di altri pittori

Nel 1614, il sacerdote palermitano di origine genovese don Geronimo Brignone chiede a Pietro Antonio Novelli, padre del più famoso Pietro detto il "Monrealese", la fattura di 24 quadri raffiguranti la *Madonna delle Grazie* che, nell'anno successivo, vengono riportati a 30 ed infine nel 1616 a 40, tutti con lo stesso soggetto, in serie, da realizzare su pietra di Genova (ardesia, lavagna)⁴⁵. Il culto della *Madonna delle*

⁴⁰ Asti, not. Antonino Bonafede, vol. 2552, cc. 114r-115v, Castelbuono 13 novembre 1670.

⁴¹ Asti, not. Giovanni Paolo Agrippa, vol. 6592, cc. 86v-87r, Castelbuono 1 dicembre 1670.

⁴² Asti, not. Antonino Bonafede, vol. 2554, c. 151v, Castelbuono 19 febbraio 1674.

⁴³ Asti, not. Vincenzo Marchisotto, vol. 2563, c. 15r-v, Castelbuono 8 settembre 1691.

⁴⁴ S. Farinella, *Gangi La chiesa di Santa Maria della Catena. Guida alla Storia e all'arte*, Petralia Soprana 2003, p. 28.

Grazie, di lontana ascendenza bizantina, era già molto diffuso in epoca medievale come *Madonna del latte* e conoscerà una lunga fioritura, anche se non più sostenuto dai modelli e dagli orientamenti usciti dalla Controriforma. Dei 40 esemplari prodotti da Pietro Antonio Novelli finora ne sono stati individuati soltanto pochi, ancora esistenti a Caltanissetta, Aidone, Cerami, Licata e Sclafani Bagni [Fig. 1], censiti dalla Sportaro⁴⁶, mentre Giulia Davì, oltre ad avere indicato quello di Sclafani Bagni, aveva già segnalato una *Madonna delle Grazie* su ardesia nella chiesa della Madonna dell'Orto a Monreale attribuendola fondatamente allo stesso Pietro Antonio⁴⁷. A questi esemplari bisogna aggiungerne altri, uno dei quali individuato a Cefalù, un secondo, datato 1617, sempre su supporto in ardesia, proveniente dalla chiesa eponima e oggi custodito nella sacrestia della chiesa madre di Polizzi Generosa,⁴⁸ un altro ancora oggi custodito nella chiesa madre di Tusa e infine un ultimo esemplare in S. Francesco a Petralia Sottana.

Alla prima serie dipinta dal Novelli appartiene certamente l'esemplare di Cefalù [Fig. 2] della chiesa di S. Stefano o del Purgatorio, scoperto recentemente dal restauratore Sandro Varzi che ne evidenzia lo stato lacunoso e la difficile collocazione, entro una cornice in stucco, nella macchina dell'altare centrale⁴⁹. Anche dai documenti che abbiamo rintracciato viene la conferma che l'esemplare cefaludese è uno di quelli usciti dalla bottega di Pietro Antonio Novelli. Risulta infatti, in un atto notarile del mese di aprile del 1615, che in casa del cefaludese mastro Giovanni Dacero (?), barbiere, si trovava una immagine della Beata Maria Vergine, sotto titolo della Grazia, dipinta *in balata di Genua*, per la quale il proprietario non dispone di un posto adeguato alla collocazione. Lo stesso Giovanni, come confratello della società del Purgatorio, «sub titolo delli nigri in ecclesia sancti Stephani», dona il dipinto alla citata chiesa, ricordando che l'aveva ottenuto da Palermo da parte di padre Battista Lercara che ne disponeva di 24, uno dei quali era stato inviato a Barrafranca⁵⁰. Non sembra, anche dall'analisi formale e stilistica del dipinto cefaludese, per quello che si può vedere, che possano esserci dubbi circa la corrispondenza del dipinto in ardesia esistente con quello del nostro documento e che lo stesso debba riferirsi all'opera di Pietro Antonio Novelli.

Pure allo stesso autore, anche se probabilmente ridipinto successivamente, ancora per motivi formali e per il supporto in ardesia, è da riferire la copia che abbiamo notato nella chiesa di S. Michele a Isnello, collocata nella macchina lignea dell'altare maggiore⁵¹

⁴⁵ S. Sportaro, *Dipinti inediti di Pietro Antonio Novelli* in «Kalós arte in Sicilia», 3, 2010, pp. 40-43.

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ G. Davì, *Monreale tra Cinque e Seicento* in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, a cura di G. Davì e G. Mendola, Messina 2008, p. 26

⁴⁸ F. D. Farella, *Stradario storico di Polizzi Generosa*, Palermo 1977, p. 53.

⁴⁹ *Cefalù, riaffiora al Purgatorio un'opera di Novelli senior* In lavoceweb.com del 20 settembre 2015. Nello stesso articolo vengono segnalati un esemplare a Castelvetro e uno a Modica che farebbero parte della stessa serie novellesca.

⁵⁰ Asti, notaio Pietro Tantillo, vol. 4048, c. 359r, Cefalù 12 aprile 1615.

⁵¹ L'opera isnellese è citata, senza altri riferimenti, da M. Marafon Pecoraro, *Il trionfo delle arti nella chiesa*

e quella esistente in S. Francesco a Petralia Sottana. La copia di Tusa, ancora una volta su ardesia, proveniente molto probabilmente dalla chiesa di S. Michele, è incastonata in un gonfalone processionale dall'impronta tardo manierista, ascrivibile alla bottega dei Li Volsi⁵². Meritano, invece, un esame più approfondito gli esemplari che vengono man mano segnalati, come quello di Castelvetro, di Modica e di Pietraperzia che potrebbero essere di altra mano e di una cultura più recente, oppure fortemente ridipinti.

Non è senza significato che il committente che ordina i 40 esemplari su pietra di Genova a Pietro Antonio Novelli sia di origine ligure (come ligure dovrebbe essere il Lercara del documento cefaludese), regione dove viene estratta l'ardesia (soprattutto a Lavagna) che trova largo impiego come supporto per dipinti, ma anche in architettura⁵³.

Discorso decisamente diverso e un esame più ravvicinato e approfondito merita, invece, la copia oggi collocata nella chiesa di S. Stefano a Geraci Siculo – già nella cappella di S. Giuseppe in chiesa madre – per la quale Giovanni Travagliato scrive di una «Madonnuzza della Grazia, piccola immagine votiva dipinta su rame», riferendola a ignoto pittore della Sicilia Occidentale. Lo stesso studioso nota che l'opera potrebbe essere anteriore al 1694, quando vengono pagate tenui somme a un ignoto pittore per *conzare* il quadro o addirittura sostituire il precedente⁵⁴. A escludere l'attribuzione a Pietro Antonio Novelli, questa volta interviene il diverso supporto, in rame e non in ardesia, e la cultura pittorica dell'autore che sembra decisamente posteriore a Pietro Antonio che, in questo caso, potrebbe essere stato preso a riferimento solo per il modello iconografico che conobbe larga fortuna in un arco temporale alquanto lungo.

In conclusione, agli esemplari già noti della *Madonna delle Grazie* di Pietro Antonio Novelli bisogna aggiungere con certezza quello di Barrafranca, del quale ignoriamo la sorte, quelli esistenti di Cefalù, Polizzi Generosa e Tusa e quasi certamente quelli di Isnello e di Petralia Sottana, mentre è di altra mano la *Madonnuzza* di Geraci Siculo. Per quanto a mia conoscenza, gli unici dipinti che, in territorio madonita, utilizzano il supporto in pietra di Lavagna sono quelli sopra ricordati di Pietro Antonio Novelli.

Sulle vicende della cappella della Natività nella chiesa madre di Pollina si conoscono i nomi dei costruttori, i *fabricatores* di Tusa Domenico Sabatino e Domenico Tropiano, che la innalzarono intorno al 1624 con somme raccolte tra i notabili del centro madonita, e quello dello stuccatore, Antonino Marchese originario da Palermo (ma a

di San Michele a Isnello in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta 2007, p. 428.

⁵² Sul dipinto e sul gonfalone di Tusa cfr. Angelo Pettineo, Peppino Ragonese, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, con un contributo di Rosario Termotto, Tusa 2007, p.214.

⁵³ Sulla pietra di Genova (Lavagna) cfr. in questo volume l'esauriente P. Bova – A. Contino, *L'importazione e l'uso dell'ardesia ligure o "pietra di Lavagna" nella Sicilia centro-settentrionale (XVI-XVIII sec.)*.

⁵⁴ G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche a Geraci ...*, cit., pp. 97-98.

lungo residente a Cefalù⁵⁵), che la decora intorno al 1629 con finanziamenti a carico del chierico locale Pietro Bonafede⁵⁶. Un nostro ritrovamento documentario consente ora di assegnare con certezza ai pittori castelbuonesi Battista de Fini e Francesco Brugnone parte della decorazione pittorica che si è salvata. Risulta che a metà aprile del 1634, a Pollina, Battista de Fini, a nome proprio e di mastro Francesco Brugnone (*bringnuni*) che dovrà ratificare, si obbliga col ricordato chierico Pietro Bonafede «ut dicitur fari dentro l'ovati della cappella della natività di questa terra 4 evangelisti... et lavorari di gratischi delli stessi colori della cappella della maggior chiesa di Cefalù... e di più nella stessa gavità farci la Madonna della Conceptioni» o altra figura a scelta del committente e nella «nicchia dello stucco [...] seu vacanti toccando tutto di colori di azolo fino». I lavori dovranno iniziare a partire dal 22 aprile per concludersi entro il 16 maggio, *pro mercede seu magisterio* di 6 onze con anticipo di onze 1.6 e il resto *serviando solvendo*⁵⁷. Mentre Battista de Fini è un pittore quasi totalmente sconosciuto⁵⁸ che molto probabilmente lavora soltanto come aiutante del Brugnone, quest'ultimo è un noto pittore che opera dall'originaria Ciminna fino a Castelbuono, dove sposa e a lungo risiede, e nei paesi delle Madonie e dei Nebrodi dove lo si ritrova molto attivo e richiesto, anche come scultore, fino a metà Seicento quando muore⁵⁹. Traccia documentaria molto debole lasciano altri pittori minori che affiorano dai documenti d'archivio. Il primo di essi è il castelbuonese Matteo De Cesare che all'inizio del 1634 si obbliga con Ottavio Bando a decorare con dipinti due stanze della sua casa, sita in Castelbuono, come quelli che aveva eseguito nel soffitto della casa di don Vincenzo Tamburello, per il prezzo di onze 3.15 con anticipo di un'onza e il resto *pingendo pagando*⁶⁰. Il committente Ottavio Bando risulta ben inserito nell'*entourage* dei Ventimiglia: oltre che cavaliere dell'ordine di Malta, nel 1648 ricopre

⁵⁵ Per un regesto documentario sullo stuccatore cfr. R. Termotto, schede II.2- II.8 in *Documenti inediti per le arti decorative in Sicilia dal XVI al XVIII secolo*, a cura di S. Anselmo in *Artificia Siciliae Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2016 ed inoltre N. Marino, *Artisti e Maestranze nella Cattedrale di Cefalù* in «Paleokastro Rivista Trimestrale di Studi sul Territorio del Valdemone», I, 3, dicembre 2000, pp. 7, 12-13 ed ancora V. Scuderi, *La chiesa dell'Immacolata Concezione a Palermo*, Palermo 2003, p. 35.

⁵⁶ F. Cangelosi, *Scenario quotidiano di Pollina nel '600*, Castelbuono1993, pp. 25-27.

⁵⁷ Asti, not. Antonio Cassataro, vol. 11767, numerazione erosa, Pollina 16 aprile 1633.

⁵⁸ Battista de Fini è noto soltanto per una *S. Rosalia*, da cavalletto, che realizza nel 1625 per un privato di Isnello, centro dal quale potrebbe essere originario, cfr. A. Contino - S. Mantia, *Architetti e pittori*, cit., p. 80, mentre nell'atto del 1634 è detto cittadino *Castriboni*.

⁵⁹ Su Francesco Brugnone cfr. R. Termotto, *Scalafani Bagni. Profilo...*, cit., pp. 120-123 e bibliografia ivi citata, inoltre cfr. G. Cusmano, *I Brugnone. Scultori, pittori, indoratori, stuccatori e disegnatori dal XVI al XVII secolo. Nuove scoperte*, Palermo 2002; A. Pettineo, C. Filangeri, *Pettineo. La Storia nella Storia*, Pettineo 2007, pp. 129, 142, 147, 150; A. Pettineo, P. Ragonese, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta. I Li Volsi*, con un contributo di R. Termotto, Tusa 2007, pp. 50, 57; A. Pettineo, *Tusa dall'Universitas Civium alla Fiumara d'Arte*, Messina - Civitanova Marche 2012, pp. 160,166, 212-213; R. Termotto, *Scultori e intagliatori lignei nelle Madonie. Un contributo archivistico* in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Catania 2012, p. 252.

⁶⁰ Asti, not. Filippo Guarneri, vol. 2231, c. 331r-v, Castelbuono 23 gennaio 1634. In realtà, il notaio, diversamente da come riporta l'inventario dell'archivio, è Francesco Prestigiovanni.

le cariche di *magister notarius et secretarius Stati Hieracii*⁶¹. Del pittore non abbiamo intercettato altro, se non il suo testamento dettato nel gennaio del 1648 col quale chiede, in qualità di confratello, di essere sepolto nella cappella del Crocifisso in S. Pietro alla quale lega 15 tari dovutegli, in solido col pittore Francesco Brugnone, da Francesco Ruffino di Cefalù. Il De Cesare nomina eredi universali i numerosi figli minorenni e tutrice la moglie Domenica⁶².

Pure sconosciuto è Aloisio Milia, *pittor Panbormi*, che nel 1652 riceve 18 onze dal chierico castelbuonese Mauro Guirrerri per 14 «pezzi di quadri figurati», cioè 12 con *l'Apostolato*, una *Madonna* e il *Salvatore del mondo*. Di tutte le opere, il committente dichiara di averne ricevuto già 8, mentre le altre dovranno essere consegnate successivamente⁶³. Ancora a Castelbuono si riscontra la presenza dell'altrettanto sconosciuto Antonino Summa, definito *pittor urbis Panbormi*, quando nel 1667 vende per 15 onze una «domum soleratam cum casaleno in quarterio della fontanella»⁶⁴. Probabilmente esperto in apparati effimeri doveva essere Carlo Farinella, definito *pictor Terre petralie superioris*, che nel 1658 a San Mauro si obbliga con Filippo Spallino a fare «ut dicitur uno paramento dipitto con coluri ... di carta ordinaria venetiana» per la maggior chiesa di S. Giorgio. Il paramento doveva decorare tutto il cappellone, compresi i cornicioni fino al coro dei sacerdoti per tutti i tre lati della navata. Prezzo convenuto 8 onze⁶⁵.

A Collesano, invece, nel Seicento in occasione di particolari ricorrenze sono ampiamente documentati interventi di pittori, anche abbastanza noti come Giuseppe Salerno, su apparati effimeri, a volte in collaborazione con altre maestranze⁶⁶. Il pittore locale Giovanni Giacomo Lo Varchi, infatti, viene ripetutamente retribuito dalla cappella del Sacramento in chiesa madre perché impegnato nella realizzazione dell'*impresa del Sepolcro* che veniva allestito nel corso della settimana santa⁶⁷, come avviene anche oggi. Si tratta di un allestimento in materiale effimero di una scena della

⁶¹ Asti, not. Francesco Prestigiovanni, vol. 2390, c. 10r, Castelbuono 28 settembre 1648.

⁶² Asti, not. Ignazio Bellone, vol. 2612, cc. 130r-131r, Castelbuono 16 gennaio 1648. In realtà si tratta del notaio Francesco Prestigiovanni.

⁶³ Asti, not. Giovanni Francesco Giaconia, vol. 2477, cc. 100v-101r, Castelbuono 6 maggio 1652.

⁶⁴ Asti, not. Antonio Neglia, vol. 2519, cc. 422v-424r, Castelbuono 8 gennaio 1667.

⁶⁵ Asti, not. Francesco Coco, vol. 12037, c. 203r, San Mauro anno indizionale 1657/58.

⁶⁶ R. Termotto, *Pittori, intagliatori lignei e decoratori a Collesano (1570-1696). Nuove acquisizioni documentarie* in «Bollettino Società Calatina Di Storia Patria E Cultura», 7-9, 1998-2000, pp. 237-238.

⁶⁷ Archivio Storico Parrocchiale Collesano, (Aspe) Chiesa Madre, sez. II, serie 6, n. 1/162, conti della Cappella del Sacramento, ad annum conti del 1631/32: «Spese per il Sepolcro, per pittura a Gio: Giac.o Lo Varchi per il detto sepolcro tari 24; anno 1639/40: spese per il sepolcro a Giovanni Giacomo Lo Varchi (tari) 12 per sua pictura». La stessa cosa nel 1642/43 e nell'anno successivo con somme variabili tra 2 onze e 5 onze «per sua mastria in havere dipinto il sepolcro». Spese simili sono segnate negli anni successivi allo stesso pittore mentre nel 1615 troviamo retribuito Giuseppe Salerno, nel 1623/24 Giuseppe Giannello di Nicosia *per pingere* le carte per il sepolcro riscuote 20 tari e, nel 1650/51 il pittore collesanese Giuseppe Perdichizzi riceve 7 tari «per fari li palagusti e scuti», e poi nel 1651/52 il pittore Incabrera riceve onze 4.6 per aver fatto il *sepolcro* che dovrà servire per i prossimi anni.

sacra scrittura che vedeva impegnati congiuntamente pittori, falegnami e *apparitori*. Collaborazione tra simili maestranze veniva messa in atto anche in occasione di rappresentazioni teatrali di carattere religioso, come avviene nel 1666 a Collesano per le celebrazioni festive in onore della patrona Maria ss. dei Miracoli. Risulta, infatti, che il pittore don Giuseppe Perdichizzi, assieme a mastro Antonino Rustici e a mastro Giuseppe Blanda, si obbliga coi rettori della cappella di Maria dei Miracoli per «fare una scena cioè detto di perdichizzi di pettura e li fabri lignari di ligname atta e sufficiente per la recitazione dell'opera della Giuditta che si have da rappresentare per la festa di detta S. Maria dei Miracoli die 22 aprile». Il pittore, per la sua parte, avrebbe ricevuto 10 onze⁶⁸. Alcuni anni dopo, il Perdichizzi e gli stessi due falegnami si obbligano con don Pietro Collesano e gli altri rettori della cappella dei Santi Martiri in chiesa madre (Marco, Giacinto e Basilla) a «fare una scena per la rappresentazione de l'opera nominata la lucia per la festa dei santi martiri» da celebrarsi l'ultima domenica di agosto. Al pittore sarebbero andati ancora 10 onze e 13 agli altri due maestri⁶⁹.

A Collesano, nel corso della prima metà del '700 sono presenti due pittori che hanno lasciato debole traccia della loro limitata attività che probabilmente si svolgeva senza passare, come era abituale, per un regolare contratto notarile: Geronimo Tumminelli e Domenico Catalano⁷⁰. Al poco già noto su di essi aggiungiamo che coi conti del 1733/34 la confraternita di S. Giovanni Battista eroga 12 tari a Domenico Catalano «pittore per pingere il palio dell'altare nuovo per sua mastria e 2 tari per incarnare il crucifisso»⁷¹. Lo stesso pittore viene chiamato dagli eredi Venturi a stimare i quadri del defunto Vincenzo, esponente di una facoltosa famiglia locale⁷². Ancora Catalano viene chiamato a valutare i quadri della defunta Rosaria Scelsi, moglie di Vincenzo Sarrica, originario di San Mauro⁷³. Pure a valutare i quadri del defunto sacerdote Giuseppe Passafiume viene chiamato nel 1744 Geronimo Tumminelli che aveva, a sua volta, dettato testamento dieci anni prima⁷⁴.

Del tutto sconosciuto è il pittore di Gratteri don Santo Bonafede che nell'agosto del 1744 si obbliga con Saverio Cordoni, rettore e tesoriere della cappella di Maria dei Miracoli nella chiesa del convento dei Cappuccini, col concorso e volontà dei magnifici giurati dell'*Universitas* di Collesano, che detiene lo *jus patronatus* sulla cappella, a dipingere in olio su tela «li cinque quadroni seu nicchiette del lettorino dell'organo

⁶⁸ Asti, not. Leonardo Di Lorenzo, vol. 6578, c. 311r, Collesano 27 gennaio 1666. Sul pittore Perdichizzi poche altre notizie in R. Termotto *ad vocem* in Luigi Sarullo, *Dizionario degli artisti* cit.

⁶⁹ Asti, not. Leonardo Di Lorenzo, vol. 6583, c. 457r, Collesano 28 aprile 1681.

⁷⁰ Poche notizie sui due pittori in R. Termotto, *ad vocem* in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti*, cit.

⁷¹ AspC, V Fondo, 4/244, Chiesa di S. Giovanni Battista, ad annum.

⁷² Asti, not. Filippo Cordoni, vol. 6664, c.369r, Collesano 31 gennaio 1746. Si tratta di un lunghissimo e interessante atto con contabilità e inventario molto esteso dei beni del defunto.

⁷³ Id., vol. 6664, cc. 803r-811r, Collesano 26 giugno 1746. L'interessante inventario ereditario comprende pure la stima dei molti gioielli della defunta moglie di Vincenzo Sarrica, figlio di Ottavio e Caterina Zito.

⁷⁴ Asti, not. Vincenzo Zito, vol. 6698, c. 30 e seg., Collesano 19 maggio 1744. Il testamento del pittore Tumminelli è in Asti, not. Vincenzo Zito, vol. 6688, c. 184r, Collesano 1 agosto 1734.

di detta venerabile cappella...con farci cinque misteri di nostra Signora». In una *nicchietta* il pittore si impegna a realizzare la *Natività di Maria* con cinque figure, cioè *S. Anna a letto con sua cortina*, *S. Gioacchino e tre donzelle che assistono nella locanda*, la *Presentazione* con *S. Anna*, *S. Gioacchino*, la *Madonna bambina presentata al tempio* e il *sommo sacerdote con la prospettiva del Tempio*, poi *Lo Sposalizio* in tre figure, cioè *S. Giuseppe*, la *Beata Vergine* e il *sommo sacerdote* e ancora la *Visitazione* con *S. Elisabetta*, *S. Giuseppe* e *Nostra Signora* ed infine *l'Assunzione di Maria* con *puttini* nella *nicchia centrale*. La consegna è prevista entro il mese di febbraio del 1745 per un compenso di 10 onze, due delle quali, pervenute da un legato testamentario di Vincenzo Venturi e da un'elemosina di un'onza di Pietro Barracato, incassate subito, mentre la restante parte sarà versata *laborando solvendo*. Le 8 onze restanti provengono per 3 dalle elemosine della cappella, per 2 dall'Università di Collesano, per 2 ancora dagli ufficiali della *Terra* ed infine 22 tari dall'eredità di Anna Di Franco per prezzo dei *circelli d'oro* (orecchini in forma di piccoli cerchi) lasciati in elemosina per testamento. Come a volte capita, il totale della somma non corrisponde con quanto dichiarato. Al pittore doveva essere assicurata inoltre una camera del convento adatta a dipingere, mentre le tele rimangono a carico del Cordoni. A margine dell'atto principale, in data 9 maggio 1745, sono ricordati i pagamenti a saldo⁷⁵. Il *lettorino* potrebbe essere quello ancora esistente, con le decorazioni pittoriche molto danneggiate e quasi illeggibili, nella chiesa di *S. Maria Assunta* (*S. Maria la vecchia*) dove sembra che sia stato trasferito assieme all'organo parecchi decenni orsono.

Le poche e utili notizie documentate finora conosciute sul pittore Gian Domenico Osnago, di origine milanese e residente a Cefalù dove nel 1715 sposa, si debbono a Nico Marino che lo rintraccia ancora in vita almeno fino all'inizio del 1741⁷⁶. Al pittore, specialista in quadri con fiori, oltre che la decorazione pittorica della cantoria della chiesa della *Badiola* di Cefalù, sono stati avvicinati un *Cesto di fiori e porcellini d'India* e ancora un *Cesto di fiori e pappagallo* del Museo *Mandralisca* di Cefalù⁷⁷, mentre per *l'Immacolata fra gli angeli entro una corona di fiori* e *il San Giuseppe e Gesù Bambino entro una ghirlanda di fiori* dello stesso museo è stata ipotizzata una compartecipazione con il nicosiano Filippo Randazzo che avrebbe realizzato la parte figurata con i santi, mentre al pittore cefaludese spetterebbero soltanto le ghirlande. Ciò in base a considerazioni stilistiche e al fatto che l'Osnago e il Randazzo lavorarono contemporaneamente alla decorazione della casa palermitana del marchese di Villabianca⁷⁸.

Un nostro recente ritrovamento sopra documenti coevi conferma la provenienza milanese del pittore. Si tratta del pagamento di un censo pagato dal pittore, milanese

⁷⁵ Asti, not. Filippo Cordoni, vol. 6662, c. 687r-v, Collesano 27 agosto 1744.

⁷⁶ N. Marino, *Gian Domenico Osnago* in «Il Corriere delle Madonie», 4, aprile 1997.

⁷⁷ T. Viscuso, *La pinacoteca* in V. Consolo et alii, *Cefalù Museo Mandralisca*, Palermo 1991, p. 47.

⁷⁸ Ivi, pp. 46-47. La stessa studiosa ricorda che il pittore è pure autore di alcune decorazioni in Villa Valguarnera a Bagheria, mentre Agostino Gallo lo cita per la "quadratura ed ornato". Per quest'ultima notizia cfr. S. Riccobono ad *voce* Osnago in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti...*, cit.

di origine e cittadino di Cefalù *ductionem uxoris*, a fra Giuseppe Maria Riotta dell'ordine dei Predicatori, procuratore del convento di S. Domenico di Cefalù, sopra una casa ubicata nella contrada del Salvatore⁷⁹. Non è da escludere che nell'attività del pittore ci sia una buona produzione di opere di genere “floreale” finite in collezioni private.

Conclusioni

Mentre per il Seicento rimane un buon *corpus* di opere di pittori locali madoniti e parecchi altri sono almeno ben documentati, anche se di essi poco rimane (come avviene per lo sciafanese Pietro Galgano⁸⁰, allievo dello Zoppo di Gangi), discorso diverso va fatto per il Settecento, secolo che nel circondario ha lasciato poche opere di pittori locali, ma anche di artisti estranei all'ambiente, con il castelbuonese Giuseppe Di Garbo⁸¹ che sembra essere il solo ben documentato, oltre che presente con opere sparse nel territorio. Tra i motivi di tale fenomeno va sottolineato il fatto che la maggior parte delle chiese, soprattutto quelle rette da confraternite, che rimangono tra i committenti più frequenti, avevano “completato” il loro arredo pittorico nel corso del Cinque-Seicento, mentre nel Settecento pongono attenzione soprattutto all'arte decorativa, all'argenteria in particolare. Vero è che nel Settecento probabilmente aumenta il numero di privati che si rivolge a pittori, ma dalla poca consistenza numerica di atti notarili rinvenuti (abbiamo esaminato il Settecento notarile di Collesano, Castelbuono, Isnello, Polizzi), sorge il sospetto che spesso il rapporto committente – pittore venisse formalizzato con scrittura privata, senza ricorrere all'atto notarile che è la regola per i secoli precedenti. Così spieghiamo il buon numero di opere pittoriche che si rinvergono negli inventari *post mortem*, dove sono elencati i soggetti dei dipinti, ma non i nomi degli autori, e per le quali mancano all'appello gli atti d'obbligo. Buona parte di queste opere sono state certamente eseguite nel corso del Settecento.

⁷⁹ Asti, notaio N. N. di Cefalù, vol. 491 II serie, c. 77r-v, Cefalù 19 dicembre 1721.

⁸⁰ Cfr. R. Termotto, *Sciafani Bagni. Profilo...*, cit., passim.

⁸¹ Sul pittore, cfr. A. Mogavero Fina, *Giuseppe Di Garbo pittore inedito del '700*, Palermo 1983; 2.a edizione con aggiunte Castelbuono 1987.



Fig. 1 – Selafani Bagni, Chiesa Madre, Pietro Antonio Novelli, Madonna delle Grazie, 1623 (Foto: Sandro Varzi)



Fig. 2 – Cefalù, Chiesa di S. Stefano (del Purgatorio), Pietro Antonio Novelli, Madonna delle Grazie. (Foto: Sandro Varzi)

Novità sull'Archeologia a Polizzi Generosa Ceramica indigena dagli scavi nella Chiesa Madre S. Maria Maggiore

ROSA MARIA CUCCO

Il paese di Polizzi Generosa nel cuore del massiccio montuoso delle Madonie si sviluppa su una sella di orientamento Est-Ovest, i cui picchi raggiungono un'altitudine che supera i 900 mt s.l.m.. La posizione emergente, in destra idrografica, sul medio corso del fiume Imera Settentrionale garantì per secoli un controllo della vallata a pochi chilometri dalla foce, dove tra la metà del VII e la fine del V sec. a.C. visse e si sviluppò la colonia greca di Himera. In posizione speculare rispetto al sito di Polizzi spicca la mole rossa del Monte Riparato di Caltavuturo, sede di un insediamento indigeno tra l'età arcaica e quella classica e poi di un fiorente abitato in età ellenistico-romana¹.

La peculiare posizione topografica e il transito di strade importanti, attestate a partire dal Medioevo, ma risalenti molto probabilmente ad epoche precedenti, come la via Messina per le Montagne², consentono un agevole collegamento di Polizzi con la costa settentrionale e, attraverso il centro dell'isola, con quella orientale.

A tal riguardo è molto interessante un toponimo nella carta redatta nel XVIII secolo dal barone von Schmettau³ e che persiste fino ai nostri giorni nella tradizione orale, localizzato presso il fiume Torto, non lontano dalla foce, "Passo di Polizzi". Come si evince dallo Schmettau il toponimo deriva dal transito in zona di una strada, oggi non più riconoscibile sul terreno, che collegava la bassa valle del fiume Torto, a Nord di Sciara, al paese di Polizzi. A questa è verosimilmente da connettere il "ponte della meretrice", i cui ruderi, di dubbia datazione, ma forse da ascrivere ad età postmedievale, sono stati localizzati grazie ad una carta della metà del XIX secolo⁴.

Proprio per la favorevole posizione geo-topografica a Polizzi nel corso dell'età ellenistica si sviluppò un importante insediamento, che, come indiziato dal rinvenimento della necropoli in c.da San Pietro, visse tra il IV ed il II sec. a.C. ⁵. Il

¹ Da ultimo R.M. CUCCO, *Caltavuturo: paese ricco di storia e archeologia nel comprensorio delle Madonie*, in <<Incontri>>, Anno IV n. 16, Lug/Set 2016, pp. 59-62.

² F. MAURICI, *L'insediamento medievale nel territorio della Provincia di Palermo*, Agrigento 1998, pp. 16-17. L. ARCIFA, *Viabilità e politica stradale in Sicilia (sec. XI-XIII)*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*, a cura di C. A. Di Stefano e A. Cadei, Vol. 1, [Palermo 1995], Palermo 2000, pp. 26-33. R.M. CUCCO, *Itinerario medievale e borbonico*, in R.M. CUCCO, F. MAURICI, *Un viaggio nella storia. Via Palermo-Messina per le montagne*, Palermo 2014, pp. 21-27.

³ L. DOUFOUR, *La Sicilia Disegnata. La carta di Samuel Von Schmettau, 1720-1721*, Palermo 1995.

⁴ R.M. CUCCO, *Il tracciato della via Valeria da Cefalù a Termini Imerese*, in *Rivista di Topografia Antica (JAT)*, X, 2000, pp. 163-182, in particolare p. 177. R.M. CUCCO, S. VASSALLO, *Sciara*, in *Archeologia nelle vallate del Fiume Torto e del San Leonardo*, a cura di S. Vassallo, Palermo 2007, pp. 103-116, in particolare p. 104.

⁵ Piuttosto dubbia appare l'identificazione dell'antico abitato con i centri di Paropo o Sitana citati dalle fonti antiche: cfr. AA.VV., *Il Museo Archeologico di Polizzi Generosa*, Palermo 2005, p. 20. Per lo scavo della necropoli in contrada S. Pietro si veda A. TULLIO, *Polizzi Generosa*, in *Itinerari archeologici in Sicilia*,

cimitero, secondo consuetudine situato fuori del centro abitato, fu collocato sull'emergenza orientale della sella, mentre i pochi resti finora noti dell'abitato coevo sono stati individuati nell'ambito del seicentesco Collegio dei Gesuiti, attuale Municipio, nel centro storico di Polizzi, che si estende sul picco occidentale⁶. Questo fu probabilmente il sito in cui almeno dall'età ellenistica si sviluppò il centro abitato e dove si trova l'acrocoro sede del castello medievale; l'espansione nel rione San Pietro, infatti, sede dell'antica necropoli si data nel corso del XX secolo.

Fino ad oggi, eccezion fatta per lo scavo della necropoli, indagata in modo sistematico dal 1992 dalla Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, che ha affidato la direzione scientifica al professore Amedeo Tullio dell'Università di Palermo, i rinvenimenti archeologici fatti a Polizzi sono legati ad interventi di breve durata in occasione di lavori nel centro storico che hanno previsto scavi⁷.

Tra i mesi di dicembre 2013 e febbraio 2014 nell'ambito dei restauri della Chiesa Madre S. Maria Maggiore di Polizzi Generosa, di fondazione normanna, sono stati effettuati saggi archeologici stratigrafici all'interno della sacrestia. I lavori diretti dalla Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo sono stati seguiti sul campo dal dott. Santo Ferraro.

L'importanza topografica della Chiesa Madre deriva dalla sua collocazione geomorfologica, alle pendici nordoccidentali dell'emergenza su cui sorge il castello medievale, nel centro storico di Polizzi, probabile sede, come si è detto dell'abitato ellenistico [fig. 1]. Considerata, poi la posizione emergente sul fiume Imera e la prossimità a Monte Riparato di Caltavuturo, nonché alla colonia calcidese di Himera già in passato si era ipotizzato che il sito fosse idoneo ad un insediamento sin da età arcaico-classica⁸ [fig. 2]. La potenzialità di rinvenimento in uno scavo archeologico oltre che dalla favorevole posizione del monumento, non lontano dal Municipio, sotto il quale si conservano resti di abitazioni ellenistiche, era indiziata da quanto riportato da un'archeologa originaria di Polizzi: Nina Sardo⁹. Ci sembra interessante

Palermo 2002, pp. 46-47 ed *ivi* bibliografia precedente.

⁶ AA.VV., *Il Museo Archeologico...*, cit., pp. 6-7. A. TULLIO, *Indagini archeologiche a Polizzi Generosa (1997-2001)*, in <<Kokalos>>, XLVII-XLVIII, II, 2009, pp. 675-678, in particolare pp. 676-678. ID., *Siti archeologici da riscoprire in Sicilia*, Messina 2008, p. 131-135, in particolare pp. 133-134.

⁷ Cfr. A. CONTINO, *L'evoluzione dell'abitato di Polizzi Generosa dal VI sec. a.C. all'VIII sec. d.C.*, in <<Le Madonie>>, anno LXVI, 9, 1° maggio 1986, p. 3 e p. 7; LXVI, 10, 15 maggio 1986, p. 3; LXVI, 11, 1° giugno 1986, p. 3; LXVI, 12, 15 giugno 1986, p. 3; LXVI, 13, 1° luglio 1986, p. 3 e p. 7; LXVI, 14, 15 luglio 1986, p. 3 e p. 7; LXVI, 15, 1 agosto 1986, p. 3. AA.VV., *Il Museo Archeologico di Polizzi Generosa*, Palermo 2005, p. 19

⁸ S. VASSALLO, 1996, *Il territorio di Himera in età arcaica*, in <<Kokalos>>, XLII, 1996, pp. 199-223, in particolare p. 216. ID., *Abitati indigeni ellenizzati della Sicilia centro-occidentale dalla vitalità tardo-arcaica alla crisi del V sec. a.C.*, atti Terze Giornate Internazionali di Studi sull'Area Elima (Gibellina-Erice-Contessa Entellina, 23-26 ottobre 1997), vol. II, Pisa-Gibellina 2000, pp.983-1008, in particolare p. 991. A. BURGIO, *La media e l'alta valle dell'Imera*, in AA.VV., *Himera III.2*, Roma 2002, pp. 161-229, in particolare pp. 188-190, Unità topografica 110.

⁹ Nina nacque a Salerno nel 1907, dove il padre era maestro di musica presso l'11° Reggimento fanteria di stanza in quella città, ma la sua famiglia proveniva da Polizzi. Ringrazio sentitamente

soffermarci un momento per inquadrare la figura di questa brillante giovane di origine madonita nell'ambito degli studiosi di archeologia del secolo scorso.

Nina Sardo è una figura di notevolissimo interesse nel panorama culturale delle Madonie, esempio di donna evoluta ed emancipata, che già nei primi decenni del XX secolo sceglie di intraprendere una professione affascinante ma molto impegnativa. Nina studiò archeologia a Palermo con il grande Ettore Gabrici e con lui si laureò nel 1930, discutendo una tesi dal titolo "L'abitazione in Sicilia da età preistorica ad età ellenistica". Dopo la laurea, fu allieva della Regia Scuola Archeologica Italiana di Atene¹⁰, sicuramente in quanto studentessa di terzo anno presso la Scuola Nazionale di Archeologia di Roma[fig. 3].

Sarà lei la prima a dare divulgazione scientifica ai ritrovamenti archeologici di Polizzi Generosa, sebbene alcune sue osservazioni siano oggi superate a seguito di nuove acquisizioni e teorie innovative.

L' archeologa riferisce del rinvenimento di un gruppo di vasi e reperti archeologici, scoperti insieme a resti di scheletri umani, effettuato nel realizzare la spianata "dinanzi all'ingresso principale della Chiesa Madre" , necessaria ad abbassare il livello della strada¹¹ . Questa scoperta va associata a quella effettuata nel 1938 nella vicina Via Carlo V, dove, sempre sulla base di quanto riferito dalla Sardo, vennero scoperti oggetti fittili integri e frammentari ed alcune monete¹². La studiosa attribuisce i due rinvenimenti ad una necropoli della seconda metà del IV secolo, che doveva probabilmente trovarsi in prossimità dell'abitato. Questi dati inducono ad ipotizzare l'esistenza di due probabili necropoli del centro ellenistico, una più vicina all'abitato ed una seconda più lontana, situata in contrada S. Pietro ma, sebbene la tipologia dei reperti pubblicati dalla Sardo sia pertinente a quelli messi in luce in contrada S. Pietro, non è oggi ancora possibile parlare con sicurezza di due cimiteri .

I recenti sondaggi all'interno della sacrestia, denominati I, II e IIB, hanno messo in luce situazioni diverse e di dubbia interpretazione[fig. 4]. Si citano i dati più significativi.

Nel saggio I è stato individuato un muro ad andamento circolare, che dalla sacrestia procede sotto la limitrofa cappella ad Ovest, forse da collegare ad un intervento databile tra il XIV ed il XVII secolo. Il muro suddetto (USM 1), non facilmente interpretabile, poggia su terra e non direttamente sul banco roccioso. Ossa umane, non in connessione anatomica, si raccolgono negli strati di riempimento all'esterno ed all'interno del muro. Questo dato andrà probabilmente collegato ai rinvenimenti di

Famico Marco Di Bella, restauratore e appassionato di archeologia che mi ha fornito notizie e le foto qui pubblicate di Nina Sardo.

¹⁰ Cfr. G. BANDINI, *Lettere dall'Egeo. Archeologhe italiane tra 1900 e 1950*, Firenze, 2003.

¹¹ Tali lavori dovrebbero risalire alla fine del XIX secolo.

¹² N. SARDO, *Documenti archeologici*, Estratto dall'Archivio storico per la Sicilia, vol. IX, Palermo 1942, pp. 3-14. N. SARDO SPAGNUOLO, *Spigolature archeologiche*, Palermo 1976. Tra i reperti da via Carlo V, una testina fittile dall' "aria barbarica", che Nina Sardo ritiene di fattura punica e di cui si è persa traccia.

cui parla Nina Sardo anche se lo stato di conservazione delle ossa ed il contesto di rinvenimento non aiutano una chiara interpretazione delle evidenze. Importante è poi la scoperta, sia all'esterno (US 2B e US 05) che all'interno (US 102) dell'USM 1 di ceramica indigena .

Oltre al Saggio I, ad Est di questo sono stati realizzati il Saggio II ed il Saggio IIB.

Nel Saggio II, dall'US 2, terreno di riempimento sotto lo strato di preparazione del pavimento, frammenti a cocci moderni, provengono frammenti a vernice nera, tra cui un frammento di coppetta, e un frammento a figure rosse, un frammento decorato a bande di probabile fattura indigena, un frammento di unguentario, frammenti di ceramica acroma e frammenti di ossa umane e animali. Pochi sono i reperti invetriati e smaltati, databili tra l'età medievale e moderna.

Lo scavo viene approfondito all'interno di un vano a Sud del Saggio II, dove si realizza il saggio denominato IIB. Qui si rinviene un muro a blocchetti (USM 1) di orientamento NO-SE, largo cm 40 e lungo cm 100 ca, poggiante su terra. I blocchetti/lastrine sono disposti in filari per un'altezza di cm 60 ca. Accanto alla parete Est del vano si rinviene la parte superiore di uno scheletro in connessione anatomica ed orientamento O-E. Il capo è sollevato. Lo scheletro è stato tagliato dal muro della chiesa all'altezza dello sterno.

