

# La chiesa di Santa Maria la Porta a Geraci Siculo, scrigno d'arte rinascimentale

A cura di Giuseppe Antista



Arte – Architettura – Città e Territorio / ARCH

5

Arte – Architettura – Città e Territorio

Collana diretta da Maria Sofia Di Fede, Università degli Studi di Palermo

Comitato scientifico

Alicia Cámara Muñoz, *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)* - Madrid

Maurizio Carta, *Università degli Studi di Palermo*

Maria Concetta Di Natale, *Università degli Studi di Palermo*

Antonella di Luggo, *Università degli Studi di Napoli “Federico II”*

Marco Rosario Nobile, *Università degli Studi di Palermo*

Dany Sandron, *Université de Paris - Sorbonne (Paris IV)*

Sezioni e responsabili

*Arte (ART)* Giovanni Travagliato, *Università degli Studi di Palermo*

*Architettura (ARCH)* Giuseppe Antista, *Accademia di Belle Arti di Palermo*

*Città e Territorio (CT)* Giuseppe Abbate, *Università degli Studi di Palermo*

La collana è aperta ai contributi inerenti le tematiche menzionate; la direzione si riserva di far valutare i testi a un componente del comitato scientifico e a un referee anonimo.





A cura di Giuseppe Antista

# La chiesa di Santa Maria la Porta a Geraci Siculo, scrigno d'arte rinascimentale

La pubblicazione del volume è un'iniziativa del Comune di Geraci Siculo nell'ambito del progetto *Il portale dell'arte: dal restauro di un'opera del Rinascimento alla Rinascita del borgo*, cofinanziato dalla Fondazione Sicilia

**Responsabile scientifico del progetto** Giuseppe Antista / Accademia di Belle Arti di Palermo  
**Progetto di restauro del portale** Francesco Mannuccia / Associazione culturale LapiS, Lapidei Siciliani  
**Direzione tecnica del cantiere** Rossella Gagliano Candela / ditta Siqilliya

ISBN 9791280528377

Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale

Copyright © 2023 Edizioni Arianna s.r.l.  
Via Zefiro, 1 - 90010 Geraci Siculo (PA)  
Tel. 0921 643378  
info@edizioniarianna.it  
www.edizioniarianna.it  
www.facebook.com/EdizioniArianna  
www.twitter.com/AriannaEdizioni

**Immagine di copertina** Portale della chiesa di Santa Maria la Porta, 1496  
**Impaginazione** di Pia Panzarella

Finito di stampare nel mese di aprile 2023 per conto di Edizioni Arianna s.r.l.  
Dove non diversamente indicato, le foto sono degli autori

Comune di Geraci Siculo



Fondazione Sicilia



Associazione delle città  
del Santissimo Crocifisso



Accademia Belle Arti  
Palermo

abapa | Dcōda  
accademia  
belle arti  
palermo | dipartimento  
comunicazione  
didattica dell'arte

## Indice

- 9 Presentazioni  
Raffaele Bonsignore / *Presidente della Fondazione Sicilia*  
Padre Santino Scileppi / *Parroco di Geraci Siculo*  
Luigi Iuppa / *Sindaco di Geraci Siculo*
- 19 Dal “castelluccio” alla chiesa  
di Santa Maria la Porta  
Giuseppe Antista
- 35 Habet haec ecclesia imagines bene sculptas  
ex marmore. La *cona* della *Presentazione  
al Tempio*, il portale e le altre sculture  
marmoree  
Giuseppe Fazio
- 63 Le sculture lignee  
Salvatore Anselmo
- 73 L'affresco con la *Virgo lactans* “in maestà”  
e la Trinità tricefala: un'opera castigliana?  
Giovanni Travagliato
- 95 Gli affreschi e le tele  
Maurizio Vitella
- 107 Il restauro del portale rinascimentale  
per la rinascita del borgo  
Francesco Mannuccia / Rossella Gagliano Candela
- 131 *A festa du Crucifissu*. Il 3 maggio,  
tra devozione e tradizione  
Michele Piccione



La Fondazione Sicilia è impegnata, ormai da oltre un trentennio, nella conservazione del patrimonio artistico siciliano. È nell'ambito di tale finalità che si inserisce il Bando dal titolo *Borghi abbandonati – Interventi di restauro/conservazione del patrimonio storico culturale*.

La Fondazione, infatti, ha promosso un'iniziativa mirata a contribuire alla rinascita del territorio siciliano, attraverso interventi di restauro del patrimonio storico artistico, diffusamente presenti nei tanti borghi siciliani, finalizzati a preservare la memoria delle comunità e dei loro territori.

In ogni angolo della Sicilia vi sono borghi meravigliosi, ognuno con un proprio patrimonio storico artistico "unico", perché "unica" è la storia della nostra Isola, che ha rappresentato, nei secoli, un crocevia di diverse culture e civiltà, ognuna delle quali ha lasciato tracce e segni indelebili.

Si tratta di un patrimonio che, tuttavia, versa in un'allarmante stato di degrado e che deve essere salvaguardato.

Questo volume, in particolare, documenta il restauro conservativo – finanziato dalla Fondazione – del portale in marmo bianco di Carrara, risalente al 1496, insistente nella chiesa di Santa Maria La Porta, nel centro storico di Geraci Siculo: segno tangibile che la Fondazione Sicilia, ogni giorno, si impegna attivamente nella valorizzazione del patrimonio della nostra Isola, con un'attenzione costante e continua.

Sono particolarmente lieto e onorato di presentare, insieme ad altre autorevoli personalità e illustri studiosi, questo prezioso volume che viene fuori, così come progettato appena qualche anno fa, dopo il restauro del vetusto portale della chiesa di Santa Maria la Porta in Geraci Siculo.

L'antico manufatto, realizzato nel 1496, così come si evince dalla data incisa nel bianco marmo, ritorna ad essere ammirato nel suo pieno splendore, anche se, purtroppo, a causa dell'ingiuria del tempo e col passare dei secoli, ha subito notevoli alterazioni e alcune parti risultano, ahimè, ormai mancanti. Ovviamente, ci accontentiamo di ciò che ancora resta.

Al n. 21 della nota pastorale della Commissione Episcopale per la Liturgia *La progettazione di nuove Chiese*, promulgata il 18 febbraio del 1993, ovvero esatti 20 anni orsono, così si dice: «All'aula liturgica si accede attraverso un atrio e una porta d'ingresso. Mentre l'atrio è spazio significativo dell'accoglienza materna della chiesa, la porta è l'elemento significativo del Cristo, "porta" del gregge (cf Gv 10,7). È a questi valori che va ricondotto l'eventuale programma iconografico della porta centrale. Le dimensioni dell'ingresso siano proporzionate non solo alla capienza dell'aula, ma anche alle esigenze di passaggio delle processioni solenni. Si conservi l'uso di collocare le acquasantiere presso l'ingresso, quale richiamo battesimale per chi entra». È con queste parole che la nota dei vescovi vuole porre in evidenza l'importanza che va data al portale d'ingresso di un edificio di culto. «Il portale – afferma Romano Guardini (1885-1968) – non ha solo la funzione di porta da cui uno entra ed esce dalla chiesa, ma anche di richiamo e simbolo di ciò che l'attende».

L'uso dei portali, come elemento decorativo di una porta, si sviluppò sin dall'epoca romana, ma il maggior fiorire di portali monumentali si ebbe in epoca medievale. In particolare con l'architettura romanica e gotica si ebbero portali di edifici religiosi magnificamente decorati da sculture, colonne ed altri elementi geometrici. È in questo contesto che si colloca il nostro prezioso portale, realizzato, per l'appunto, 527 anni fa.