Questo scheletro potrebbe indiziare la presenza di una o più sepolture situate all'esterno di una fase più antica della chiesa.

I materiali associati alla struttura muraria USM 1, raccolti nell'US 2, sono abbastanza coerenti e ad una sommaria disamina dei reperti inquadrabili in età ellenistica. Oltre alla ceramica a v.n. si segnalano la base di una statuetta con i piedi e il lembo di un chitone ed una testina fittili¹³[fig. 5], nonché il rinvenimento di oscilla e di un peso da telaio troncopiramidale. Approfondendo lo scavo in un settore del saggio, ad Ovest di un raggruppamento di pietre (USM 2) ortogonale all'USM 1, a quota inferiore rispetto al livello ellenistico, nell'US 8 si raccolgono due frammenti indigeni. Il rinvenimento di ceramica indigena dipinta¹⁴ nei saggi della Chiesa Madre appare straordinario in quanto per la prima volta nel contesto urbano si trova a Polizzi ceramica di questo tipo, fatto che potrebbe indiziare, se non la presenza stanziale, almeno una frequentazione del sito già dall'età arcaico-classica, come era stato del resto ipotizzato, considerata la collocazione del centro in relazione alla chora di Himera e al fulcro dell'area sicana.

Tra i reperti indigeni più interessanti, a conferma della centralità del sito nei rapporti tra area costiera e retroterra, un frammento pertinente al collo di una brocchetta, decorato con un cerchietto dipinto in bruno con punto al centro[fig. 6]. Questo

¹³ Incerta è la pertinenza ad un'unica statuetta di testina, con polos e orecchini globulari, e base. Altrettanto dubbia è l'attribuzione della piccola testa, databile nell'ambito del IV sec. a.C., ad un busto o ad una statuetta, così come ad un'offerente o ad una divinità. Per il tipo cfr. M.T. ONORATI, *La coroplastica*, in *Il Thesmophorion di Entella. Scavi in contrada Petraro*, a cura di F. Spatafora, Ospedaletto – Pisa 2016, pp. 23-100, in particolare pp. 87; 90; 396, T. 1163 (IV sec. a.C.).

¹⁴ Non sono stati rinvenuti frammenti a decorazione impressa e incisa.

motivo decorativo trova stringenti confronti in due brocchette rinvenute ad Himera, rispettivamente nel deposito votivo del tempio A¹⁵ [fig. 7] e a Sud del Tempio della Vittoria¹⁶, e in un'altra da Gangi, dalla zona di Monte Alburchia [fig. 8], esposta presso il locale Museo Civico¹⁷.

Questo importante rinvenimento di ceramica indigena a Polizzi avvalorava l'ipotesi se non dell'origine indigena, comunque della frequentazione del sito da parte di Sicani. Considerata l'esiguità dei dati attualmente a nostra disposizione è impossibile stabilire: se a Polizzi sia da localizzare un insediamento indigeno preesistente all'avvento dei Greci sulla vicina costa; se gli indigeni si stabilirono in questo luogo in seguito alla fondazione di Himera¹⁸; oppure se la ceramica indigena sia sintomo di contatti tra le popolazioni autoctone insediate nel territorio in zone anche limitrofe¹⁹ e un avamposto greco, anche di modeste dimensioni, fondato a controllo del retroterra imerese.

Fatto sta che d'ora in poi il sito di Polizzi potrà essere annoverato tra gli insediamenti con attestazioni indigene nel comprensorio madonita. È importante segnalare che nel territorio comunale di Polizzi Generosa, le ricognizioni di superficie effettuate dall'Università degli Studi di Palermo negli anni scorsi hanno permesso di individuare alcuni insediamenti di età arcaica e classica dove è stata raccolta ceramica indigena impressa e incisa e a decorazione dipinta.

Si tratta, nell'area più vicina al paese, delle unità topografiche lungo il pendio sud-orientale di Cozzo Re²⁰, il cui raggruppamento probabilmente non fu casuale ma rispondente ad una precisa scelta insediamentale dovuta ad una struttura gerarchica; inoltre dei due siti di contrada Nuciarella²¹ e degli insediamenti di Monte Fichera²² e Cozzo Vurrania²³.

¹⁵ N. BONACASA, *L'area sacra*, in AA.VV., *Himera I. Campagne di scavo 1963-1965*, Roma 1970, pp. 51-235, in particolare p. 104, AC, 117, TAV. XXVIII, 2.

¹⁶ N. BONACASA, *L'area sacra...*, cit., p. 104, nota 116. ID., *I saggi di scavo. Catalogo dei rinvenimenti sporadici*, in AA.VV., *Himera II. Campagne di scavo 1966-1973*, Roma 1976, vol. II, pp. 629-664, in particolare p. 635, nota 21, TAV. CII, 4.

¹⁷ Oltre che con la brocchetta di Gangi tipologia del vaso e motivo decorativo trovano confronti da Sabucina a Realmese, nell'alta valle del Fiume Salso/Imera Meridionale. Cfr. S. VASSALLO, *Il territorio di Himera...*, cit., pp. 199-223, in particolare p. 201. ID., *Ceramica indigena arcaica ad Himera*, atti Quarte Giornate Internazionali di Studi sull'Area Erima (Erice 1-4 dicembre 2000), vol. III, Pisa 2003, pp. 1343-1356, in particolare pp. 1346-1347. ID., *L'incontro tra Indigeni e Greci di Himera nella Sicilia centro-settentrionale (VII-V sec. a.C.)*, in <<Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine>>, 3, 2010, pp. 41-54, in particolare p. 45. ID., *Indigeni ad Himera? Il ruolo dei Sicani nelle vicende della colonia*, in <<Quaderni del Centro Studi Magna Grecia>>, 18, 2014, pp. 355-368, in particolare pp. 359-360.

¹⁸ R.M. CUCCO, *Attestazioni indigene nel territorio imerese: la valle del Fiume Torto*, in <<Kokalos>>, LII (2015), Pisa-Roma 2016, pp. 77-104, in particolare p. 82 ss.

¹⁹ Si veda tra quelli preminenti anche il vicino Monte Riparato di Caltavuturo

²⁰ Cfr. A. BURGIO, *La media e l'alta valle...*, cit., pp. 194-202; 389, Unità topografiche nn. 114, 115, 117, 118,

²¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 202-205, Unità topografiche nn. 119 e 120.

²² Cfr. *Ibidem*, pp. 206-210, Unità topografiche nn. 121, 123, 124.

Molto interessante è poi la presenza, ad Ovest del fiume Imera settentrionale ma in rapporto di specularità con il sito di Polizzi e di Cozzo Re, di tre insediamenti posti rispettivamente su Cozzo Colla e sui pendii di Monte Piombino, in territorio di Caltavuturo, dove in età arcaica sono attestati contatti tra Greci e Indigeni²⁴.

Cozzo Re costituisce la propaggine nordorientale dell'arco di colline che fungono da spartiacque tra fiume Imera settentrionale e fiume Imera meridionale, marcato anche dalla strada statale 120.

Nel settore più meridionale del territorio comunale di Polizzi, sullo spartiacque tra i fiumi Imera settentrionale, Imera meridionale e Platani sorsero, inoltre, i due centri di Serra di Puccia e Cozzo Puccia e i due insediamenti di Monte Catuso e Monte Guercia. Questi insediamenti, inglobati nel complesso orografico comprendente Serre e Fili di Puccia e Monte Catuso, costituirono verosimilmente un sistema unitario ed ebbero un ruolo fondamentale di controllo dei transiti lungo le valli fluviali e attraverso una viabilità tutt'oggi ricalcata dalle regie trazzere. In particolare Serra di Puccia controllava un asse viario che collegava il retroterra di Himera all'abitato indigeno di Terravecchia di Cuti²⁵.

Trattandosi di una zona ancora oggi nevralgica, che dal centro dell'isola irradia strade verso la costa orientale (autostrada Palermo-Catania) e meridionale (strada Caltanissetta-Gela-Agrigento), non meraviglia che questa fosse già presidiata dalle genti sicane e che i Greci, sia di Himera che di Akragas, ambissero al controllo di quest'area sin da età arcaica.

Il comprensorio qui esaminato permette di delineare un quadro variegato degli insediamenti verosimilmente abitati da popolazioni indigene²⁶ di etnia sicana. Oltre ai centri su posizioni arroccate, come Polizzi e Cozzo Vurrania e più a Sud, sullo spartiacque tra i bacini fluviali dell'Imera meridionale e del Platani i centri di Serra di Puccia, Cozzo Puccia, Monte Catuso e Monte Guercia, sono attestati in territorio di Polizzi, a Nord dello spartiacque tra Imera settentrionale e Imera meridionale, insediamenti su pendii aperti, protetti su un lato, probabilmente dagli agenti atmosferici, da un rilievo: si vedano i casi dei due in contrada Nuciarella o delle unità topografiche 117 e 118 lungo il pendio sud di Cozzo Re.

Questo quadro fa cogliere chiaramente la piena pertinenza di Polizzi ad un contesto che in età arcaica fu molto dinamico, nucleo attivo di scambi ed interconnessioni tra mondo indigeno e realtà coloniali²⁷. Ci auguriamo, pertanto, che nuove possibilità di

²³ Seppur ricadente nel territorio di Caltavuturo, Cozzo Vurrania è contiguo a Monte Fichera e gli insediamenti di età arcaica e classica sulle due alture furono molto probabilmente in relazione tra loro.

²⁴ Cfr. A. BURGIO, *La media e l'alta valle...*, cit., pp. 187-188, unità topografica 109; pp. 190-193, unità topografiche 111-112.

²⁵ A. BURGIO, *Prospezione archeologica a Serra di Puccia*, in *Sicilia Archeologica*, 69-70, 1989, pp. 61-89, in particolare p. 86.

²⁶ Una certa eterogeneità della tipologia insediativa indigena è stata rilevata nella bassa Valle del F. Torto. Cfr. R.M. CUCCO, *Attestazioni indigene...*, cit., p.91 ss.

²⁷ S. VASSALLO, *La guerra ad Himera. Il sistema difensivo della città e del territorio*, in *Guerra e pace in Sicilia e nel*

indagini future nel centro urbano di questo paese aiutino a delineare e comprendere meglio l'entità e lo sviluppo dell'abitato nelle sue diverse fasi e, relativamente all'età ellenistica, aiutino a chiarire il rapporto tra necropoli e nucleo abitativo.

Bibliografia

- L. ARCIFA, *Viabilità e politica stradale in Sicilia (sec. XI-XIII)*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*, a cura di C. A. Di Stefano e A. Cadei, Vol. 1, [Palermo 1995], Palermo 2000, pp. 26-33.
- G. BANDINI, *Lettere dall'Egeo. Archeologie italiane tra 1900 e 1950*, Firenze, 2003.
- N. BONACASA, *L'area sacra*, in AA.VV., *Himera I. Campagne di scavo 1963-1965*, Roma 1970, pp. 51-235.
- N. BONACASA, *I saggi di scavo. Catalogo dei rinvenimenti sporadici*, in AA.VV., *Himera II. Campagne di scavo 1966-1973*, Roma 1976, vol. II, pp. 629-664.
- A. BURGIO, *Prospezione archeologica a Serra di Puccia*, in *Sicilia Archeologica*, 69-70, 1989, pp. 61-89.
- A. BURGIO, *La media e l'alta valle dell'Imera*, in AA.VV., *Himera III.2*, Roma 2002, pp. 161-229.
- A. CONTINO, *L'evoluzione dell'abitato di Polizzi Generosa dal VI sec. a.C. all'VIII sec. d.C.*, in <<Le Madonie>>, anno LXVI, 9, 1° maggio 1986, p. 3 e p. 7; LXVI, 10, 15 maggio 1986, p. 3; LXVI, 11, 1° giugno 1986, p. 3; LXVI, 12, 15 giugno 1986, p. 3; LXVI, 13, 1° luglio 1986, p. 3 e p. 7; LXVI, 14, 15 luglio 1986, p. 3 e p. 7; LXVI, 15, 1 agosto 1986, p. 3.
- R.M. CUCCO, *Il tracciato della via Valeria da Cefalù a Termini Imerese*, in *Rivista di Topografia Antica (JAT)*, X, 2000, pp. 163-182.
- R.M. CUCCO, S. Vassallo, *Sciara*, in *Archeologia nelle vallate del Fiume Torto e del San Leonardo*, a cura di S. Vassallo, Palermo 2007, pp. 103-116.
- R.M. CUCCO, *Itinerario medievale e borbonico*, in R.M. Cucco, F. Maurici, *Un viaggio nella storia. Via Palermo-Messina per le montagne*, Palermo 2014, pp. 21-27.
- R.M. CUCCO, *Caltanuto: paese ricco di storia e archeologia nel comprensorio delle Madonie*, in <<Incontri>>, Anno IV n. 16, Lug/Set 2016, pp. 59-62.
- R.M. CUCCO, *Attestazioni indigene nel territorio imerese: la valle del Fiume Torto*, in <<Kokalos>>, LII (2015), Pisa-Roma 2016, pp.77-104.
- L. DOUFOUR, *La Sicilia Disegnata. La carta di Samuel Von Schmettau, 1720-1721*, Palermo 1995.
- F. MAURICI, *L'insediamento medievale nel territorio della Provincia di Palermo*, Agrigento 1998, pp. 16-17.
- M.T. ONORATI, *La coroplastica*, in *Il Thesmophorion di Entella. Scavi in contrada Petrarò*, a cura di F. Spatafora, Ospedaletto – Pisa 2016, pp. 23-100.
- N. SARDO, *Documenti archeologici*, Estratto dall'Archivio storico per la Sicilia, vol. IX, Palermo 1942, pp. 3-14.
- N. SARDO SPAGNUOLO, *Spigolature archeologiche*, Palermo 1976.
- A. TULLIO, *Polizzi Generosa*, in *Itinerari archeologici in Sicilia*, Palermo 2002.
- A. TULLIO, *Siti archeologici da riscoprire in Sicilia*, Messina 2008, p. 131-135
- A. TULLIO, *Indagini archeologiche a Polizzi Generosa (1997-2001)*, in <<Kokalos>>, XLVII-XLVIII, II, 2009, pp. 675-678.
- S. VASSALLO, *Il territorio di Himera in età arcaica*, in << Kokalos>>, XLII, 1996, pp. 199-223.
- S. VASSALLO, *Abitati indigeni ellenizzati della Sicilia centro-occidentale dalla vitalità tardo-arcaica alla crisi del V sec. a.C.*, atti Terze Giornate Internazionali di Studi sull'Area Elima (Gibellina-Erice-Contessa

Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.), atti Terze Quinte Giornate Internazionali di Studi sull'Area Elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo (Erice, 12-15 ottobre 2003), vol. I, Pisa 2006, pp. 315-325, in particolare pp. 321-322.

- Entellina, (23-26 ottobre 1997), vol. II, Pisa-Gibellina 2000, pp.983-1008.
- S. VASSALLO, *Ceramica indigena arcaica ad Himera*, atti Quarte Giornate Internazionali di Studi sull'Area Elima (Erice 1-4 dicembre 2000), vol.III, Pisa 2003, pp1343-1356.
- S. VASSALLO, *La guerra ad Himera. Il sistema difensivo della città e del territorio*, in *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.)*, atti Terze Quinte Giornate Internazionali di Studi sull'Area Elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo (Erice, 12-15 ottobre 2003), vol. I, Pisa 2006, pp. 315-325
- S. VASSALLO, *L'incontro tra Indigeni e Greci di Himera nella Sicilia centro-settentrionale (VII-V sec. a.C.)*, in <<Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine>>, 3, 2010, pp. 41-54.
- S. VASSALLO, *Indigeni ad Himera? Il ruolo dei Sicani nelle vicende della colonia*, in << Quaderni del Centro Studi Magna Grecia>>, 18, 2014, pp. 355-368.
- AA.VV., *Il Museo Archeologico di Polizzi Generosa*, Palermo 2005

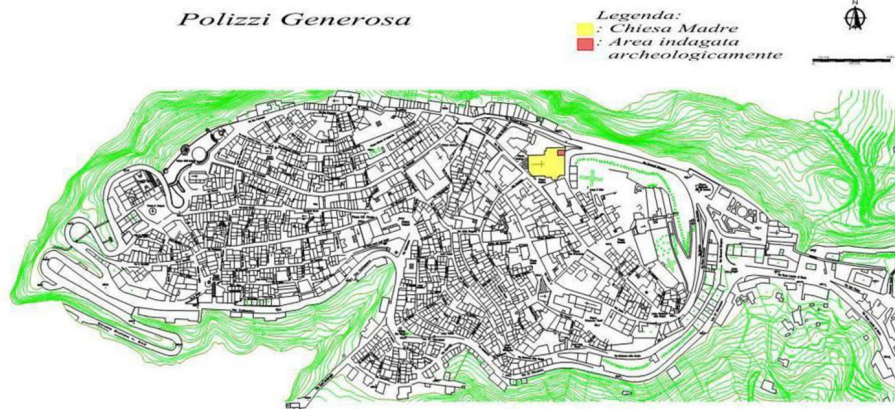


Fig. 1. Il centro storico di Polizzi con evidenziato il contesto di scavo.

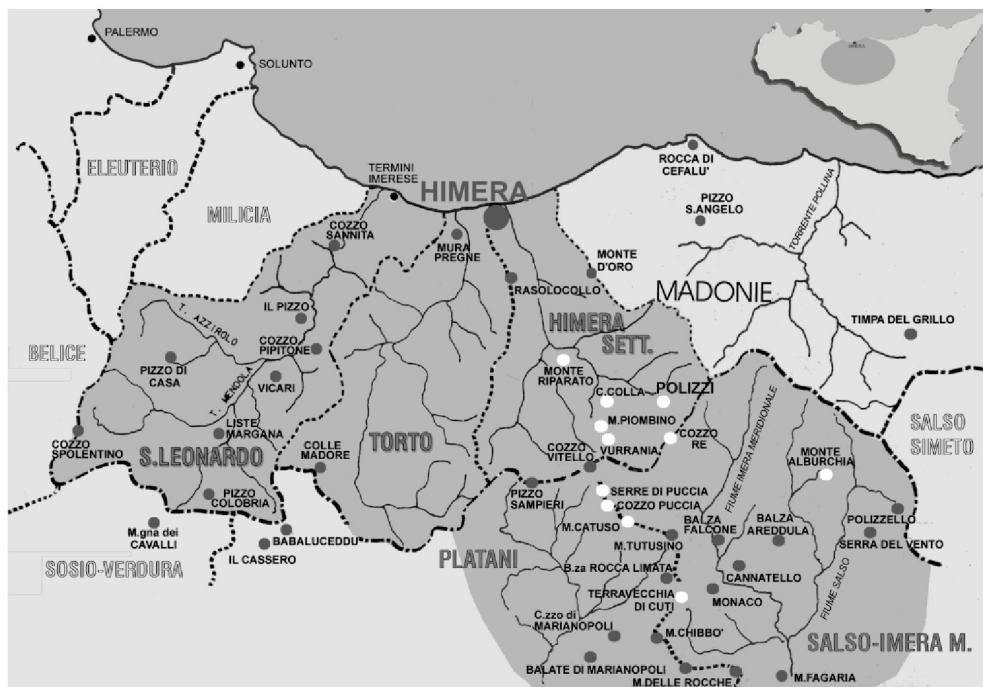


Fig. 2. Sicilia centro-settentrionale con i principali insediamenti di et  arcaica e classica (da S. Vassallo, *L'incontro tra Indigeni e Greci di Himera...*, cit., 2010).



Fig. 3. Nina Sardo (prima da destra) ad Olimpia nel 1934 con le colleghe della S.A.I.A. (foto fornita da M. Di Bella).

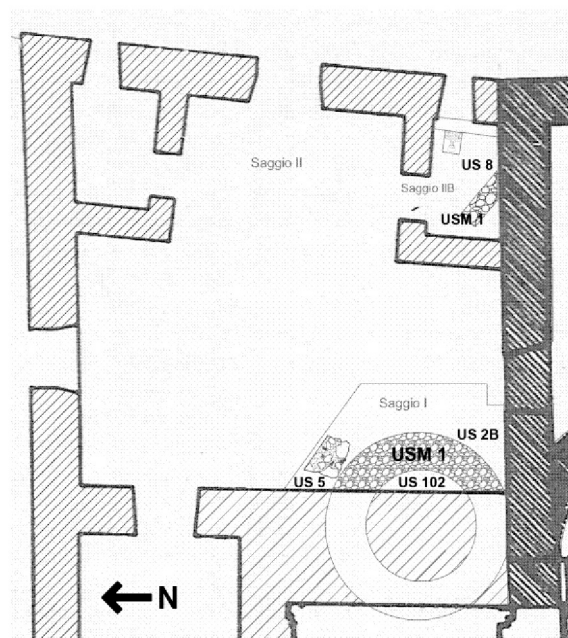


Fig. 4. Planimetria della sacrestia con localizzazione dei saggi di scavo.



Fig. 5. Testina fittile dal saggio IIB, US 2.



Fig. 6. Frammento di brocchetta indigena dipinta, dal saggio I, US 102.



Fig. 7. Brocchetta indigena da Himera, stipe votiva del Tempio A. Prima metà VI sec. a.C.



Fig. 8. Brocchetta indigena da Gangi.

Polizzi Generosa, Civico Museo Archeologico: le *lekylthoi Pagenstecher*

AMEDEO TULLIO

Il ricordo dell'amico Nico Marino ed il suo impegno per la conoscenza, la storia e l'arte di questo territorio, le Madonie, è sempre vivo ed è per questo che, come è ormai consuetudine, ci diamo appuntamento per una giornata di Studi in sua memoria, o come bene hanno voluto intitolarla gli organizzatori, che colgo l'occasione per ringraziare, "... di Studi per Nico Marino".

L'argomento scelto illustra l'importanza del Civico Museo Archeologico di Polizzi Generosa, piccolo ma estremamente significativo per la pregnanza culturale dei reperti provenienti dallo scavo della necropoli scoperta e parzialmente indagata in Contrada S. Pietro¹. Questa necropoli si è caratterizzata per la tipologia e la quantità delle sepolture messe in luce ed esplorate (poco più di 300) in un'interessante stratificazione [fig. 1] che ha fornito importanti riferimenti per la cronologia e la migliore valutazione della cultura materiale - e di quella funeraria in particolar modo - di un periodo, quello ellenistico (IV-III sec. a.C.), la cui conoscenza andrebbe ulteriormente approfondita.

La necropoli, ben si inquadra tra le altre del territorio, tra cui quelle di *Abacenum* (Tripi), Cefalù, Lilibeo e Lipari², dove è ampiamente attestato l'uso di un particolare segnacolo funerario (*epitymbion*) di cui parla Diodoro Siculo (XVI,83,3) e la cui origine si può fare risalire ad analoghi monumenti presenti in alcune necropoli³ di Alessandria

¹ A. TULLIO, Polizzi Generosa. Necropoli ellenistica in contrada S. Pietro. Scavi 1992, in *Incontri e Iniziative. Memorie del Centro di Cultura di Cefalù*, VII,1/1990, pp. 5-24; *ID.*, Scoperta di una necropoli ellenistica a Polizzi Generosa (contrada S. Pietro), in *Kokalos* XXXIX-XL, 1993-1994, pp. 1233-1238; *ID.*, La necropoli ellenistica di Polizzi Generosa (Contrada S. Pietro) a cinque anni dalla scoperta (1992-1996) in *Archeologia e Territorio*, Palermo 1997, pp. 267-274; *ID.*, La Necropoli ellenistica di Polizzi Generosa (Contrada S. Pietro). Scavi 1993-1996, in *Kokalos* XLIII-XLIV, 1997-98, pp. 719-728; *ID.*, Indagini archeologiche a Polizzi Generosa (1997-2001) in *Kokalos* XLVII-XLVIII, 2001-2002, II, pp. 675-678; A. TULLIO - S. ALOISIO - R. BENINCASA - M.G. MONTALBANO, *Il Museo Archeologico di Polizzi Generosa. Prima presentazione*, Palermo 2005.

² Per *Abacenum*: G. M. BACCI, P. COPPOLINO, *La necropoli di Abakainon. Primi dati*, Messina 2009; per Cefalù: A. TULLIO, *Cefalù. La necropoli ellenistica I (Studi e Materiali Dipartimento di Beni Culturali - sezione archeologica Università di Palermo, 13)*, Roma 2008; *ID.*, *Kephaloidion* (Cefalù), recenti scavi nella necropoli ellenistica (2007-2008), in *Arte e Storia delle Madonie: Studi per Nico Marino, IV-V (2014-2015)*, Cefalù 2016, pp. 129-140, figg. 1-24; per Lilibeo: C. A. DI STEFANO, *Lilibeo punica*, Marsala 1993; *EAD.*, *Lilibeo. Testimonianze archeologiche dal IV sec. a.C. al V sec. d.C.* Palermo 1984; B. BECHTOLD, *La necropoli di Lilybaeum*, Palermo-Roma 1999; per Lipari: L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunis Lipara*, II, Palermo 1965; L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER - F. VILLARD, *Meligunis Lipara*, XI, I-II, Palermo 2001.

³ Mustapha Pasha e Gabbari, A. ADRIANI, *La Necropole de Moustafa Pacha. Annuaire du Musee Greco-Romain, 1933-34, 1934-35*, Alexandrie, 1936; *ID.*, *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano, Serie C, I-II*, Palermo, 1966; P. MINÀ, La necropoli di Mustapha Pasha ad Alessandria d'Egitto. Note sull'occupazione del suolo, in *Mare Internum. Archeologia e culture del Mediterraneo*, 1, Pisa 2009, pp. 137-148.

d'Egitto⁴ come parrebbe confermare la qualità e la peculiarità di alcuni reperti “alessandrini”, dei quali parleremo.

Significative pure le circostanze che hanno consentito⁵ in tempi brevissimi la realizzazione, all'interno dell'ex Collegio dei Gesuiti, oggi sede del Comune, di un Civico Museo, articolato in due specifiche sezioni: Stratigrafica e Tipologica.

Le peculiarità di cui si è accennato furono evidenti fin dall'inizio dello scavo (1992), quando si è scoperta la Sep. 4 che ha restituito l'anfora con *Herakles*, attribuita ad un pittore identificato come Pittore di Polizzi⁶ (375-350 a.C.).

Tra i contenitori particolari sono alcuni vasetti porta unguenti o porta profumi, che in certe località integrano o sostituiscono quelli più comuni. Tra questi, a Polizzi ricorrono vasetti alabastroidi e i più tipici unguentari ellenistici, insieme a qualche vasetto a figure rosse, tra cui una *lekythos*, attribuita al Pittore di Eros e la lepre⁷, un artigiano attivo tra il 380 ed il 370 a.C. La presenza di questo vasetto e della citata anfora del Pittore di Polizzi nel primo livello di frequentazione a necropoli dell'area, costituisce un valido *terminus ante quem non*.

Particolarmente numerose le *lekythoi* Pagenstecher, così dette dal nome dello studioso che per primo le ha distinte⁸. Sono caratterizzate, principalmente, per la decorazione eseguita, con la più antica tecnica, ormai desueta, a figure nere, che ricorre anche in altri vasi “tradizionali” o rituali-simbolici come le anfore Panatenaiche e, proprio nella necropoli di Contrada S. Pietro, su alcune deliziose bottigliette⁹, con analoga funzione di porta-unguenti. Questi vasetti sono decorati con semplici palmette dipinte a vernice nera sul fondo rossiccio del supporto.

Le *lekythoi* Pagenstecher, che hanno un'altezza piuttosto modesta, tra 9 e 14 cm, superata solo in casi eccezionali, sono accumulate dall'analogia della forma più o meno slanciata [fig. 2] con piede a disco, corpo ovoidale con spalla non distinta, collo cilindrico, alta imboccatura a tromba ed ansa dal corpo a metà circa del collo. Questa classe di materiali, di notevole interesse, non è stata sufficientemente studiata e, fino ad ora, se ne sono evidenziati, quasi esclusivamente, i rapporti con la ceramica dalla necropoli di *Hadra*¹⁰ (sito a NO di Alessandria) e *tout court* con l'Egitto alessandrino.

⁴ A. TULLIO, *Epitymbia* ellenistici in Sicilia, in *Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Berlin 1988, Berlin 1990, pp. 429-430.

⁵ A. TULLIO, Dalla terra al Museo. Il caso di Polizzi Generosa, in A. SPOSITO, *La conservazione affidabile per il patrimonio architettonico (Tavola Rotonda Internazionale, Palermo 27-28 settembre 2003. Atti a cura di M. L. Germanà)*, Palermo 2003 pp. 172-174;

⁶ A. TULLIO, Un'anfora da Polizzi Generosa e la definizione di una nuova personalità artistica nel quadro dei rapporti tra la ceramografia protosiceliota e quella protocampana, in *Studi classici in onore di Luigi Bernabò Brea*, Lipari (Messina) 2003, pp. 121-134.

⁷ A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, pp. 208-209.

⁸ R. PAGENSTECHER, Schwarzfigurige Vasen des vierten und dritten Jahrhunderts, *BArchAlex* 14, 1912, pp. 229-235.

⁹ Rispettivamente dalle sepolture: Sepp. 31 (Po 93/135): A.TULLIO, La ceramica figurata... 2005, pp. 54-55, fig. 46; 57 (Po 93/352) e a NO della Sep. 174 (Po 96/520).

¹⁰ In particolare cfr. L. GUERRINI, *Vasi di Hadra (Studi Miscellanei, 8)*, Roma 1964; L. FORTI, Appunti sulla ceramica di Hadra, in *Alessandria ed il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani, II*

Questi rapporti si rivelano sempre più consistenti con l'accrescersi dei rinvenimenti di reperti ben classificati, in nuovi scavi e segnatamente negli scavi di Polizzi Generosa. Altri aspetti ancora da chiarire sono l'area di maggiore diffusione, di commercializzazione e, principalmente, di produzione nell'Occidente ellenistico.

Dopo Pagenstecher, che le ha distinte¹¹, se ne è occupato Mingazzini¹² che, tenuto conto della provenienza di quelle da lui esaminate, le ha definite "campane". I primi dubbi in merito li esprime Bernabò Brea¹³ che avanza l'ipotesi di una loro produzione siciliana. Questi dubbi si sono rivelati via via più consistenti¹⁴ e oggi si può parlare di una indubbia maggiore quantità dei rinvenimenti in Sicilia, cosa che ne avvalorava l'ipotesi, sempre più plausibile, di una produzione diffusa dalla Sicilia.

Allo stato attuale ed in attesa di riscontri forniti da valutazioni formulate in base ad analisi archeometriche, sono possibili letture, che tengono conto della ricorrenza nel repertorio iconografico adottato su queste "bottigliette", cigni (o uccelli in genere), ballerine o Afroditi, tanto che su uno dei più recenti studi sull'argomento¹⁵ si parla di "Afrodite e i suoi uccelli".

In questa sede ed in attesa di definire lo studio, avviato con l'amica e collega Santa Aloisio, ci limiteremo all'analisi dei soggetti rappresentati su quelle rinvenute a Polizzi Generosa, che vedono una netta prevalenza delle figure di "uccelli" e di ballerine, o Afroditi che dir si voglia, ed una presenza abbastanza significativa di altre e spesso più elaborate rappresentazioni.

Il soggetto più ricorrente è il cigno¹⁶ [figg. 2-13], documentato in ben 19 esemplari (Tipi 1-3), secondo due maniere disegnative: una più curata, su esemplari modellati con argilla per lo più ricoperta da un'ingubbiatura che ne esalta la grafica, con il cigno stante, di profilo a sinistra, databile al pieno IV sec. a.C. [figg. 2-7]; l'altra più sbrigativa, sommaria, in cui l'elemento più distintivo è il collo ad "S", più recente di fine IV-III sec. a.C. [figg. 2, 8-13].

(*Studi e materiali dell'Istituto di archeologia dell'Università di Palermo*, 5), 1984, pp. 222-241; A. TULLIO, La ceramica figurata, in A. TULLIO - S. ALOISIO - R. BENINCASA - M.G. MONTALBANO, *Il Museo Archeologico...*, 2005 cit., pp. 52 e 65.

¹¹ Un antesignano, in tal senso, fu il Futwängler che ne pubblicò un primo elenco: A. FURTWÄGLER, Beschreibung der Vasensammlung, in *Antiquarium*, II, Berlin 1885.

¹² P. MINGAZZINI, *CVA Italia - Capua, Museo Campano III*, Roma 1958, Cat. 1-117.; *Id.*, *CVA Italia - Capua, Museo Campano IV*, Cat. Addenda 118-137.

¹³L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *La ceramica figurata della Sicilia e della Magna Grecia nella Lipàra del IV sec. a.C.*, Muggiò (Milano) 1997, pp. 93-99.

¹⁴ R. HURSCHMANN, Pagenstecher Lekythoi, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1997; M. TURNER, Aphrodite and her birds: the Iconology of Pagenstecher Lekythoi, in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 48, 2005, pp. 57-95. In particolare per la Sicilia cfr. M. DE CESARE, La ceramica figurata italiota e siceliota ad Entella, in *Quarte giornate internazionali di studi sull'area elima (Erie, 1-4 dicembre 2000)*. Atti, I, Pisa 2003, pp. 24 e 262-263.

¹⁵ M. TURNER, *Aphrodite and her ...*, 2005 cit.

¹⁶ Classificabili tra quelle definite "siciliane" da Hurschmann (R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., pp. 43-63) e datate dal 340 al 310 a.C.

Gli esemplari¹⁷, del primo gruppo (Tipo 1) provengono dalle sepolture del primo strato di frequentazione della necropoli o sono stati tagliati dalle fosse del livello successivo. Queste *lekythoi*, databili dalla prima metà del IV sec. a.C., sono da ritenere probabilmente “campane”, tenuto conto dei confronti che è possibile stabilire¹⁸ e dell’argilla adoperata ricoperta da una ingubbiatura biancastra. Tra queste: la *lekythos* dalla Sep. 4¹⁹ [fig. 3], la cui datazione è suffragata dalla compresenza, all’interno dello stesso corredo, con l’anfora attribuita al Pittore di Polizzi; e quella dalla Sep. 51²⁰ [figg. 4-6] dove la figura del cigno è in posizione stante e la decorazione accessoria, più articolata, comprende un’alta palmetta a 7 punte affiancata da girali, mentre al di sopra del cigno è una rosetta a grossi punti.

Una notevole variante (Tipo 2) di questo motivo è sulla *lekythos* dalla Sep. 103²¹, dove la figura del cigno [fig. 7] si stacca da consueti stereotipi ed il palmipede, di profilo a destra, incede con maestà; la decorazione accessoria è simile alle precedenti, ma la palmetta è a 9 punte.

L’altro gruppo (Tipo 3) comprende otto esemplari²² databili, come abbiamo detto, entro il III sec. a.C., caratterizzati dalla forma meno slanciata (leggermente panciuta) e dal labbro a disco piuttosto sporgente [fig. 2a]. Sul corpo è raffigurato [figg. 2,8-11], più o meno schematicamente, un cigno di profilo a sinistra, stante o gradiente, caratterizzato dal lungo collo ad “S”, mentre, al di sotto dell’ansa, è una semplice palmetta a 7/9 punte. Di questo tipo, indubbiamente siciliano, si presentano una *lekythos* dalla Sep. 292²³ [figg. 8-9] e due dalla Sep. 266²⁴ [figg. 10-11]. Si tratta di un’iconografia piuttosto comune e ricorrente su esemplari riportati da Hurschmann²⁵ e da Turner²⁶.

Dalla Sep. 266, che ha restituito, come abbiamo visto tre esemplari, del tipo più semplice con il lungo collo ad “S”, proviene la *lekythos*²⁷ [figg. 12-13] con un cigno in volo (Tipo 4), e la palmetta a sette punte, più curata del solito, un *unicum* da considerare un tipo a sé stante, secondo una prassi ricorrente a Polizzi Generosa. La rappresentazione molto schematizzata di un’aquila (?) in volo compare su una *lekythos*

¹⁷ Nove esemplari rispettivamente provenienti dalle sepolture: Sep. 4 (Po 92/50); 61 (Po 93/364); 148 (Po 96/232-233): A. TULLIO, *La necropoli ellenistica...* 1997, cit., pp. 272-273, fig. 9, *Id.* *La ceramica figurata...* 2005, pp. 53-54, fig. 44, M. TURNER, *Aphrodite and her...*, 2005 cit., p. 95; 45 (Po 93/554); 51 (Po 93/239); 54 bis (Po 93/281); 211 (Po 96/745) e dal Quadrante 2 NO (Po 96/875).

¹⁸ Cfr. in particolare: R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., p. 11, Kat. 14, taf. 4d.

¹⁹ Po 92/50: A. TULLIO, *Un’anfora da Polizzi...*, 2003, cit., p. 123, fig. 2; *Id.*, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., pp. 53-54, fig. 2.

²⁰ Po 93/239.

²¹ Po 93/686.

²² Otto esemplari, rispettivamente provenienti da: Sep. 25 (Po 92/130); Sep. 33 (Po 93/162); Sep. 35 ter (Po 93/181); Sep. 292 (Po 07/113-114); Sep. 266 (Po 07/119, 124-125).

²³ Po 07/113.

²⁴ Po 07/124-125.

²⁵ R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., pp. 50-52, Kat. 34, 38, 40, 44, 52, 60, taf. 26-29.

²⁶ M. TURNER, *Aphrodite and her...*, 2005 cit., p. 89, n. 5, fig. 5.

²⁷ Po 07/118.

del Museo civico di Termini Imerese²⁸ mentre su un'altra, pure siceliota, del Museo di Heidelberg (da Taranto ?) è un cigno che apre le ali²⁹.

Di produzione locale, siciliana, sono pure sette esemplari (Tipo 5) dal profilo analogo, decorati tanto sommariamente da rendere, talvolta, difficile o dubbia la stessa lettura del soggetto [figg. 14-15], con la figura di un piccolo uccello, in genere semplicisticamente letto come una quaglia più (Tipo 5a)³⁰ o meno (Tipo 5b)³¹ schematicamente resa. In realtà, come ha argutamente fatto osservare Michael Turner nella sua accurata analisi dell'iconologia dei simboli rappresentati sulle *lekythoi* Pagenstecher³², si tratta di uno iunca (o junca o *iunx*), un passeraceo attualmente diffuso in America Settentrionale ma noto già nell'antica Grecia. Questo uccello, rappresentato sulle nostre *lekythoi*, ma anche su altri vasi contemporanei a figure rosse, ha un ruolo preciso nell'eterna vicenda dell'amore tra *eros*, *himeros* e *pothos*.

Del primo tipo (Tipo 5a) si presenta l'esemplare rinvenuto nella Sep. 1 [fig. 14]³³, dell'altro (Tipo 5b), forse leggermente più antico, quello dalla Sep. 258 [fig. 15]³⁴.

Unica ed eccezionale è da ritenere la piccola *lekythos* dalla Sep. 289³⁵ [figg. 16-17], con un uccellino, un passeraceo (ancora una volta uno iunca?), stante, di profilo a sinistra (Tipo 6) che trova un buon confronto con un reperto dalla necropoli di Lipari³⁶ ed una versione a figure rosse su una piccola *lekythos* dalla stessa necropoli di Polizzi Generosa³⁷. Notevole pure la decorazione accessoria con elegante palmetta a sette punte, affiancata da girali, come quella dell'esemplare con il cigno in volo, ma dai quali pendono grandi fiori campanulati.

Opera di un valente ceramografo e di un non meno valente ceramista è la bella *lekythos* dalla Sep. 289³⁸ [figg. 18-21], anche questa, esemplare unico, con un fenicottero (o una gru), nel suo *habitat* naturale (Tipo 7), reso minuziosamente. Il palmipede è caratterizzato dall'alto collo e dal largo becco. La decorazione accessoria, una palmetta a sette punte rivolte in su, anch'essa curata, ne suggerisce l'appartenenza ad un *atelier* piuttosto impegnato.

²⁸ R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., p. 60, Kat. 116, Taf. 33d-e.

²⁹ R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., p. 59, Kat. 111, Taf. 32d-e.

³⁰ Rispettivamente provenienti da: Sep. 1 (Po 92/41); Sep. 148 (Po 96/234): A. TULLIO, *La necropoli ellenistica...* 1997, cit., pp. 272-273, fig. 9; *Id.*, A. TULLIO, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., pp. 53-54, fig. 44; M. TURNER, *Aphrodite and her ...*, 2005 cit., p. 95; Sep. 266 (Po 07/126). Per il tipo cfr. R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., pp. 50-55, Kat. 41, 48 e 78, Taf. 28-30.

³¹ Rispettivamente rinvenute: nella Sep. 214 (Po/758); nella US 40 (Po 99/122); nell'area tra le Sepp. 1011, 1013, 1014 (Po 99/540); e nella Sep. 258 (Po 06/51). Per il tipo cfr. M. TURNER, *Aphrodite and her...*, 2005 cit., pp. 87-89, nn. 1-2 e 4, figg. 1-2,4.

³² M. TURNER, *Aphrodite and her...*, 2005 cit., pp. 74-82.

³³ Po 92/41.