Il portale ha una sua simbologia religiosa. Esso ha una valenza funzionale e mistica; richiama Cristo, *Porta delle pecore*, *Porta della Salvezza*. Nelle

celebrazioni liturgiche del Battesimo, del Matrimonio, delle Esequie, i fedeli, generalmente, sono accolti alla porta della chiesa. Il portale è segno di Cristo che dice: «Io sono la porta delle pecore» (Gv 10,7) e di tutti coloro che hanno percorso la via che conduce alla casa di Dio. «Chi non entra nel recinto delle pecore dalla porta, ma vi sale da un'altra parte, è un ladro e un brigante» (Gv 10,1). E ancora: «Quanto stretta è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e pochi sono quelli che la trovano» (Mt 16,19). Anche nell'*Antico Testamento*, il tema della porta, attraverso la quale l'uomo passa per incontrare Dio, ha delle pagine suggestive come quella del profeta Ezechiele (46,1-3).

Chi entra sa che deve rispettare il luogo e deve essere ricettivo di ciò che dice tale ambiente, pronto a vivere un'esperienza religiosa.

In questa circostanza mi piace richiamare alla vostra attenzione il suggestivo rito dell'apertura della Porta Santa che viene compiuto in occasione della celebrazione di un Giubileo, ordinario o straordinario. L'apertura della Porta Santa e la sua chiusura segnano l'inizio e la conclusione dell'Anno Santo. A Roma sono quattro le Porte Sante che vengono aperte soltanto durante i Giubilei. Oltre a quella di San Pietro in Vaticano, ci sono quelle delle altre tre basiliche maggiori di Roma: San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore e San Paolo fuori le Mura. In occasione del recente Giubileo straordinario della Misericordia, indetto dal Santo Padre Francesco dal 29 novembre del 2015 al 20 novembre del 2016, il Papa ha voluto che le Porte Sante fossero aperte anche in tutte le Diocesi del mondo e in alcune chiese particolarmente significative. La Porta rimanda al passaggio che ogni cristiano è chiamato a compiere dal peccato alla grazia, guardando a Cristo che di sé dice: «Io sono la porta». Fu papa Martino V (1369-1431) ad aprire – per la prima volta nella storia degli Anni Giubilari – la Porta Santa di San Giovanni in Laterano nel 1423, esattamente 600 anni fa.

I termini “portale” e “porta”, sebbene con diverse derivazioni linguistiche, assumono comunque il medesimo significato di “luogo di passaggio” da una realtà ad un'altra e, nello stesso tempo, il significato di luogo di separazione, soglia, confine. La porta è il confine che stabilisce l'accoglienza e l'esclusione; la porta aperta conduce psicologicamente all'azione: è sempre un invito ad oltrepassarla.

Il vescovo Eusebio di Cesarea (265-340) ne parla come di «un luogo di sosta per tutti, un invito a passare dal mondo alla casa di Dio». È necessario, quindi,

creare un raccordo tra “il dentro” e “il fuori”, tra il “festivo” e il “feriale”, tra il “sacro” e il “profano”, tra lo “spazio di Dio” e “quello degli uomini” perché – come dice ancora il rinomato teologo Romano Guardini – già prima della soglia «l’invisibile parla agli uomini e si intrattiene con loro per invitarli e ammetterli alla comunione con sé». Il primo elemento che ci introduce nella chiesa, quale luogo di culto, che ci invita alla festa e all’incontro con Dio, è dunque il portale d’ingresso.

La simbologia della porta è ampia e ricca di significato. Dal punto di vista simbolico il portale, nella tradizione della Chiesa, riprende e dilata l’esperienza delle culture primitive, dove il significato religioso è connesso ad un elemento che separa lo spazio degli uomini da quello di Dio; in generale la porta assume un significato fondamentale quale fattore di distinzione fra sacro e profano. Dalla porta si apre un cammino che comincia già fuori dell’edificio, attraverso quello spazio intermedio che è il sagrato, e che poi conduce alla contemplazione dei misteri della fede nelle divine celebrazioni che si svolgono all’interno del sacro edificio.