³⁴ Po 96/758.

³⁵ Po 07/129.

³⁶ L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunis Lipara, II...*, 1965 cit., pp. 28-29, tav. XCII,8.

³⁷ A. TULLIO, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., p. 57, fig. 50.

³⁸ Po 07/130.

Su un altro esemplare unico³⁹ [figg. 22-24], rinvenuto a Sud della Sep. 1010, è raffigurato, con analogha perizia e con non minore cura, un pavone, di prospetto (Tipo 8). Anche in questo caso, la decorazione accessoria, una palmetta a sette punte rivolte in su, tra girali e un fiore a trombetta, suggerisce l'appartenenza ad un *atelier* piuttosto impegnato.

Meno numerosi gli esemplari decorati con figure umane (o divine umanizzate), soltanto 11 su 41 di cui si è potuta interpretare l'iconografia. Tra questi (Tipo 9a-b), due provenienti dalle Sepp. 4 e 240 del primo livello di frequentazione della necropoli, sono decorati dalla classica ed in genere ricorrente figurina femminile panneggiata: una ballerina? o piuttosto Afrodite?

Sul primo⁴⁰ [fig. 25], che fa parte del corredo di una sepoltura il cui cinerario è l'ormai celebre anfora con *Herakles* ed il leone Nemeo⁴¹: Afrodite (Tipo 9a), rivolta a destra, è elegantemente panneggiata e conserva abbondanti tracce di policromia sul volto e sui capelli⁴².

Sull'altro⁴³ [figg. 26-27], la dea è raffigurata di prospetto e volge il capo a sinistra (Tipo 9b). Anche in questo caso è elegantemente panneggiata, ma con una gustosa variazione: il vestito presenta un ampio squarcio che lascia scoperto il seno e parzialmente la pancia. Su entrambi, la decorazione accessoria [fig. 27] è costituita da una grande palmetta a undici punte fiancheggiata da girali e ventaglietti.

Contraddistinti separatamente come Tipi 10-13 sono soltanto cinque soggetti che, per quanto a nostra conoscenza, risultano unici e certo non ricorrenti nel repertorio comune su questa classe di materiali. Se si considera, per altro, che queste cinque *lekythoi* sono particolarmente curate sia nella forma che nella grafica, come abbiamo già notato per alcuni dei tipi con "uccelli" (Tipi 6-8), è legittimo pensare che si trovino nel luogo di produzione e vadano attribuiti a un artigiano, o quanto meno, ad un *atelier* locale o in qualche modo presente nella zona con i suoi prodotti

Su uno di questi contenitori⁴⁴ [fig. 28], proveniente dalla Sep. 1010, è rappresentata una figura virile stante (Tipo 10), ricoperta di un panneggio reso accuratamente. La decorazione accessoria di questo esemplare, di notevoli dimensioni (alt. cm 18), è analoga a quella del tipo precedente.

Dalla Sep. 103 proviene la *lekythos*⁴⁵ [figg. 29-30], parzialmente ricomposta da frammenti, con la rappresentazione di una figura virile seduta, di profilo a sinistra

³⁹ Po 99/253: S. ALOISIO, Echi della cultura figurativa imerese nel territorio madonita, in *Arte e Storia delle Madonie: Studi per Nico Marino, IV-V (2014-2015)*, Cefalù 2016, p. 372, fig. 10.

⁴⁰ Po 92/46: A. TULLIO, *Un'anfora da Polizzi...*, 2003 cit., p. 123, fig. 2; *Id.*, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., pp. 52-53, figg. 39-40.

⁴¹ A. TULLIO, *Un'anfora da Polizzi...*, 2003 cit.

⁴² Tipi simili con figure femminili panneggiate, si trovano su *lekythoi* campane e pestane: cfr. R. HURSCHELMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., pp. 9-10, 12, 26, 29, Kat. I,6,17 e II,35,46, Taf. 1c, 5a, 15a, 18c.

⁴³ Po 02/34: A. TULLIO, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., p. 53, fig. 41.

⁴⁴ Po 99/243.

⁴⁵ Po 93/682.

(Tipo 11), in cui, sia pure ipoteticamente, si può riconoscere Eros. La decorazione accessoria di questo esemplare, molto curato, è costituita da una grande palmetta a tredici punte di cui, quelle ai lati della centrale, con le punte rivolte in su. Una analoga decorazione accessoria è adottata anche su una *lekythos*⁴⁶, recuperata nella Sep. 1010, verosimilmente ascrivibile a questo tipo o a quello successivo (Tipo 12), madi cui si è perduta la parte anteriore.

Dalla Sep. 121, proviene un altro esemplare⁴⁷ [figg. 31-32], simile al precedente per qualità e caratteristiche tecniche, ma di cui si conserva, purtroppo, soltanto la metà superiore. In questo caso è rappresentata una *Nike* seduta⁴⁸ che regge una corona (Tipo 12), di profilo a sinistra e con i particolari del volto resi con cura. L'affinità stilistica di queste ultime tre *lekythoi* può fare ipotizzare che siano opera di uno stesso maestro.

Eccezionale, per molti aspetti, la *lekythos*⁴⁹ [figg. 33-34] con la rappresentazione di Pan (Tipo 13), recuperata nel ricco corredo della Sep. 289 di cui fanno parte altre due pregevoli *lekythoi*: quella con il passeraceo [figg. 16-17] e quella con il fenicottero [figg. 22-24]. Il personaggio, evidentemente ebbro, di tre quarti verso sinistra, ha le zampe caprine e tiene un tirso, appoggiato sulla spalla destra. I particolari interni sono resi dettagliatamente, con cura.

Simile a quella delle altre rinvenute nella stessa sepoltura, la decorazione accessoria, piuttosto ricca, è costituita da una palmetta a sette punte su due girali ed è compresa fra tralci con un fiore campanulato.

L'ultimo gruppo da presentare (Tipo 14) comprende 5 esemplari⁵⁰ decorati con grandi teste femminili, talora sommariamente delineate.

Notevole la *lekythos*⁵¹ [fig. 35], recuperata nella Sep. 152, con una testa di negra con la caratteristica acconciatura a grande buccolo "a fiamma" al di sopra, che si rifà a quella di certe terracotte figurate teatrali rinvenute a Lipari, come quella del Museo Mandralisca di Cefalù⁵².

Caratteristica, infine, quella⁵³ [fig. 36] dalla Sep. 286 con una grande testa di profilo⁵⁴ a sinistra e palmetta a sette punte tra girali, sotto l'ansa. Documentata anche in altre

⁴⁶ Po 99/242.

⁴⁷ Po 93/36.

⁴⁸ Figurette femminili sedute, genericamente simili, si trovano su *lekythoi* campane, pestane e siceliote: cfr. R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., pp. 9, 13-14, 20, 28, 45, Kat. I,1-2,24, II,3, 39,42 e III,5, Taf. 1a-b, 5b-d, 9a-c, 15c-d, 17a-c, 24c-d.

⁴⁹ Po 07/131.

⁵⁰ Rispettivamente da: Sepp. 1 (92/40); 121 (Po 95/26); 140 (Po 96/148); 152 (Po 269); 286 (Po/104).

⁵¹ Po 96/269: A. TULLIO, *La ceramica figurata...*, 2005, cit., p. 54, fig. 44.

⁵² A. TULLIO, in A. TULLIO - S. ALOISIO - M. G. MONTALBANO, Cefalù, Museo Mandralisca. Le raccolte archeologiche, Cefalù 2015, p.54; M.G. MONTALBANO, *ibidem*, p. 146, fig. 237.

⁵³ Po 07/104.

⁵⁴ Teste simili si trovano su *lekythoi* pestane e siceliote: cfr. R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit., pp. 38, 62, Kat. II,97a, 103, III,123, Taf. 20c-e, 21b e 33c-f.

località, questa raffigurazione sembra rifarsi a certe teste femminili rappresentate su basse *lekythoi* a figure rosse⁵⁵.

Oltre a quelle che abbiamo potuto distinguere in tipi, tenuto conto dell'iconografia riconoscibile, si citano altre quattro *lekythoi*⁵⁶, lacunose o con la decorazione illeggibile ed una interamente dipinta di nero⁵⁷.

Si conclude così questa prima presentazione delle *lekythoi* Pagenstecher, rinvenute nella necropoli di Polizzi, che ammontano a ben 46 esemplari che, in attesa della disponibilità di oggettive valutazioni archeometriche e salvo quelle classificate come Tipi 1 e 2 (10 esemplari), riteniamo di produzione locale, siciliana.

Di tutte si è proposta una suddivisione in tipi, fondata sull'iconografia e, solo in parte, su valutazioni stilistiche. In tal modo, a parte quelle non identificabili e quella interamente dipinta di nero, di cui si è detto, se ne sono potute classificare 41 di cui 29 con figure di uccelli e 12 con rappresentazioni antropomorfe.

Quarantasei reperti della stessa classe di un manufatto, in genere ritenuto "raro", provenienti da uno stesso sito archeologico, sono in ogni caso un dato percentualmente ed assolutamente significativo. La valenza di questo dato assume maggior rilievo se si considera che il numero totale delle *lekythoi* Pagenstecher riconosciute e pubblicate, desunto dagli "elenchi" pubblicati da Hurschmann⁵⁸ e da Turner⁵⁹ che hanno riportato tutti i precedenti⁶⁰, ammonta a 445. Se a queste si aggiungono quelle rinvenute a Polizzi Generosa, poco più del 10%, il numero totale ammonta a ben 491 esemplari. Un numero decisamente determinante per poterne definire una produzione o quanto meno una circolazione consistente.

La qualità e le peculiarità già riscontrate consentiranno di formulare le prime attribuzioni a "Pittori" o *atelier* già noti, come nel caso delle due *lekythoi* [figg. 18-24] che, come decorazione accessoria, hanno due grandi palmette con le punte rivolte in su che riteniamo possano ricollegarsi al "Pittore di Polizzi", come conferma l'accurata grafia e la presenza, caratterizzante, di queste particolari palmette.

Senza volere né potere approfondire in questa sede la problematica relativa, va pure segnalato che i nostri reperti fanno parte di corredi sicelioti di cultura ellenizzata come quello della Sep. 4 che ha restituito un'anfora a figure rosse di un maestro che abbiamo voluto definire "Pittore di Polizzi" (375-350 a.C.)⁶¹ e tre *lekythoi* Pagenstecher⁶²; quello della Sep. 148 che ha restituito una pregevole olpe con testa

⁵⁵ Cfr. ad esempio quella rinvenuta nella Sep. 1011 della necropoli di Polizzi: A. TULLIO, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., p. 57, fig. 51.

⁵⁶ Po 92/49 (dalla Sep. 4); Po 93/904; Po 96/191; Po 96/857.

⁵⁷ Po 95/42.

⁵⁸ R. HURSCHMANN, *Pagenstecher Lekythoi...*, 1997 cit.

⁵⁹ M. TURNER, *Aphrodite and her...*, 2005 cit.

⁶⁰ A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Vasensammlung...*, 1885 cit.; P. PAGENSTECHER, *Schwarzfigurige Vasen des...*1912, cit.; G. PATRONI, Vasi pestani, in *RassegnaStSalerno*, 3, 1939, pp. 34-35; P. MINGAZZINI, *CVA Italia - Capua, Museo Campano III*, Roma 1958, Cat. 1-117; *Id.*, *CVA Italia - Capua, Museo Campano IV, Addenda*, Cat. 118-137.

⁶¹ Cfr. *supra*, nota 6.

femminile, della bottega del Pittore “Nyn” (seconda metà del IV sec. a.C.)⁶³ e tre *lekythoi* Pagenstecher⁶⁴; quello della Sep. 266 da cui provengono una bella *oinochoe* con due efebi, degli inizi del IV sec. a.C.⁶⁵ e cinque *lekythoi* Pagenstecher; e quello della Sep. 289 che ha restituito una *oinochoe* e tre *lekythoi* Pagenstecher⁶⁶.

Concludendo, va rilevata l'importanza delle *lekythoi* Pagenstecher di Polizzi Generosa che forniscono, non solo una esemplificazione della cultura funeraria e del gusto artistico dell'antico, anonimo, centro ma anche per il fatto che il loro significativo rinvenimento può contribuire, in maniera determinante, alla soluzione dell'annoso problema della localizzazione delle più antiche fabbriche occidentali: in Campania, come si era detto, più o meno genericamente, o in Sicilia occidentale come potranno confermare nuove auspicabili scoperte.

⁶² Cfr. *supra*, note 15, 40 e 56.

⁶³ A. TULLIO, *La ceramica figurata...*, 2005 cit., p. 60, fig. 56.

⁶⁴ Cfr. *supra*, note 15, 16, 17, 30.

⁶⁵ S. ALOISIO, *Echi della cultura ...* 2016, cit. p. 375, fig. 24.

⁶⁶ Cfr. *supra*, note 57, 38, 49.

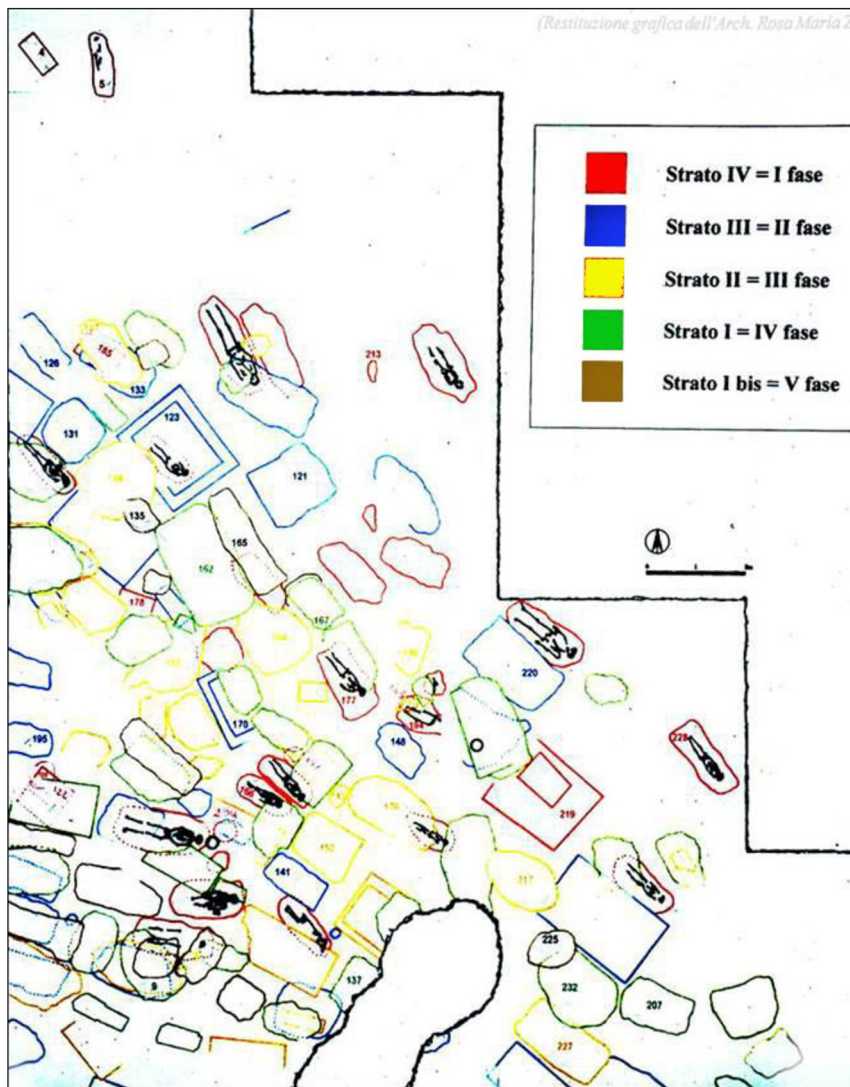


Fig. 1 Polizzi Generosa, Contrada S. Pietro: planimetria multifase, settore sud-ovest.



Fig. 2 Profili delle *Lekythoi* Pagenstecher Po 96/233, Po 92/130, Po 93/239.



Fig. 3 *Lekythos* Pagenstecher Po 92/50 (Tipo 1).



Figg. 4-6 *Lekythos* Pagenstecher Po 93/239 (Tipo 1).



Fig. 7 *Lekythos* Pagenstecher Po 93/686 (Tipo 2).



Fig. 8-9 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/113 (Tipo 3).



Fig. 10 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/124 (Tipo 3).



Fig. 11 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/125 (Tipo 3).



Fig. 12-13 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/118 (Tipo 4).



Fig. 14 *Lekythos* Pagenstecher Po 92/41 (Tipo 5a).



Fig. 15 *Lekythos* Pagenstecher Po 06/51 (Tipo 5b).



Fig. 16-17 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/129 (Tipo 6).



Fig. 18-21 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/130 (Tipo 7).



Figg. 22-24 *Lekythos* Pagenstecher Po 99/253 (Tipo 8).



Fig. 25 *Lekythos* Pagenstecher Po 92/46 (Tipo 9a).



Figg. 26-27 *Lekythos* Pagenstecher Po 02/34 (Tipo 9b).



Fig. 28 *Lekythos* Pagenstecher Po 99/243 (Tipo 10).



Figg. 29-30 *Lekythos* Pagenstecher Po 93/682 (Tipo 11).



Figg. 31-32 *Lekythos* Pagenstecher Po 93/36 (Tipo 12).



Figg. 33-34 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/131 (Tipo 13).



Fig. 35 *Lekythos* Pagenstecher Po 96/269 (Tipo 14).



Fig. 36 *Lekythos* Pagenstecher Po 07/104 (Tipo 14).

I gutti a vernice nera da Polizzi Generosa nel Civico Museo Archeologico

SANTA ALOISIO

Come ormai è consuetudine ci ritroviamo tutti gli “amici” di Nico per ricordarlo; per questo motivo concedetemi pochi istanti per ringraziare Gabriele e con lui tutti coloro che si sono impegnati per organizzare questa sesta, interessante, manifestazione in suo ricordo.

Quest'anno il tema e soprattutto il taglio deciso da dare all'argomento, ha sicuramente un “gusto” differente dal solito, cosa che sicuramente avrebbe interessato e divertito Nico.

I materiali provenienti dallo scavo della necropoli ellenistica di Contrada S. Pietro¹ di Polizzi Generosa, oggi conservati nel Civico Museo Archeologico², ci hanno offerto una vasta gamma di aspetti della cultura materiale degli abitanti dell'antico anonimo centro, da quelli della cultura funeraria a quelli dei manufatti usati in vita e riusati, in modo proprio e/o improprio nei corredi tombali. Questo è il caso del *guttus*, uno dei manufatti di tarda età classica ed ellenistica presente in tutti gli scavi del Mediterraneo ellenizzato e soprattutto della Sicilia³ e sulla cui origine e funzione poco o nulla si sa

¹ A. TULLIO, Polizzi Generosa. Necropoli ellenistica in contrada S. Pietro. Scavi 1992, in *Incontri e Iniziative. Memorie del Centro di Cultura di Cefalù*, VII,1/1990, pp. 5-24; *ID.*, Scoperta di una necropoli ellenistica a Polizzi Generosa (contrada S. Pietro), in *Kokalos* XXXIX-XL, 1993-1994, pp. 1233-1238; *ID.*, La necropoli ellenistica di Polizzi Generosa (Contrada S. Pietro) a cinque anni dalla scoperta (1992-1996) in *Archeologia e Territorio*, Palermo 1997, pp. 267-274; *ID.*, La Necropoli ellenistica di Polizzi Generosa (Contrada S. Pietro). Scavi 1993-1996, in *Kokalos* XLIII-XLIV, 1997-98, pp. 719-728; *ID.*, Indagini archeologiche a Polizzi Generosa (1997-2001) in *Kokalos* XLVII-XLVIII, 2001-2002, II, pp. 675-678.

² A. TULLIO - S. ALOISIO - R. BENINCASA - M.G. MONTALBANO, *Il Museo di Polizzi Generosa. Prima Presentazione*, Palermo 2005.

³ Tra i principali centri ellenistici siciliani si è guardato principalmente agli scavi di *Abakainon* (Tripi), Agrigento, Cefalù, Gela, Lilibeo, Lipari, Vassallaggi. Sull'argomento cfr. da ultimo S. ALOISIO, *La ceramica fine e quella da mensa*, in A. Tullio - S. Aloisio - M.G. Montalbano, *Cefalù, Museo Mandralisca. Le raccolte archeologiche*, Cefalù 2015, pp. 111-126, ed in particolare pp. 111-112, note 326, 328. Per *Abakainon* (Tripi) cfr. G. BACCI - U. SPIGO 2002, Tripi. Necropoli di *Abakainon*: dati preliminari, in *Kokalos* XLIII-XLIV 1997-1998, II,1 (2002), pp. 335-346, pp. 335-346; G. BACCI, Due testine in piombo ellenistiche di una Tomba di *Abakainon* e prime considerazioni sulla necropoli, in *Studi di Archeologia Classica in onore di Luigi Bernabò Brea (Supplemento a Quaderni del Museo Archeologico Regionale Eoliano)* Messina 2003, pp. 223-226; per Agrigento cfr. R.M. BONACASA CARRA La ceramica comune: forme aperte, in *Agrigento. La necropoli paleocristiana sub divo (Studi e materiali Istituto di archeologia, Università di Palermo, 10)*, Roma 1995; per Cefalù cfr. A. TULLIO, *Cefalù. La necropoli ellenistica I (Studi e Materiali Dipartimento di Beni Culturali - sezione archeologica Università di Palermo, 13)*, Roma 2008; S. ALOISIO, La ceramica a vernice nera, in A. Tullio, *Cefalù. La necropoli...*, cit., pp. 73-88; *EAD.*, La ceramica comune, in A. Tullio, *Cefalù. La necropoli...*, cit., pp. 89-116; A. TULLIO, *Le prime Cefalù. Memoria e immagini*, Cefalù 2015; *ID.*, *Kephaloidion* (Cefalù), recenti scavi nella necropoli ellenistica (2007-2008), in *Arte e Storia delle Madonie: Studi per Nico Marino, IV-V (2014-2015)*, Cefalù 2016, pp.

ancora⁴. È una delle più caratteristiche produzioni ceramiche, il cui nome è allo stato puramente convenzionale, così come la funzione.

Il nome di questo vaso è forse di derivazione dal greco *Ἀίψυθος*, letteralmente ampolla per l'olio o gli unguenti da stillare a gocce. È un vaso con una bocca stretta e alto collo, da cui i liquidi sono versati in gocce, spesso legato alla ritualità funebre. Questo vaso, però, allo stato attuale delle ricerche filologiche, viene ricondotto non ad un termine greco, bensì latino.

Guttus -i, è un sostantivo latino, maschile, della seconda declinazione, derivato dal sintagma *gutta* = goccia. Indica genericamente un piccolo contenitore, modellato al tornio, con argilla quasi sempre depurata, che veniva usato diffusamente nelle culture antiche, soprattutto greche e mediterranee. Il vaso viene sempre descritto come contenitore dalla vasca capiente, un collo lungo e stretto, da cui il liquido fuoriusciva a goccia a goccia e un'ansa posta sempre a 90° rispetto al versatoio. Talvolta questo oggetto veniva realizzato in metallo, legno o corno.

I testi antichi non ci aiutano molto circa la definizione della funzione. Per questa sono state avanzate varie ipotesi dagli studi che se ne sono occupati: Mingazzini⁵ ha ipotizzato che fossero delle lucerne; Richter⁶ ha ipotizzato che potessero avere la funzione di contenitori preposti al riempimento delle lucerne; Courby⁷ e Gervasio⁸

129-140, figg. 1-24; S. ALOISIO, Reperti significativi dai recenti scavi nella necropoli ellenistica di Cefalù, in *Arte e Storia...*, cit. pp. 141-152; A. TULLIO, Uno *skyphos* fliacico dalla necropoli dell'antica *Kephaloidion* (Cefalù), in E. Lattanzi - R. Spadea (a.c. di) *Se cerchi la tua strada verso Itaca... Omaggio a Lina Di Stefano*, Roma 2016, pp. 69-76; ID., La necropoli ellenistica di Cefalù (scavi 2007-2008): un "caso" stratigrafico, in *Nel Mondo di Ade. Ideologie, spazi rituali funerari per l'eterno banchetto (VIII-IV sec. a.C.)* (Ragusa-Gela 6-8 Maggio 2010), in c. di s.; S. ALOISIO, Necropoli di Cefalù, scavi 2007-2008: i reperti ceramici, in *Nel Mondo di Ade...*, cit., in c. di s.; per Gela cfr. R. PANVINI 1998 (a.c. di), *Gela il museo archeologico*, Gela 1998; per Lilibeo cfr. C.A. DI STEFANO, *Lilibeo punica*, Marsala 1993; B. BECHTOLD, *La necropoli di Lilybaeum*, Trapani 1999; per Lipari cfr. L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunis Lipàra, II, La necropoli greca e romana nella Contrada Diana*, Palermo 1965; L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunis Lipàra, V. Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Palermo 1991; L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunis Lipàra, VII. Lipari. Contrada Diana. Scavo XXXVI in proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo 1994; per Vassallaggi cfr. P. ORLANDINI, Vassallaggi (S. Cataldo). Scavi 1961 I, in *NSc* 1971, Supplemento, pp. 5-229; N. PIZZO, Vassallaggi (S. Cataldo, Caltanissetta). La necropoli meridionale, scavi 1956, in *NSc*, s. IX, vol. IX-X, 1998-1999, pp. 207-395.

⁴ M.O. JENTEL, *Les gutti et les askoi à Reliefs étrusques et apuliens. Essai de classification et de typologie*, Leiden 1976. Notevoli notizie si recuperano anche nelle recensioni al testo di Jentel: L. CASTIGLIONE, in *ActaArchHung* 30, 1978, pp. 285-286; F. GILOTTA, in *StEtr* XLVII, 1979, pp. 552-557; G. SIEBERT, in *RA*, 1979, pp. 159-160; D.W. RUPP, in *Phoenix/Toronto* XXXIV, 1980, pp. 88-92; F. GILOTTA, *Gutti e askoi a rilievo italoti ed etruschi: teste isolate*, Roma 1985; S. COLLIN BOUFFIER, Des vases pour les enfants, in *Ceramiques et peintures grecques. Mode d'emploi*, Paris 1999, pp. 91-96; C. DUBOIS, L'alimentation des enfants en bas âge. Les biberons grecs, in *Les dossier d'archeologie* 356, 2013, pp. 64-67; G. VOLPE, *Gutti e "askoi"* decorate a rilievo, in L. Todisco - G. Volpe - A. Bottini - P.G. Guzzo - F. Ferrandini Troisi - M. Chelotti, *Introduzione all'artigianato della Puglia antica dall'età coloniale all'età romana*, Bari 2015, pp. 38-41.

⁵ P. MINGAZZINI, Tre brevi note di ceramica ellenistica, in *Archeologia Classica*, 10, 1958, pp. 218-226.

⁶ Vengono definiti *Lamp-feeder*. Cfr. G.M. RICHTER, *A Handbook of Greek Art*, Phaidon 1959.

⁷ F. COURBY, *Les vases grecs à reliefs* (Bibliothèque des écoles Françaises d'Athènes et de Roma CXXV), Paris

hanno ipotizzato una funzione di ampolle da mensa o da cucina per olio o aceto; Snijder⁹ e Graepler¹⁰ hanno avanzato l'ipotesi che si trattasse di un biberon. Altri diffusamente, e tra questi principalmente Jentel¹¹, hanno avanzato l'ipotesi di vasetti per profumi e unguenti.

Normalmente, però, come nel caso del gruppo di materiali che qui si presentano, tale forma viene rinvenuta all'interno di corredi funerari, motivo per cui la funzione connessa con il mondo e la ritualità funeraria sembrano ormai associati.

L'uso nella cultura dei vivi era, probabilmente, tra i più differenti¹², come sembrano testimoniare molte fonti letterarie latine dal II sec. a.C. in poi: al fine di contenere, conservare e versare profumi, essenze, unguenti ed olii profumati, nei luoghi sacri durante i sacrifici, o nelle palestre durante gli allenamenti, o nei "bagni"; al fine di contenere del combustibile per ricaricare le lucerne negli edifici pubblici e privati; al fine di contenere e versare aromi o miele da stemperare nel vino e per stillare dell'acqua, magari profumata, sulle mani dei commensali a banchetto finito, durante i simposi; come oliere da mensa nelle cucine. Un tipo particolare di *guttus* era realizzato per i neonati, con funzione di poppatoio.

Oggi per convenzione si dà questo nome a un piccolo vaso frequente nella ceramica detta calena¹³, dalla città di Cales, moderna Calvi Risorta in Campania. Questi vasi, prodotti dal III sec. a.C., con argilla giallo grigia, ben depurata e ben cotta, ricoperta di vernice nera lucente bruno fulva, sono caratterizzati dal corpo lenticolare, chiuso con al di sopra una decorazione a rilievo o un filtro traforato, con versatoio verticale o quasi, molto lungo, aperto ed ansa ad anello.

Le principali fonti letterarie latine si datano dalla fine del II sec. a.C. in piena età ellenistico-romana per le città della Sicilia.

Varrone (116-27 a.C.) scrive: "...*Qui vinum caban ut minutatim funderent, a guttis guttum appellarunt; qui sumebant minutatim, a sumendo simpulum nomunarunt. In huisce locum in*

1922.

⁸ M. GERVASIO, Scavi di Canne, in *Japigia IX, fascicolo IV*, 1935, pp. 299-491.

⁹ G.A.S. SNIJDER, *Guttus und Verwandtes*, Amsterdam 1934.

¹⁰ Vengono definiti *baby feeder*. Cfr. D. GRAEPLER, *Tonfigure im Grab: Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, München 1997; *ID.*, La necropoli e la cultura funeraria, in *Taranto e il Mediterraneo. Atti del XLI Convegno di studi sulla Magna Grecia*, Taranto 2001, pp. 196-218.

¹¹ M.O. JENTEL, *Les gutti et...*, cit., 1976.

¹² H. THURSTON - P. HARPERS, *Dizionario di Antichità Classiche*, New York 1898; H.B. WALTERS, *History of Ancient Pottery*, I, Londra 1905; L.D. CASKEY, *Geometry of Greek Vases*, Boston 1922; G.M.A. RICHTER - M. MILNE, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935; V. BIANCO - P. MINGAZZINI - A. STENICO, *s.v.* Ceramica, in *Enciclopedia dell'arte Antica*, Roma 1958; P.E. ARIAS, Storia della ceramica arcaica di età classica ed ellenistica e storia della pittura di età arcaica e classica XI, in *Enciclopedia Classica*, Torino 1963; M. ROBERTSON, *s.v.* Ceramica, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, coll. 319-326, Novara 1980.

¹³ R. PAGENSTECHER, *Die calenische Reliefkeramik (8 ErgH JdI)*, Berlin 1909. Notevoli le notizie che si ritrovano nella recensione a Pagenstecher fatta da G. KÖRTE, in *GGÄ*, 1913, pp. 253-257; A. ROCCO, *s.v.* Caleni, vasi, in *EAA*, Roma 1959; J.P. MOREL, *s.v.* Caleni, vasi, in *EAA*, Roma 1994.

*conviviis e Graecia successit epichysis et cyathus; in sacrificiis remansit guttus et simpulum...*¹⁴. Riferisce che il *guttus* per il vino al banchetto era stato sostituito dalla *epichysis* e dal *kyathus*, ma ha mantenuto il suo posto nelle libagioni sacrificali, in particolare domestiche.

Orazio (65-8 a.C.) scrive: “...cena ministratur pueris tribus et lapis albus pocula cum cyatho duo sustinet, adstat echinus vilis, cum patera guttus, Campana supellex...”¹⁵. Riferisce che il *guttus* era della forma e dei materiali comuni solitamente della ceramica grossolana; differiva, per l’assenza dell’ansa, da *capis*, *epichysis*, ed *urceus*, essenzialmente utilizzati nei sacrifici.

Giovenale (50-127 d.C.) scrive: “...domus interea securo patellas iam lavat et bucca foculum excitat et sonat unctis strigilibus et pleno componit lintea guto. Haec inter pueros varie properantur...”¹⁶.

Gellio (130 d.C.) scrive: “...Gutum Samium ore tenus imprudens inanem, tamquam si inesset oleum, adfert convertitque eum et, ut solitum est, circumegit per omnem partem aulae manum: nullum inde ibat oleum...”¹⁷. Testimonia la provenienza samia e la sua utilizzazione per versare degli emollienti da spalmare sulle mani.

I *gutti*, dalla necropoli di Contrada S. Pietro a Polizzi Generosa, trovano riscontro nella produzione attica¹⁸ della fine del V/inizi IV sec. a.C., piuttosto che in quella “campana”, dalla quale si distinguono anche per l’argilla utilizzata, da ritenere decisamente locale.

La presenza del *guttus*, soprattutto all’interno delle sepolture, e quindi l’analisi delle associazioni con altro materiale di corredo, nonché una divisione per tipi, argilla utilizzata, vernice nera e decorazioni, può aiutare, forse, a chiarire quali fossero le

¹⁴ MARCUS TERENTIUS VARRO, *De Lingua Latina*, V, XXVI: “Coloro che davano il vino versandolo a poco a poco, goccia a goccia chiamarono *guttus*, da *gutare* (gocce), l’ampolla da cui lo versarono; coloro che prendevano il vino a piccole dosi chiamarono *simpulum*, da *sumere* (prendere), il misurino con cui lo prendevano. Al posto di ciò subentrarono, provenienti dalla Grecia, per uso conviviale, *epichysis* (ampolla da cui si versa) e *kyathus* (mestolo con cui si prende il vino), ma nei sacrifici rimase il *guttus* e il *simpulum*”.

¹⁵ QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *Saturae*, I, 6, 115-118: “Tre ragazzi mi servono la cena sul tavolo di pietra bianca con poggiate due *kyathoi*, accanto ai quali stanno una saliera ad echino di poco valore con un piatto fondo e un’ampolla *guttus*, tutti suppellettili della Campania” Su questa satira cfr. il commento in I.G. ORELLI – W. BAITER, *Q. Horatius Flaccus. Edizione commentata*, 1972.

¹⁶ DECIMUS IUNIUS IUVENALIS, *Saturae*, III, 263; “A casa intanto senza angustie si lavano i piatti si desta col fiato la brace, si fanno risuonare le striglie sulle mense e, riempiti i *gutti*, si dispongono sul tavolo. Tra i ragazzi c’è gara per queste preparazioni”.

¹⁷ AULUS GELLIUS, *Noctes Atticae*, XVII, 8.5; “Imprudente tiene con la bocca il *guttus* samio vuoto, come se non ci fosse olio, lo porta capovolto, e come è solito, gira in tondo le mani per ogni parte: dove è finito Polio”.

¹⁸ B.A. SPARKES - L. TALCOTT, *Black and plain pottery of the 6, 5 and 4 centuries d.C. The Athenian Agora XII*, Princeton 1970; S.I. ROTROFF, *The Athenian Agora XXIX. Hellenistic Pottery: Athenian and Imported Wheelmade Table Ware and Related Material*, Princeton N.J. 1997.

funzioni e i conseguenti usi di questo manufatto, anche in rapporto all'ergonomia dello stesso.

In questo modo è stato possibile stabilire una distinzione in piccoli gruppi, in base all'argilla, al pigmento, alle decorazioni e principalmente alle diverse articolazioni delle parti del vaso, ovvero la forma, la posizione e le proporzioni del beccuccio e dell'ansa. Tenuto conto di queste caratteristiche tra i *gutti* ad oggi rinvenuti nella necropoli dell'antico anonimo centro al di sotto dell'attuale Polizzi Generosa, si sono potuti distinguere almeno cinque tipi.

Il primo tipo è caratterizzato da *gutti* ad ampolla [figg. 1-6] a corpo ovoidale con imboccatura espansa, ansa a nastro, beccuccio posto a circa 45° (Tipo I). Alcuni sono plasmati con argilla depurata di colore arancione e ricoperti con vernice nera spessa brillante e metallica (Tipo Ia); altri sono plasmati con argilla poco depurata di colore rosato e con vernice nera sottile e degradata (Tipo Ib). Del Tipo Ia fanno parte tre esemplari¹⁹ [figg. 1-4] due dei quali provenienti dalle Sep. 292 e Sep. 299 e uno sporadico; mentre del Tipo Ib fa parte un solo esemplare²⁰ [figg. 5-6] proveniente dalla Sep. 163.

Alcuni esemplari, di questi tipi, come quelli conservati nella Collezione Mandralisca di Cefalù²¹, sono muniti di coperchietti per il filtro o per l'imboccatura al di sopra delle vasche, che, in quelli rinvenuti a Polizzi, come nella maggior parte dei siti, non si sono conservati. Ad un *guttus* di questo tipo va probabilmente ricondotto il versatoio configurato a forma di fallo rinvenuto a Cefalù, con le indagini effettuate al di sotto del portico di accesso della Basilica Cattedrale²².

Un secondo tipo è caratterizzato da *gutti* a corpo globulare [figg. 7-13] più o meno schiacciato, con decorazione a baccellature o rastremature, con ansa ad anello e beccuccio posto a 45° (Tipo II). Alcuni sono plasmati con argilla depurata di colore arancione e ricoperti con vernice nera spessa brillante e metallica (Tipo IIa); altri sono plasmati con argilla poco depurata di colore rosato e ricoperti con vernice nera sottile e degradata (Tipo IIb). Del Tipo IIa fanno parte due esemplari²³ [figg. 7-10] provenienti dalla Sep. 122 e dalla Sep. 286, mentre del Tipo IIb fa parte un solo esemplare²⁴ [figg. 11-13] proveniente dalla Sep. 186.

Anche in questo caso alcuni esemplari, come quelli conservati nella Collezione Mandralisca di Cefalù²⁵, dovevano essere originariamente muniti di coperchietti.

¹⁹ Sep. 292, Inv. Po 07/115; Sep. 299, Inv. Po 07/134; Sporadico, Inv. Po 93/857.

²⁰ Sep. 163, Inv. Po 96/442.

²¹ Cefalù, Museo Mandralisca, Inv. n. 330, esposto nella Vetrina 17. Cfr. S. ALOISIO, *La ceramica fine...*, cit., p. 125, fig. 197.

²² A. TULLIO, I saggi di scavo, in *La basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la conoscenza storica ed il restauro*, Palermo 1985, p. 40, n. 18, fig. 29.

²³ Sep. 122, Inv. Po 95/47; Sep. 286, Inv. Po 07/105.

²⁴ Sep. 186, Inv. Po 96/652.

²⁵ Cefalù, Museo Mandralisca, Inv. n. 354, esposto nella Vetrina 17. Cfr. S. ALOISIO, *La ceramica fine...*, cit., p. 125, fig. 198.

Un altro tipo è caratterizzato da *gutti* a corpo lenticolare decorato a baccellature [figg. 14-22] con beccuccio pressoché orizzontale configurato a testa leonina, con ansa ad anello (Tipo III). Anche per questo tipo si distinguono quelli plasmati con argilla depurata di colore arancione e ricoperti con vernice nera spessa brillante e metallica (Tipo IIIa) e quelli plasmati con argilla poco depurata di colore rosato e ricoperti con vernice nera sottile e degradata (Tipo IIIb). Del Tipo IIIa fa parte un solo esemplare²⁶ [figg. 14-16] proveniente dalla Sep. 158, mentre del Tipo IIIb fanno parte due esemplari²⁷ [figg. 17-19] provenienti dalla Sep. 146 e dalla Sep. 182.

Per questi primi tipi (Tipi I-III), più comuni, numerosi sono i confronti con materiali provenienti dagli scavi di tutta la Sicilia, e in particolare nel territorio circostante, dove la matrice culturale e cronologica doveva essere la medesima, si trovano riscontri a Cefalù²⁸ e Himerà²⁹.

Un tipo particolare di *guttus* a corpo lenticolare decorato a baccellature con beccuccio pressoché orizzontale configurato a testa leonina e con ansa ad anello, plasmato con argilla depurata di colore arancione e ricoperto con vernice nera sottile e degradata, è quello al cui interno è stata rinvenuta una pallina di argilla (Tipo IIIc). Questo tipo di *guttus*, conservato in un solo esemplare³⁰ [figg. 20-22], rinvenuto nella Sep. 162, è da individuare con quelli con funzione di biberon, dato che diversamente da altri tipi, il beccuccio di uscita ha un diametro limitato, forse per ridurre il flusso del latte in uscita e la pallina di argilla, cotta, posta all'interno della vasca potrebbe, invece, avere la funzione di antesignana "valvola antisoffocamento", dal momento che facendo fuoriuscire il liquido dall'interno del vaso con una eccessiva inclinazione la pallina va ad inserirsi all'interno del beccuccio bloccandone il flusso in uscita.

Un soluzione simile si riscontra su vasetti analoghi rinvenuti in area Messapica³¹, dove però il corpo del *guttus* è configurato a forma di animaletti. Talvolta, le "palline" erano di varie dimensioni e di differente natura, tanto che secondo una interpretazione³², rimanevano liberi di muoversi tintinnando; da qui il nome di *guttus tintinnabula*, che serviva ad intrattenere i neonati a guisa dei moderni sonaglini. Unica obiezione che si può sollevare a questa interpretazione è quella del peso del manufatto, pericoloso da dare in mano ad un neonato.

²⁶ Sep. 158, Inv. Po 96/347.

²⁷ Sep. 146, Inv. Po 96/212; Sep. 182, Inv. Po 96/601.