In realtà, tutta la storia della salvezza è collocata tra due porte: la Porta del Paradiso, da cui i progenitori vengono cacciati dopo il peccato originale, e la Porta della Gerusalemme Celeste, attraverso la quale si entrerà nella salvezza eterna. Nel nostro portale, infatti, vediamo raffigurati, nei due riquadri in basso, uno a destra e l’altro a sinistra, i nostri capostipiti, ovvero Adamo ed Eva.

Sono, comunque, tante le porte ricordate nella Bibbia, ma tutte svaniscono davanti all’affermazione di Gesù che dice di sé stesso: «Ego sum ostium, per me si quis introierit salvabitur», «Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvato» (Gv 10,9). La porta è stretta e per entrare in essa è necessario ridimensionarsi attraverso la conversione. Spesso, soprattutto nel periodo medievale, le porte ‘parlano’ attraverso le loro iscrizioni con la voce della Chiesa o con quella di Cristo stesso invitando alla conversione. Gesù bussa alla porta di ciascuno e dice: «Se qualcuno ascolta la mia voce e mi apre la porta, io verrò da lui, cenerò con lui ed egli con me» (Ap 3,20).

Il portale, quindi, assume un valore simbolico in quanto espressione concreta delle parole di Cristo e così lo si raffigura sui battenti delle porte del primo Medioevo, sul timpano romanico o gotico o come statua d’ingresso, e anche l’immagine di Maria, spesso collocata sul medesimo posto, fa riferimento alla

sua verginità/maternità che aprì al Figlio di Dio il cammino nel mondo.

Possiamo benissimo affermare che il nostro portale ha una significazione mariologica e cristologica nello stesso tempo. Infatti, in esso sono presenti Maria e Gesù, la Madre e il Figlio. Tuttavia, è presente anche la SS.ma Trinità: il Padre, che manda il suo Figlio, e lo Spirito Santo, che ha reso possibile il concepimento verginale della Madonna.

La porta di una chiesa, dunque, è sempre stata vista come il passaggio di cui gli uomini devono servirsi per avere accesso al Padre, per mezzo di Cristo, per ascoltare la sua Parola, per partecipare alla frazione del pane e alla preghiera; non può essere, allora, soltanto un “buco” nella parete per entrare e uscire dall’edificio, ma con il suo significato cristologico da elemento architettonico funzionale acquista una valenza simbolica trascendente.

La tradizione artistica ha sempre considerato, con particolare riguardo, il portale della chiesa. L’ornamento, la decorazione, la bellezza del portale era già un primo incontro con la bellezza della chiesa e della festa che vi si celebrava e non a caso l’antico Cerimoniale dei Vescovi invitava i fedeli a decorare il portale nelle grandi festività con fiori e frutti.

Concludo allora questi pensieri con un ringraziamento ai nostri Padri che, con enormi sacrifici e con grande spirito di fede, hanno edificato questa bellissima chiesa, rendendola ancor più preziosa con le sue diverse opere e, nella fatti specie, con questo meraviglioso portale, quale elemento di demarcazione tra il dentro e il fuori. Grazie agli scultori che lo hanno modellato con senso artistico, pieno di fede e di sentimento religioso. Grazie agli Enti, e questa è testimonianza tangibile di collaborazione per il bene comune, che hanno contribuito per il restauro di quest’opera di pregevole valore artistico e simbolico. E grazie, infine, a tutti coloro che, nel corso dei secoli, sono entrati e continueranno ad entrare da questa porta per portare a Dio le loro intenzioni di preghiera, spesso accompagnate dal segno eloquente delle lacrime o dai piedi scalzi, e sono usciti e continueranno ad uscire per proseguire il loro cammino di vita ricolmo della benedizione di Gesù Crocifisso e della sua Santissima Madre.

Termino con una delle preghiere, che ritengo sia sempre attuale, che è stata pronunciata in occasione dell’apertura della Porta Santa per il Giubileo straordinario della Misericordia: «Padre Santo, Dio dei nostri Padri, Dio di Abramo, di

Isacco e di Giacobbe, ricco di misericordia e grande nell'amore; tu, per compiere il tuo disegno di salvezza, hai consacrato e mandato nel mondo il tuo Figlio Gesù Cristo, perché fosse porta delle pecore: porta di misericordia e di grazia, sempre aperta ai peccatori; porta che offre salvezza a coloro che entrano per essa e a coloro che ne escono purificati offre abbondanti pascoli. Guarda con bontà, Signore, noi, che in questo cammino giubilare, varchiamo solennemente la Porta Santa e lieti viviamo l'Anno del Giubileo della Misericordia, anno a te gradito, anno di grazia e di vera libertà, di riconciliazione e di pace. Concedi, ti preghiamo, a tutti coloro che, con rinnovato impegno e ferma fede, varcheranno questa soglia di ottenere la salvezza, che da te procede e a te conduce. Per Cristo nostro Signore. R. Amen».

**Luigi Iuppa** / Sindaco di Geraci Siculo

Con il restauro del quattrocentesco portale della chiesa di Santa Maria la Porta – effettuato nell’ambito del progetto finanziato dalla Fondazione Sicilia e dal Comune *Il portale dell’arte: dal restauro di un’opera del Rinascimento alla Rinascita del borgo* – si aggiunge un altro tassello al programma più vasto che negli ultimi anni ha visto rifiorire il centro storico di Geraci Siculo, non a caso inserito nell’esclusivo circuito dei *Borghi più belli d’Italia*.

Per questa iniziativa il Comune è stato affiancato da un partenariato di qualità, che ha visto il coinvolgimento di istituti di alta formazione, dell’associazione LapiS - Lapidei Siciliani e di altre organizzazioni culturali, in piena sinergia con la Curia vescovile e la Parrocchia, guidata con diligenza da Padre Santino Scileppi; in tal senso il progetto è stato un esempio concreto di cooperazione tra istituzioni per la manutenzione e i restauri necessari alla conservazione dei tanti beni architettonici del luogo.

Oltre al recupero di un’opera significativa dal punto di vista artistico ma in pessimo stato di conservazione, il restauro del portale ha acceso l’attenzione sull’intera chiesa, che conserva interessanti sculture marmoree del XV e del XVI secolo, rafforzando quell’*Itinerario gaginiano* nelle Madonie realizzato negli anni scorsi con i Comuni di Gangi, Petralia Soprana e Petralia Sottana.

La presente pubblicazione documenta passo dopo passo il paziente lavoro eseguito e ricostruisce la storia di uno dei monumenti più significativi di Geraci, che oltre a essere un luogo di culto ha avuto un’importante valenza civica per la presenza della vicina porta urbana, affidata dai nostri avi alla protezione della Madonna. Con il qualificato apporto di numerosi studiosi è stato pure evidenziato il notevole pregio storico e artistico delle sculture e delle pitture conservate nella chiesa.

Sono certo che i restauri di un’opera così emblematica dell’arte madonita e siciliana, nonché questo nuovo volume della casa editrice Arianna, contribuiranno a rafforzare il senso di appartenenza alla comunità, dando ai cittadini e ai tanti visitatori che ormai ci onorano con la loro presenza una maggiore consapevolezza del patrimonio culturale della nostra città, che le future generazioni saranno chiamate a custodire ancora a lungo.



Ortofotopiano del portale di Santa Maria la Porta prima del restauro.



Ortofotopiano del portale di Santa Maria la Porta dopo il restauro.