²⁸ S. ALOISIO, *Cefalù - La necropoli...*, cit., pp. 74, 87-88, VN 58-61, Tav. XVI,9-11.

²⁹ A. TULLIO, Sopravvivenze della cultura greca ad Himerà e nella sua *kora* dopo la tradizionale distruzione del 409 a.C., in *Arte e Storia...*, cit. pp. 351-370; *ID.*, Precisazioni e chiarimenti sull'icnografia e sulla cronologia degli Isolati XV-XVI, in *Kokalos* LIV, 2017, ivi bibl. prec.; S. VASSALLO, Sulla presenza del *guttus* nelle sepolture infantili delle necropoli imeresi: dati preliminari, in E. Lattanzi - R. Spadea (a.c. di) *Se cerchi la...*, cit., pp. 49-57.

³⁰ Sep. 162, Inv. Po 96/404.

³¹ Un esemplare databile al V-IV sec. a.C. di cultura messapica è stato rinvenuto a Manduria in una tomba. Il biberon dei messapi scoperto a Manduria, in *Il Corriere del Mezzogiorno*, 22 luglio 2013.

³² G.A.S. SNIJDER, *Guttus und Verwandtes...*, cit.; D. GRAEPLER, *Tonfigure im Grab...*, cit.; *ID.*, *La necropoli e...*, cit., pp. 196-218.

Il *guttus* da Polizzi, rinvenuto all'interno della Sep. 162 è associato a ceramiche di chiaro riferimento al mondo femminile e in ogni caso la presenza di questa "valvola antisoffocamento" sembra inequivocabilmente riconducibile al mondo della maternità.

Altre forme rinvenute negli scavi della necropoli S. Pietro sono meno frequenti, come si nota anche negli altri scavi dei centri del Mediterraneo ellenistico-romano.

Tra questi il *guttus* a scatola [figg. 23-24] con beccuccio pressoché orizzontale configurato a testa leonina con ansa ad anello (Tipo IV). Questo tipo, plasmato con argilla depurata di colore rosato e ricoperto con vernice nera sottile e degradata, è conservato in un solo esemplare³³ rinvenuto nella Sep. 99.

Infine è un tipo a corpo lenticolare privo di filtro ma decorato con un *Gorgoneion* [figg. 25-28] con beccuccio pressoché verticale con ansa ad anello (Tipo V). Questo *guttus*, plasmato con argilla depurata di colore rosato e ricoperto con vernice nera sottile e degradata, è conservato in un solo esemplare³⁴ proveniente dalla Sep. 131.

Ad un *guttus* di questo tipo va probabilmente ricondotto il frammento di filtro decorato con *Gorgoneion* a rilievo rinvenuto a Cefalù, negli scavi della necropoli³⁵.

Per quanto concerne la datazione di questo gruppo di materiali, identificabili, comunque, come *instrumenta* di uso quotidiano, indipendentemente dagli usi e dalle funzioni attribuite, va segnalato che la forma è di difficile inquadramento cronologico, a causa della prolungata utilizzazione nel tempo. Trattandosi di materiale proveniente da scavi stratigrafici in contesto di necropoli, si è potuta fissare una cronologia sia relativa, tenendo presenti le sequenze stratigrafiche, che assoluta, rianalizzando il materiale alla luce anche di altri scavi siciliani.

La produzione dei nostri manufatti, per la maggior parte, sembra essere quasi certamente locale. I reperti delle tombe della necropoli di Contrada S. Pietro, suggeriscono, alla luce di incontrovertibili dati stratigrafici, che possano datarsi già dai primi anni del IV sec. a.C., ma un notevole contributo potrà derivare, in tal senso, dall'analisi globale di questa classe di oggetti per il progredire della conoscenza e della sempre più corretta valutazione di simili manufatti, originariamente trascurati e ai quali non si dava molta importanza, non avendo in sé una vera e propria valenza "artistica".

³³ Sep. 99, Inv. Po 93/654.

³⁴ Sep. 131, Inv. Po 96/86.

³⁵ S. ALOISIO, *Cefalù - La necropoli...*, cit., pp. 74, 88, VN 62, Tav. XVI,12.



Fig. 1 - *Guttus* Tipo Ia, Sep. 292, Inv. Po 07/115.



Fig. 2-3 - *Guttus* Tipo Ia, Sep. 299, Inv. Po 07/134.



Fig. 4 - *Guttus* Tipo Ia, Sporadico, Inv. Po 93/857.



Fig. 5-6 - *Guttus* Tipo Ib, Sep. 163, Inv. Po 96/442.



Fig. 7-8 - *Guttus* Tipo IIa, Sep. 122, Inv. Po 95/47



Figg. 9-10 - *Guttus* Tipo IIa, Sep. 286, Inv. Po 07/105



Figg. 11-13 - *Guttus* Tipo IIb, Sep. 186, Inv. Po 96/652



Figg. 14-16 - *Guttus* Tipo IIIa, Sep. 158, Inv. Po 96/347



Fig. 17 - *Guttus* Tipo IIIb, Sep. 146, Inv. Po 96/212



Figg. 18-19 - *Guttus* Tipo IIIb, Sep. 182, Inv. Po 96/601



Figg. 20-22 - *Guttus* Tipo IIIc, Sep. 162, Inv. Po 96/404



Figg. 23-24 - *Guttus* Tipo IV, Sep. 99, Inv. Po 93/654



Figg. 25-28 - *Guttus* Tipo V, Sep. 131, Inv. Po 96/86

Il dialetto nelle canzoni di autori madoniti tra funzione lirico-espressiva e funzione ludica

ROBERTO SOTTILE

Dialetto e canzone: aspetti generali

Al fenomeno di “rivalutazione” del dialetto, che Alberto Sobrero ha chiamato “sdoganamento”¹ e al quale si è assistito in Italia a partire dagli anni Novanta, ha contribuito anche l’allentamento della sua censura nello stesso momento in cui il compimento del processo di italofoonia permetteva ormai di instaurare un rapporto non più conflittuale con il codice della tradizione: «un motto dell’Italia alle soglie del terzo Millennio sembra essere ‘ora che sappiamo parlare italiano, possiamo anche (ri)parlare dialetto’»². In questo nuovo rapporto col dialetto va inquadrato anche il proliferare, sempre a partire dagli anni Novanta, della canzone dialettale. Ma in Italia la scelta musicale del dialetto comincia ad affermarsi già a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta (*S’at ven in meint*, di Pierangelo Bertoli, è del 1978, *Creuzza de ma*, di Fabrizio De André, è del 1984)³. È vero però che solo a partire dagli anni Novanta – che sul piano del “consumo” della musica coincidono con la riproposizione in chiave locale dei generi rap e reggae d’Oltreoceano – la canzone dialettale finisce per seguire due linee principali: una «endolinguistica» e un’altra «extralinguistica»⁴. La prima orienta all’uso del dialetto in quanto codice che offre soluzioni metriche e ritmiche più ampie dell’italiano e, con le sue particolarità fonetiche, lessicali e sintattiche, evoca nel pubblico una realtà più familiare e meno istituzionalizzata. La linea «extralinguistica» si dirige invece verso un approccio ideologico al dialetto per il quale al codice locale viene attribuito, soprattutto nell’ambito della cultura hip hop, un valore simbolico/ideologico che ne fa il “segno” della “protesta” politica e culturale. Così il dialetto si fa linguaggio di «una musica che si pone in alternativa a quella istituzionale»⁵ con i suoi forti connotati di «controcultura». Un caso emblematico, in questo senso, è rappresentato dai Pitura Freska. Ma si pensi anche ai 99 Posse per i quali, secondo Arno Scholz, il dialetto assume «una funzione simbolica quale codice della protesta contro le istituzioni ufficiali»⁶. Ma la linea «extralinguistica» significa anche

¹ A. A. SOBRERO, *Nell’era del post-italiano*, in «Italiano & Oltre», 5, 2003, pp. 1-5.

² G. BERRUTO, *Parlare dialetto in Italia alle soglie del duemila*, in *Scritti per Bice Mortara Garavelli*, a cura di G. Beccaria e C. Marelli, Alessandria 2002, pp. 33-49: 48.

³ *Terra Mia* di Pino Daniele è del 1976. Ma, in buona parte, la scelta dialettale dell’artista partenopeo va letta, almeno all’inizio, in continuità con la tradizione, di lunga durata e ben definita, della canzone napoletana. Di contro, Bertoli e De André sono artisti la cui produzione in lingua si integra in questo caso con un’apertura al dialetto che potremmo considerare il risultato di una scelta *tantum* piuttosto che sistematica.

⁴ Cfr. L. COVERI, *Per una storia linguistica della canzone italiana. Saggio introduttivo*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, a cura di Id., pp. 13-24.

⁵ ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano 1996, p. 298.

tendenza ad attribuire al dialetto il valore simbolico di dispositivo identitario. Gli anni Novanta e ancora di più gli anni Zero sono quelli nel corso dei quali si comincia a percepire il senso di straniamento e alienazione dovuto alla globalizzazione. Così il dialetto nella canzoni, quale codice profondamente legato ai luoghi e al loro sentimento, ben si presta asimboleggiare e rimarcare il ritorno alle radici:

«Credo che si possa trovare una possibile risposta a questa nuova tendenza [l'uso del dialetto nella canzone] nella rivalutazione e ricerca delle proprie radici, attraverso un linguaggio più antico dell'italiano stesso, un linguaggio che in qualche modo ne è l'antenato. È innegabile che il suono di queste lingue neoromanze (che noi chiamiamo dialetti) ci sveli i tesori più profondi della nostra civiltà e della nostra cultura, rendendo la realtà delle differenze culturali regionali italiane un arricchimento».

Queste parole di Carmen Consoli sembrano spiegare non soltanto una delle ragioni principali per la quale molti artisti si affacciano al dialetto, ma anche la tendenza, diffusissima, a riprendere nelle canzoni elementi della cultura locale-tradizionale. Così, Per esempio, riguardo ai Sud Sound System, Mirko Grimaldi intravede nel riuso artistico del dialetto motivi di riscoperta delle radici (per altro una delle canzoni più famose del gruppo salentino ha per titolo *Le radici ca tieni*), di difesa e valorizzazione della realtà locale, specialmente in connessione con la ripresa di alcuni moduli della canzone popolare.

La canzone in dialetto, sia che usi il codice locale in funzione “poetica” (funzione «dirico-espressiva»), sia che lo usi come linguaggio di una nuova canzone di protesta e di denuncia o come simbolo del ritorno alle radici (funzione «simbolico-ideologica»), sembra rappresentare, in effetti, una formidabile occasione per “comunicare” (per “raccontare” o per “lanciare messaggi”) attingendo a un serbatoio di immagini, pratiche, valori, denominazioni di *cose* di un universo culturale ormai in declino (l'universo della cultura tradizionale-dialettale, appunto). Un mondo che, avendo perso il “valore uso” di buona parte dei suoi contrassegni culturali, viene recuperato nel suo “valore segno”, mediante il consapevole riuso artistico del suo codice espressivo, della sua lingua e della sua cultura. Questo “effetto trascinamento” (il dialetto che si usa nella canzone trascina con sé il mondo culturale di riferimento di quel codice), che sembra essere uno degli elementi più interessanti della canzone dialettale degli ultimi anni, è già ben evidente in Pino Daniele: nel comporre la canzone *Bella 'mbriana*, che dà il titolo all'album del 1982, l'autore napoletano aveva attinto al bagaglio della cultura dialettale-popolare riprendendo, come nota Francesco Avolio, «un'antica tradizione, e in particolare a una delle tante presenze magiche che popola(va)no le dimore e i villaggi dell'Italia meridionale (e non solo). Un po' fata e un po' angelo del focolare, creatura misteriosa, ma benevola, la *bbèlla 'mbriana* abita

⁶ A. SCHOLZ, *Neostandard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Frankfurt am Main 1998, p. 233.

stabilmente all'interno di una casa, ponendola sotto la sua protezione». Un altro caso importante è rappresentato da *Mattanza* dei Kunsertu (1994), brano nel quale viene evocata la pratica tradizionale della mattanza, la cattura e uccisione cruenta del tonno, quale metafora delle stragi di mafia del 1992 (l'uccisione dei giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino). Sembra, dunque, che per gli artisti contemporanei il dialetto usato nelle canzoni possa pervenire a un significativo potenziamento della sua carica espressiva e comunicativa quando e se richiama esplicitamente il suo "bagaglio culturale" e il suo ambito semiotico di riferimento. Così molte canzoni dialettali degli ultimi anni appaiono sempre più spesso costruite mediante la "rielaborazione" di materiale "etnodialettale" che si sostanzia nella ripresa di filastrocche popolari, di nomi tradizionali di luoghi connessi al "mondo di ieri", di frasi ed espressioni comuni tratte dal patrimonio dialettale collettivo, di elementi, anche musicali e non solo linguistici, fortemente connessi all'universo tradizionale riattualizzati nella contemporaneità.

È importante, inoltre, considerare che in molti casi la "ripresa" del materiale tradizionale si risolve nella *riproposta* della musica tradizionale-popolare. In questo senso la Sicilia presenta in effetti un quadro abbastanza variegato di artisti che propongono contemporaneamente musica popolare e canzone dialettale d'autore. Così, fin dagli anni Settanta, accanto agli artisti impegnati nella riproposizione della musica e della canzone di tradizione orale (Rita Botto, Matilde Politi, Etta Scollo, Sun), si sviluppa in Sicilia tutto un filone di gruppi e cantanti (Taberna Mylaensis, I Dioscuri, I Lautari, Carlo Muratori, I Fratelli Mancuso) che affiancano, nella loro produzione, testi della tradizione popolare a testi dialettali moderni.

Ma, indubbiamente, l'odierna ricchezza di produzioni musicali in dialetto siciliano va riconnessa all'incidenza della figura di Rosa Balistreri (1927-1990) che rappresenta il punto di partenza e di riferimento del "cantautorato" dialettale in Sicilia. Questa cantante, vicina a Ignazio Buttitta – che per lei scrisse diverse canzoni – e che cantò anche assieme a Dario Fo, costituisce e incarna il modello di "cantante dialettale" al quale tanti autori di oggi si richiamano per motivare il proprio "impegno" artistico. Pur non essendo autrice della maggior parte delle canzoni che interpreta, riprese dalla tradizione orale o scritte da autori più o meno celebri, Rosa Balistreri riuscì con il suo stile e la sua forza espressiva a darvi un'impronta personalissima, creando una sorta di linea di transizione tra la riproposta della musica tradizionale – anche ricavata da fonti scritte (a esempio dal monumentale *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara) o mediata dalle pionieristiche interpretazioni proposte nei primi anni Sessanta dal riberese Giuseppe Ganduscio (grazie ad alcune incisioni discografiche curate da Roberto Leydi presso le edizioni Ricordi) – e la moderna canzone d'autore.

Nell'attuale panorama musicale siciliano il peso e la lezione della Balistreri sono così evidenti al punto che molti artisti, non solo si ispirano alla sua musica e al suo stile, ma vantano nel proprio repertorio almeno una canzone a lei dedicata o ripresa dalla sua produzione. Tra questi anche Carmen Consoli e Etta Scollo. La prima ha contribuito a farne conoscere la figura al grande pubblico e, inoltre, ne ripropone

alcuni testi durante i suoi concerti; la seconda, molto nota in Germania, ha realizzato un doppio cd-dvd dal titolo *Canta Rò* (per il quale ha ricevuto il “Premio RUTH 2007” e il “Premio Rosa Balistreri-Alberto Favara 2008”) dove vengono riproposti diversi brani del repertorio della grande cantante siciliana.

Una mappa della canzone dialettale (d'autore) delle Madonie

Fra tradizione e modernità, ma nel solco della nuova via tracciata dal revival del dialetto nella canzone degli ultimi decenni, si muovono oggi anche molti artisti madoniti che permettono di disegnare una mappa che vede protagonisti diversi centri come Polizzi Generosa, Isnello, Gratteri, Petralia Sottana, Gangi. La canzone dialettale madonita sembra usare il dialetto con valore esclusivamente lirico-espressivo, con esperienze che richiamano quelle del “cantautorato” e con sporadiche o nulle presenze di artisti orientati alla “canzone di protesta” connessa ai generi rap e/o raeggae.

Fra gli artisti polizzani spicca Giovanni Cannatella, cantautore di mezza età che nei numerosi cd autoprodotti negli ultimi quindici anni racconta malinconicamente il mondo perduto della civiltà contadina, facendo “sfilare” nelle sue canzoni (i cui arrangiamenti si devono a Roberto Terranova) tipi umani e topoi socio-culturali della vita di un piccolo paese lacerato tra la “necessità” di conservare i valori e le consuetudini del passato e l'impellenza di riorganizzarli e ripensarli all'interno del mondo moderno. Accanto a Cannatella va citato Moffo Schimmenti, altro cantautore polizzano che nel 2008 ha pubblicato, tra gli altri lavori, il cd dal titolo *26 Canzoni per Peppino Impastato* (prodotto e distribuito da Il Manifesto) che nasce dalla riscrittura in forma di canzoni (alcune in lingua, altre in dialetto) delle poesie di Peppino. Per la realizzazione del cd, le canzoni scritte da Schimmenti sono state poi incise da diversi artisti importanti della scena musicale contemporanea tra i quali spiccano Carmen Consoli e i Lautari, Luciano Maio – voce dei Taberna Mylaensis –, Marta sui tubi, Marina Rei, Perturbazione, Modena City Ramblers e molti altri. Nel panorama della canzone dialettale di Polizzi rientra anche Roberto Terranova, che nel 2003 ha pubblicato il cd *Uscianrudusuonu*, con arrangiamenti di Vincenzo Mancuso – produttore, negli anni Ottanta di Francesco De Gregori. Il cd, che reca nella copertina del booklet un quadro di Croce Taravella, è di grande interesse perché ripropone sotto forma di canzoni le “Novelle” pubblicate nell'800 da Giuseppe Pitré e raccolte proprio a Polizzi dal barone Vincenzo Gialongo, corrispondente polizzano del demologo palermitano.

Sulle Madonie canta in dialetto anche Biagio Di Gesaro, *vocalist* del gruppo Vorianova che propone sonorità che spaziano dal classico al jazz. Dopo *Nudanima*, registrato con i Dialetno nel 2008, è recentemente uscito *Cunti di ventu* (2016), un disco (o, piuttosto, un prodotto multimediale edito dalla casa editrice di Geraci Siculo, Arianna Edizioni) che, come si legge in una nota diffusa in occasione della sua pubblicazione, «unisce insieme musica, poesia e immagini realizzate da Gandolfo Schimmenti. Un viaggio

profondo alla scoperta delle proprie radici ... un omaggio totale alle Madonie, sapori e atmosfere della Sicilia più interna ed eterna che viaggia tra passato e presente».

Su YouTube è anche possibile trovare qualche canzone (chitarra e voce) di Iacco, musicista originario di Campofelice che, dopo la laurea in filosofia e dopo gli esordi come batterista in gruppi rock psichedelici, si è ritirato sulle montagne madonite a produrre formaggi, dopo aver rilevato l'azienda del nonno, pastore di Gratteri. Tra le sue canzoni spicca *Ciauru di ligna* (youtu.be/O7-PFIHkRUw, 2003), una “fotografia” del paesaggio urbano, quasi bucolico, di un piccolo centro rurale dell'entroterra: «*ciàuru di ligna / pi li strati / fumaiola àrmunu / lu paisi / e li strati nun pàrrunu ... mmenzu li vii / si camina cu rrumura / di ventu*».

Per il versante sudorientale delle Madonie vanno citati i Crianza, gruppo «etno-popolare» di Petralia Sottana che nel 2005 ha pubblicato il cd dal titolo *A truvatura* all'interno del quale si trova un riarrangiamento molto suggestivo della canzone *Barba blu di Petralia* dei Taberna Mylaensis. Interessante anche il lavoro di Filippo Paternò, chitarrista gangitano che con *Fimmini scecchi e pagliari* (1999) ha consegnato alla discografia madonita un bel cd in cui si alternano brani d'autore (come la straordinaria *Veni*), riscritture di poesie dialettali e riproposte di canzoni religiose popolari. La stessa “formula” si trova in un secondo cd del 2009 dal titolo *Quoà Scilia Placuit*.

Sul piano linguistico, tutte le esperienze fin qui richiamate possono essere distinte, come il resto delle produzioni musicali siciliane, in soluzioni che ripropongono fedelmente il dialetto parlato nella comunità di riferimento di ciascun gruppo o artista e soluzioni che guardano invece a un dialetto “normalizzato”, coinizzante, depurato cioè dai tratti più marcatamente locali in vista della ricerca di una lingua più vicina a quelle della tradizione letteraria (poesia dialettale siciliana). Sulle Madonie prevale, in effetti, il primo approccio: gli artisti locali manifestano un alto grado di “lealtà linguistica” nei confronti della propria parlata d'origine. La sola eccezione è rappresentata da Moffo Schimmenti nei cui testi il dialetto, pur rimanendo di base polizzana sul piano lessicale, presenta, invece, dal punto di vista fonetico, soluzioni vicine a quelle della poesia dialettale novecentesca con riguardo al trattamento delle vocali toniche: mentre nella parlata di Polizzi le *e* e le *o* accentate dei nomi o aggettivi maschili e plurali esitano in un dittongo (*bieddu, bieddi; bonnu, buoni*) oppure in un monottongo (*biddu, biddi; bunu, buni*), i testi di Schimmenti ripropongono sempre le vocali etimologiche (*beddu, beddi; bonu, boni*), quale risultato della ricerca di una lingua tendente ad allinearsi a quella di poeti dialettali come Ignazio Buttitta o di cantautori dialettali del filone lirico-espressivo come il palermitano Francesco Giunta⁷.

I Cavernicoli di Cefalù: tra riproposta della canzone popolare e uso del dialetto in funzione comica

⁷ Cfr. R. SOTTILE, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Roma 2013; ID., *Dialetto letterario e dialetto “destrutturato”. La canzone neodialettale siciliana tra ideologia e “nuovi usi”*, in *Le mille vite del dialetto*, a cura di G. Marcato, Padova 2014, pp. 489-497.

Come abbiamo osservato, gli artisti madoniti che scrivono e cantano in dialetto sembrano tutti appartenere al filone lirico-espressivo, mancando sulle Madonie esperienze rap o reggae riconducibili al filone simbolico-ideologico e, soprattutto, a esperienze comico-cabarettistiche rapportabili all'uso del dialetto con funzioni ludiche. Eppure il filone comico, come terzo possibile filone della canzone dialettale d'autore, o come "subdeclinazione" del filone lirico-espressivo, gode in Sicilia di una lunga tradizione: basti considerare che il primo album del catanese Brigantony risale al 1976, mentre le produzioni musicali dei comici palermitani Alamia e Sperandeo scandiscono gli anni Novanta. Se all'interno di questo sub-filone volessimo far rientrare i Cavernicoli, dovremmo ammettere che lo scarto più significativo tra questi ultimi e gli altri "comici" resta nel fatto che i Cavernicoli compiono un'operazione sostanzialmente intellettuale e rivolta a un pubblico tutt'altro che popolare. Di contro la canzone comico-dialettale prodotta da Brigantony riceve una ricezione particolarmente favorevole negli ambienti "popolari": «i testi delle canzoni di Brigantony sono [...] importanti dal punto di vista sociologico e sociolinguistico perché danno voce all'ideologia 'subalterna' di tanta parte della città e a una autorappresentazione ironica, ma nel contempo fortemente identitaria, degli strati sociali più emarginati»⁸. Lo stesso può dirsi per il duo palermitano che per altro condivide con l'autore di Catania, oltre che una certa attenzione per alcuni temi sociali (emigrazione, disoccupazione), l'approccio parodico (un album del 1991 è significativamente intitolato *Attenti e cani*, con il primo brano cantato sopra la "base" della famosa canzone di Lucio Dalla). Come Brigantony, anche la coppia di Palermo, inoltre, registra negli anni Novanta un discreto seguito televisivo nelle emittenti locali (ma non nazionali come nel caso dei Cavernicoli che negli anni Ottanta sono ospiti fissi per due edizioni a *Buona domenica* di Maurizio Costanzo).

Anche quando usa lo stesso materiale degli altri cantanti comici (non si dimentichi per esempio che *Cocò*, contenuta in *Cavernicolissimevolmente*, si registra pure nel repertorio di Alamia e Sperandeo in una versione reggaeggiante del 1991), la comicità "teatrale" delle canzoni dei Cavernicoli restapressoché unica nel panorama musicale della nostra regione. Ciò per due ragioni: da un lato per la "sfasatura" cronologica (siamo agli inizi degli anni Settanta, lontani dal periodo di affermazione degli altri autori "comici" e lontani, soprattutto, dall'era dello sdoganamento del dialetto), dall'altro per la capacità di "intellettualizzare" e "culturalizzare" un certo materiale musicale/testuale che si fa base per una rielaborazione intelligente in grado di dare luogo a risultati ben più significativi della semplice "parodia" o del puro e banale gioco disfemico. Il riuso sapiente del materiale tradizionale intanto allinea i Cavernicoli all'esperienza del folk revival e, certo, nonostante tale riuso sia «stato spesso – consapevolmente – disinvolto»⁹, esso si dispiega all'interno di una pratica,

⁸ D. MOTTA, *La canzone neodialettale*, in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di G. Ruffino, Palermo 2013, :726-732: 732.

⁹ G. MARINO, *I Cavernicoli*, in *Storia, protagonisti e movimenti del revival in Italia*, a cura di G. Plastino, Milano 2016, pp. 917-928: 920.

tipica dei grandi attori comici, volta a integrare «musica e intrattenimento», riuscendo a fondere «la canzone folk con il cabaret, in spettacoli che alternano momenti teatrali e momenti musicali, vernacolo e italiano regionale»¹⁰. Così fin dal primo album, *Un etto di Sicilia*¹¹, la produzione del gruppo di Cefalù si configura come un impegnativo mixing di «standard locali rielaborati» e di canzoni originali «interpretati con piglio cabarettistico e bella mostra di quelle che saranno le caratteristiche distintive del gruppo: gli impasti vocali, l'uso del marranzano, le introduzioni e le code sceneggiate»¹².

La lezione linguistica (e culturale) de I Cavernicoli

Dal punto di vista linguistico, la produzione de I Cavernicoli resta di grande interesse in quanto il loro uso del dialetto, pur “legittimato” dalle finalità con le quali viene usato (quelle comico-ironiche, appunto), si registra in un periodo ancora troppo distante dall'uso contemporaneo e pertanto privo di qualunque connotazione sociolinguistica o ideologica connessa al suo “sdoganamento”. Tuttavia, linguisticamente si rilevano tendenze niente affatto dissimili da quelle che si osserveranno negli autori dialettali a partire dagli anni Novanta. Già nel primo album, come in quelli successivi, si nota, per esempio, la tipica dinamica di contrapposizione tra un dialetto “localizzato” (diatopicamente marcato) e un dialetto normalizzato ed “elegante” nella pronuncia, con strutture italianeggianti. Un solo esempio: «*iu nun amu/nun cercu chi tia*» (nella canzone *Comu l'unna*), chiarissimo calco sintattico della struttura italiana ‘io non amo / non cerco che te’.

L'uso di un dialetto sostanzialmente “raffinato”, lontano dalla pronuncia locale¹³, coinizzante e spesso italianeggiante nelle strutture sintattiche, sarà una costante nella produzione de I Cavernicoli, se è vero che anche nell'ultimo lavoro, *Cavernicolivolisissimevolmente*¹⁴, appare un forte contrasto tra il dialetto “pulito” di certe canzoni e il dialetto “cefaludese” di altre (forse anche in dipendenza degli autori e degli esecutori delle diverse canzoni). Così, nel brano *La terra a cu' tocca*, si ode, al netto di possibili esigenze metriche, «*ma nt'a to faccia u suli s'è astutatu*», dove risalta l'italianismo *faccia*, contro il “più siciliano” *facci*, e, soprattutto, il calco sintattico del passato prossimo italiano «*s'è astutatu*» ‘si è spento’, preferito al “più siciliano” passato remoto «*s'astutò*». Ma in questo album, che come *Un etto di Sicilia* presenta un miscuglio di canzoni della tradizione e canzoni inedite (sebbene in queste ultime si innestino spesso elementi fraseologici e paremiologici della tradizione dialettale), non mancano esempi interessanti di restituzione di dialetto locale. È il caso del primo brano, *Mondello sound*, dal quale emerge un esempio di *cifalutannu* allorché in una parte

¹⁰ Ibidem.

¹¹ I CAVERNICOLI, *Un etto di Sicilia*, lp, Fonit Cetra, 1973.

¹² G. MARINO, *I Cavernicoli*, cit., p. 922.

¹³ Ma si noti il titolo dell'ultimo brano di *Un etto di Sicilia*: la parola *ninnariedda* rivela “eruttivamente” il dittongamento incondizionato della *e* tonica, tratto tipico del dialetto di Cefalù.

¹⁴ I CAVERNICOLI, *Cavernicolivolisissimevolmente*, lp, Fonit Cetra, 1978.

della canzone viene riproposto una sorta di scioglilingua. Si potrebbe dire che qui il *divertissement* linguistico trascina con sé una certa “lealtà linguistica”, mentre, sempre a proposito di “trascinamento”, l’uso del dialetto (codice della tradizione) implica altrove una inevitabile attenzione agli aspetti all’universo tradizionale (le pratiche culturali proprie del mondo contadino) così che il brano *A racina* si risolve in una “canzone etnografica”. Altri componimenti sono in italiano, come *Cintura di castità* (che però presenta qualche breve inserto di “parlato” dialettale), canzone che per altro ci consegna un esempio di gioco metalinguistico nella parte del testo in cui il fabbro dichiara di non potere aprire la cintura di castità perché il barone vi ha applicato una «*yale di perfezion*», con la marca della serratura inevitabilmente pronunciata *jale* (e non, per esempio, *jèil*), mentre non manca, il linea con le tendenze di tanti artisti di oggi, un omaggio a Rosa Balistreri con una bella interpretazione di *I pirati a Palermu*.

Ma, prima di concludere questa veloce rassegna, non si può non accennare all’album cronologicamente centrale della produzione dei Cavernicoli: *Canti di Fùrnari*¹⁵ per il quale è stato osservato che si tratta del «disco folk ‘filologico’»¹⁶ del gruppo, trattandosi, com’è noto, della rielaborazione di dieci testi di canzoni popolari raccolti a Furnari (centro del messinese) da Giuseppe Cambria.

Linguisticamente questo lavoro appare di grande interesse poiché “costringe” I Cavernicoli, parlando cefaludesi, a confrontarsi non solo con una fonetica diversa da quella del dialetto di Cefalù e che pertanto si risolve spesso in un compromesso tra pronunce dell’idioma natio e interpretazione filologica, ma anche con strutture morfosintattiche distanti dalla loro parlata, come nel caso del costrutto, tipico dei dialetti messinesi, *mi* + presente indicativo invece dell’infinito, usato per esprimere un desiderio o un’intenzione: «*a mia mi convinni mi ti lassu*» ‘mi è convenuto lasciarti’.

Ma l’album *Canti di Fùrnari* rimane un lavoro importante anche per il fatto di trovare ancora oggi interessanti e suggestive esperienze di continuità. A ben pensarci, il cd di Roberto Terranova per Polizzi Generosa (vedere sopra) rientra in qualche misura all’interno dello stesso percorso, se si considera che si tratta pur sempre della rielaborazione musicale di materiale della cultura orale locale. Ma, per volere restare ancora nel territorio nordorientale della Sicilia, si può osservare che sullo stesso solco dei *Canti di Fùrnari* si muove il cd *Vinutu sugnu*¹⁷, una raccolta di 17 canzoni di tradizione orale di un centro dei Nebrodi, Caronia, interpretate da Giovanni Granata (e impreziosite da un paio di introduzioni ripetutamente di Nunziata D’Onofrio e Grazia di Bella), affidate all’elaborazione del musicista madonita Ruggiero Mascellino assieme a Giuseppe Greco e Giuseppe Cusumano.

I Cavernicoli, antesignani, per molti versi, dell’uso del dialetto nella canzone contemporanea, anticipano dunque, in tempi non sospetti, alcune tra le più interessanti tendenze – sia linguistiche sia tematiche – che oggi, nell’era della neodialettalità, è possibile rilevare intanta parte dell’abbondante produzione musicale

¹⁵ I CAVERNICOLI, *Canti di Fùrnari*, lp, Fonit Cetra, 1975.

¹⁶ G. MARINO, *I Cavernicoli*, cit., p. 922.

¹⁷ *Vinutu sugnu. Serenate e romanze di Caronia*, cd, Cielozero/Teatro del Sole, 2003.

dialettale. La loro lezione si dispiega nella capacità di un uso non oleografico del dialetto che invece si fa scelta consapevole di un codice certamente marcato, ma dotato di potenzialità espressive e venature poetiche sempre di rara bellezza e sempre di compiuta raffinatezza (e intelligenza).



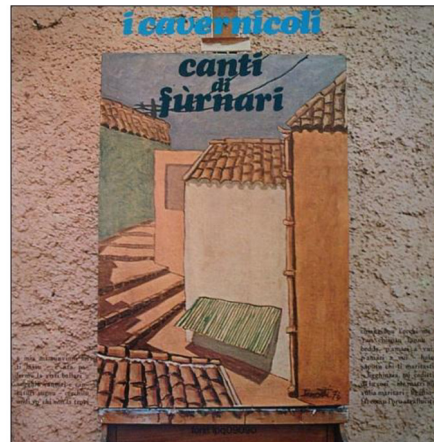
Giovanni Cannatella: *C'era na vota*, CD, autoproduzione 2003 (copertina)



Maffeo Schimmenti: *26 Canzoni per Peppino Impastato*, CD, Il Manifesto 2008 (copertina)



I Cavemicoli: *Un etto di sicilia*, LP, Fontit 1973 (retro di copertina)



I Cavemicoli: *Canti di Furnari*, LP, Fontit 1975 (copertina)

Altre ricerche

L'importazione e l'uso dell'ardesia ligure o "pietra di Lavagna" nella Sicilia centro-settentrionale (XVI-XVIII sec.)

PATRIZIA BOVA^o - ANTONIO CONTINO*^o

Introduzione

Sin dal XVI secolo, nel Mediterraneo centrale è attestata l'importazione dell'ardesia ligure (denominata commercialmente come "pietra di Genova" o, più propriamente, "pietra di Lavagna"). L'appellativo deriva dal pittoresco abitato ligure di Lavagna¹, oggi in provincia di Genova, prospettante sul golfo del Tigullio, nella riviera di levante. Lavagna, fu il fulcro dell'omonima antica contea, dominata dai Fieschi², una delle quattro maggiori casate nobili feudali della repubblica marinara di Genova, con i Doria, i Grimaldi e gli Spinola.

Area privilegiata per l'importazione fu sicuramente la Sicilia, grazie ai rapporti mercantili ultramillennari con la Liguria³. Nell'isola, l'ardesia ligure fu adoperata soprattutto come supporto per la pittura ad olio o per le iscrizioni, mentre l'uso come manto di copertura dei tetti, sia a cielo aperto che come sottotegola, è attestato sinora soltanto a Termini Imerese (Palermo). Attorno a quest'ultimo centro abitato gravita

* Dottore di Ricerca in Geologia, Dipartimento di Scienze della Terra e del Mare (DiSTeM), Università degli Studi di Palermo, via Archirafi 20, 90123 – Palermo.

^o Accademia Mediterranea Euracea di Scienze, Lettere e Arti, via Gregorio Ugdulena 62, 90018 – Termini Imerese (Palermo). Gruppo di Lavoro: «Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in Sicilia nel contesto mediterraneo»; progetto di ricerca: «Importazione di materiali lapidei dalla Liguria in Sicilia»; sottoprogetto: «Importazione dell'ardesia ligure in Sicilia». Responsabile scientifico: Dott. Geol. Antonio Contino.

¹ L'etimo del toponimo Lavagna (latino *Lavania*) è controverso. Tra i linguisti (cfr. ad es. G. B. PELLEGRINI, *Toponomastica italiana*, Hoepli, Milano 1990, p. 186) c'è chi propende per un'origine dal latino *labes-is* 'scivolamento, crollo'. Si tratterebbe quindi di un toponimo geomorfico, legato a movimenti gravitativi che hanno il loro fattore predisponente nel complicato assetto tettonico locale degli affioramenti ardesiaci. G. GRÜBER, M. PFISTER, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Niemeyer, Halle 1907, p. 280, invece, propongono un legame con il latino *lapis* 'pietra', donde il provenzale *lava/lavo* (nella lingua d'oïl *laba/labo*), 'lastra di pietra' ed il valdostano *labje* 'lastra di pietra scistosa'. M. ROBLIN, *Le Terroir de Paris aux époques gallo-romaine et franque. Peuplement et défrichement dans la civitas des Parisii (Seine, Seine-et-Oise)*, A. et J. Picard, Paris 1971, p. 468, ricollega l'etimo al latino medievale del XII sec. *Laveria* 'cava di pietra'. Infine, F. C. DIEZ, *Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen*, Marcus, Bonn 1887, p. 380, propone un legame etimologico con il tedesco *leie*, a sua volta dall'antico sassone *leia*, 'pietra', postulando una forma aggettivale intermedia **leiànea*.

² Cfr. G. PETTI BALBI, *I conti e la Contea di Lavagna*, in: AA. VV., *Formazione e strutture dei ceti dominanti nel medioevo: marchesi, conti e visconti del regno italico (sec. IX-XII)*, vol. I, Roma 1988, pp. 83-114. Negli anni indizionali 1562-63 e 1563-64, il nobile Nicolò Fieschi *mercator januens*, deteneva a Termini Imerese una società commerciale con i nobili Gerolamo Vivaldi e Gerolamo Pinelli, cfr. Archivio di Stato di Palermo, sezione di Termini Imerese (d'ora in poi ASP/I), atti notar Tommaso Bertòlo di Termini Imerese, vol. 12954, ff. 15 e segg.

³ Cfr. C. Federico, *I mercanti genovesi in Sicilia e la chiesa della loro «nazione» in Palermo*, Cappugi, Palermo 1958, 88 pp.

proprio il territorio investigato nel presente studio, ubicato nel settore tirrenico della Sicilia centro-settentrionale.

Dal punto di vista fisiografico, l'area indagata comprende ad E il gruppo montuoso delle Madonie ed a S e SO i monti di Termini Imerese-Trabia, mentre da E verso O, è solcata dai fiumi Roccella, Imera settentrionale, Torto e S. Leonardo.

L'abitato di Termini Imerese, sito quasi al centro del golfo omonimo (circoscritto ad E dalla Rocca di Cefalù e ad O dal Capo Zafferano), è il naturale punto di sbocco di un vasto e fertile entroterra⁴. Nel medioevo, la presenza del *Regio Caricatore del Grano*⁵, grande complesso di magazzini per il deposito temporaneo dei cereali da sdoganare prima dell'esportazione, fece la fortuna economica della cittadina demaniale (che sin dal dominio romano ebbe il prestigioso titolo di *splendidissima*), attirando mercanti da tutto il Mediterraneo, e favorendo la nascita, sin dal XIII secolo, di una fiorente comunità ligure.

Le medesime vie terrestri di trasporto delle derrate, confluenti nel caricatore di Termini Imerese, erano utilizzate, in senso inverso, per condurre nell'entroterra la "pietra di Lavagna". In alcuni abitati (Caccamo, Ciminna, Polizzi, Sclafani), collocati in punti chiave lungo tali itinerari, non è un caso, quindi, scoprire la presenza sia di dipinti su "pietra di Lavagna", sia di immigrati liguri (attestati almeno dal XVI secolo). E' questo il secondo contributo scientifico prodotto dagli scriventi⁶, relativamente alla diffusione ed all'uso nella Sicilia centro-settentrionale di materiali lapidei di provenienza ligure, basato su un innovativo approccio interdisciplinare e multidisciplinare.

Lo studio è stato eseguito nell'ambito delle attività di ricerca intraprese dal gruppo di lavoro "Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in Sicilia nel contesto mediterraneo", nel quadro dell'attività scientifica prodotta dall'Accademia Mediterranea Euracea di Scienze, Lettere e Arti - A. M. E. S. L. A.- onlus di Termini Imerese (Palermo). Gli obiettivi previsti dalla ricerca sono: a) investigare gli aspetti metodologici dell'indagine tenendo conto di un approccio multidisciplinare; b) realizzare un primo inventario dei materiali lapidei, specialmente di quelli di provenienza extrainsulare; c) precisare le aree di estrazione, le vie di trasporto e di diffusione; d) analizzare le modalità di impiego, di riuso, di conservazione, e l'eventuale degrado dei materiali lapidei; e) sviluppare strategie di conservazione, tutela e valorizzazione delle risorse lapidee come bene culturale di ambito geologico. La presente indagine mostra i risultati di

⁴ Cfr. H. BRESCH, F. D'ANGELO, *Structure et évolution de l'habitat dans la région de Termini Imerese*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome", *Moyen-Age, Temps modernes*, t. 84, N° 2, 1972, pp. 361-402.

⁵ I *Regi Caricatori* furono aboliti con R. D. del 21 giugno 1819 (cfr. R. GREGORIO, *Sulle derrate principali che si estraggono in Sicilia*, in R. GREGORIO, *Discorsi intorno alla Sicilia*, Palermo, Reale Stamperia, 1831, pp. 103-108).