# Dal “castelluccio” alla chiesa di Santa Maria la Porta

Giuseppe Antista

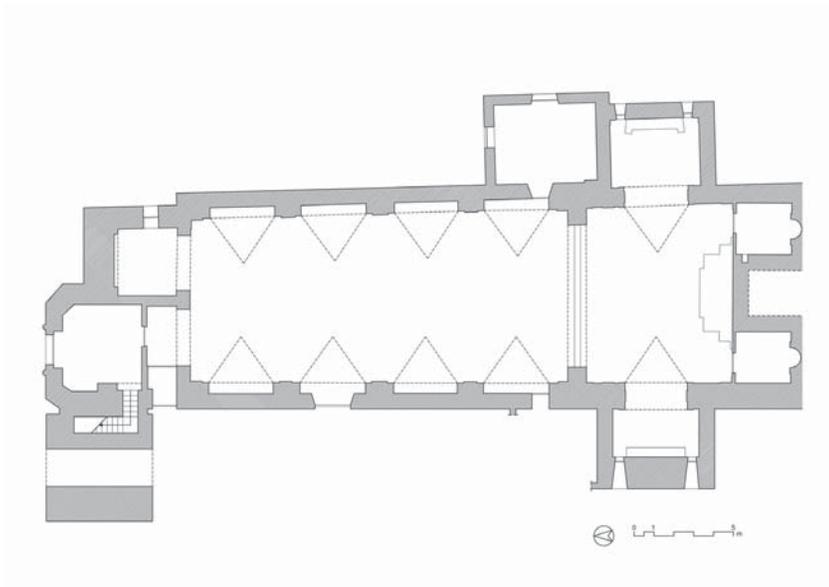
Santa Maria la Porta è così denominata perché era adiacente a una delle porte urbane [fig. 1] ed è sorta sul limite settentrionale della cinta muraria che cingeva il borgo di Geraci in età medievale<sup>1</sup>. Per le condizioni orografiche la chiesa si sviluppa nella direzione nord-sud e ha un impianto a croce latina [fig. 2], con una sola navata coperta da una volta a botte lunettata [figg. 3-4] e due cappelle in corrispondenza del transetto; non vi si accede in maniera canonica percorrendo l'asse longitudinale, ma dal raffinato portale in marmo posto al centro della navata, recentemente restaurato. La torre campanaria chiude il lato settentrionale del sagrato e s'innalza su un fornice passante, oltre il quale si estende un piccolo terrapieno bastionato, dove prospetta l'ingresso secondario all'edificio.

Sebbene, come si vedrà, la chiesa risalgia alla fine del XV secolo, l'analisi delle murature