⁶ Cfr. P. BOVA, A. CONTINO, *L'importazione e l'uso del "Nero e giallo di Portovenere" o "Portoro" a Termini Imerese (Palermo) nel XVII sec.*, in MARINO G., TERMOTTO R. (a cura di), *Arte e Storia delle Madonie Studi per Nico Marino*, atti della quarta e quinta edizione, Cefalù (Palermo) e Castelbuono (Palermo), 18-19 ottobre 2014; Gibilmanna (Cefalù), 17 ottobre 2015, Associazione Culturale "Nico Marino", Cefalù, Ottobre 2016, pp. 391-418.

uno specifico progetto di ricerca (“Importazione di materiali lapidei dalla Liguria in Sicilia”) e, in particolare, del relativo sottoprogetto (“Importazione dell’ardesia ligure”), adeguatamente sviluppato dal detto Gruppo di Lavoro.

Aree di affioramento, litologia, genesi e caratteristiche litotecniche dell’ardesia ligure

Le principali aree di affioramento dell’ardesia ligure⁷, (in latino *lapis ligusticus*⁸) altrimenti detta “pietra di Lavagna”, ricadono rispettivamente nelle Alpi liguri e nell’Appennino ligure [fig. 1]. Dal punto di vista geologico, la Liguria presenta terreni pertinenti alle unità alpine (“unità Penniniche” e del “Dominio Ligure-Piemontese”) in gran parte ricadenti nella riviera di ponente, mentre quelli appartenenti alle unità appenniniche (nello specifico alle “unità Nord-Appenniniche”)⁹, affiorano nella riviera di levante. L’area di separazione tra le unità alpine e quelle appenniniche è ubicata, all’incirca, ad E dell’allineamento Cravasco-Pegli¹⁰. In seno all’Appennino ligure ricade proprio il settore estrattivo primario dell’ardesia, in Val Fontanabuona, all’interno del “Membro delle Ardesie di Monte Verzi” (Cretacico superiore, piano Campaniano), della “Formazione della Val Lavagna”¹¹.

Gli orizzonti ardesiaci, oggi cavati più che altro nei dintorni di Lorsica, Mocònesi ed Orero, sono grigiastri in superficie, nerastri in profondità. I livelli ardesiaci possono contenere localmente orizzonti quarzoso-arenacei¹² con poche miche¹³, da grigio-biancastri a grigio-brunastri, venati di calcite spatica e/o quarzo. Più rari sono, invece, i calcari arenacei grigiastri. Alle ardesie nerastre si associano anche livelli di scisti argillosi variegati (giallastri, rossastri, brunastri o grigio-verdastri), localmente arenaceo-micacci. Gli orizzonti scistoso-argillosi, a comportamento “plastico” e quelli

⁷ Le ardesie (dal francese *ardoise*, antico *ardeise*) affiorano in diverse regioni della Francia (Ardenne, Bretagna, Pirenei etc.), cfr. F. RINNE, *Etude pratique des Roches, deuxième éd., Lamarre, Paris* 1912, pp. 737-738. Riguardo alle ardesie della Liguria cfr. F. CIMMINO, F. FACCINI, A. ROBBIANO, *Stone and coloured marbles of Liguria in historical monuments*, “Periodico di Mineralogia”, vol. 73, 2003, pp. 71-84 (in particolare, pp. 72-75), con bibliografia precedente.

⁸ Cfr. F. CORSI, *Delle pietre antiche libri quattro*, 1a ed., Salvucci, Roma 1828, pp. 112-133.

⁹ Sulla geologia delle Alpi liguri, cfr. M. VANOSI, *Alpi Liguri*, Società Geologica Italiana, BE-MA, Milano 1994, 296 pp.; G. ZANZUCCHI, *Appennino Ligure Emiliano*, Società Geologica Italiana, BE-MA, Milano 2002, 382 pp.

¹⁰ Cfr. GIAMMARINO S. *et al.*, *Carta Geologica della Liguria, scala 1.200000*. Litografia Artistica Cartografica, Firenze 2002..

¹¹ Cfr. M. MARINI, *Litologia, stratimetria e sedimentologia delle ardesie del Monte Verzi (Unità del Monte Gottero Auct., Appennino Ligure)*, “Bollettino della Società Geologica Italiana”, 1993, fasc. I, pp. 333-352. La formazione, unità litostratigrafica fondamentale, è costituita da un corpo roccioso distinguibile o delimitabile (cartografabile) rispetto a quelli adiacenti, per omogeneità litologica o per la combinazione di tipi litologici (che si alternano uniformemente), avente una precisa collocazione stratigrafica ed un’ampia estensione areale. A sua volta, la formazione si può suddividere in “membri”.

¹² Cfr. L. PARETO, *Descrizione di Genova e del genovesato*, vol. I, Ferrando, Genova 1846, p. 77.

¹³ Silicati dalla tipica sfaldatura perfetta e lucentezza madreperlacea, da incolore a variamente colorati.

arenacei o carbonatici, a comportamento “rigido”, esibendo una diversa risposta alle sollecitazioni tettoniche, hanno dato vita a piegamenti più meno complessi.

Affioramenti ardesiaci simili, che si cavano oggi nei dintorni di Triora, Molini di Triora e Verdeggia, sono presenti nelle Alpi liguri (Valle Argentina in provincia d’Imperia), in seno alle successioni argilloso-arenacee del “Flysch di Ventimiglia” (Eocene)¹⁴.

L’origine di queste rocce si lega al metamorfismo di basso grado di sedimenti prevalentemente argillosi, con rare venute di materiale detritico arenaceo e/o carbonatico, depositosi progressivamente, ad esempio in un bacino marino. Questi depositi furono poi sottoposti a modificazioni, sia di natura fisica (ad es. la *compattazione* dovuta al carico dei sedimenti sovrastanti), che chimica (ad es. la cementazione), che prendono il nome di diagenesi. Queste modificazioni sono iniziate appena è avvenuta la deposizione (diagenesi precoce) e si sono incrementate con il successivo seppellimento, determinato dall’apporto di altri sedimenti (diagenesi tardiva). Questi processi, partendo da un originario sedimento argilloso, hanno portato alla creazione di una roccia sedimentaria, coerente, alla quale i geologi hanno dato il nome di argillite. Tali rocce sedimentarie, coinvolte nella tettonica compressiva che diede vita alla catena alpina ed appenninica, furono sottoposte a temperature (> 200° C) e pressioni idrostatiche relativamente modeste, ma elevate pressioni orientate (6-10 Kbar). Tutto ciò determinò una serie di trasformazioni mineralogiche, chimiche e strutturali che diedero origine a delle rocce metamorfiche (o *metamorfiti*) di basso grado, alle quali appartengono gli scisti argillosi (in inglese *slate*). La “pietra di Lavagna”, quindi, deriva da originarie rocce sedimentarie argillose o argilloso-calcaree che furono sottoposte a temperature e pressioni alquanto diverse da quelle in cui si formarono, ovvero ad un incipiente metamorfismo¹⁵.

Una caratteristica peculiare dell’ardesia ligure, comune a molte altre metamorfiti, è la scistosità¹⁶ che conferisce alla roccia una facile suddivisibilità (*fissilità*) più o meno pronunciata, sempre secondo piani paralleli (*piani di clivaggio*)¹⁷. I piani di fissilità, inclinati mediamente di circa 20°-25° rispetto alla stratificazione, sono spesso associati a piani di taglio secondari, ortogonali ai principali, che facilitano ulteriormente il distacco delle lastre ardesiache¹⁸. I piani di scistosità, molto fitti e netti, dotati di notevole estensione e privi di rugosità, determinano non solo una facile suddivisibilità, ma permettono di ottenere, per successiva separazione, lastre dello spessore desiderato, anche molto sottili e, nonostante ciò, molto compatte. Il fatto

¹⁴ Cfr. R. TERRANOVA, *Le cave di ardesia in Liguria: geologia, coltivazione, lavorazione e utilizzazioni*, “Memorie della Società Geologica Italiana” (d’ora in poi MSGI), vol. 51, Roma 1996, pp. 1165-1177. Il flysch è un tipico deposito di torbida generalmente costituito da una successione ritmica di strati arenacei ed argillosi.

¹⁵ Cfr. G. CAROBBI, *Mineralogia*, vol. II, USES, Bologna 1972, p. 770 e segg.

¹⁶ Ordinata disposizione dei cristalli presenti nella roccia in letti paralleli.

¹⁷ Cfr. U. ZEZZA, *Petrografia microscopica*, La Goliardica Pavese, Milano 1976, p. 20.

¹⁸ Cfr. R. TERRANOVA, *Le cave di ardesia in Liguria...cit.*, pp. 1170-1171.

che la “pietra di Lavagna” sia facilmente lavorabile e/o scolpibile¹⁹, impermeabile all’acqua, e, nel contempo, traspirante, molto resistente alla flessione, agli atmosferici, agli shock termici²⁰, ha contribuito notevolmente alla diffusione di questo materiale lapideo (non solo in Liguria) specialmente come rivestimento di tetti. L’architetto ticinese Simone Cantoni o Cantone (1736-1818), tra il 1778 ed il 1783, per la copertura del palazzo ducale di Genova abbandonò l’uso di strutture lignee (la precedente era stata distrutta da un incendio) sostituendole con una travatura ed un impalcato di ardesia²¹.

L’uniformità e la durezza della tinta cromatica di questa roccia è una caratteristica assai apprezzata. La pietra di Lavagna”, infatti, esposta agli agenti esogeni subisce soltanto uno schiarimento dal nero²² al grigio, non mostrando ulteriori vistose modificazioni nel tempo²³. La tonalità cromatica dell’ardesia ha poi dato origine al nome del borgo di Pietrabrugna, nell’entroterra d’Imperia²⁴.

La roccia, pertanto, si presta particolarmente ad essere inserita come elemento decorativo (ad es. mensole e cornicioni aggettanti) in strutture (ad es. portali²⁵) e palazzi monumentali, oppure per essere impiegata in rivestimenti di pregio (ad es. in facciavista per esterni, per la pavimentazione interna ed esterna), anche in abbinamento con altri materiali lapidei, quali i marmi monocromi biancastri o leggermente grigiastri, con i quali crea effetti di contrasto cromatico di notevole valenza ornamentale, come nel gotico ligure.

Da notare che nella realizzazione di lastricati, l’impiego della “Pietra di Lavagna” è comprovato non solo in Liguria, ma anche nel Lazio e particolarmente a Roma²⁶ (ad es. nella borrominiana chiesa di S. Ivo alla Sapienza e nel complesso di S. Urbano al foro di Traiano).

Da notare, infine, che la composizione chimica dell’ardesia ligure varia anche su campioni provenienti dalla medesima cava, con sensibili differenze nella percentuale di carbonato di calcio e/o magnesio, di allumina, degli ossidi di ferro e del quarzo (la

¹⁹ Cfr. M. FORNARO, E. LOVERA, *Geological-Technical and Geo-engineering aspects of dimensional stone underground quarrying*, in “*Lecture notes in Earth Sciences*”, vol. 104, Springer 2004, pp. 574-584.

²⁰ Essendo ignifuga è usata anche per rivestire i camini o come ottimo piano di cottura, specie per il pescato (il cosiddetto *pescè in ciappa*), cfr. M. CESARI SARTONI, *Mangia italiano. Guida alle specialità regionali italiane*, Morellini, Milano 2005, p. 31.

²¹ Cfr. AA. VV., *Genova la città storica Peggì e Nervi*, Touring Club Italiano, Milano 1998, p. 90.

²² Le ardesie possono esibire anche altre tonalità cromatiche (legate solo allo stato di ossidazione del ferro, non al suo maggiore o minore contenuto nella roccia), ad es. dal grigio-verde al rossastro (cfr. C. W. TOMLINSON, *The origin of red beds*, in “*Journal of Geology*”, vol. 24, 1916, pp. 153-179).

²³ Cfr. T. MANNONI, *Natura e storia di una nobile pietra*, in A. Y PALACIOS, T. MANNONI, *Ardesia, anima di Liguria*, Edizioni Fondazione Labò, Genova 2005, pp. 119-152.

²⁴ Cfr. AA. VV., *Genova la città storica...*cit., p. 164.

²⁵ Emblematiche sono le sovrapposte di matrice lombarda (seconda metà del XV sec.), conservate nel “museo di architettura e scultura ligure” di S. Agostino in Genova (cfr. AA. VV., *Genova la città storica...*cit. p. 84).

²⁶ Cfr. R. MENEGHINI, *Roma. Interventi per il Giubileo del 2000. Scavo del Monastero di S. Urbano al Foro di Traiano*, “*Archeologia Medievale*”, n. 26, 1999, pp. 43-66.

percentuale di quest'ultimo influisce nettamente sulle proprietà meccaniche della roccia). Le caratteristiche meccaniche dell'ardesia della Valle Argentina, inoltre, sono più scadenti rispetto a quella della Val Fontanabuona, donde una maggiore fragilità; inoltre anche i piani di scistosità sono meno fitti esibendo una minore fissilità.

Aree di estrazione ed uso dell'ardesia ligure

La più antica testimonianza dell'uso dell'ardesia ligure proviene dalla necropoli di Chiavari (secc. VIII-VI a. C.), costituita da quarantaquattro tombe a cassetta rettangolare, realizzate assemblando sei lastre di tale materiale, inserite in ventisette recinti (ognuno dei quali contenente sino ad un massimo di tre sepolture)²⁷.

Durante il dominio romano, le attestazioni legate all'uso di questo materiale lapideo sembra siano frammentarie, mentre nel medio evo, si hanno testimonianze tangibili ed evidenze documentarie.

La *Chartula inter Saonenses et homines de plebe de Rechi*, datata 23 dicembre 1176, uno dei più antichi documenti sull'ardesia ligure, c'informa che gli abitanti di Recco (oggi in provincia di Genova) si accollarono l'onere della fornitura di ardesia ligure per la copertura della cattedrale di Savona²⁸.

Tra le più alte espressioni dell'uso dell'ardesia nell'architettura ligure medievale spiccano la duecentesca basilica dei Fieschi a S. Salvatore in Cogorno, ed il palazzo comitale²⁹.

In questo periodo, erano utilizzati soprattutto i giacimenti ardesiaci dei dintorni di Uscio, di Lavagna (che diedero il nome alla varietà ligure) e di Cogorno.

L'attività di cava proseguì anche nei secoli seguenti e furono aperti altri fronti estrattivi, alcuni dei quali anche in galleria, traendo il materiale lapideo sotto forma di lastre più o meno grandi, procedendo dal basso verso l'alto, con l'ausilio soprattutto di picconi³⁰. L'estrazione di materiale lapideo era prerogativa maschile, mentre il trasporto delle lastre sino al lido d'imbarco (specie per Genova), era appannaggio femminile. Il Gallenga³¹, nel 1856, rimase letteralmente affascinato dall'avvenenza, dalla destrezza e dall'eleganza del portamento di queste figure femminili (dette *cogornine*, dall'abitato di Cogorno): «fanciulle fresche e diritte, librandosi sul corpo tali tavole d'ardesia, che graverebbero le spalle di più di un facchino». A Cogorno, infatti, esistono ancor oggi diverse cave, alcune delle quali sono state inserite nei pittoreschi *sentieri* o *vie dell'ardesia*, facenti parte della vasta rete europea degli ecomusei³².

²⁷ Cfr. N. LAMBOGLIA, *La necropoli ligure di Chiavari. Studio Preliminare*, "Rivista di Studi Liguri", 26, nn. 1-4, 1960, pp. 91-220.

²⁸ Cfr. O. GARBARINO, *L'ardesia nella storia del popolo ligure*, in A. Y PALACIOS, T. MANNONI, *Ardesia, anima di Liguria* cit., pp. 115-117.

²⁹ Cfr. S. ZUFFI (a cura di), *Guide Artistiche Electa - Italia settentrionale*, Electa, Milano 1994, p. 100.

³⁰ Cfr. L. S. LENORMAND *et al.*, *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri*, t. II, edizione italiana, Antonelli, Venezia 1833, pp. 68-79.

³¹ Cfr. A. C. N. GALLENGA, *Storia del Piemonte dai primi tempi alla pace di Parigi del 30 marzo 1856*, vol. I, eredi Botta e soci, Torino 1856, p. 66.

³² Cfr. G. CORSANE *et al.*, *Ecomuseum evaluation: experiences in Piemonte and Liguria, Italy*, "International

In progressione di tempo, l'attività estrattiva dell'ardesia, si estese anche nell'entroterra, nella media ed alta Val Fontanabuona³³, nel cuore dell'antica contea di Lavagna, che oggi ospita l'*Ecomuseo la via dell'ardesia*, con numerosi percorsi guidati, e vecchie cave visitabili. In particolare, a Cicagna esiste il museo dell'ardesia ligure nel quale è tratteggiata nel dettaglio la storia dell'attività estrattiva e sono esposti immagini d'epoca, attrezzi, strumentazioni, ed un laboratorio di lavorazione, con un vero gioiello di archeologia industriale: una delle prime segatrici meccaniche della fine del XIX secolo³⁴.

Nei dintorni di Aveno di Tribogna, invece, esiste un caso pregnante di corretto recupero e valorizzazione delle cave storiche di ardesia, veri e propri beni culturali geologici (*geositi*)³⁵. Si tratta di un'imponente *cava-teatro* a cielo aperto, suggestiva per la geometrica regolarità della gradonatura dei fronti estrattivi, oggi opportunamente tutelata, resa fruibile ed attira molti visitatori ed appassionati (i cosiddetti "geoturisti").

La diffusione dell'ardesia ligure nella Sicilia centro-settentrionale nei secoli XVI-XVIII

L'ardesia ligure o "pietra di Lavagna" era nota in Sicilia con il nome commerciale di "pietra di Genova" o di *balàta di Genova*³⁶. Riguardo al settore tirrenico dell'isola, sin dal XVI secolo, lo scalo di Termini Imerese costituì il punto di sbarco di questo materiale lapideo. La penetrazione nell'entroterra delle lastre di ardesia avveniva seguendo, in senso inverso, le principali direttrici di trasporto dei cereali che permettevano il rifornimento granario del *Regio Caricatore* di Termini Imerese e che si snodavano soprattutto nelle valli dei fiumi S. Leonardo, Torto e Imera settentrionale [fig. 2]. L'uso dell'ardesia ligure nei centri abitati siti nella valle dell'Imera

Journal of Heritage Studies, vol. 13 (2), 2007, pp. 101-106.

³³ Cfr. C. MONTAGNI, *Litotipi liguri nell'edilizia storica*, in AA. VV., *Racconti della Terra: a spasso in Liguria tra geologia e storia*, Biblioteca Berio, 26 ottobre 2007-26 gennaio 2008, "La Berio", anno XLVII, luglio-dicembre 2007, Comune di Genova, p. 58; L. GAGGERO, IX, *L'ardesia della Valfontanabuona: un materiale ligure attraverso la storia*, scheda in AA. VV., *Racconti della Terra...* cit., pp. 119-122.

³⁴ Cfr. C. BERTELLI (a cura di), *Musei dell'antiquariato*, Touring Club, Milano 2003, p. 268; AA. VV., *Liguria*, Fininternet, Milano 2002, p. 176.

³⁵ Cfr. G. GISOTTI, *Rapporti tra formazioni geologiche e paesaggio – il paesaggio geologico*, "Bollettino del Servizio Geologico d'Italia", vol. 109, Roma 1993 pp. 137-152; sull'impatto ambientale delle cave e sul loro recupero come geositi si veda: G. GISOTTI, *Le cave: riflessi geologici e ambientali*, "L'Industria mineraria", n. 5, 1990, pp. 17-29. Sulla salvaguardia del patrimonio geologico ligure, si veda: G. BRANCUCCI, M.BURLANDO, *La salvaguardia del patrimonio geologico: scelta strategica per il territorio. L'esperienza in Liguria*, Angeli, Milano 2001, 96 pp.

³⁶ Il siciliano "balàta" (dall'arabo *balat*, 'pietra levigata' o 'lastra') ha il medesimo significato del lemma ligure "ciappa", dal lat. medievale *clapa*, cfr. G. PETRACCO SICARDI, F. TOSO *et al.* (a cura di), *Vocabolario delle parlate liguri*, Consulta Ligure, Genova 1985-1992, *ad vocem*. Da "ciappa" deriva sia il nome di una frazione di Cogorno (GE), sia alcuni cognomi liguri: *Ciappe* (italianizzato in *Chiappe*), *Chiapponi*, *Chiappetta*, *Chiappori* etc. Questo vocabolo ligure è entrato anche nel gergo dei cavatori siciliani, con l'accrescitivo *chiappini*, 'blocco di pietra parallelepipedo' ed il dispregiativo *chiappàzzu* 'rupe' (cfr. A. TRAINA, *Vocabolario Siciliano-Italiano*, Palermo 1868, alle rispettive voci).

settentrionale, nel cuore del gruppo montuoso delle Madonie, quali Sclafani e Polizzi Generosa, si ricollega non solo ai traffici commerciali, ma alla presenza d'immigrati provenienti dalla Liguria. Tra questi ultimi, un ruolo preminente ebbero gli esponenti della borghesia e dell'aristocrazia mercantile ligure. Fu soprattutto l'aristocrazia ligure che, tramite un'opportuna politica matrimoniale, entrò a far parte del locale patriziato urbano e, grazie alla gestione dei feudi, ottenne il controllo diretto delle zone di produzione delle granaglie. Emblematico è l'esempio di Termini Imerese, dove poco più del 20% delle casate patrizie, inserite nell'elenco ufficiale o *Mastra Nobile*³⁷ risultano proprio di origine ligure.

La “pietra di Lavagna” a Termini Imerese

La “pietra di Lavagna” o “pietra di Genova”, come evidenziato in precedenza³⁸, sin dal XVI secolo fu utilizzata a Termini Imerese³⁹ come supporto per alcune pitture ad olio.

La più antica opera pervenutaci, dipinta su supporto lapideo ardesiaco, è la “Santa Margherita d'Antiochia di Pisidia⁴⁰ Vergine e Martire che sconfigge il Drago”, d'ignoto pittore manierista del XVI secolo, olio su ardesia che si conserva all'interno della chiesa di S. Maria di Gesù (La Gancia)⁴¹ dei frati minori osservanti [fig. 3]. Essa sarà dettagliatamente decrittata in seguito. Al secolo seguente appartiene il dipinto raffigurante “I Santi Chiara d'Assisi, Nicola Vescovo, Vito Martire, Antonio di Padova e Francesco di Paola, in adorazione della Pietà”, che si conserva nel locale museo civico “Baldassarre Romano”. Antonio Cuccia ha recentemente attribuito quest'opera all'ambito del pittore pisano Aurelio Lomi (1556-1623) che, per un certo periodo, fu attivo a Genova⁴².

Nella cittadina imerese, l'ardesia ligure fu pure impiegata per iscrizioni commemorative e funerarie: ve ne sono parecchi esempi che vanno dal XVI al XVIII secolo. La prima attestazione nota è l'antico altare (1567) della chiesa di Maria SS. della Consolazione⁴³.

In S. Maria di Gesù (La Gancia), in corrispondenza del vano a tergo dell'altare maggiore, sono visibili alcune iscrizioni funerarie su ardesia, sinora inedite, risalenti al

³⁷ Cfr. V. SOLITO, *Termini Imerese Città della Sicilia...*, tomo II, Bisagni, Messina 1671, pp. 154-155.

³⁸ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *L'importazione della Pietra di Lavagna a Termini Imerese (Palermo) nei secoli XV-XVIII*, “Atti della Società Economica di Chiavari”, anni 2003-2004, Colombo, Chiavari 2005, pp. 111-116.

³⁹ Per l'ubicazione degli edifici civici ed ecclesiastici e per l'odonomastica cittadina si veda la fig. 5.

⁴⁰ Antica città nell'attuale provincia turca di Isparta, a circa 1 km dall'odierno villaggio di Yalvaç.

⁴¹ Gancia deriva dal siciliano *Grangia* o *Grancia* ‘fabbricato del convento con annesso podere’, a sua volta dal francese *grange* ‘granaio’, ‘fienile’ o ‘pagliaio’.

⁴² Cfr. A. CUCCIA, *La pittura del Seicento a Termini Imerese e nel suo territorio*, “Bollettino d'Arte”, n. 143, gennaio-marzo 2008, pp. 63-65. Cfr. pure A. VIRZÌ, *Pittura del XVII secolo a Termini Imerese*, GASM, Termini Imerese 2004, scheda n. 24, pp. 108-122, dove è designata genericamente come *Santa Chiara e Santi in adorazione della Passione* (sic).

⁴³ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *L'importazione della Pietra di Lavagna a Termini Imerese...* cit. p. 115.

secolo XVII, dedicate a tre esponenti del ramo termitano dell'illustre casata nobiliare dei Notarbartolo di Polizzi Generosa, baroni di Vallelunga, che ebbero poi la signoria di Sciara (oggi comune in provincia di Palermo). Si tratta delle epigrafi di Gaspare⁴⁴ (m. 21.04.1607), del figlio Vincenzo (m. 23.11.1644)⁴⁵ e del nipote Pietro (m. 15.07.1651)⁴⁶.

Alla fine del XVII e del XVIII sec. rimontano, invece, le iscrizioni site nella piccola ed elegante loggia interna della chiesa ad aula di S. Chiara sotto il titolo di S. Marco Evangelista, rispettivamente celebranti i lavori di realizzazione del nuovo edificio (1692-63) e dell'arredo interno del luogo di culto (1791)⁴⁷.

Anonimo, “S. Margherita d’Antiochia di Pisidia Vergine e Martire che sconfigge il Drago”, chiesa di S. Maria di Gesù (La Gancia), Termini Imerese (sec. XVI)

L’opera [fig. 4] è ricordata negli anni 60’ del XX secolo, *en passant*, dal Bellafiore⁴⁸: «a d. dell’ingresso principale [...] l’immagine di una santa dipinta su ardesia». Nel 1993, Elvira D’Amico, nella scheda ufficiale d’inventario, relativa a questa pittura ad olio su ardesia, a suo dire di «ignoto pittore siciliano», ha proposto di identificare la santa effigiata con Margherita di Scozia⁴⁹. Una parziale riproduzione fotografica del dipinto è stata pubblicata ultimamente in un opuscolo turistico edito dal comune di Termini Imerese⁵⁰. In tempi più recenti, l’opera è brevemente rammentata in uno studio preparatorio sull’importazione dell’ardesia ligure a Termini Imerese⁵¹. La “S. Margherita d’Antiochia di Pisidia Vergine e Martire che sconfigge il Drago” è da

⁴⁴ Gaspare Notarbartolo Santacolomba fu figlio di Vincenzo Notarbartolo La Farina, barone di Vallelunga (oggi comune di Vallelunga Pratameno in provincia di Caltanissetta) e del feudo di Colla (oggi contrada e pizzo Colla nel territorio di Polizzi Generosa, in provincia di Palermo), e di Isabella Santacolomba Ventimiglia; sposò in prime nozze Agata de Homodeis Moncada figlia di Ettore e di Contessa Moncada e, in seconde nozze, la termitana Agata Colonna Romano Ventimiglia figlia di Giovanni Battista barone di Resuttano (oggi comune in provincia di Caltanissetta) e del «Ponte di Termini» (cioè dei dazi sul pontile del locale caricatore), cfr. *Miscellanea Notarbartolo*, in Archivio della Parrocchia di Maria SS. della Consolazione di Termini Imerese, carpetta 185 n. 1230.

⁴⁵ Vincenzo Notarbartolo Homodeis, barone di Vallelunga, sposò la termitana Agata Colonna Romano Ventimiglia figlia di Giovanni Forte barone di Resuttano, cfr. *Miscellanea Notarbartolo*, cit.

⁴⁶ Pietro Notarbartolo Romano sposò Eleonora Cipolla Cuccia, figlia di Filippo Cipolla Graffeo e di Margherita Cuccia (di Isnello), cfr. *Miscellanea Notarbartolo*, cit.

⁴⁷ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *L’importazione della Pietra di Lavagna a Termini Imerese...*cit., pp. 115- 116.

⁴⁸ Cfr. G. BELLAFFIORE, *La civiltà artistica di Sicilia dalla preistoria ad oggi*, Le Monnier, Firenze 1963, p. 82.

⁴⁹ Cfr. scheda n. 19/00052575 della soprintendenza ai beni culturali. Le dimensioni del supporto lapideo ivi riportate, cm 150x50 si discostano da quelle reali che sono cm 132x54 c. In A. CONTINO, S. MANTIA, *L’importazione della Pietra di Lavagna...*cit., era stata acriticamente accolta l’identificazione proposta dalla D’Amico.

⁵⁰ Cfr. COMUNE DI TERMINI IMERESE, *Termini Imerese*, Krea, Priulla, s. d., pp. 14-15. La didascalia recita: “Affresco su lavagna (Nicolò da Voltri)”, mentre nell’errata corrige leggesi: “Affresco raffigurante S. Caterina d’Alessandria (ignoto, sec. XVI)”. Si perpetua l’errore dell’affresco e, volendo correggere, si sbaglia grossolanamente sul supporto e sull’iconografia.

⁵¹ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *L’importazione della Pietra di Lavagna a Termini Imerese, ...*cit.

considerarsi, a tutti gli effetti, sinora inedita, mancando in proposito qualsiasi studio iconografico, iconologico e stilistico.

L'identificazione della santa effigiata con Margherita di Scozia, proposta dalla D'Amico, a nostro avviso, è incongruente con un'attenta analisi iconografica; si tratta, invece, di Margherita (Marina nella chiesa orientale) d'Antiochia di Pisidia, vergine e martire cristiana nel III secolo d. C.⁵².

La presenza nel dipinto della palma, retta dalla santa con la destra, è inequivocabile attributo iconografico del martirio. Il drago (simboleggiante il maligno), è rappresentato con il capo di lupo, dalle ampie fauci e dal corpo serpentino, con le spire che si avvolgono su se stesse annodando la coda "piumata". Il mostro, effigiato nell'atto di essere schiacciato dalla fanciulla con entrambi i piedi⁵³, è senza dubbio, è un attributo iconografico peculiare di S. Margherita d'Antiochia⁵⁴. Quest'ultima, nel medioevo ebbe grandissima devozione nel mondo cristiano, sia in oriente che in occidente. Nella chiesa romana, la prima testimonianza del culto della vergine di Pisidia (che si festeggia 20 luglio), risulta del *Martirologium*⁵⁵ di Rabano Mauro, vescovo di Magonza.

⁵² Per la vita della santa si veda la *Passio auctore Theothimo*, ms. *Bibliothèque National de France, Paris*, ai segni *Gr. 1470* (cfr. M. USENER, *Acta S. Marinae et S. Christophori*, in *Festschrift zu fünfsten säcularfeier der Carl Rupprechts Universität zu Heidelberg, Bonn, Rheinischen Friedrich Wilhelms Universität* 1886, pp. 1-47). Per il culto si veda: D. CAVALCA, *Volgarizzamento delle vite de' Santi*, Silvestri, Milano 1845, vol. 4, 2a ediz., pp. 167-213; J. A. VARAGINE, *Legenda Aurea vulgo historia longobardica dicta*, ed. T. GRAESSE, *Librariae Arnold, Lipsia* 1850, pp. 400-403; J. M. SAUGET, *Marina (Margherita), santa, martire di Antiochia di Pisidia*, "Bibliotheca Sanctorum", vol. 3, Istituto Pontificio Lateranense, Roma 1967, p. 1153 e segg.; I. ORYWALL, *Margaret/Marine confusion. Die alt-und mittelfranzösischen Prosafassung der Margareten legende*, Cologne 1968; C. PIERCE, *The Cult of St. Margaret of Antioch*, in "Feminist Theology", 1997, vol. 6, pp. 70-85; D. H. FARMER, *Margaret of Antioch*, in "Oxford Dictionary of Saints", Oxford University Press, Oxford 2003, ad vocem; S. PESTARINO, *La leggenda di S. Margherita di Antiochia nel Medioevo. La tradizione agiografica, letteraria e iconografica*, Virtuosa-Mente, Arcurzio (MB) 2016, 315 pp.

⁵³ Simile posa presenta la figura dell'arcangelo, rilucente nella sua armatura di guerriero, nell'atto di calpestare una figura demoniaca, nell'opera del pittore lombardo Vincenzo Foppa, raffigurante S. Michele (1461-62 c., tempera su tavola, *Hermitage* in San Pietroburgo). Tale opera è stata recentemente identificata come uno dei quattro scomparti laterali del polittico commissionato da Battista Spinola per la propria cappella in S. Domenico a Genova, cfr. M. CALDERA, *La pittura in Liguria nel XV secolo*, Continents, Milano 2005, p. 16 e tav. 13.

⁵⁴ Cfr. L. HADERMANN-MISGUICH, *Contribution a l'étude iconographique de Marina assomment le Démon*, in: *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slave, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles* 1968-72, vol. 20, pp. 267-271; B. VON ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Lexikon der christliche Ikonographie, Rom-Freiburg-Basel-Wien* 1974, pp. 494-499; J. PRICE, *The Virgin and the Dragon; the Demonology of Sainte Margarete*, in H. COLLINS, J. PRICE, A. HAMER (Eds.), *Sources and Relation. Studies in Honors of J. E. Cross. Leeds Studies in English, University of Leeds, School of English, Leeds* 1985, vol. 16, pp. 337-357; J. P. ALBERT, *La légende de Sainte Marguerite, un mythe maieuthique?*, "Razo, Cahier du Centre d'études médiéval de Nice", Nice 1988, vol. 8, pp. 9-13, 23-25; L. DREWER, *Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the "Boston Mystic Marriage of St. Catherine"*, "Gesta", Yale University, International Center of Medieval Art, Yale 1993, vol. 32, pp. 11-20.

⁵⁵ Cfr. codice pergameneo della 2° metà del IX sec., ai segni *cod. Sang. 458*, in *Stiftbibliothek, St. Gallen (Schweiz)*, 228 pp.

Secondo l'agiografia contenuta nella *Passio auctore Theothimo*⁵⁶, il drago sarebbe stato sconfitto dalla vergine al solo gesto di tracciare il segno della croce. Una versione più tarda narra, invece, che la nobile fanciulla, letteralmente inghiottita dal drago, sarebbe uscita incolume dal ventre del mostro, squarciandolo con il crocifisso e lo avrebbe ammansito legandolo con la cintura⁵⁷. Da ciò sorse la grande devozione popolare, soprattutto nel tardo medioevo, di S. Margherita d'Antiochia, quale protettrice delle partorienti e delle balie⁵⁸, patronato che, per somiglianza, è passato poi a S. Rita (forma apocoristica di Margherita) da Cascia⁵⁹.

S. Margherita d'Antiochia, patrona delle partorienti, era compresa tra i quindici santi ausiliatori, venerati nel medioevo, che soccorrevano immediatamente i fedeli appena li invocavano.

Sin dal XV sec., la santa ebbe a Termini Imerese un luogo di culto a lei intitolato⁶⁰, ubicato tra il castello e la *Magna Platea* (oggi piazza duomo), nell'area dove poi sorsero le nuove fortificazioni bastionate che ampliarono il perimetro della fortezza (2a metà del XVI sec.)⁶¹.

La più antica menzione sinora nota del dipinto risale alla seconda metà del XIX secolo. In un manoscritto del 1861, che elenca le opere d'arte di Termini Imerese⁶², è menzionata proprio una «Santa martire sopra lavagna in due pezzi, da restaurarsi» che si conservava nella chiesa predetta. In effetti, un intervento probabilmente ottocentesco, dovette rimediare alla cesura tra i due frammenti del supporto lapideo ardesiaco, com'è particolarmente evidente dall'osservazione diretta e dall'analisi di

⁵⁶ Cfr. M. USENER, *Acta S. Marinae et S. Christophori*, cit.

⁵⁷ Cfr., ad es., J. A. VARAGINE, *Legenda Aurea*, cit.

⁵⁸ Cfr. A. ECHEVARRIA ARRUGA, *Margareta de Antioqua, una Santa para la mujer medieval*, in: A. MUÑOZ FERNÁNDEZ (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cances de actuación religiosa*, Madrid 1987; J. GELIS, *History of Childbirth. Fertility, Pregnancy and Birth in Early Modern Europe*, in: *Transaction Rosemary Harris, North Eastern University Press, Boston 1991*; C. PIERCE, *The Cult of St. Margaret of Antioch* cit., pp. 70-85; W. R. LARSON, *Who is the Master of this narrative? The maternal patronage of the cult of St. Margaret*, in: M. C. ERLER, M. K. KOWALESKI, *Gendering the master narrative: Women and power in Middle Age*, Cornell University Press 2003, pp. 94-104. S. Margherita d'Antiochia di Pisidia, invocata anche contro l'infertilità e le febbri malariche, era patrona degli agricoltori e dei moribondi.

⁵⁹ Cfr. G. TAMMI, *La leggenda di S. Margherita d'Antiochia e i suoi motivi folklorici*, "Lares", vol. 25, fasc. unico, 1959, pp. 322-331.

⁶⁰ Nel 1447, *Magister Raynaldus de Ruzullone fabricator civis panormitanus* si obbligò col nobile Nicolò de Sanguigno ad eseguire dei lavori di muratura nella casa del detto, esistente nella «Terra di Termini nel piano di Santa Margherita», cfr. ASPT, atti notar Giuliano Bonafede di Termini Imerese, vol. 12831 s. n.

⁶¹ I lavori di demolizione di case ed edifici di culto, ubicati in questa area sita tra il castello e la maggior chiesa, avvennero a partire dal 1557, cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *note dei curatori* (note nn. 5 e 13) in B. ROMANO, *Notizie storiche intorno alla città di Termini Imerese*, GASM, Termini Imerese 1997, p. 76 e p. 78.

⁶² Cfr. G. MELI et al., *Elenco delle pitture e sculture ed altro esistenti nelle Chiese, nei Conventi e nei Monasteri del Comune di Termini fatto nel 1861*, ms. sec. XIX, archivio sez. BB. CC. AA. - Soprintendenza di Palermo.

immagini fotografiche al negativo. Le due porzioni della lastra ardesiaca sono sicuramente evidenziabili anche grazie al diverso stato di conservazione dell'opera d'arte, giacché la parte inferiore presenta estese lacune nella pellicola pittorica.

Il dipinto su ardesia di S. Margherita d'Antiochia, è attualmente collocato nella parete destra, entrando dall'ingresso principale dell'edificio di culto. Sul vestibolo, circoscritto dall'elegante loggia, si aprivano originariamente due cappelle laterali, delle quali è superstita, sia pure rimaneggiata, solo quella di sinistra. La cappella di destra, dove si conservava il sacello ligneo dell'*Ecce Homo* tardo seicentesco o proto-settecentesco⁶³, esistette sino al 1905-6, allorché si pose mano alla realizzazione dell'alquanto discutibile progetto dell'architetto termitano Giuseppe Indovina (1904). Tale malaugurato intervento, snaturando l'assetto dell'edificio di culto, pose in opera il "taglio" di tutte le cappelle site sul lato destro della chiesa, al fine di ricavare lo spazio sufficiente per il nuovo piccolo convento dei frati minori⁶⁴. Questi ultimi, infatti, in quel torno di tempo, avevano ripreso possesso della chiesa, dopo la soppressione del 1866, ma avevano ormai perduto il loro primitivo convento, trasformato in caserma dei regi carabinieri. L'esistenza dell'antica cappella di destra, è attestata da un'iscrizione del 1908 (attualmente occultata alla vista da un confessionale) collocata in corrispondenza del sito dove era l'entrata. L'epigrafe attesta che in tale cappella vi era la sepoltura del mercante ligure Giambattista Tenaglia, munifico mecenate di molte chiese termitane e, in particolare, di quella di Maria SS. della Consolazione⁶⁵. Il Tenaglia, che da altre fonti sappiamo essere stato il console della locale comunità della *Superba*, si spense il 12 dicembre 1642⁶⁶. A tergo dell'entrata murata di detta cappella, sono visibili dei brani di un affresco tardo quattrocentesco, di autore anonimo, di cui rimane oggi soltanto la scena della Pietà⁶⁷, vibrante di *pathos*.

Nella chiesa di S. Maria di Gesù (La Gancia), sin dalla seconda metà del secolo XVI, è ben documentata la presenza di una cappella *Sancti Georgij Martiris*, propria della *Natione Genovese*, cioè della fiorentine comunità ligure dimorante a Termini Imerese⁶⁸.

⁶³ Il simulacro è oggi collocato nella seconda cappella a destra, cfr. R. LA MATTINA, *L'Ecce Homo in Sicilia. Storia, Arte, Devozione*, Lussografica, Caltanissetta 2005, p. 143.

⁶⁴ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *Una famiglia ligure a Termini Imerese nel XVII secolo: i Tenaglia di Quiliano*, "La Casana", anno XLV, n. 4, ottobre-dicembre 2003, Banca Carige S.p.A., Genova 2003, pp. 64-67.

⁶⁵ Cfr. *Id.*, p. 67, nota n. 20.

⁶⁶ Cfr. *Id.*, p. 66. Contrariamente a quanto ivi sostenuto, non vi è alcuna prova documentaria attestante il patronato di tale cappella da parte della famiglia Tenaglia.

⁶⁷ Cfr. G. BELLAFFIORE, *La civiltà artistica di Sicilia...*cit., p. 82; G. PATIRI, *Termini Imerese Antica e Moderna*, Tip. Marsala, Palermo 1899, p. 91, curiosamente menziona genericamente solo la presenza di «affreschi», mancando alcun riferimento al dipinto su ardesia.

⁶⁸ Tale cappella è citata in diversi rogiti testamentari di esponenti di casate liguri, trapiantate a Termini, quale quella dei *Ferrario* o *Ferrerio* o *Li Ferrari* (cfr. *Miscellanea Legati Li Ferrari*, mss. sec. XVI-XVII, Archivio storico della maggior chiesa di Termini Imerese, d'ora in poi AME). Il "magnifico" Bartolomeo Ferrario con rogito del 16 dicembre 1573 in notar Francesco de Anna di Termini, quale erede del fratello Francesco, lasciò *onze* 100 alla cappella del SS. Sacramento della maggior chiesa di detta città, ad effetto di comprare *onze* 10 di rendita per il *maritaggio* annuale di una donzella orfana,

Comunità che aveva i suoi rappresentanti locali, i “consoli” (attestati sin dal 1539-40⁶⁹ ed almeno sino agli anni cinquanta del Seicento⁷⁰) con propri uffici gestiti da segretari e notai⁷¹. La cappella di S. Giorgio, retta da ufficiali appositamente eletti (*massari* o *governatori*), era costituita da un vano accessibile dove erano collocate la sepoltura degli appartenenti alla *Nazione*, alcune tombe di esponenti di casate liguri⁷² e l’altare principale con l’effigie del santo titolare⁷³.

Alla luce di quanto detto, riteniamo che, proprio nell’ambito della comunità ligure trapiantata in Termini Imerese, deve essere ricercata la committenza del dipinto di S. Margherita d’Antiochia. La santa martire ebbe, del resto, grande venerazione in Liguria, tanto da aver dato il nome al comune di S. Margherita Ligure (Genova). In questa cittadina sorge la basilica, dedicata alla santa, nella quale si conserva una sua reliquia e vi si svolge solennemente la festa, il 20 luglio di ogni anno. A Vernazza (La Spezia), uno dei borghi delle *Cinque Terre*, si erge la parrocchiale dedicata alla santa, prezioso edificio del XIV secolo in stile gotico ligure, edificato su un preesistente luogo di culto.

E’ da rilevare, altresì, che in Liguria la “leggenda” di S. Margherita fu particolarmente diffusa come attestano degli importanti testi dialettali⁷⁴. La santa era anche un

preferibilmente appartenente alla *Nazione Genovese*. Pietro Giovanni Ferrari, nel suo testamento del 28 luglio 1578 e codicillo del 15 marzo 1588, in notar Giovanni Domenico De Pace di Termini, legò *onze* 15 per maritaggi d’orfane appartenenti alla *Nazione Genovese*, nominando *fidecommissari* ed esecutori testamentari i “Magnifici massari della cappella di S. Giorgio, fondata presentemente nella chiesa e convento di S. Maria di Gesù”. Nel caso di più concorrenti al lascito, il testatore stabilì di far mettere a sorte i nominativi, da estrarre poi annualmente il giorno di Pasqua, presso il locale “Monte di Pietà”; il matrimonio della sorteggiata doveva essere solennizzato proprio nella messa cantata nel giorno della festa di S. Giorgio. Ancora da un rogito del 30 luglio 1575 sappiamo che i “magnifici” Giovanni Matteo Promontorio e Giuseppe Costa erano *massari seu gubernatori devote cappelle Sancti Georgij* (ASPT, atti notar Matteo de Michele di Termini Imerese, vol. 13021, 1574-75, f. 558v.).

⁶⁹ Cfr. AMG, 1539-40, atto del 10 febbraio XIII indizione 1539 (1540) nel quale è citato il *Magnifico Babillano Lomellino Console della Nazione Genovese* in Termini; è così smentito quanto riferito in A. CONTINO, S. MANTIA, *Vincenzo La Barbera...* cit., p. 28, dove si sostiene che nella prima metà del XVI sec. non sarebbe esistito tale consolato a Termini Imerese, come erroneamente poteva dedursi dal fatto che, il 3 aprile 1545, i liguri dimoranti nella cittadina, celibi e senza beni stabili, ricorsero al console generale per la Sicilia, *Pellegro Iustiniano*, per essere esentati dalle tasse.

⁷⁰ Si veda il rogito, datato 13 agosto 1651, nel quale è conferito a Cristoforo del Bono il titolo di console di Genova in Termini, su mandato del console generale di Sicilia, Tobia Pallavicino fu Aleramo, residente a Palermo, in AMG, 1650-51, ms. Biblioteca Liciniana di Termini Imerese (d’ora in poi BLT) ai segni III 10 C 1, ff. 173v.-184r.

⁷¹ Cfr. *Miscellanea Legati Li Ferrari...* cit.

⁷² Si veda ad es. il testamento del ligure Bernardo Schittino, datato 16 febbraio 1602, nel quale egli stabilì di essere inumato nella chiesa di S. Maria di Gesù nella “cappella della *Nazione Genovese*, nella sepoltura di detto, esistente in detta cappella” (ASPT, atti notar Matteo de Michele di Termini Imerese, 1602-3, vol. 13034, registro, ff. 45r. - 47r.).

⁷³ Ivi doveva essere verosimilmente collocato il dipinto a tempera su tavola, raffigurante *S. Giorgio che uccide il drago*, opera del pittore ligure Nicolò da Voltri (doc. sec. XIV-XV), cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *Vincenzo La Barbera...* cit., p. 27 e nota 76. Per la riscoperta dell’opera, cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *L’importazione della Pietra di Lavagna a Termini Imerese...* cit., pp. 114-115 e nota n. 11.

soggetto devozionale particolarmente richiesto agli artisti liguri da parte della committenza. Non è un caso, quindi, che il pittore Carlo Giuseppe Ratti, in una delle sue note apposte all'opera di Raffaello Soprani (1612-1671), "Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi", afferma di possedere un disegno del pittore Giovanni Cambiaso (1495-1579), padre del celebre Luca (1527-1585), raffigurante «una S. Margherita eseguita a penna a tocco d'acquerello»⁷⁵.

Nel dipinto di Termini Imerese, S. Margherita d'Antiochia è rappresentata in primo piano a figura intera con le ginocchia leggermente flesse, posta di tre quarti, rivolta verso la sua destra, direzione da cui proviene l'illuminazione. L'artista ha voluto enfatizzare la figura della giovinetta, che s'impone nettamente, emergendo dallo scuro del fondo, facendole occupare il centro della scena, a discapito del contesto paesaggistico, decisamente subordinato. Le dimensioni dell'opera e l'utilizzo di un punto di vista prospetticamente ribassato, che determina un ampliamento dei volumi corporei degli arti inferiori, si legano chiaramente alla destinazione chiesastica ed alla previsione di una collocazione dell'opera per una visione dal basso verso l'alto, com'è ancor oggi. L'acconciatura della chioma, castano chiara, è molto semplice, poiché una scriminatura centrale la divide in due bande, mentre i capelli sciolti, formanti lunghe ciocche che si dispongono attorno al viso, lasciando scoperto l'orecchio sinistro, sono una chiara allusione allo stato virginale della fanciulla⁷⁶.

Nei brani superstiti dello sfondo paesaggistico, che fa da unico ed immobile fondale alla figura in primo piano della santa, domina una sorta di *horror vacui*, rimanendo libere solo sottili porzioni. L'umbratile ed accidentato sfondo paesaggistico è caratterizzato dalla presenza di austere ed ardite raffigurazioni di ripide scarpate, talvolta a strapiombo, sulle quali torreggiano delle case campestri. Agli erti dirupi si abbarbica, perveracamente, la rigogliosa vegetazione, sia arbustiva che arborea, dando vita ad intrecci di fronde, talvolta penduli dalle scarpate. Le delicatezze coloristiche, le citazioni naturalistiche dello sfondo paesaggistico, i forti accenti luministici e chiaroscurali, nonché il raffinato gusto per la minuziosa resa dei dettagli, sono chiaramente influenzate da suggestioni nordiche, che potrebbero essere mutate nell'ambito della pittura lombarda e ligure, particolarmente sensibile alle novità provenienti dal mondo fiammingo e franco-borgognone. L'empatia con il mondo fiammingo potrebbe anche legarsi, piuttosto che alla conoscenza diretta delle opere dei grandi artisti nordici, alle numerose incisioni che circolavano diffusamente nel Cinquecento per tutta l'Europa⁷⁷. A nostro avviso, si ha, quindi, in quest'opera, una

⁷⁴ Cfr. L. COCITO, *Un inedito testo genovese della leggenda di S. Margherita d'Antiochia*, "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa", VI, 1970, pp. 334-349.

⁷⁵ Cfr. R. SOPRANI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, con note di C. G. Ratti, tomo primo, appresso Ivone Gravier, Stamperia Casamara, Genova 1768, p. 36. Su G. Cambiaso, cfr. E. BIANCHI, *Giovanni Cambiaso*, in "Rivista Ligure di Scienze, Lettere ed Arti", XLII, Genova 1915, pp. 43-46.

⁷⁶ Le fanciulle nubili portavano di regola i capelli lunghi, donde il termine, particolarmente usato in ambito notarile, di *virgo in capillis*.

⁷⁷ Fu l'incisore e stampatore anversese Hieronymus Cock (1507-1570), che attraverso le sue stampe diffuse la conoscenza delle opere dei grandi artisti fiamminghi.

sintesi equilibrata tra il linguaggio proprio del manierismo italiano e quello pertinente alla pittura fiamminga.

Il capo della santa, contornato da un'aureola dorata, è ornato da un candido e pudico "velo" che ricade su entrambe le spalle formando ripetute pieghe ed è adornato da un prezioso diadema. La santa indossa una veste dall'aspetto serico, con lo sfondo tendente al bianco e decorazioni dorate, lunga sino a terra, provvista di maniche allungate e strette. La serrata ornamentazione della decorazione, riprodotta dal pittore nell'abito, si sviluppa attraverso un modulo ripetitivo che si articola in un intreccio, simulante del filato giallo oro, annodato a formare losanghe⁷⁸ nelle quali sono inscritte, alternativamente, decorazioni a fiori gigliacei (simboli di purezza virginale) e croci (simboli del martirio e della vittoria sul male). Da notare che il modulo ornamentale a losanga si lega anche alla forma degli scudi delle insegne gentilizie femminili⁷⁹; mentre il bianco e l'oro erano considerati allegorici della castità⁸⁰. Sull'abito, segue una sopravveste, senza maniche. L'indumento è separato in una parte superiore, grigiastria, dai serici riflessi, corrispondente al busto, attillato e stretto alla vita da una preziosa cintura, con orlo guarnito di decorazioni (di perle: *margaritae*, evidente allusione onomastica alla santa⁸¹, ma anche simbolo di purezza e del *Regnum Coeli* cfr. Matteo, 13, 45-46), ed una parte inferiore, lilla che, anteriormente, s'interrompe poco sopra le ginocchia, mentre posteriormente discende con ripetute pieghe e si conclude con un raffinato taglio sartoriale. Sul fianco destro della santa, dalle pieghe della sopravveste fa capolino un teschio capovolto, *memento mori* e simbolo della vittoria sul male. Sui detti indumenti, la santa reca un ampio mantello color terra di Siena, lungo sino ai piedi, e di cui s'intravede la fodera interna. La tipologia è chiaramente mutuata da un modello classico: la *clamide* di ascendenza greco-romana, ancora in voga nell'impero bizantino, allacciata sulla spalla destra⁸². Altri attributi distintivi di S. Margherita d'Antiochia, presenti nel dipinto di Termini Imerese, sono la rappresentazione quale esile fanciulla, ornata da abiti sfarzosi e da ricche *parures* come il diadema, la collana, guarnita ancora di perle, e la cintura, impreziosite da gemme, veri e propri esempi dell'alta oreficeria del tempo (anche se è da rimarcare che nel dipinto la santa è raffigurata senza orecchini), minuziosamente resi dall'artista, e che simboleggiano i nobili natali della vergine. La santa, infine, con

⁷⁸ Questo motivo ornamentale, apposto in un abito è presente, ad es., nel *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, datato 1488 (Madrid, museo *Thyssen-Bornemisza*) opera del pittore fiorentino Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi, detto il Ghirlandaio (1449-1494).

⁷⁹ Cfr. G. DI CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca. Prontuario nobiliare*, Direzione del Giornale Araldico, Pisa 1878, alla voce *Muliebri (Arme)*, p. 426: *lo scudo proprio delle arme femminili è la losanga o gerro*; p. 427: *avanti al secolo XV (...) [le fanciulle] portavano losanghe cinte di fiori espressivo simbolo di purità*.

⁸⁰ Si veda, ad es., l'*Allegoria della Castità* di Lorenzo Lotto (1506 c., olio su tavola, *Washington, National Gallery of Art*).

⁸¹ Cfr. B. VON ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Lexikon der christliche Ikonographie* cit.; J. W. EARL, *Saint Margaret and the pearl maiden*, in "Modern Philology", August 1972, vol. 70, n. 1, pp. 1-8.

⁸² La disposizione dell'allaccio, nel modello militaresco d'origine, facilitava i movimenti con la mano destra (per mezzo della quale si impugnavano le armi).

la sinistra regge un volume (*Biblia* per antonomasia, *Evangelia*, *Evangelarium* o raccolta di orazioni)⁸³, socchiuso.

Nel suo complesso, l'opera si connota per l'esistenza di spiccati accenti chiaroscurali, anch'essi di matrice nordica, abilmente esaltati dall'artista sfruttando l'uniforme monocromatismo del supporto lapideo ardesiaco, attraverso il sapiente impiego di sottili velature⁸⁴, soprattutto per ornare i passaggi tra zone illuminate ed in ombra, e di delicate lumeggiature (ad es. nei capelli castano chiari della santa). Si tratta, in definitiva, di un artista che aveva una buona padronanza delle tecniche sia in campo decorativo, sia in campo figurativo, al corrente della produzione pittorica del tempo e particolarmente sensibile alle istanze del manierismo nordico.

Il tetto con sottotegola in ardesiato del palazzo senatorio di Termini Imerese (XVII sec.)

L'uso delle lastre di ardesia, per la realizzazione dei manti di copertura dei tetti, è ben documentato in Liguria, ma anche in ambito toscano, ad esempio a Lucca⁸⁵, in contesti archeostratigrafici del tardo Trecento o degli inizi del Quattrocento, nei quali, tra i materiali di riempimento, sono presenti frammenti di lastre di ardesia, da interpretare come scarti di lavorazione oppure frammenti lapidei precedentemente utilizzati a scopo edilizio.

Recentemente, è stato già attestato⁸⁶ l'impiego a Termini Imerese, sin dal XVII secolo, dell'ardesiato come rivestimento di tetti, del tutto inusitato in Sicilia, nella cosiddetta *casa grande delle Balate di Genova*, altrimenti detta la *Casa delle Balate*, sita nella parte bassa della cittadina, in area vocata eminentemente a carattere commerciale, non lontano dai magazzini del *Caricatore del Grano* e dai principali mercati. Dai rogiti notarili, sinora ritrovati, si evince che tale abitazione privata, della quale s'ignora l'originario proprietario, era sita nel gruppo di isolati compresi tra la *Strada del Caricatore* (oggi corso Umberto e Margherita) e la *Strada della Maestranza* (oggi via Vittorio Emanuele). Tale inconsueta presenza in Termini Imerese di un'abitazione con i tetti ricoperti da lastre di ardesia, verosimilmente a vista, mentre tutte le altre coperture circostanti erano realizzate con tegole fittili, la dice lunga sulla fattiva importanza economica e sociale della locale comunità ligure che era riuscita ad esportare nella cittadina siciliana alcune soluzioni tecniche costruttive tipiche del nord Italia.

⁸³ Si veda ad es. la splendida scultura, di autore anonimo, raffigurante *S. Margherita V.M.* (sec. XIV), che si conserva nella cattedrale di Montefiascone, in F. FABENE, L. SARACA COLONNELLI (a cura di), *Santa Margherita di Antiochia V. M. una scultura del XIV sec.*, catalogo e mostra, Montefiascone chiesa di S. Andrea 17 luglio 2009 – 15 agosto 2009; Montefiascone 2009, 48 pp.

⁸⁴ L'utilizzo delle velature ed i marcati accenti nordici si riscontrano nelle opere del pittore spezzino Antonio da Carpena detto il Carpenino (doc. 1530-1552), cfr. P. DONATO, *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, Electa, Milano 1993, pp. 80-82.

⁸⁵ Cfr. G. CIAMPOLTRINI, *Archeologia lucchese d'età comunale II: gli "astrachi" di Lucca e le fosse di Paganico*, "Archeologia Medievale", 25, pp. 213-227.

⁸⁶ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *L'importazione della Pietra di Lavagna a Termini Imerese...cit.*, pp. 111-116.

Nuove ricerche documentarie, recentemente condotte dagli scriventi, hanno portato alla scoperta di un altro esempio: l'utilizzo nel XVII secolo dell'ardesiato come sottotegola, nell'edificio più rappresentativo della cittadina demaniale siciliana, vale a dire il palazzo civico o senatorio. Gli "Atti dei Giurati della Splendidissima e Fedele città di Termini", nell'anno indizionale 1623-24⁸⁷ documentano inconfutabilmente quest'uso, della "pietra di Lavagna". Tra i lavori eseguiti in detto anno nella "Casa di Città", cioè nella sede comunale, tra i quali biancheggiare «la facciata (sul lato) della piazza sicome (sic) già è stata fatta co(n) soi (sic) pilastri», si fa menzione di «murare li canali (tegole) del tetto e metterli li balati di genoa (sic)».

La tecnica adottata nella realizzazione del manto ardesiaco ricoprente il tetto del palazzo senatorio della cittadina imerese, rientra nella modalità delle coperture discontinue, ottenute impiegando unità di piccole dimensioni, parzialmente sovrapposte le une sulle altre. Le lastre di ardesia, opportunamente sagomate (generalmente quadrangolari) oppure con i margini grezzi (a spacco di cava), erano sovrapposte, partendo dal basso (lastre di gronda), sino a ricoprire uniformemente il tetto dell'edificio. La documentazione archivistica, purtroppo, non c'illumina sulla modalità di sovrapposizione delle lastre di ardesia. Le tecniche classiche andavano da quella semplice *a squame* a quella più complessa come la *tripla genovese*. Il manto ardesiaco era ottenuto fissando le lastre alle capriate tramite chiodatura, oppure al tavolato ligneo sottostante, saldandole con calce grassa. Le tegole in cotto erano poi fissate alla base direttamente all'ardesiato con apposite malte cementizie. Questa tecnica di rivestimento dei tetti con l'ardesia, ben documentata in Liguria⁸⁸, sia a cielo aperto sia come sottotegola, fu impiegata proficuamente anche in Toscana, a Pisa⁸⁹.

L'impiego di lastre di ardesia sottotegola permette, del resto, una buona impermeabilizzazione della copertura, impedendo dannose infiltrazioni legate agli agenti atmosferici, ed offrendo una buona resistenza all'aggressione chimica, una buona resistenza meccanica, un buon isolamento termico e, non ultima, un'ottimale microventilazione sottotegola⁹⁰.

In Liguria la detta tecnica edilizia è stata ben affinata da parecchi secoli di utilizzo, mentre in Sicilia, per quanto ci risulta, il caso di Termini Imerese è sinora un vero e proprio *unicum*.

⁸⁷ Cfr. Ms. BLT, ai segni III 10 b 2, 1623-24, f. 134 e segg.

⁸⁸ Cfr. V. G. GALLIANI, G. MOR, *Manuale del recupero di Genova antica*, Tipografia del Genio Civile, Genova 2006, 480 pp. + CD-Rom allegato. Per l'uso dell'ardesia come materiale edile si veda il cap. 11 del detto volume.

⁸⁹ Nella struttura originaria dell'arsenale di Pisa (fine Duecento o inizi del Trecento), è documentata la copertura in ardesia, realizzata a doppio spiovente, con chiodatura delle lastre alle capriate lignee, cfr. P. MAZZONI, *Le strutture architettoniche dell'Arsenale*. In: AA. VV., *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa 1980, pp. 191-197.

⁹⁰ Questa tecnica, negli ultimi anni ha avuto un nuovo impulso non solo in Liguria, ma in buona parte dell'Italia centro-settentrionale, sia per il restauro, sia per l'uso di tecniche di bioarchitettura, recuperando metodi e materiali a basso impatto ambientale.

A nostro avviso, la presenza nella cittadina imerese di maestranze liguri, permette di spiegare l'uso della "pietra di Lavagna" nell'edilizia locale. All'inizio degli anni venti del XVII secolo, nella *civitas splendidissima* le opere edili furono dirette dal pittore ed architetto manierista Vincenzo La Barbera (Termini Imerese, 1577 c. – Palermo, 1642), la cui famiglia (detta originariamente *Barbieri*) aveva ascendenze liguri, poiché il nonno dell'artista è qualificato nei documenti con il titolo di *Genuens*⁹¹. A quest'artista, vogliamo attribuire l'applicazione di questa particolare tecnica costruttiva del manto ardesiato sottotegola del palazzo senatorio della città di Termini, inusitata per la Sicilia. Il La Barbera, nella scelta di tale soluzione architettonica, fu certamente orientato dalla conoscenza, forse anche diretta, delle tecniche costruttive ampiamente sperimentate nel corso dei secoli dalle maestranze liguri. Del resto, quest'architetto, anche nella realizzazione di altri edifici termitani da lui progettati, non disdegnò l'uso di specifici prodotti dell'artigianato genovese da impiegare nei cantieri termitani⁹².

La diffusione della "pietra di Lavagna" nell'entroterra di Termini Imerese

Abbiamo già accennato che le vie di penetrazione nell'entroterra dell'ardesia dallo scalo marittimo di Termini Imerese, seguivano principalmente le valli dei fiumi S. Leonardo ed Imera settentrionale. In molti centri abitati, siti lungo tali iter, è documentata la presenza sia d'immigrati liguri, sia di opere d'arte e/o iscrizioni eseguite utilizzando come supporto degli elementi ardesiaci (lastre).

Nei due centri cerealicoli di Caccamo⁹³ e di Ciminna⁹⁴, ubicati lungo la via di penetrazione del S. Leonardo, è documentata (dal XVI secolo) la presenza di famiglie di ascendenza ligure (le cui tracce sono tuttora presenti nell'onomastica locale).

A Caccamo, sono note le seguenti testimonianze artistiche dell'uso della "pietra di Lavagna", risalenti al Seicento ed al Settecento. L'opera più antica, è una tempera di anonimo del XVII secolo, raffigurante "S. Giorgio che uccide il drago" (che si conserva nella maggior chiesa intitolata proprio a questo santo⁹⁵). Al Settecento, invece, rimontano due soggetti raffiguranti "il beato Giovanni Liccio *Ordo Praedicatorum* da Caccamo": il primo (olio di anonimo pittore popolareggiante del XVIII secolo, su lastra ottagonale di ardesia, in S. Maria degli Angeli, già collocata in un'apposita edicola sita nella piazza Giuseppe Torina), raffigura il beato con gli abiti

⁹¹ Cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *Vincenzo La Barbera...*cit., pp. 35-36.

⁹² Come scoperto dagli scriventi, in S. Croce al Monte di Pietà, chiesa progettata dal La Barbera (cfr. A. CONTINO, S. MANTIA, *Architetti e pittori a Termini Imerese...*cit., p. 27 e p. 125), il 17 aprile 1634 gli archi portanti furono rinforzati con delle «catene in ferro» realizzate a Genova (cfr. *Ruolo Nuovo di Scritture del Monte di Pietà*, ms. AME, sec. XVII, *ad indicem*).

⁹³ A Caccamo sono documentati i seguenti casati liguri: Alduina (*Arduini*), Baratta (*Barata*), Castagna, Cècala (*Chiegale*), Chiappa/Ciappa (*Chiappe* o *Ciape*), Genovese, Oliva, Riccobono, Rivaldo (*Ribaldi*) e Spinola..

⁹⁴ A Ciminna sono documentati i seguenti cognomi liguri: Bulgarino, Ansaldo, *Anfusio* (*Anfossi*), Anselmo, Calcagno, Marino, Grimaldi e Rivaldo.

⁹⁵ Cfr. R. CEDRINI, M. C. DI NATALE, *Il Santo e il Drago*, Cassa Rurale Artigiana "S. Giorgio" di Caccamo, Arti Grafiche Siciliane, Palermo 1993, pp. 107-108, fig. 52.

del suo ordine ed i suoi attributi iconografici (il teschio ed i tre tomi della *Summa Theologica* di S. Tommaso d'Aquino), assorto in meditazione della croce, che si erge da un nembro⁹⁶; il secondo (olio di anonimo pittore del XVIII secolo, in collezione privata) mostra il beato in estasi nell'atto di stringere la croce con entrambe le mani, accompagnato da un angioletto che, con la destra, regge un vassoio con alcuni segni della Passione⁹⁷. Infine, è su ardesia ligure l'iscrizione, datata 18 luglio 1750, che attesta la beatificazione di Giovanni Liccio *Ordo Praedicatorum*, che si conserva nella cappella appositamente dedicatagli, in S. Maria degli Angeli⁹⁸.

A Ciminna, nella chiesa conventuale di S. Francesco d'Assisi si conserva un'iscrizione su ardesia (XVIII sec.), interessata da vistose lacune nella parte inferiore, collocata nella parete destra della cappella del SS. Crocifisso, che documenta l'intitolazione dell'altare privilegiato all'Immacolata Concezione, in virtù di un breve di papa Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini, sul soglio pontificio dal 1740 al 1758) datato 4 ottobre XV indizione 1751⁹⁹.

Lungo la via di penetrazione dell'Imera settentrionale, nel cuore delle Madonie, sorgono altri due importanti centri cerealicoli della provincia di Palermo: Sclafani Bagni e Polizzi Generosa. Nel XVII secolo, attorno a Sclafani gravitavano ben venti feudi, altamente produttivi per la coltivazione di cereali¹⁰⁰. A Polizzi Generosa, sin dal XVI secolo, invece, sono attestati un certo numero di immigrati d'origine ligure¹⁰¹, presenza in parte ancora viva nell'onomastica o nell'odonomastica locale.

In ambedue i comuni di Sclafani Bagni e di Polizzi Generosa, nel XVII secolo l'ardesia ligure era adoperata come supporto per alcuni dipinti ad olio (rispettivamente datati 1623 e 1617) entrambi opere di Pietro Antonio Novelli¹⁰², padre del celebre Pietro (1603-1647) detto "il Monrealese", raffiguranti la *Madonna delle Grazie*, che si conservano oggi nelle rispettive chiese madri¹⁰³.

⁹⁶ Cfr. G. M. CALCARA, *Iconografia del Beato Giovanni Liccio*, in G. LIOTTA, V. CIMÒ, G. M. G. CALCARA, *1487-1987. Chiesa e convento di Santa Maria degli Angeli in Caccamo*, Arti Grafiche Siciliane, Palermo 1987, pp. 43-53, iconografia n. 15; D. CAMPISI, *Il Beato Giovanni Liccio: per un profilo spirituale*, in D. CAMPISI, M. C. DI NATALE, *Il Beato Giovanni Liccio e la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Caccamo*, chiesa di S. Maria degli Angeli, Credito Cooperativo S. Giorgio di Caccamo, Bagheria 2003, figg. p. 15.

⁹⁷ Cfr. G. M. CALCARA, *Iconografia del Beato Giovanni Liccio...cit.*, iconografia n. 19; D. CAMPISI, *Il Beato Giovanni Liccio...cit.*, p. 15.

⁹⁸ Per l'iscrizione, cfr. D. CAMPISI, *Il Beato Giovanni Liccio... cit.*, pp. 37-38.

⁹⁹ Cfr. G. CUSMANO, *La chiesa di San Francesco d'Assisi dalla metà del XV al XIX secolo*, Ciminna 1999, pp. 148-149 e fig. 54 p. 175 (iscrizione).

¹⁰⁰ Cfr. G. DUBOLINO, *Cenni storici su Sclafani Bagni*, Palermo 1979, p. 27.

¹⁰¹ A Polizzi Generosa sono documentati i seguenti cognomi liguri: Baiardo (o Baiardi), Bono, Finamore, (de) Franchis, Genovese, Marino, Pesce, Pissimbono, Riccobono, Salvago (o Selvaggio), Saporito, Spinola, Trabucco, Vassallo, Ventimiglia e Viviano.

¹⁰² Cfr. R. TERMOTTO, *Su alcuni pittori poco noti del Sei e del Settecento attivi nelle Madonie. Note documentarie*, in questo volume.

¹⁰³ Cfr. R. TERMOTTO, *Sclafani Bagni. Profilo storico e attività artistica*, Comune di Sclafani Bagni, Krea, Palermo, 2003, p. 97 e fig. p. 53; Polizzi Generosa, cfr. F. FARELLA, *Stradario storico di Polizzi Generosa*, tip. Fiamma Serafica, Palermo 1977, p. 53.

Conclusioni

Lo studio sulla diffusione e sull'uso dell'ardesia ligure nella Sicilia centro-settentrionale, ha permesso di riconoscere le principali vie di trasporto attraverso le quali, dall'approdo di Termini Imerese, giungeva nell'entroterra la "pietra di Lavagna". Queste vie coincidevano con gli itinerari di trasporto delle derrate cerealicole dall'*hinterland* in direzione del caricatore termitano. La presenza di opere d'arte (una delle quali qui decrittate attraverso una peculiare analisi stilistica), ed iscrizioni su ardesia ligure sia a Termini Imerese che in alcuni centri dell'entroterra, sono una testimonianza tangibile degli antichi rapporti tra Liguria e Sicilia. La presenza ligure in questo settore dell'isola, è ben attestata non solo a Termini Imerese, punto nevralgico dei commerci, ma anche direttamente nei centri produttivi dell'entroterra. I mercanti liguri avevano, infatti, creato una fitta rete di agenti fidati, provenienti anch'essi dalla madrepatria, ben inseriti nei centri di produzione, al fine di abbattere i costi, grazie alla riduzione del numero di intermediari. L'individuazione della presenza ligure in queste località, è il segno tangibile di flussi migratori dalla Liguria verso la Sicilia che hanno lasciato la loro traccia nell'antroponimia e nell'onomastica locale.

Il materiale lapideo ardesiaco è, quindi, un vero e proprio "tracciante geologico" dei tragitti commerciali seguiti in Sicilia dai mercanti liguri; nel contempo, le tecniche di analisi proprie della storia dell'arte, permettono di inquadrare cronologicamente le opere e, per certi versi, anche il supporto ardesiaco, mentre la ricerca d'archivio consente poi di inserire l'opera d'arte ed il relativo supporto, nel contesto storico in cui operava l'artista, sceverandone i rapporti con l'ambiente socio-economico del tempo.

Nella ricerca effettuata è stato dato volutamente largo spazio all'uso di dati provenienti da più fonti, e da diverse metodologie di analisi, sinergicamente interagenti e ciò ha permesso di ottenere un quadro di gran lunga più completo rispetto a quello che si sarebbe potuto conseguire attraverso l'applicazione delle singole discipline scientifiche. Si tratta, quindi, di una ricerca interdisciplinare e multidisciplinare, in chiave di geologia applicata alle scienze storiche, ovvero come recentemente proposto dagli scriventi, delle "geoscienze storiche", *trait d'union* tra le scienze della Terra e quelle storiche¹⁰⁴.

Ringraziamenti

Ci preme ringraziare gli organizzatori della manifestazione in memoria del compianto ed indimenticabile amico Nico Marino per aver voluto, con cortese disponibilità, ospitare in questo volume i risultati del nostro studio. Dedichiamo questa ricerca ai nostri rispettivi genitori: Giuseppe Bova e Cosima Graziano, da una parte; ed i compianti Salvatore Contino in arte Tinosa e Giuseppina Antonia Schimmenti,

¹⁰⁴ Cfr. P. BOVA, A. CONTINO, *L'importazione e l'uso del Nero e giallo di Portovenere o Portoro...*cit., p. 410.

dall'altra. Vogliamo altresì ringraziare cordialmente per la cortese disponibilità nelle ricerche d'archivio: il rev. sac. don Francesco Anfuso, arciprete del duomo di Termini Imerese; il personale ed rispettivi direttori dell'Archivio di Stato di Palermo sezione di Termini Imerese e della Biblioteca comunale Liciniana di Termini Imerese. Siamo altresì grati agli amici e soci accademici, Giovanni Ferrero (Genova) e Salvatore Mantia (Termini Imerese) per gli utili suggerimenti.

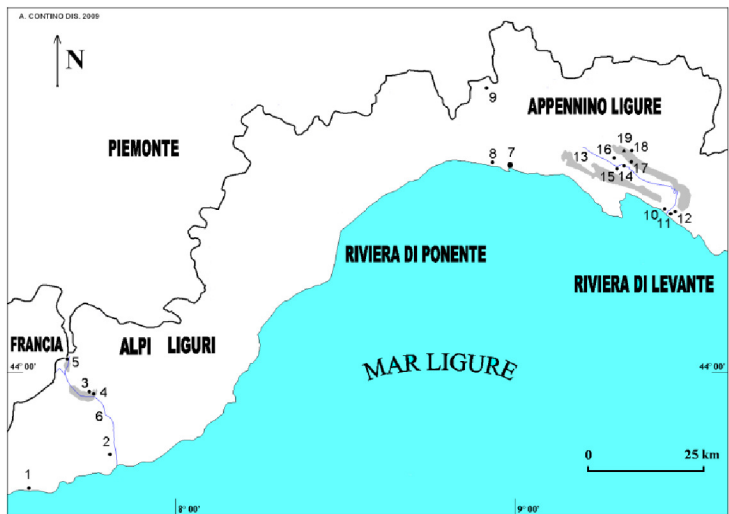


Fig. 1 – Principali aree di affioramento dell'ardesia ligure (fonti: VANOSSÌ, 1994; MARINI, 1993; TERRANOVA, 1996; ZANZUCCHI, 2002; GLAMMARINO et al., 2002). Toponimi, oronimi ed idronimi: 1. Ventimiglia; 2. Taggia; 3. Triora; 4. Molini di Triora; 5. Verdeggia; 6. Torrente Argentina; 7. Genova; 8. Pegli; 9. Cravasco; 10. Chiavari; 11. Lavagna; 12. Cogorno; 13. Val Fontanabuona (torrente Lavagna-Entella); 14. Cicagna; 15. Aveno di Tribogna; 16. Mocònesi; 17. Orero; 18. Lorcica; 19. Monte Verzi.



Fig. 2 – Approdo marittimo di Termini Imerese e vie di penetrazione dell'ardesia ligure nell'entroterra della Sicilia centro-settentrionale.



Fig. 3 – Ignoto pittore, Santa Margherita d'Antiochia di Pisida. Olio su ardesia, sec XVI. Chiesa di S. Maria di Gesù (La Gancia), Termini Imerese (Palermo). Foto: A. Contino.



Fig. 4 – Salvatore Contino in arte Tinosa (Palermo, 1922 - Termini Imerese, Palermo, 2008), La chiesa ed il convento di S. Maria di Gesù (La Gancia) in Termini Imerese, dipinto ad olio, anno 1960, collezione privata.

A. CONTINO DIS. 2009

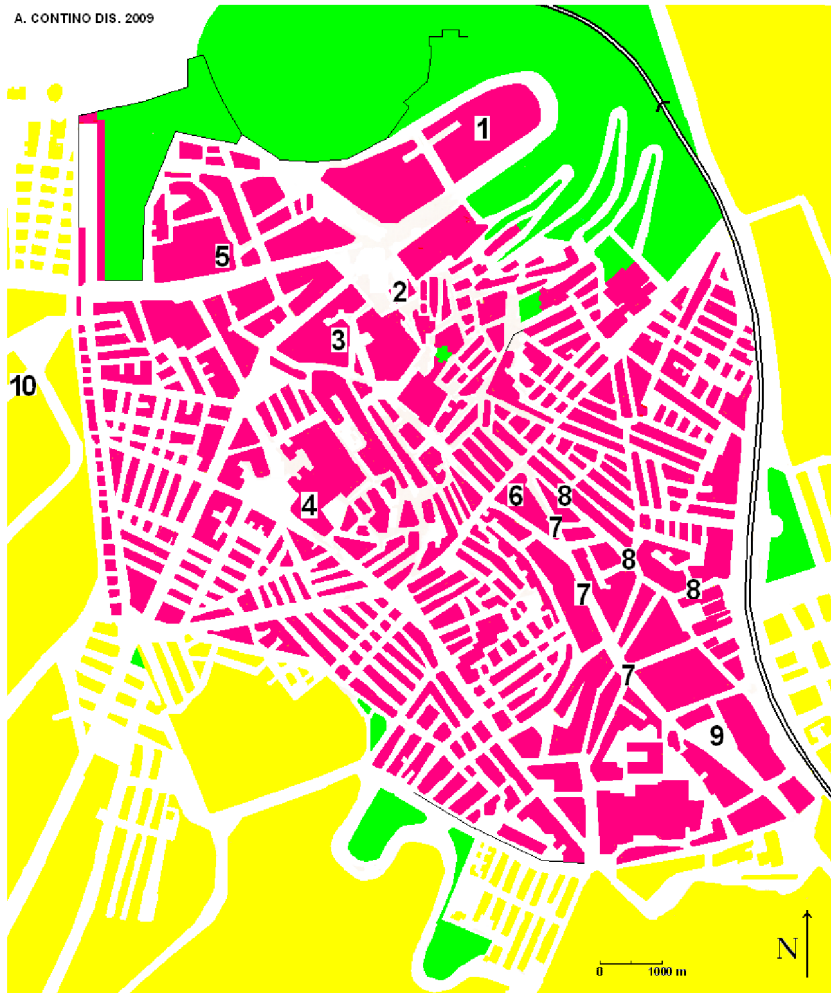


Fig. 5 – Pianta schematica del centro storico di Termini Imerese (Palermo). 1. Area del diruto castello di Termini Imerese; 2. Palazzo civico; 3. Museo civico; 4. Chiesa di S. Maria di Gesù (La Gancia); 5. Chiesa di S. Chiara sotto il titolo di S. Marco Evangelista; 6. Chiesa di Maria SS. della Consolazione; 7. Corso Umberto e Margherita (già “strada del caricatore”); 8. Via Vittorio Emanuele (già “strada della maestranza”); 9. Piazza Francesco Crispi (già “piano del caricatore”); 10. Via del Mazziere.

L'appalto per le pulizie della cattedrale di Palermo nel '500 nella sua attualità e completezza

BRUNO DE MARCO SPATA

Lo spunto per la stesura del presente articolo, lo offre un atto rogato il 7 giugno 1574 presso lo studio del notaio palermitano Antonio Sabato, rinvenuto dallo scrivente, presso l'Archivio di Stato di Palermo (fondo Notai Defunti, prima stanza, vol. Appendice 107).

Il predetto contratto stipulato tra don Antonino de Caravellis, *marammiere* della Cattedrale palermitana da una parte, da valere per sè e per i suoi futuri successori, e il mastro fabbricatore Paolo Zizo di Palermo dall'altra parte, contiene i capitoli, con i relativi patti e condizioni, da servire per la gestione delle pulizie della cattedrale, per le opere di giardinaggio del piano antistante e per la manutenzione dell'edificio nella sua interezza, sia fuori che dentro.

Volendo mettere in risalto l'estrema attualità dell'argomento oggetto di questo articolo, possiamo dire che nei tempi moderni le pulizie dei locali di un qualsiasi manufatto pubblico, piccolo o grande che sia, è gestito da una ditta specializzata con tutto il suo personale e gli attrezzi, mentre nei tempi antichi in linea di massima ciò non avveniva, soprattutto se si trattava di strutture ecclesiastiche.

Nei monasteri e nei conventi erano gli stessi religiosi e le religiose che vi abitavano a curarsi delle pulizie del manufatto, mentre nelle chiese rionali erano gli stessi religiosi che provvedevano a gestire le pulizie durante il loro tempo libero e in particolare modo lo facevano i sagrestani e i parrochiani sotto forma di volontariato.

Provando a consultare su *internet* la voce "sacrestano", viene fuori che: "..... Il *Caeremoniale Episcoporum* prescriveva che nelle cattedrali e nelle collegiate il sacrestano dovesse essere un presbitero, e descriveva i suoi compiti in ordine alla sacrestia, alla santa Eucaristia, al fonte battesimale, agli olii santi, alle sacre reliquie, alla decorazione della chiesa per le diverse ricorrenze e festività, all'approntamento di quanto necessario per le diverse funzioni, al suono delle campane, al mantenimento dell'ordine in chiesa ed infine suggeriva che due canonici fossero preposti ogni anno a supervisionare il lavoro del sacrestano e dei suoi assistenti".

Nel caso specifico della Cattedrale di Palermo, bisognava considerare che la struttura non era una normale chiesa rionale o di borgata, ma trattavasi del più grande tempio della città e quindi ci si dovette rivolgere a del personale specializzato e bene organizzato dell'epoca, per poter effettuare questo servizio complesso e gravoso.

L'appaltante si serviva dei suoi operai specializzati i quali, oltre che servire per l'ordinaria pulizia del tempio, dovevano essere esperti anche nell'eseguire opere di muratura, in quanto dovevano salvaguardare i tetti dalle infiltrazioni piovane e montare i vari ponteggi, sia all'esterno del tempio che per le cappelle interne, per le colonne, le finestre, gli orologi, i campanili, le cupole e tutte le parti alte in genere.

Volendo analizzare il contratto riportato nell'appendice documentaria, possiamo mettere in risalto i punti salienti e i compiti principali che l'impresario Paolo Rizo si impegnava a svolgere.

Egli doveva:

- scopare per tutto l'anno la chiesa due volte la settimana;
- scopare e spolverare gli apostoli e tutte le figure della tribuna maggiore una volta a settimana, sempre per tutto l'anno;
- scopare tre volte l'anno il piano grande davanti la Cattedrale, raccogliere le erbacce e portarle nell'immondezzaio del *Papireto*
- scopare e pulire tutte le mura e tetti interni tre volte l'anno cioè per Pasqua, per la festa della Natività e per l'Assunzione;
- per le stesse feste lucidare i lumi, i candelieri e l'aquila di bronzo del coro;
- alzare i mantici dell'organo tutte le volte che si suonerà in tutte le feste;
- fare la manutenzione ai tetti esterni e alle campane nonché aiutare a fare i talami, i catafalchi che servono per la Settimana Santa e tutto ciò che si fa *in la Palumbella* nel giorno di Pentecoste...

Significativi i nomi dei testimoni del contratto quali: Jo: Nicolao Golisano; il maestro Vincenzo Gagini scultore, figlio di Antonello Gagini e fratello di Fazio (Bonifazio), di Giacomo, di Giandomenico e di Antonino, pure loro scultori; terzo testimone il pittore Salvo Martorana, facente parte di una famiglia di pittori del '500 tra i quali pure Biagio meno conosciuto, nonché Francesco, padre di Salvo, il più famoso della famiglia (Sarullo, "Dizionario degli Artisti Siciliani", vol.II - pittura).

Appendice documentaria

Archivio di Stato Palermo. - Notaio Antonio Sabato di Palermo, prima stanza, vol. Appendice n°107

Cunctis pateat evidenter qualiter bon. Paulo Rizo habitator et civ. pan. bene cognito per me notaio infrascriptum sponte promisit et sollempniter obligavit et obligat Spett. domino Antonino de Caravellis etiam bene cognito presenti et uti maragmerio maragmatis in Majoris pan. Ecclesia dittis nominibus stipulanti pro dicto maragmate et eius in futurum durante bene placito eiusdem domini de Caravellis et eius ? in ditto maragmate servire ej dittis nominibus et exercere officium massarij in ditto ma: pa: Ecclesia et facere et exercere infra servicia:

In primis scupari tutta la Ecclesia duj volti la settimana tutto lu anno

Item scupati et annettari li apostoli et tutti li figuri di la tribona mayuri una volta la settimana tutto l'anno

Item scupari tri volti lu anno lu piano grandi et conzari et murari li incancbellati et xippari la herba di ditto piano et ditto munniça seu herba xippata portarla a lu mundizaro dello Pipiritu

Item annettari et scupari tutti li mura et tetti della banda dentro la ditta Ecclesia tri volti l'anno cioè per la festa di Pasqua della resurretionj di Nostro Signuri Gesù Christo in la festa della Natività di Nostro Signuri Gesù Christo et in mezo agosto per la festa della Assuntioni della Gloriosa Virgini Matri Maria

Item stricari li lamperi et candileri et l'aquila di bronzo del core tri volti lu anno in ditti festi ut supra

Item tutto l'anno alzare li mantichi dell'organo quando si sonirà per qual si voglia festa oy necessario della Ecclesia

Item servire pro mastro fabricaturj quando si fabrica in ditta Ecclesia

Item conzare li gutteri et li canali del tetto di tutta la Ecclesia

Item ajutari acconzare li campanj

Item fari armigij et pontj per tutto quello chi è necessario a la maragna

Item ajutari affari tutti li talamj chi su necessarij in detta Ecclesia tutto l'anno

Item ajutari in li armigij che si fanno in la Palumbella per lu giorno della Santa Pinticosta

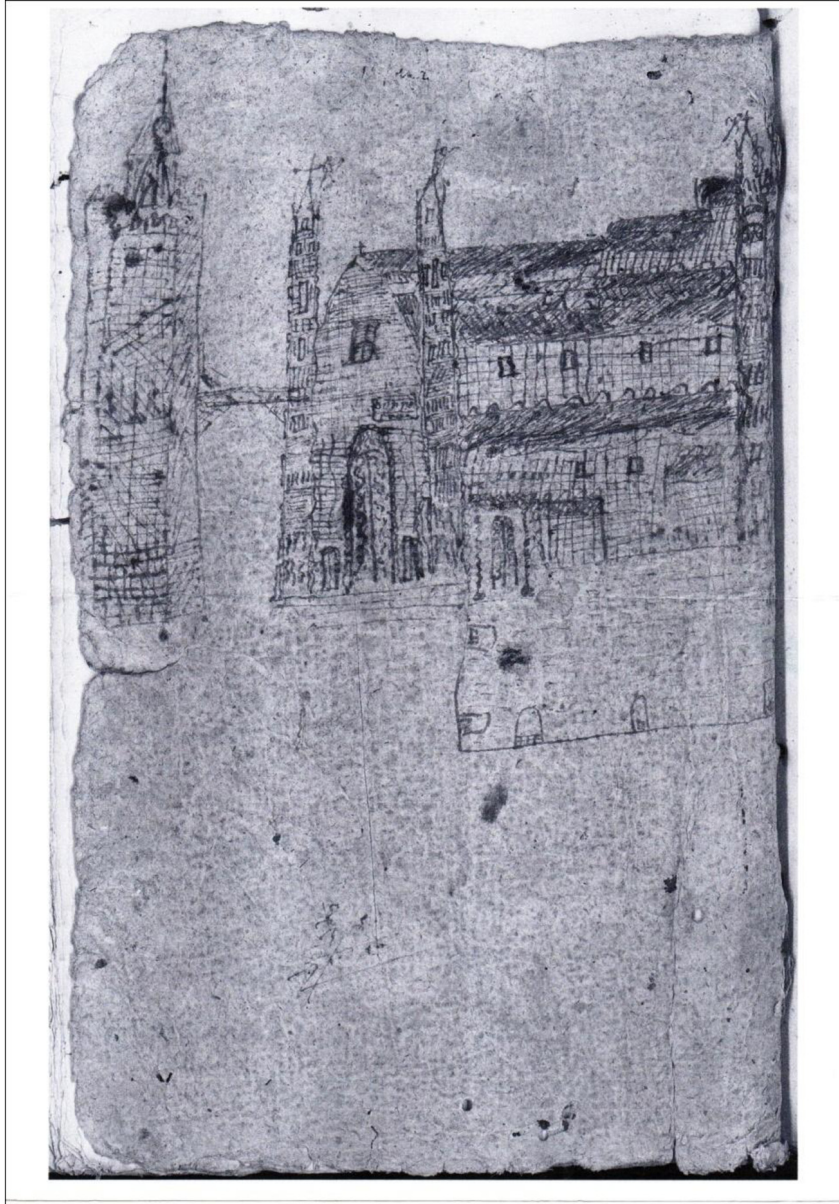
Item ajutari ad fare li catafaldi quali servino per la Settimana Santa et in li catafaldi di ditta Palumbella

Nec non et omnia et singula alia servitia pro dittis domino Antonius de Caravellis et eius successores in futurum in ditta maragmate committenda et pro ipsum magistrum Paulum Rizo fabricatorem massarium possebilit fieri facere bene et diligenter et massaritico modo ut decet et non contravenire neque in licentiato discedere. Alias

Et hoc pro mercede, salario et stipendio ad rationem unciarum sex decim pro quolibet anno ut vulgo di la scarsa quam mercedem, stipendium et salarium ditti domini maragmerij quo supra dare et solvere pro eidem magistro Paulo stipulanti mensalim... in pace.

Presentibus: honorabili magistro Vincentio Gagini (scultore); ho: magistro Salvo Marturana (pittore) et Jo: Nicolao Golisano testibus

Palermo VII junij II inditione 1574



Disegno della facciata della Cattedrale di Palermo eseguito da autore ignoto nel '500.

Un viaggio dalla Sicilia a Roma nel '500

MARIA GIUSEPPINA MAZZOLA

Cefalù, Palermo, Roma, un viaggio comune a tanti oggi. Ma nel '500 i viaggi non erano così frequenti e così rapidi. I commerci e le comunicazioni erano lenti e coinvolgevano a volte intere famiglie. Diversi i fattori erano alla base degli spostamenti o cambiamenti, ma alcuni si possono collegare agli esodi dei nostri giovani, che vanno ancora oggi alla ricerca del lavoro, che tentano di migliorare e di realizzarsi. Cefalù, Palermo e Roma tre città con diversi scenari, ma accomunate dalla presenza di alcuni artisti siciliani, che, con percorsi diversi, si ritrovano a Roma. Dalla nativa Cefalù alcuni componenti la famiglia Lo Duca si erano trasferiti a Roma, come hanno dimostrato le attente ricerche di Nico Marino¹.

Da Cefalù Antonio Lo Duca o Duca sacerdote, vissuto tra il 1491 ed il 1564², si era recato a Roma agli inizi del '500. Era ritornato in Sicilia, aveva studiato musica ed era diventato maestro di cappella di Tommaso Bellorosso³, che a Palermo svolgeva l'ufficio di protonotaro apostolico e poi vicario generale dell'arcivescovo Remolino. Nel 1535 viene trasferito il priorato di Gibilmanna ai cappuccini sotto Francesco d'Aragona e priori diventeranno alcuni esponenti della famiglia Lo Duca.

A Palermo alla fine degli anni '30 nel 1538 c. Antonio Lo Duca era ritornato. A Palermo viveva anche un Antonino Lo Duca, parroco di Santa Croce, imparentato con il sacerdote di Cefalù. La chiesa di S. Croce, ora distrutta, si trovava all'incirca a metà di via Maqueda. Anche in altre zone della vecchia Palermo in quegli anni vivevano diversi cittadini con lo stesso cognome.

Sempre a Palermo in quello stesso periodo altri Lo Duca erano presenti nel quartiere dell'Albergheria. Nel '500, l'Albergheria vedeva la presenza di diversi commercianti o di gente che venuta dalla provincia si era insediata in città. Nel quartiere Albergheria vivevano infatti già dal 1527 Jacopo Duca, che ebbe diversi figli, ed Antonio Lu Duca che l'11 maggio 1540 diventa tutore ed erede dei figli di Jacopo Lu Duca ed affitta a Pietro Castronovo ferrario una casa in quello stesso quartiere. Si legge che Antonio Duca «civis panormi» diventa «tutor et curator filiorum et herede minori qdam .liorum et heredem minor qdam hon m.r i Jac.s lu duca eius frati et curator locat» al mastro «pietro Castronovo caldario una l'xi maggio 1540. In un atto del l'8 marzo 1540 si legge che Jacopo Duca «olim civis Gangi» istituisce il fratello come curatore dei figli⁴.

Il sacerdote Antonio Lo Duca di Cefalù si stabilì definitivamente a Roma nel 1540 c., dopo la parentesi palermitana. A Roma conobbe Filippo Neri, il fondatore degli oratoriani, che divenne suo amico. A Roma si era trasferito a soli 24 anni, un altro sacerdote siciliano Matteo Cattalani di Palazzolo Acreide, che rimase molto legato al Lo Duca.

Il Cattalani, frequentando Antonio Lo Duca fornì molte notizie sul suo operato, in un opuscolo sul culto dei sette angeli, e la edificazione di S. Maria degli Angeli a

Roma (5). Era stato infatti il sacerdote Antonio Duca a scoprire a Palermo l'affresco dei Sette Angeli in una piccola chiesa S. Angelo, dove come Maestro di musica si riuniva con i chierici della cattedrale di Palermo. Dalla scoperta di questo affresco scaturì il culto dei Sette Angeli e la formazione di una confraternita di Sette Angeli, l'Imperiale, che vedeva anche Carlo V ed il viceré Pignatelli tra i confrati. Il Lo Duca diventò rettore della confraternita e successivamente si creò il monastero dei Sette Angeli, il cui fondatore fu proprio Ettore Pignatelli.

La prima volta che era andato a Roma era stato incaricato dal cardinal Del Monte, di cui era cappellano, di comporre la messa e l'ufficio dei Sette Angeli. E diffuse il culto dei Sette Angeli anche con la realizzazione di un libretto stampato a Venezia nel 1543. A Roma era diventato poi cappellano della chiesa di S. Maria di Loreto al foro Traiano, situata proprio vicino all'abitazione di Michelangelo Buonarroti, e si racconta gli apparve un raggio luminoso bianco che partiva dalla sala centrale delle Terme di Diocleziano. Da qui la perseveranza nell'affermare la necessità di costruire proprio lì una basilica in onore degli angeli.

Si realizzò quindi la Basilica di S. Maria degli Angeli con interventi di Michelangelo. Antonino Lo Duca favorì il trasferimento dei suoi nipoti Jacopo e Lodovico a Roma e li introdusse in un milieu culturale di ampio respiro.

Artisti, alti prelati ed importanti esponenti dell'aristocrazia ruotavano intorno alla cerchia michelangiotesca. Da un dipinto[1] che lo raffigura insieme ad altri esponenti di rilievo si può capire l'ambiente che il sacerdote frequentava. In questo ritratto appare dietro l'imperatore Carlo V l'amico Matteo Cattalani, ed ancora più in alto Margherita d'Austria con il figlio Alessandro, Vittoria Colonna, amica di Michelangelo, con cui Michelangelo ebbe un fitto epistolario ed ancora Vittoria Farnese della Rovere con la figlia Lucrezia, Girolama Orsini Farnese, madre di Vittoria e suocera di Margherita D'Austria.

Ma anche la contessa di Santa Fiora si interessò all'edificazione della Basilica di S. Maria degli Angeli.

In quel periodo intorno a Michelangelo, ruotavano artisti come Raffaello da Montelupo di Urbino scultore, o Sebastiano Luciani, nato a Venezia e presente a Roma intorno a quegli anni, anche conosciuto per i suoi rapporti frequenti con Michelangelo Buonarroti. Sebastiano del Piombo o Fra Sebastiano, come fu chiamato successivamente al 1536, dopo la funzione assunta come piombatore pontificio, ebbe a Roma, a detta delle fonti, come miglior allievo Tommaso Laureti, nato a Palermo⁶.

Qualche anno fa ipotizzavo che l'artista palermitano fosse stato introdotto a Roma nella cerchia di Michelangelo e Sebastiano del Piombo, tramite la vicinanza con il Lo Duca. Un ritratto di un cardinale, [Fig.2] di Sebastiano del Piombo, ora alla National Gallery di Dublino, era stato identificato come il ritratto di Antonio Ciochi del Monte di San Savino, zio del papa Giulio III, e protettore di Antonio Lo Duca a Roma e di cui il sacerdote era stato cappellano.

Certamente anche Tommaso Laureti aveva conosciuto e frequentato questa cerchia di prelati e lì era stato introdotto in questo ambiente, tra i dipinti ritrovati nella sua casa dopo la morte figurava anche un ritratto da cardinale di Giulio III.

Se si esaminano le tappe dei tre artisti Tommaso Laureti, Jacopo e Ludovico del Duca a Roma alla fine degli anni '70 alcune considerazioni possono essere fatte.

Si sa che il Laureti, dopo Roma, si spostò in altre sedi, e dopo il 1560 era presente a Bologna ed in altre città emiliane.

Jacopo del Duca a Roma, introdotto dallo zio diventa il discepolo di Michelangelo, prima come garzone e poi come architetto. Lavorerà infatti nella chiesa di S. Maria di Loreto al foro Traiano

[Fig.3]come architetto, e completerà la Basilica di S. Maria degli Angeli, dopo la morte di Michelangelo. Gli studi e le recenti ricerche su Jacopo del Duca, «il garzone di Michelangelo», ne hanno avvalorato la sua formazione e gli sviluppi della sua arte, un 'arte che pur rifacendosi al maestro

Michelangelo si sviluppa con un'accresciuta libertà di esecuzione, il suo modello esprime una sua personale ricerca, come appare nel monumento di Elena Savelli in S. Giovanni in Laterano del 1570 [fig.4].

Celebrato come architetto Jacopo del Duca a Roma era anche un abile scultore. Le più recenti scoperte lo celebrano non solo come architetto a Roma ed in altre sedi, ma anche come scultore di un ciborio in bronzo su disegno di Michelangelo nel duomo di Milano.

Anche il fratello Lodovico fu scultore in bronzo e nel 1570 collaborò col fratello nel monumento Savelli in san Giovanni in Laterano. Fu poi chiamato ad Innsbruck dove realizzò la statua di Massimiliano I inginocchiato nel monumento sepolcrale nella Hofkirche. Inoltre tra il 1586 ed il 1590 lavorò con Bastiano Torreggiani nel tabernacolo in bronzo dorato per la cappella del presepe in S. Maria Maggiore [fig.5] e fu impegnato nel 1588 nella fusione di quattro leoni in bronzo di supporto all'obelisco posto in Piazza san Pietro sotto la direzione di Domenico Fontana.

Ma ancora lavorò nel 1592 nella chiesa del Gesù un crocifisso in bronzo e nel 1598 venne pagato per dei lavori in San Giovanni In Laterano.

Non voglio qui entrare nel merito della produzione artistica dei Del Duca su cui numerose ricerche sono state fatte sull'argomento⁸. Ma vorrei ritornare a soffermarmi su Tommaso Laureti.

Proprio nella basilica di S. Giovanni in Laterano era stato impegnato anche il Laureti che, tornato a Roma già nel 1586, era stato nominato giudice dei lavori per la loggia delle benedizioni. Di lui esisteva un dipinto, un tempo collocato nella cappella Lancelotti della basilica di S. Giovanni e successivamente spostato. Aveva inoltre contatti di lavoro con la famiglia Savelli.

Il Laureti, protetto dal papa Gregorio XIII, aveva lavorato anche in Vaticano nella sala di Costantino e nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio. E rivestiva dunque, alla fine del '500, una certa rilevanza nel panorama artistico della Roma

cinquecentesca. Aveva realizzato inoltre S. Susanna, una tela col martirio della Santa. Questa chiesa si trovava vicino la basilica di S. Maria degli Angeli.

La conoscenza con i Del Duca e con tutta la cerchia di artisti ruotanti nell'orbita di Michelangelo, gli aveva permesso, ritornato a Roma, di reinserirsi nel panorama artistico sotto la protezione di Gregorio XIII.

Nella seconda metà del '500 la situazione era cambiata.

Morto Michelangelo nel 1564, all'incirca dieci anni dopo Jacopo del Duca realizzava nella cupola di S. Maria di Loreto, la chiesa dei fornai situata proprio vicino la casa di Michelangelo, una fusione tra la tradizione romana e il modello toscano michelangiolo. La sua libertà creativa si sviluppava in un gioco ad incastro, originale e diverso tra l'esterno e l'interno.

Jacopo Del Duca si ritrovava già nel 1576 nel I libro dello statuto dell'università dei marmorari tra gli scalpellini e lavoranti come scultore console segnato come "M. Jacomo del Duca ciciliano et scultore" confermato anche il 4 Dicembre 1576 nell'adunanza dei congregati "Mo Jacomo siciliano et scultore" insieme a "Prete Antonio als moretto senese", come consoli⁹.

Nel 1577 l'architetto Giacomo Del Duca risultava confrate della confraternita dei fornai, insieme al fratello Ludovico.

Quest'ultimo si ritrovava anche impegnato ad osservare lo statuto dell'Accademia del Disegno di Federico Zuccari, cioè l'Accademia di San Luca, dove il Laureti nel 1595 era diventato Principe.

Ancora il suo nome si riscontrava, assieme a quello di Tommaso Laureti e di Matteo Catalano, nella confraternita dei siciliani a Roma. E' probabile che dopo l'allontanamento dei Lo Duca e del Laureti, per commesse fuori Roma, si siano ritrovati insieme dopo il ritorno nella città dei papi. All'interno della confraternita svolsero dei ruoli fondamentali per la continuità delle attività con ruoli di custodi e di consoli.

La presenza di Matteo Cattalano, amico dello zio Antonio, testimonia come la conoscenza di questi artisti siciliani risalisse a periodi più remoti ed avesse avuto come punto d'incontro a Roma lo zio sacerdote Antonio Duca, oltre alla frequentazione con lo Zuccari, il fondatore dell'Accademia.

Da lì nacque un'amicizia che rimase anche fino alla fine della loro esistenza.

Nel settembre 1593 viene fondata la confraternita dei siciliani. Dai verbali della confraternita nell'aprile del 1594 tra i confrati risultava infatti D. Matteo Catalano, amico di Antonio Lo Duca e nel luglio e nel settembre 1594 appariva come confrate fr. Ludovico del Duca, confrate ancora nel giugno 1601, anzi dall'aprile 1600 erano annotati come custodi dell'arciconfraternita Ludovico del Duca e Tommaso Laureti che rimase ininterrottamente fino al maggio 1601.

Nel Maggio del 1600, con Tommaso Laureti custode della confraternita era registrato anche D. Matteo Catalano come procuratore della stessa confraternita, mentre non si riscontrava Ludovico del Duca. Riapparirà nel maggio 1601 insieme al Laureti come custode della confraternita.

Il legame iniziale tra i Del Duca, Catalano e Laureti si consolidava nella confraternita alla fine del 500 quando sia Ludovico del Duca, che Tommaso Laureti erano rientrati a Roma.

Non era presente Giacomo che proprio in quegli anni era ritornato in Sicilia.

Gli epigoni della loro amicizia si svolgeranno di lì a breve con la morte di Giacomo Del Duca nel 1601, del Laureti nel 1602, e la fine di Ludovico Del Duca nel 1603.

Note

1. Sulla famiglia Lo Duca e Cefalù: Steno Vazzana, *Cefalù fuori le mura*, Roma 1981; N. Marino, *Altre note di storia cefaludese*, Cefalù 1995, pp.121-128; N. Marino, *Alcune considerazioni su certi documenti inediti relativi alla famiglia dei Lo Duca* in N. Marino e R. Termotto, *Cefalù e le Madonie. Contributi di storia e di storia dell'arte tra XVII e XVIII secolo*, Cefalù 1996, pp.3-10. Ancora sui Lo Duca articoli ed interventi di G. Fazio, *Jacopo mio garzone:sculture siciliane nell'ambito di Giacomo Del Duca* in «Valdinoto», 2, 2006 pp. 39-68 e di altri studiosi locali.

2. Su S. Maria degli Angeli e Antonio Lo Duca: C. Bernardi Salvetti, *S. Maria degli Angeli alle terme ed Antonio Lo Duca*, Roma,1965; C. Valenziano, *Michelangelo I Lo Duca e la chiesa delle Terme Diocleziane* in «Theologos», II/7-8 1976; Recentemente anche A. F. Caiola, *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo a Vanvitelli:un riepilogo degli studi*, in *Le terme di Diocleziano*, a cura di S. Milano 2014, pp.230-264.

3. Su T. Bellorosso: C. Valenziano, *cit.*, *Annotazioni*, p. 99; C. Salvo, *Tommaso Bellorosso e i rapporti tra Italia ed Ungheria nel XVI secolo*, in «Italia&Italy», Gennaio -Aprile 2006 pp.32-35; F. Martino, *Per la storia degli autografi di Tommaso Bellorosso* in «Mediterranea ricerche storiche», III, Agosto 2006, n.7 pp. 361-368.

4. As.Pa, Notai Defunti, not. Galasso Antonino, min.5173 c.437r.

5. Matteo Catalani, *Historia dell'erezione della chiesa di S. Maria degli Angeli in Roma nelle Terme Diocleziane cavate dagli scritti originali di Antonio Duca di Cefalù*, ms. vat. lat. 8735 Bibl. Vat. riprodotto in C. Valenziano.

6. M. G. Mazzola, *Tommaso Laureti:un'ipotesi per iniziare* in *Studi in onore di Silvia Danesi Squarçina*, a cura di M. G. Aurigemma, Roma.

7. *Sebastiano del Piombo*, a cura di M. Lucco, Roma 2008, scheda n.27, pp.156-157. Sull'identificazione del cardinale anche A. Gravano Bardelli, *Cenni numismatici sul "Ritratto di Cardinale" di Sebastiano del Piombo*.

8. Su Jacopo e Ludovico Del Duca ed il monumento Savelli: S. Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Roma, 1973; S. Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'escatologia cristiana* in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon» 11, 2011 pp.17-25; S. Benedetti, *Giacomo Del Duca: la manifestazione del sacro cristiano* in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» 60-62, 2013-2014 pp.147-154; ancora F. Repisti, *Un "tabernacolo di metallo fatto da Jacopo di Duca siciliano secondo il disegno di messer Michel Angelo Bonaroti" per il Duomo di Milano* in «Arte lombarda», 157, 2009(2010), 3, pp.33-38. Su L. Del Duca, V. Scuderi ad vocem in Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura, III*, Palermo 1993 pp. 94-95. Sulle opere siciliane F. Paolino, *Giacomo Del Duca: le opere siciliane*, Messina 1990.

9. R. Vodret, *Tracce siciliane a Roma tra Cinquecento e Seicento nell'Archivio di S. Maria Odigitria*, in «*Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*», a cura di V. Abbate, Venezia, 2001, p. 42, nota 16 scrive: «I custodi o guardiani erano figure non secondarie nell'ambito della confraternita; erano di norma quattro. I guardiani duravano in carica un anno e per importanza venivano subito dopo il primicerio. Tra i loro compiti era anche quello di controfirmare i mandati di pagamento del camerlengo». Per i dati riportati sulle afferenze degli artisti alle confraternite ho consultato in originale gli statuti dell'università dei marmorari dell'Agosto e Dicembre del 1576 e il primo libro della Confraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani a Roma.



Fig.1. Roma, S. Maria degli Angeli, Antonio Lo Duca e Matteo Catalano, part . dipinto (da C. Valenziano cit.).

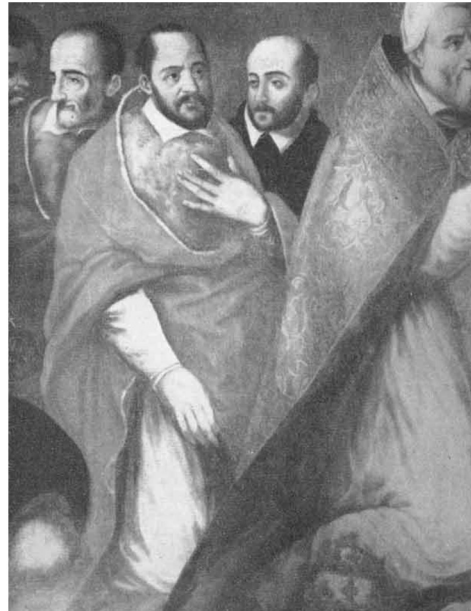


Fig2. Sebastiano del Piombo, Ritratto di un cardinale, olio su tela, Dublino, National Gallery (da Sebastiano del Piombo cat. mostra).

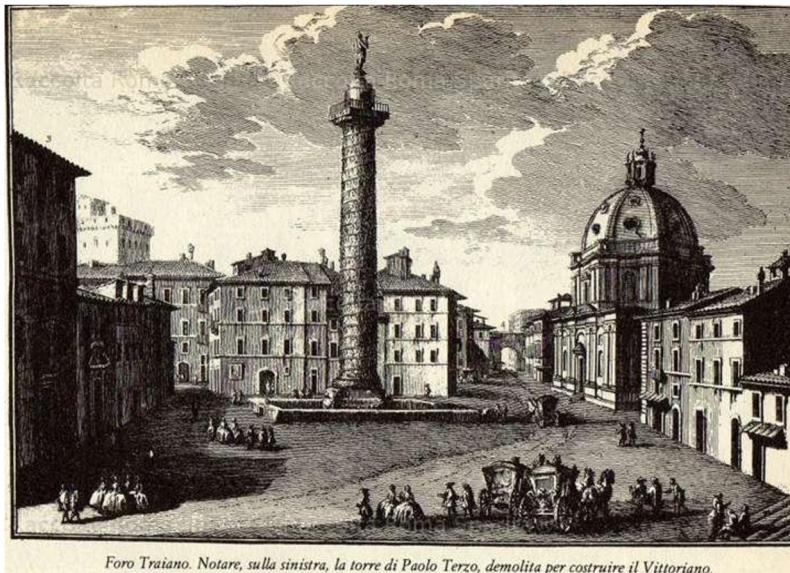


Fig.3 . G. Vasi, Foro Traiano e S. Maria di Loreto, 1760, incisione (da cat. Vasi).



Fig.4. Jacopo e Ludovico del Duca, Monumento ad Elena Savelli, marmo e bronzo. Roma, S. Giovanni in Laterano 1570 (da S. Benedetti cit.).



Fig.5. Ludovico Del Duca e S. Torreggiani, tabernacolo, bronzo dorato, Roma, S. Maria Maggiore, da la Basilica di S. Maria Maggiore guida).

L'ottavario (o novena) per la Madonna della Milicia: una spiegazione storico-antropologica

SALVATORE MANTIA

Il racconto

In un tempo imprecisato, ma sommariamente collocabile nel periodo della pirateria barbaresca, nell'Africa settentrionale (in Barberia appunto), un musulmano ha in casa un quadro, raffigurante la Vergine Maria, forse parte del bottino di qualche incursione.

Essendo il possessore del dipinto di fede islamica, ed essendo incolto, non sa chi sia quella Donna riprodotta nel quadro; non apprezzandone il valore religioso, lo tiene *in una parte sporca* della casa. Si pensa quale coperchio di una giara o altro contenitore.

Un giorno, il servo di casa, un *captivo* di religione cristiana, trovò il quadro in casa e gli diede una collocazione più degna. L'ignaro saraceno lo rimetteva al suo posto ogni qualvolta che lo trovava spostato. Pertanto, un giorno, spinto dalla curiosità, chiese al servo chi fosse quella Donna raffigurata nel quadro. Questi rispose che la bella Donna era la Vergine Maria. Il saraceno, non conoscendo il mistero della Verginità di Maria, essendo un indotto, chiese spiegazioni in merito al servo¹. Il servo, devoto alla Vergine rispose servendosi di un raffinato paragone: come in uno specchio, integro e di buona qualità, si riflettono le immagini, senza che alcun danno venga ad esso arrecato, allo stesso modo nel ventre (*utru* = utero) di Maria si incarnò Gesù.

Non convincendosi e attribuendo al quadro chissà quali magici e malefici poteri, l'“infedele” pensò di sbarazzarsene; pertanto ordinò di andarlo a buttare in mare.

Il servo, dapprima ubbidì, ma poi, o per rispetto della sacra immagine o per proteggerla dalla salsedine, prima di affidarla alle onde – a quanto pare – la rinchiuse in una cassa.

Dopo tempo la cassa, sballottata dalle onde, giunse sino alla spiaggia della Milicia, dove, a seguito del ritrovamento, accorsi autorità (*capi maggiuri*) e curiosi, venne aperta. Alla vista del quadro, tutti si meravigliarono per un simile portento (*sbraura*). Si sarebbero subito verificate numerose guarigioni, sia nella terraferma che in mare. L'immagine, per la sua bellezza sembrò opera di mano sovrumana, ovvero un'opera achiropita. Si pensò allora di portare il ritratto dalla spiaggia alla Milicia (*acchianari*) e,

¹ Ipotizzo che l'“infedele” possessore del quadro non conoscesse bene il Corano perché nel libro sacro della religione islamica si parla della verginità della Madonna: “E quando gli angeli dissero a Maria: - O Maria! In verità Allah t'ha prescelta e t'ha purificata e t'ha eletta su tutte le donne del creato... O Maria, Iddio t'annunzia la buona novella di una Parola che viene da Lui, e il cui nome sarà il Cristo, Gesù, figlio di Maria, eminente in questo mondo e nell'altro e uno dei più vicini a Dio. - O mio Signore! - rispose Maria- Come avrò mai un figlio se non m' ha toccata alcun uomo? Rispose l'angelo: - Eppure Allah crea ciò ch' Egli vuole: allorché ha deciso una cosa non ha che da dire: "Sii!" ed essa è. “ (Cor., III:42, 45, 47).

messolo sopra un carretto trainato da buoi, si proseguì per la strada che conduceva propria sino all'abitato.

Come in ogni masseria (*bagghiu*), anche alla Milicia c'era una cappella dedicata a un santo protettore: qui dovette esserci una cappella dedicata a santo Isidoro Agricola (*Cappella di santu Siruoru*), protettore dei buoi e venerato dagli allevatori.

Successivamente, con l'aumentare delle grazie ricevute e della devozione, si è resa necessaria la costruzione di un *tempio* dedicato alla Vergine raffigurata nel ritrovato quadro, continuando a persistere la preesistente cappella dedicata a sant'Isidoro. (E' da notare che nel territorio della Milicia esiste tuttora un toponimo dedicato a sant'Isidoro l'agricoltore: è la contrada *Santoro*²).

Il testo dell' Ottavario, popolarmente chiamato *a Nuvena*, viene cantato, dal vespro sino alle prime luci dell'alba, davanti alla porta delle abitazioni (di chi ne fa richiesta, previo un compenso pattuito) da un cantore accompagnato da un suonatore di fisarmonica non professionista: dall' 1 all'8 settembre.

La Novena presenta uno schema metrico abbastanza comune: tre quartine per ogni giorno di recitazione in rima varia.

Possiamo dire che non si tratta di un testo "spontaneo" né certamente popolare e non è alieno da figure poetiche. Pertanto è facilmente ipotizzabile una conoscenza di fonti dotte da parte dell'anonimo autore. Va così affrancato da giudizi che presupporrebbero convenzionalità: l'autore conosceva le Sacre Scritture, la Mariologia (discute, infatti, in modo ortodosso sulla verginità della Madonna: difende il dogma dell'Immacolata concezione e l'Assunzione al cielo della madre di Dio).

Primo giorno

*La gioia chiù pregiabili e stimata
di l'amatissima Matri di Dio,
Maria Santa Virgini Biata,
ca d'infiniti grazie n'arricchiu.
Divoti, chist'ottava l'am'a fari,
e l'am'a fari nui cu divozzioni,
a si cu divuzzioni la faremu,
saremu scanzati da li tentazioni.
Pi ottu jorna, comu vui sapiti,
cincu Paternostri recitati,
ricennu un Credu e un'Avimaria,
si recita alla Virgini Maria.*

Nella prima strofa la Madonna viene a configurarsi come *Amatissima, Madre di Dio, Santa, Vergine, Beata, gioia* nonché dispensatrice di grazie, liberatrice dal male. Tutti titoli che rientrano nell'ortodossia cattolica. Nella seconda strofa del primo giorno di

² *Santoro* infatti è forma contratta siciliana di San[t Isid]oro, *Sant[u Sir]oru*.

recita è presente un evidente valore apotropaico: l'autore-cantore ammonisce i fedeli col seguente messaggio: chi reciterà quest'Ottava con devozione sarà scansato dalle tentazioni. E si fa chiaro riferimento alla pratica delle indulgenze: cinque Pater, un Credo, un'Ave recitati per cinque giorni consecutivi, acquisteranno ai devoti quell'eterna consolazione di cui si parla nella seconda strofa del secondo giorno. Sin dalla prima strofa infatti si può notare quel tono corale e comunitario che ancora oggi caratterizza la festa patronale di Altavilla Milicia; l'uso dei verbi è al plurale: l'autore-cantore si affratella alla comunità dei devoti: *am'a fari* (= tutti noi dobbiamo farlo, me compreso. Dice l'autore per bocca del cantore). E ancora: *saremu scanzati* (= tutti noi saremo scansati dalle tentazioni).

Secondo giorno

*Isula ri Sicilia furtunata,
sti pignu singulari n'arricchiu,
a spiaggia ri lu mari fu truvatu,
di cchiù celesti manu lavuratu.
Beata l'arma ch'a Maria avvicina,
nun ha paura di li tentazioni,
cu ama a Maria nostra Rìgina,
avi l'eterna cunsulazioni.
Dunchi divoti ricurremu tutti,
a sta Gran Matri avemu a priari,
e la priamu cu na vuci pia,
la Matri ri Diu, o Maria.*

La Sicilia è un'isola fortunata – dice l'autore – cioè beata, perché conserva un importante *pegno* ovvero il venerato quadro della Madonna della Milicia. Il richiamo all'isolantità della terra non è casuale, ma serve a immettere la comunità dei fedeli in un'atmosfera marinaresca. Infatti, in tutta la novena molti sono i richiami al mare; possiamo dire che la parola **mare** (e la sua terminologia) è la parola-chiave di tutto il testo: *isola, jttari a mari, unna, acqua, ributtari, timpistusu mari, navi, patruni* (d'imbarcazione), *marinari, fari viulenza* (sballotare) *riparu, spiaggia*.

L'autore in questa strofa dà ancora un taglio comunitario: tutti noi devoti dobbiamo ricorrere a Maria con fede e con una catena di preghiera, al fine di rendere vana ogni tentazione del Maligno, e in forza di un'immagine non dipinta da mano terrena.

Terzo Giorno

*Na vota un turcu un cristianu pigghiau,
ddu turcu era di la Barbaria,
nissuna manu si si firriau,
sulu la manu putenti di Maria.
Stu galant'omu avennu ritruvatu*

*lu ritrattu ri Maria Santa ri l'Aritu,
u turcu a Virgini 'un canuscìa
e 'ntra na parti sporca la tinìa.
Dda gran Signura, tutta pulizìa,
'nta chiddu locu, 'un ci vulìa abitari,
u turcu apposta ddà la mittà
e 'nta n'atra parti si facià truvari.*

Inizia solo al terzo giorno *u cuntù* vero e proprio: è la storia dell'“infedele” che, avendo catturato un cristiano, se lo porta in Africa settentrionale (in Barbaria = l'attuale Magreb). Troviamo nella strofa un preciso riferimento alla cosiddetta *pigghiata ri turchi* ovvero la cattura di cristiani, a fini estorsivi durante le incursioni barbaresche. Se i familiari del catturato non pagavano il riscatto chiesto dai pirati saraceni, il povero malcapitato veniva portato in Barbaria e là fatto schiavo o venduto. Ancora oggi in Sicilia è d'uso l'espressione *sintirisi pigghiatu ri turchi*, che allude al sequestro dei cristiani all'epoca delle incursioni barbaresche, (ove per turchi si intende genericamente il moro magrebino, il saraceno, l'infedele)³. In questa strofa inoltre si fa esplicito riferimento a *Maria Santa ri l'Aritu*⁴.

Quarto giorno

U turcu a ddu cristianu ci spian:

³ Altre comune espressione alludenti alla presenza dei “turchi” in Sicilia sono le seguenti: *Essere un turcu 'i prerica* (= essere come un turco alla predica. Il musulmano incolto infatti, ascoltando l'omelia di un sacerdote, non capisce nulla di ciò che si dice, poiché ignorante della dottrina cristiana; pertanto si trova spaesato in un contesto religioso che non è il suo; *cu pigghia un turcu, è so* (=chi cattura un maomettano, questi diventa schiavo di chi lo ha catturato. E' chiaro riferimento al fatto che anche i cristiani catturavano i “turchi” durante le incursioni e di essi diventavano padroni; *santiari comu un turcu* (=bestemmiare al pari di un maomettano, che non arrecherebbe mai oltraggio al Allah, ma oltraggerebbe molto le divinità e i santi cristiani.) Mi piace ricordare inoltre che in Sicilia la *Testa di turcu* è un tipico dolce in pasta frolla “fatta a foggia di turbante turchesco” (V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo 1876).

⁴ La grafia *l'Aritu* è comunemente accettata come variante di *Loreto*. Per cui la Madonna [di l'] Aritu, oggi denominata Madonna della Milicia, sarebbe la Madonna di Loreto. Ma potrebbe trattarsi anche di una notazione richiamante il toponimo l' Oreto (es. fiume Oreto di Palermo nei cui pressi, al ponte Corleone, esisteva una chiesa dedicata alla Madonna dell'Oreto i cui ruderi sono ancora ben visibili). Da un esame dei libri parrocchiali di battesimo conservati presso l'Archivio della parrocchia della Madonna della Milicia, ho riscontrato nei primi volumi le seguenti varianti grafiche: Nel *Liber baptizatorum – matrimoniorum – defunctorum matricis ecclesiae terrae Altavillae 1657-1663* la chiesa viene denominata dedicata a *santa Maria dello Reto* (si noti la variante grafica *dello Reto* ovvero “de Loreto”); nel registro del 1667: *de Oreto*; nel registro del 1658 si trova la versione *santa Maria l'Oreto*; dal 1669 risulta a volte soltanto l'indicazione “chiesa della terra di Altavilla” senza alcun titolo, a volte l'indicazione *santa Maria de Oreto*; nei registri del XVII secolo si ripete il titolo di *santa Maria de Oreto* alternato alla sola indicazione di “matrice di Altavilla” che pervarrà sino all'Ottocento del secolo scorso. (Per tale ricerca ringrazio il sac. don Salvo Priola e il suo segretario sig. Leonardo Battaglia).

“Tu m’hai a diri com’è virgini Maria”.
 “Tu pigghia u specchiu cchiù finu chi sia,
 basta ca sia tuttu ri na massa.
 Tu guarda a iddu e iddu guarda a tia,
 pari ca l’ummira tua dda rintra passa,
 accusà fu cristu ‘ntra l’utru ri Maria:
 tradì e niscù e Virgini la lassan”.
 “Cbistu è ritrattu ri maga” – iddu ricìa –
 E lu turcu la mannò a ghittari a mari,
 a poi l’hannu a la Milicia truvata.

Il saraceno desidera conoscere dal cristiano come mai Maria rimase vergine dopo il sacro Parto. Egli ignora le Scritture sì, ma sembrerebbe ignorare anche il Corano; infatti, come si è già visto nelle strofe del terzo giorno, egli *la Virgini ‘un canuscìa*.

Nel Corano viene dedicato ampio spazio alla Madonna (*Maryam*), il cui nome è ripetuto per ben 34 volte e a Lei è dedicata la Sura 21, nella quale, per altro, si legge che Ella custodì la sua verginità ed ubbidì al volere divino. (E’ da pensare che l’anonimo autore della *Novena*, nel suo racconto abbia appositamente immaginato un musulmano non del tutto ortodosso riguardo i precetti della propria religione e il sapere coranico; specularmente, invece, ha descritto un cristiano devoto e conoscitore della dottrina cristiana: l’uno empio, pio l’altro. La *Novena* rappresenta in questo senso il trionfo del cristianesimo (cioè il bene) sul male (cioè l’Islam). Questo già avveniva negli antichi poemi cavallereschi. E l’autore ne era a conoscenza.

Ma per *magia* ovvero per miracolo *u turcu* sente un desiderio: vuole conoscere la verità: “Tu m’hai a diri com’è virgini Maria”. Nonostante le spiegazioni, egli non capisce. All’anonimo autore interessa sottolineare il dogma della verginità della Madonna (prima, durante e dopo il parto) al fine di condannare ogni eresia in merito a tale argomento. La verità di fede del concepimento verginale di Gesù viene qui ad intrecciarsi col dogma dell’Immacolata concezione di Maria e col dogma della perpetua verginità di Maria, ovvero la “sempre vergine”.

L’autore si serve quindi un dotto paragone per spiegare all’ignorante e *turcu* la verginità di Maria: la Madonna è *tutta pulizia* ovvero senza *macula*, senza macchia, senza peccato.

“Tu pigghia u specchiu cchiù finu chi sia, basta ca sia tuttu ri na massa” – dice; lo specchio è *finu* ovvero pregiato, perfetto e rappresenta la purezza verginale di Maria; e inoltre *tuttu ri na massa* vuol dire “integro”, non lesionato, non danneggiato, in relazione all’utero (*utru*) di Maria.

L’immagine, che il *turcu* possiede, è considerato un ritratto *acheiropoieton* ovvero incontaminato da mano umana, capace di sprigionare forze soprannaturali non comprensibili all’uomo (La potenza dello Spirito santo). Pertanto l’islamico non solo rifiuta di comprendere – perché non sa e non può accettare per fede –, ma vuole respingere anche la presenza fisica dell’immagine in casa sua e sbrigativamente, per

non imbrigliarsi in dispute o concetti teologici, se ne sbarazza facendo gettare in mare il ritratto convincendosi sempre più che esso è *ritrattu di maga*. E il quadro viene gettato in mare. Poi ritrovato alla Milicia.

Immediatamente si passa da uno scenario all'altro: dalla Barbaria alla Milicia. Ovviamente non si sa quanto tempo dopo venne ritrovato alla Milicia: il *poi* della strofa sta ad indicare un tempo storico non precisabile. A quando, risalirebbe, pertanto il ritrovamento del quadro? Allo stato attuale delle ricerche e ipotizzando che la leggenda abbia riferimenti verosimilmente storici, non si è in grado di dare una risposta certa tale da collocare storicamente quanto cantato nella novena. Il testo, in virtù di quanto sopra esposto, pertanto, a mio parere, pur avendo una diffusione popolare, è stato scritto da un autore colto e conoscitore della dottrina e della teologia cristiano-cattolica.

Se intendiamo il *Quarto giorno* della novena, come sopra interpretato, possiamo ipotizzare per essa come termine post quem l'8 dicembre 1854, quando papa Pio IX proclamò il dogma dell'Immacolata concezione di Maria.

Ipotizzando ancora che l'immagine di cui si parla nella Novena sia quella che tuttora ancora si venera nel santuario della Madonna della Milicia, e ammettendo il concetto per cui la santità della Madonna teologicamente ingloba e supera quella di san Francesco d'Assisi, ci stupisce come mai nella novena l'oggetto del discorso tra il fedele e l'infedele sia soltanto la figura di Maria e non si faccia alcun riferimento al Poverello d'Assisi né del committente del quadro, ovvero l'uomo – proporzionalmente di piccole dimensioni – inginocchiato ai piedi della Madonna⁵.

Quinto giorno

*Curreru allura li capi maggiuri,
raperu chidda cassa di valuri,
ricennu runni vinni sta sbraura:
Maria e la so santissima fiura.
Curreru tanti e tanti criaturi:
ciechi, surdi, storpi zoppi e muti,
virennu chidda cassa ri valuri,
ci vinni a tutti quanti la saluti.*

⁵ Il committente di un'opera d'arte, per es. di un dipinto, viene comunemente raffigurato in posizione minore rispetto al soggetto principale. Nel quadro della *Madonna della Milicia*, l'anonimo committente, è posto in posizione di inferiorità proporzionale rispetto ai due soggetti (la Vergine e san Francesco), appositamente per indicare devozione e al contempo la pochezza umana davanti alla divinità e alla santità: di fronte alla Madonna, infatti, tutto è vano e la gloria e la grandezza dell'uomo non contano. Nonostante ricerche e studi condotti nei secoli da diversi studiosi, ancora oggi l'origine del dipinto risulta essere un "giallo", un mistero storico poiché non si conoscono né l'autore né chi abbia commissionato l'opera che si ascrive verosimilmente alla fine del XV secolo, essendo stilisticamente popolare e di fattura toscana; ma non si esclude l'ipotesi che il dipinto sia stato realizzato in Sicilia da un autore proveniente da fuori Sicilia o che abbia avuto contatti con artisti della Penisola.

*E Nui, divoti, ricurremu tutti,
a sta gran Matri avemu a priari
e la priamu cu na vuci pia,
la Matri ri Diu, o Maria.*

È la narrazione dell'arrivo alla *spiaggia di lu mari* dell'immagine della Madonna. Il quadro è giunto a noi conservato all'interno di una pregiata cassa (*di valuri*). All'immediata apertura della cassa le autorità del luogo si meravigliarono al vedere un simile portento (*sbraura* = miracolo, portento): l'immagine santa di Maria. Si evidenziano nella strofa l'accorrere delle autorità del tempo (*li capi maggiuri*) e i miracoli operati da Dio per intercessione della Madre raffigurata nel dipinto.

L'autore segue la traccia evangelica: i ciechi vedono, i sordi odono, i muti parlano, gli storpi camminano. La cassa, non si sa come, ha passato il mare ed ha galleggiato dall'Africa del Nord sino alla spiaggia della Milicia. Insomma non si è inabissata fra le onde. Viene dato per scontato che ciò è avvenuto per volere di Dio. E per questo tutti i devoti devono pregare piamente la Madre di Dio, la cui immagine giunta alla spiaggia della Milicia è venuta da "lontano".

Sesto giorno

*Un giorno c'era un tempestoso mari,
la navi tanta violenza fici,
griraru tutti e dissiru: "O Matri mia,
la matri di l'Aritu, o Maria".
Patruni e marinara quasi morti,
ricurreru a sta granni Imperatrici,
e un ancilu ci mannau pi riparu,
e tutti la vita si salvaru.
Mentri lu carru lu so cursu duna,
partiu pi la campagna cu li voi,
nniu la cappella di santu Siroru,
nniu la cappella di santu Siroru.*

Nelle strofe del sesto giorno continua la narrazione dei prodigi operati dalla Vergine Maria: una nave miracolosamente si salva dal naufragio: *tutti la vita si salvaru* poiché un angelo viene in soccorso in mezzo al mare in tempesta per intercessione della Madonna⁶. Nella memoria degli *ex voto* conservati nel museo del Santuario della Madonna della Milicia troviamo parecchi *padroni* di barche e marinai che per intercessione della Vergine uscirono salvi da uno o più naufragi⁷.

⁶ *Patruni* è da intendersi - alla genovese - quale 'padrone di imbarcazione', 'patròn'.

⁷ Per esempio la tavoletta votiva dei *Due fratelli Minafò: Antonio e Giovanbattista* del 25 settembre 1896 o quella di *Ciaramitaro Francesco* del 4 settembre 1897 o ancora il salvataggio di un equipaggio in Termine [oggi Termini Imerese] il 13 dicembre del 1879.

La terza strofa del sesto giorno a mio parere è collocata in posizione anomala e, in verità, andrebbe spostata, scambiandola con la terza strofa del quinto giorno. Infatti essa continua la narrazione del ritrovamento del quadro, passando a raccontare il momento in cui l'immagine viene trasportata nell'abitato su un carro trainato da buoi. Certamente volendo dare una minima valenza storica al narrato, si potrebbe ipotizzare una determinazione temporale e topografica precisa: l'anonimo autore immagina che il ritrovamento del quadro sia avvenuto anteriormente alla fondazione ufficiale del paese e della parrocchia: avvenne al tempo in cui alla Milicia c'era una fiorente masseria nella quale - a detta del testo della novena - si trovava una cappella dedicata a sant'Isidoro agricola, il protettore del bestiame (la cappella di *santu Siroru*)⁸.

Settimo giorno

*Di la Turchia fu stramannata,
a spiaggia di lu mari fu truvata,
di cchiù celesti manu lavurata,
a Milicia vosi essiri acchianata.*

*E li divoti cu na firi pura,
'ntra la Milicia turnati foru,
virennu 'ntra la Milicia na gloria,
la Matri di l'Aritu, o Maria.*

*Sicilia spinciu parma e curuna,
edificau un tempiu a gloria sua,
e ci ficiru un abitu r'oru
alla Matri ri Diu, o Maria.*

La prima strofa del settimo giorno si ricollega alle precedenti in cui si narra il rifiuto del *turcu* a tenere in casa l'immagine: egli la *tramanna* cioè la 'manda lontano', per via mare, finché per miracolo *a spiaggia di lu mari fu truvata*.

L'autore del testo tace chi fu l'autore del ritrovamento, anche se nell'immaginario popolare si afferma (per tradizione orale) che un uomo, della Milicia o della vicina Casteldaccia⁹, abbia trovato il quadro - o cassa che sia stata - e messolo sopra un carro, i buoi presero spontaneamente senza essere stati guidati, la via che conduceva alla Milicia.

Questo particolare era forse troppo scontato nella mente dell'autore che si limita soltanto a dire che l'immagine *vosi essiri acchianata alla Milicia*. Tace i segni tramite i quali la Madonna avrebbe manifestato il volere (*vosi* = volle) di essere trasportata alla Milicia.

⁸ In G. Brancato, S. Brancato, V. Scammacca si legge a pg. 104 che il quadro si trovava nel territorio della Milicia già dal 1589; la fondazione del paese è del 1621.

⁹ Così ancora si crede nell'immaginario collettivo.

La parola *Stramannata* si trova in antitesi con *acchianata*: La Turchia ovvero la Barbaria è luogo di infedeli, invece, la Milicia è luogo di fedeli (*li divoti cu na firi pura*) che edificano un tempio a Maria e per Lei commissionano un abito d'oro.

L'autore del testo sembrerebbe uno del luogo: ha soltanto trasferito in versi una tradizione, un racconto, che da tempo indefinibile storicamente circolava: la parola *Milicia* nella strofa ricorre per ben due volte e addirittura diventa per antonomasia la rappresentazione della stessa Sicilia.

La Sicilia-Milicia innalzò una palma di vittoria (sull'Islam) e una corona di gloria: la palma è il simbolo della vittoria sul male (Islam/Satana) e inoltre richiama l'episodio evangelico dell'ingresso trionfale di Gesù a Gerusalemme. La corona è simbolo di onore, decoro e autorità, ma anche di gioia.

Ottavo giorno

*Cari divoti, nui priamu tutti
E la priamu nui divotamenti,
ca grazii nni fici 'nfnitamenti,
ca nun li possu spicificari.
Alla Matri ri Diu ringraziamu,
ca tutti a peri scausi ni partemu,
e la priamu cu na vuci pia,
la Matri ri l'Aritu, o Maria.
E ora ca l'Ottava già finìu,
Maria Lauretana in cielu acchianau,
li porti ri lu cielu li rapìu
e chiddi di lu 'nfernù li sirrau.*

L'ultimo giorno di recitazione il cantore-autore chiude l'Ottavario (*a Nuvena*) ricordando ai devoti le innumerevoli grazie che la Madonna ha elargito per la loro *saluti*, per la salvezza delle loro anime. Per la prima volta egli parla in prima persona (*ca nun li possu spicificari*), a questo punto della narrazione egli non può celarsi dietro il testo come una voce fuori campo, ma sente il bisogno di mostrarsi al pubblico dei fedeli e dare testimonianza diretta dei prodigi che la Madonna continua ad operare: ne vuole dare testimonianza in prima persona.

Il testo dell'Ottavario si configura allora come un ex-voto parlante (anzi cantato) che rappresenta uomini e cose e coralmemente (*cu na vuci pia*) ringrazia la Madre di Dio; testimonia la pratica del pellegrinaggio (*u viaggiu*) già in uso quando l'autore scrive il testo: *ca tutti a peri scausi ni partemu*. L'autore stesso si accomuna ai devoti che a piedi scalzi compiono il pellegrinaggio alla Milicia.

Gli ultimi versi fanno riferimento all'ascesa (o assunzione) in cielo di Maria: è Maria Lauretana che viene assunta in cielo; se il testo della Novena è quello integrale e non ha subito interpolazioni o varianti nel tempo, si può notare che in esso non c'è alcun

riferimento alla tradizione della Casa Santa trasportata dagli angeli (o per nave) da Nazareth a Loreto¹⁰.

La strofa si chiude con l'immagine di Maria, rifugio dei peccatori, che spiana la via del Paradiso (*li porti ri lu cielu li rapiu*), riservandovi un posto per i suoi devoti serrando le porte dell'Inferno.

Finale

*Ancili e santi facemu stu cantu,
viva la Spusa ru Spiritu Santu.
Ancili e santi facemu stu cantu,
viva la Spusa ru Spiritu Santu*

La coralità delle lodi a Maria, nel finale, si estende anche alle Intelligenze angeliche e ai Santi del Paradiso. Maria è ora tempio dello Spirito Santo. E tutta la Novena è pertanto una grande lode alla Vergine (di Loreto) che, attraverso le tradizionali vicende del ritrovamento del venerato quadro, è: Consolatrice degli afflitti (*ci vinni a tutti quanti la saluti*); Aiuto dei Cristiani (*e un ancilu ci mannau pi riparu*); Vergine Potente (*ricennu runni vinni sta sbraura*).

Molti altri titoli mariani possiamo ricavare dalla lettura della Novena che, in tal senso si configura esclusivamente come un inno di lode a Maria, e non tanto come la descrizione (*un topos*) - verisimile o del tutto immaginaria - del noto ritrovamento; qualunque sia la valenza del racconto della Novena, il racconto (*u cuntù*) del ritrovamento è talmente inserito in una radicata tradizione popolare, da farlo apparire storicamente vero agli occhi del pio fedele. E ciò in paese non può essere messo in dubbio; per tutti: *a spiaggia ri lu mari fu truvatu, di cchiù celesti manu lavuratu*.

¹⁰ Una immagine della Madonna di Loreto, è similmente raffigurata a Castelbuono in un affresco nella convento dei Cappuccini (da notare il riferimento ai francescani), datata 1483 ; antiche immagini della Madonna Lauretana di Raccuja, nella provincia di Messina, invece mostrano la Vergine con l'abito d'oro, come era il venerato quadro di Altavilla Milicia prima del restauro del 1990.



Foto 1: La Madonna di Loreto, presente a Castelbuono nella chiesa del Convento dei Cappuccini ; la Madonna è raffigurata con santo maphòrion, l'abito tipico delle donne siriache, e con la santa Casa trasportata dagli angeli.

Foto 2 : La Madonna della Milizia prima del restauro: indossa un abito d'oro posticcio di fattura ottocentesca.





Foto 3: La Madonna della Milizia dopo il restauro: è presente l'anonimo committente del quadro inginocchiato davanti alla Vergine; il divino Infante reca in mano il rotolo delle Scritture.



Foto 4: il santuario della Madonna della Milizia, prospetto dal Belvedere.

Bandiera rossa, terra e libertà

I Fasci dei lavoratori nelle Madonie

GIUSEPPE SPALLINO

I Fasci dei lavoratori furono una organizzazione sindacale e politica che segnò la storia siciliana e italiana fino allo stato d'assedio del 3 gennaio 1894. Nel momento in cui si costituì il Fascio di Palermo il 29 giugno 1892 il movimento cominciò a espandersi a macchia d'olio, compreso nelle Madonie¹. In questo territorio, però, furono poche le realtà in cui i Fasci riuscirono a consolidarsi; è il caso di Caltavuturo, Cefalù e Scillato. Mentre a Lascari e Polizzi Generosa non sappiamo se avrebbero potuto prendere corpo, perché le dimostrazioni non ebbero più luogo a causa dell'intervento delle forze dell'ordine. Un caso particolare è quello di Castelbuono, dove tutto era pronto per la fondazione del Fascio, di cui si fece promotrice la Società Agricola, ma in seguito a una lettera anonima inviata al commissario straordinario in Sicilia la Società venne sciolta.

Il Fascio di Castelbuono

Il 1° maggio 1889 per opera dell'avvocato Giovanni Galbo, in un locale al largo della Parrocchia, venne fondata la Società Agricola di Castelbuono². Nel corso del '93 i soci si riunirono più volte per trasformare la loro associazione in Fascio. Così il 22 novembre il comandante della Legione dei carabinieri reali di Palermo scrisse una lettera al prefetto per informarlo *Sul Fascio dei lavoratori di Castelbuono*: «Mi onoro riferire alla S.V. Ill.ma che verso le ore 7 pm. del 19 andante, si riuniscono nel locale della Società agricola di Castelbuono, alcuni soci della stessa ed altri del Fascio per discutere la fusione di ambo le società sotto il nome di Fascio dei lavoratori ed eleggere il Presidente. I convenuti erano circa quaranta. Parlò in senso Socialista l'Avvocato Antonio Guarneri, di Crispino, esortando alla unione e compattezza, senza temere il Governo che ha mandato truppe per combattere i Fasci. Stante l'esiguità del numero degli intervenuti e non tutti aderenti ai principi di detto avvocato fu rimandata la riunione alla giornata di oggi. Intanto nella ricorrenza del genetliaco di S.M. la Regina, il casino della Società agricola, per ordine del Presidente della stessa, tal Gugliuzza Vincenzo, inteso Ronca, pregiudicato, è rimasto chiuso in segno di protesta. [...]. Ho raccomandato all'Arma interessata di tenersi prontamente informata di ogni sintomo di perturbamento per avvisare in tempo le Autorità ed i Superiori per i provvedimenti del caso».

Le riunioni continuarono, e l'8 gennaio 1894 il sottoprefetto di Cefalù scrisse una lettera al prefetto di Palermo avente per oggetto *Castelbuono Ordine pubblico*: «Pregiomi

¹ Cfr. F. RENDA, *I Fasci, la questione agraria e il Partito socialista*, in *I Fasci siciliani. Nuovi contributi a una ricostruzione storica*, voll. 2, Bari 1976, I, pp. 105-167.

² Archivio di Stato di Palermo, (d'ora in poi ASPa), *Gabinetto di Prefettura*, b. 137, fasc. 27.

riferire alla S.V. Ill.ma che il mattino del 6 corrente in Castelbuono si sparge la notizia che per le ore 12 ½ dello stesso giorno, e precisamente appena terminata l'ultima messa, doveva aver luogo una dimostrazione per ottenere l'abolizione della tassa minima sul focatico che colpisce le classi diseredate. In seguito a ciò il Comandante la Legione dei RR.CC. ed il Delegato Locale chiamarono tal Cicero Lucio, che più d'ogni altro in quel paese fa propaganda socialista, raccomandandogli la calma, e sconsigliandolo di fare la dimostrazione in attesa dei provvedimenti che d'urgenza sull'oggetto avrebbe preso il Consiglio Comunale. Il Sig. Comandante la sotto zona, al quale venne subito riferita la minaccia dei disordini, dispose per la pronta repressione, qualora si fossero verificati, mentre l'Arma non mancò d'esercitare la più attiva sorveglianza sopra gli agitatori, i quali stimarono prudente ritirarsi e la dimostrazione non ebbe più luogo».

Alcuni giorni dopo il commissario straordinario in Sicilia generale Roberto Morra, ricevette una lettera anonima da un gruppo di castelbuonesi che si firmarono *Gli onesti*: «Plaudenti alle provvide misure del Governo, intese a ristabilire l'ordine, ed a garantire gli onesti, noi cittadini di Castelbuono esponiamo alla S.V. quanto appresso. Non vi sorprenda o Signore se noi si mantiene l'anonimo. Ciò non perché vi appalesiamo cose non vere, ma perché un'associazione di uomini male intenzionati, minacciosi, c'impongono di nascondere i nostri nomi. Quest'associazione che s'impone in Castelbuono, si è costituita sotto le parvenze di Società Agricola, ma veramente non è altro se non un'associazione, il di cui programma è una perenne minaccia alla vita, ed alle sostanze dei cittadini. Sono anarchici - rivoluzionari, che retti ed incitati da un capo, reduce dalle galere, non ambiscono se non lo sconvolgimento popolare, per depredare, ed assassinare gli onesti. Signore! a questa malvagia associazione, il Governo nelle sue misure repressive, non ha dato il giusto valore, perché essa ha saputo mistificare e coprire le sue infami tendenze. Se così non fosse stato, di certo l'avrebbero pur colpita i savi provvedimenti presi per gli altri sodalizi, elementi di disordine. Chiedete informazioni alla P.S., ai Carabinieri, ed alla Sotto-Zona di Castelbuono, e vedrete se i nostri timori, le nostre preoccupazioni, sono abbastanza legittimati, e se questo fomite di disordine deve attirare la Vostra attenzione, oggi che il Governo vi affida la grave missione in Sicilia».

Il 19 gennaio la lettera venne inoltrata dal prefetto di Palermo al sottoprefetto di Cefalù con un messaggio: «Comunico a V.S. l'accluso anonimo a me pervenuto contro la Società agricola di Castelbuono, e La prego di fornirmi le opportune informazioni su quanto si afferma nell'anonimo stesso, non senza proporre quei provvedimenti che Ella stimerà del caso». Il sottoprefetto gli rispose il 22 gennaio: «Restituisco a V.S. l'invito anonimo confermando quanto ebbi già a riferire con mia nota di ieri, con cui proponevo lo scioglimento della società agricola di Castelbuono la quale non è che un fascio larvato sotto la presidenza di un pregiudicato certo Vincenzo Gugliuzza».

La Società Agricola venne sciolta con un decreto del 23 gennaio «perché il suo Presidente Gugliuzza Vincenzo, ora a domicilio coatto, la voleva costituire in fascio, e perché faceva propaganda sovversiva».

Passarono pochi mesi e l'11 ottobre il sottoprefetto scrisse un'altra lettera al suo superiore: «Venerdì mattina, giorno 5 corrente, l'Avv. Galbo Cav. Giovanni, già presidente onorario della disciolta Società Agricola, avvertì il Delegato di Castelbuono che il 7 giorno successivo avrebbe ricostituito la cennata Società, avendone di già parlato con il Generale Mirri, dal quale aveva ottenuto il consentimento. Il giorno preannunciato infatti si inaugurò la nuova Società, e l'Avv. Galbo fece un discorso di occasione, dicendo che il sodalizio a un solo intento: il miglioramento dei soci, sia moralmente, che materialmente; che è proibito ai soci di occuparsi di politica e qui fece una sfuriata contro i fasci e contro i sobillatori che furono causa degli ultimi disordini in Sicilia».

Il nuovo direttivo fu così composto: presidente avvocato cavaliere Giovanni Galbo, presidente effettivo Vincenzo Li Volsi, vicepresidenti effettivi Martino Meli e Tommaso Mazzola, segretario Rosario Barreca, cassiere Giuseppe Cangelosi.

La società dunque fu ricostituita e ne fecero parte alcuni dei soci fondatori. Una scelta questa che è stata pagata a caro prezzo: il silenzio, tant'è che nella sede «vi erano i ritratti del Re e della Regina ed alla porta sventolava la bandiera tricolore».

Il Fascio di Cefalù

Erano le ore 14.30 del 5 gennaio 1894 quando il sottoprefetto di Cefalù Corrias inviò al prefetto di Palermo un telegramma che venne decifrato con queste parole:

Sui Fascio lavoratori sorse per iniziativa noto studente Di Blasi e Maggio ebanista del quale ultimo fu oggetto nota cotesto superiore ufficio 18 dicembre ultimo N° 6936 Gab.to.

Entrambi sono temerari, agitatori e professano idee sovversive e pretendevano questi giorni con temeraria insistenza che dessi loro facoltà di radunare il popolo a Comizio ciò che fu oggetto mio telegramma del 3 corr. Senza loro opera inconsulta questa pacifica popolazione non sarebbesi preoccupata turbamente ordine pubblico. Penso pertanto essere necessario fare eseguire perquisizione sede Fascio e case suddetti individui per sequestrarvi corrispondenza bandiera rossa e tabella esposta al pubblico e procedere contemporaneamente ove occorra loro arresto.

Pregola favorirmi sue disposizioni³.

Evidentemente queste proposte non sortirono un immediato effetto se qualche ora dopo, alle 16.50, il sottoprefetto Corrias ritornò alla carica con il suo superiore con un ulteriore telegramma cifrato: «Oggi Delegato Sicurezza questo ufficio ha constatato che questo Fascio lavoratori inalberò al balcone del proprio locale bandiera rossa;

³ ASPa, *Gabinetto di Prefettura*, b. 137, fasc. 27.

sembrandomi sia fatto ciò in dispregio Decreto Reale su stato assedio, ed essendo sconveniente che resti esposto al pubblico questo segnacolo ribellione, mentre notturne convegni in quei locali sono di continuo pericolo alla pubblica quiete, pregola affrettare provvedimenti invocati con altro mio telegramma odierno».

Infatti subito dopo arrivò la risposta direttamente con un telegramma firmato dal generale Morra che decretò la fine del Fascio dei lavoratori di Cefalù: «Approvo proposte fatte da V.S. con telegramma 5 corrente circa perquisizione, sequestro bandiera e tabella Fascio lavoratori e perquisizione case noti sobillatori, procedendo ove occorre loro arresto».

Il Fascio di Lascari

A Lascari sembra che il Fascio dei lavoratori sarebbe stato stroncato alla nascita. Ciò si evincerebbe da un telegramma inviato alle ore 10.15 del 6 gennaio 1894 dal sottoprefetto di Cefalù Corrias al prefetto di Palermo: «Avendomi Sindaco Lascari segnalato per oggi timori disordini colà vi inviai funzionario P.S. con 4 carabinieri»⁴.

Il Fascio di Polizzi Generosa

In quei primi giorni timori di possibili manifestazioni si ebbero anche a Polizzi Generosa. E il 28 dicembre 1893 il tenente colonnello comandante la Divisione della Legione Carabinieri Reali di Palermo scrisse al prefetto:

Pregiomi comunicare alla S.V.I. il seguente telegramma pervenutomi alle 19.49 di oggi dal Sig. Comand. la Tenenza di Petralia Sottana:

«Comand. Stazione Polizzi telegrafa: da persone attendibili vengo informato che giorno primo Gennaio prossimo stabilito qui imponente dimostrazione per gridare abbasso municipio e tasse con intenzione saccheggiare; sconosciuti fin qui i fautori. Occorre forza»⁵.

Ma la dimostrazione non ebbe luogo e vennero «diffidati» i presunti «istigatori», come rapportò il 4 gennaio 1894 il medesimo ufficiale dei carabinieri al prefetto:

Ho l'onore di partecipare alla S.V. ill. che il Sig. Comand. la Tenenza di Petralia il giorno 1° and. si recò in Polizzi ove si era progettata una dimostrazione, che non ebbe luogo mercé il suo intervento e quello del delegato di P.S.

Il di successivo, dopo diffidati gl'istigatori, cessò ogni timore di dimostrazioni e il Sig. Tenente rientrò a Petralia.

Nessun inconveniente.

⁴ ASPa, *Gabinetto di Prefettura*, b. 137, fasc. 14.

⁵ ASPa, *Gabinetto di Prefettura*, b. 137, fasc. 13.

Il Fascio di Scillato

Il Fascio dei lavoratori ebbe un notevole seguito anche a Scillato, all'epoca frazione di Collesano. I suoi sviluppi vennero resi noti il 7 gennaio 1894 dal sottoprefetto di Cefalù al commissario straordinario per la Sicilia:

Ho l'onore di partecipare alla S.V.Ill.ma che a Scillato frazione di Collesano, si è costituito il fascio dei lavoratori.

Finora circa 40 persone hanno pagato il diritto di entrata; con questo denaro, affittarono una casa, comprarono le sedie e il fascio si è associato a due giornali: *Il Corriere dell'Isola* e *La Giustizia Sociale*.

Il locale della riunione non è ancora stato aperto, perché il mobilio trovasi alla stazione di Campofelice.

Il presidente del fascio Rinaldi Vincenzo, ha corrispondenza con Garibaldi Bosco in Palermo, anzi dal 15 al 23 Dicembre p.p. vi si recò con alcuni amici di colà per prendere accordi col fascio di Palermo.

Nel riferire quanto sopra a V.S.Ill.ma crederei indispensabile procedere ad una rigorosa perquisizione nei locali del fascio e nelle case degl'organizzatori sequestrando bandiera, tabelle e corrispondenze⁶.

Analoghe informazioni vennero riferite l'8 gennaio dal tenente colonnello comandante la Divisione della Legione Carabinieri Reali di Palermo al prefetto, ma senza fare proposte:

Ho l'onore di partecipare alla S.V.Ill.ma che a Scillato, stazione di Collesano, si è costituito il Fascio dei lavoratori.

Finora circa quaranta persone hanno pagato il diritto d'entrata, e con questo denaro, affittarono una casa, comprarono le sedie e si associarono a due giornali *Il Corriere dell'Isola* e *La Giustizia Sociale*.

Il Presidente del Fascio, Rinaldi Vincenzo, ha corrispondenza con Garibaldi Bosco da Palermo, anzi dal 15 al 23 Dicembre u°s° fu in questa città per prendere accordi col Fascio locale.

Il generale Morra, informato di tutto, il 10 gennaio comunicò al sottoprefetto di Cefalù di iniziare la repressione:

Approvo la proposta fatta dalla S.V. con la nota segnata a margine finché sia fatta una rigorosa perquisizione nei locali del Fascio di Scillato e nelle case degli organizzatori di quel sodalizio, sequestrando tutto ciò che abbia attinenza al Fascio.

Eccone però che, innanzi di procedere, Ella proceda le necessarie misure per prevenire qualsiasi turbolenza che possa, per avventura, arrivare dall'adozione di quei provvedimenti.

⁶ ASPa, *Gabinetto di Prefettura*, b. 137, fasc. 23.

Se pur la forza, di cui si può attualmente disporre, non fosse sufficiente ad assicurare il mantenimento dell'ordine pubblico in qualunque eventualità, sarà miglior partito attendere i prossimi rinforzi e quindi eseguire le perquisizioni.

La strage di Caltavuturo

All'alba del 20 gennaio 1893, un'immensa folla di contadini, artigiani, donne, vecchi, ragazzi, suonando brogne e cornamuse e cantando, si dirigeva da Caltavuturo verso la contrada di Sant'Antonio, per zappare, in segno di protesta contro le usurpazioni di certi notabili, alcune terre di proprietà comunale.

Era il giorno di San Sebastiano e nessuno dei dimostranti poteva pensare che quella manifestazione, cominciata come un «idillio», con una grande e inconsueta festa popolare, come ebbe a dire Napoleone Colajanni in un'interpellanza al ministro dell'interno il 30 gennaio, si sarebbe conclusa con un pesante bilancio di lutti e di sangue.

Il 23 aprile i presidenti dei Fasci di Palermo, Corleone e Piana dei Greci si recarono nel paese madonita per consegnare le somme raccolte con la sottoscrizione a favore delle famiglie dei caduti⁷ e per inaugurare il Fascio dei lavoratori sorto dopo la strage⁸. Il giorno successivo i membri dei Fasci presenti a Caltavuturo decisero di recarsi a Montemaggiore Belsito per fondarvi un sodalizio.

Avevano stabilito – scriveva il delegato di P.S. Pellicciotti al sottoprefetto di Termini Imerese – di fare l'indomani una gita a Scillato, ma la mattina prevalse l'idea di venire a Montemaggiore per dove partirono alle 7 antimeridiane. Mentre scrivevo il dispaccio per V.E. seppi che venivano a Montemaggiore seguiti da cento componenti il fascio di Caltavuturo per formarvi un fascio e per farvi propaganda socialista, sicché mi credetti in dovere di tornare qui al più presto possibile per prendere gli opportuni concerti onde l'ordine pubblico non venisse turbato.

Mi posi quindi a cavallo alle 8 e un quarto antimeridiane e trotando riuscii in ex feudo Pietra, sotto Sclafani, a raggiungere i socialisti ed alla distanza di circa trenta passi vedendo che Salemi [Ignazio, studente universitario di Montemaggiore, che il giorno prima si era recato a Caltavuturo insieme a Garibaldi Bosco, Bernardino Verro e Nicola Barbato] mi guardava lo salutai col cappello. Egli rispose al saluto e domandato dai compagni chi fossi rispose “il delegato” e allora i compagni con voce stentorea gridarono “Viva il socialismo Viva la rivoluzione”. Gli operai che erano vicini ad essi fecero eco a quelle grida. Io che ero solo mi fermai e dissi: – screanzati e vigliacchi gridate così perché sono solo contro cento, ma ho la forza che mi dà la legge e non vi temo. A Montemaggiore faremo i conti. Venite guadagnarvi la palma del martirio!

⁷ G. CASARRUBEA, *I fasci contadini e le origini delle sezioni socialiste della provincia di Palermo. Fisionomie locali e lotte contadine*, voll. 2, Palermo 1978, II, pp. 11-22.

⁸ F. RENDA, *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, voll. 3, Palermo 2003, III, p. 1066.

E per mettere in atto questa minaccia il delegato si apprestò a compiere tutti i preparativi necessari per far saltare la nascita del Fascio dei lavoratori a Montemaggiore. Ottenuto l'intento, Pellicciotti chiedeva al sottoprefetto se poteva denunciare, come credeva opportuno fare, «i predetti socialisti all'autorità giudiziaria per le grida proferite in ex feudo Pietra e se l'autorità giudiziaria era disposta a condannarli» tenuto conto che bisognava farla finita con «i fanatici pionieri della rivoluzione».

Si era messa in moto la strategia repressiva⁹.

Da Petralia Soprana a Roma. Le carte di Crispi e la reazione

Quando l'agitazione promossa dai Fasci dei lavoratori assunse proporzioni notevoli, Crispi decise di mandare l'esercito in Sicilia e di far proclamare lo stato d'assedio, facendo credere che i Fasci fossero una pericolosissima organizzazione. Per convalidare questa scelta fu utilizzato, tra l'altro, un documento in seguito giudicato inattendibile: l'*Appello ai Figli del Vespro*. Esso venne utilizzato dal Crispi, nella seduta parlamentare del 21 dicembre 1893, quale prova dell'esistenza di una pericolosa attività cospirativa contro lo Stato cui partecipava il Fascio dei lavoratori.

In realtà, l'appello risultò essere un falso sequestrato dalle forze dell'ordine presso l'ufficio postale di Petralia Soprana, paese nel quale non esisteva il Fascio. In effetti pochi giorni prima, Ignazio Abbate, falegname nonché consigliere comunale del luogo, aveva tentato di istituirlo e di organizzare un'imponente dimostrazione popolare, ma il suo immediato arresto aveva riportato la calma. Di conseguenza, le forze dell'ordine del paese mostrarono subito un certo scetticismo riguardo l'autenticità del documento ipotizzando che si trattasse del tentativo, da parte dei cittadini di Petralia Soprana, di suscitare allarme nelle autorità per ottenere il ripristino del distacco militare abolito.

Ma ecco come si svolsero realmente i fatti.

Il 17 dicembre 1893 pervenne al delegato di pubblica sicurezza di Petralia Soprana una lettera anonima nella quale si faceva riferimento ad eventuali disordini da parte degli amici dell'Abbate per liberarlo dal carcere e ad un plico compromettente che sarebbe stato recapitato a Giuseppe Alessi, pastaio del luogo. Trasferito l'Abbate dal carcere di Petralia Soprana a quello di Termini Imerese per motivi di sicurezza, le autorità sequestrarono il plico e interrogarono l'Alessi che si dichiarò estraneo alla faccenda.

Fu Domenica Gendusa, moglie del pastaio Alessi, a svelare, pochi giorni più tardi, il mistero del pericolosissimo cartello sedizioso per dimostrare l'innocenza del marito. Ella infatti affermò che autore dello scritto non poteva essere stato altri che Accursio Bonsignore, vice cancelliere della Pretura di Petralia Soprana, il quale, invaghitosi di lei, in un primo momento le aveva dichiarato il suo amore e le aveva consigliato di avvelenare il marito mentre lui avrebbe provveduto ad avvelenare la moglie. Di fronte

⁹ G. CASARRUBEA, *I fasci contadini...*, cit., pp. 22-23.

al suo rifiuto le aveva scritto due biglietti, che ella consegnò alle autorità, in uno dei quali le faceva dichiarazioni d'affetto mentre nell'altro minacciava di ucciderla e di suicidarsi subito dopo se fosse stato ancora respinto. Soggiungeva che in tal caso avrebbe compromesso il di lei marito e il padre. Arrestato, il Bonsignore fu condotto nel carcere di Termini Imerese.

Pur essendo ammissibile che il Crispi, prima di proclamare lo stato d'assedio, non fosse ancora venuto a conoscenza della reale origine del documento, risulta alquanto strano che egli se ne sia servito anche dopo la conclusione delle indagini, quando era stato accertato, cioè, che si trattasse di un falso.

Infatti, nella seduta parlamentare del 28 febbraio 1894, nell'ambito di una discussione sulla situazione della Sicilia attraverso la quale si tentava di giustificare la precedente azione del governo, Crispi tirò in ballo l'*Appello ai Figli del Vespro*. Egli declamò con grande enfasi il proclama, a suo dire «firmatissimo»:

Operai! figli del vespro!
ancora dormite?
Corriamo al carcere a liberare i fratelli.
Morte al re, agli impiegati!
Abbasso le tasse e fuoco al municipio,
al casino dei civili.
E viva il Fascio dei Lavoratori!
Quando le campane della Matrice e del Salvatore
suoneranno assieme corriamo armati al castello
che tutto è pronto per la libertà.
Attenti al segnale!

Questo documento, oltre ad essere utilizzato quale prova contro i Fasci anche dopo l'accertamento della sua origine, era anche stato modificato prima di essere letto in Parlamento. Esistono infatti delle differenze tra la versione pronunciata presso la Camera dei deputati e quella trasmessa dalla autorità di Petralia Soprana alla Sottoprefettura di Cefalù e da questa alla Prefettura di Palermo. Quest'ultima, che sembra riportare con la massima fedeltà e precisione il testo originale, è la seguente:

Operai Sopranesi,
Figli del Vespro!!!
Ancora dormite?!!
Corriamo al carcere a liberare
il fratello. Morte al Re e
agli impiegati. Abbasso le
tasse. Fuoco al Municipio
e casino civili. Viva il
fascio e i lavoratori.
Quando le campane della
Matrice Salvatore e Oreto suo-

nano assieme corriamo armati
al Castello che tutto è pron-
to per la libertà.
Attenti al segnale!!!
F. d. L.
Sangu friddu ca tutta è
piotu pi natali capu d'annu.

Sembra evidente il tentativo di rendere più generico il proclama in maniera da farlo sembrare un messaggio rivolto a tutti i siciliani piuttosto che a poche persone appartenenti ad una specifica e circoscritta realtà locale. Non ci è dato sapere se il Crispi fosse all'oscuro delle modifiche apportate al documento o avesse preso parte all'operazione. L'unico dato certo è che si è trattato di un falso che ha portato alla fine dei Fasci dei lavoratori¹⁰.

¹⁰ V. BRUCATO, *Le prove della cospirazione: l'Appello ai Figli del Vespro e il Trattato di Bisacquino*, in *I Fasci dei Lavoratori e la crisi italiana di fine secolo (1892-1894)*, a cura di P. Manali, Caltanissetta-Roma 1995, pp. 259-262.

Arte e storia delle Madonie
Studi per Nico Marino, Vol. VI

A cura di Gabriele Marino e Rosario Termotto
Associazione Culturale "Nico Marino"
Cefalù PA, novembre 2018

ISBN 978-0-244-73296-7

Atti della sesta edizione
Castelbuono, 22 ottobre 2016

Contributi di

**Giuseppe Fazio
Rosario Termotto
Rosa Maria Cucco
Amedeo Tullio
Santa Aloisio
Roberto Sottile
Patrizia Bova
Antonio Contino
Bruno De Marco Spata
Maria Giuseppina Mazzola
Salvatore Mantia
Giuseppe Spallino**

16 €