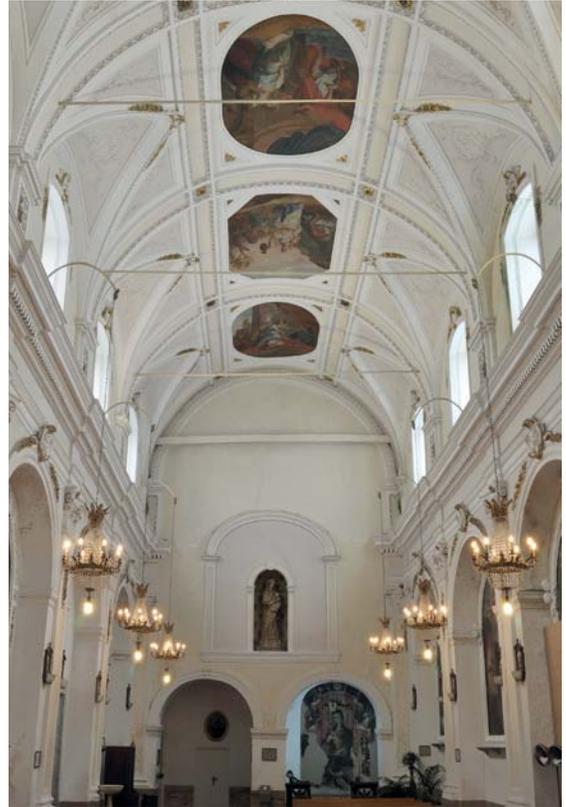
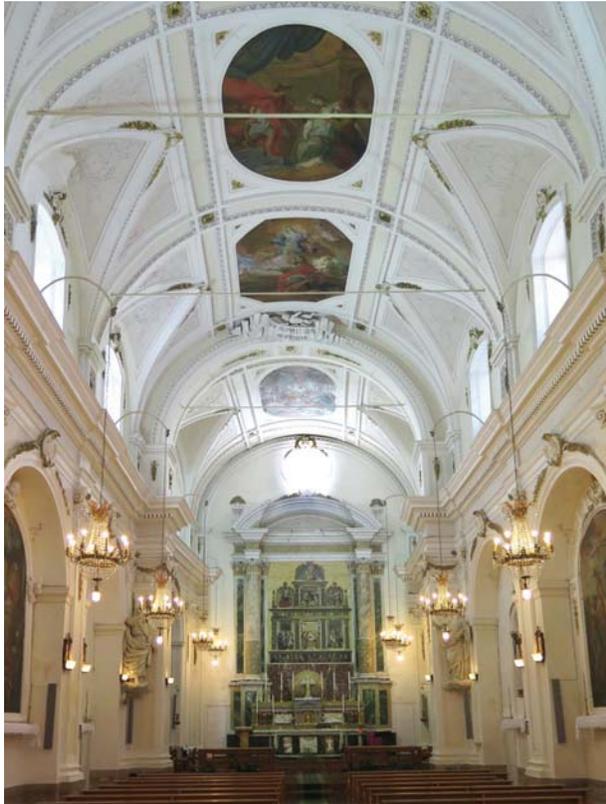
mostra che ha incorporato una precedente costruzione dai caratteri marcatamente militari, verosimilmente il “castelluccio” ricordato dalla toponomastica e connesso al sistema difensivo della città, con la funzione di munire la porta urbana<sup>2</sup>. Questo avamposto di età medievale è tuttora individuabile nell'angolo nord-est della chiesa [fig. 5], a partire dal corpo di fabbrica contenete la piccola cappella in fondo alla navata con l'affresco della *Vergine in trono col Bambino*; in particolare, nella trama muraria del lato orientale, oltre la risega in corrispondenza della cappella, si distinguono tre feritoie con i bordi in mattoni poste a distanza regolare, un'apertura ad arco che dava probabilmente su uno stretto camminamento ricavato nella roccia e, al di sopra di una cesura orizzontale, è possibile individuare la traccia della merlatura di coronamento inglobata nella successiva sopraelevazione del muro [figg. 6-7].



**Fig. 1** La porta urbana contigua alla chiesa di Santa Maria la Porta durante la processione del 3 maggio, fine del XIX secolo (collezione L. Iuppa).



**Fig. 2** Pianta della chiesa di Santa Maria la Porta.



**Figg. 3-4** Interno della chiesa, vista verso il presbitero e controfacciata.



**Fig. 5** Il fronte settentrionale della chiesa (foto A. Malla).

Il “castelluccio” e la porta stessa possono essere databili a un periodo successivo al 1338, anno della cruenta morte del conte di Geraci Francesco I Ventimiglia: a quella data la cinta fortificata si concludeva nei pressi della chiesa di San Giuliano e solo in una fase successiva venne estesa verso valle: la

vulnerabilità del sistema di difesa emersa in quell’occasione avrà determinato l’esigenza di munire particolarmente la nuova porta costruita a seguito dell’ampliamento delle mura<sup>3</sup>.

Dopo circa un secolo, sotto le mutate condizioni politiche che videro la contea dei Ventimiglia elevata a marchesato, il presidio difensivo venne dismesso e alcune parti inglobate nel nuovo edificio religioso, la cui cronologia di costruzione può essere circoscritta tra l’ultimo quarto del XV secolo e l’inizio del successivo; in questo arco temporale rientrano le opere pittoriche e scultoree più antiche della chiesa, tra cui il citato affresco della Vergine, la statua gaginiana della Madonna col Bambino, detta *Madonna della Porta*, datata al 1475 e oggi situata in una nicchia nella controfacciata [fig. 4], il portale rinascimentale in marmo di Carrara posto sul fianco occidentale, opera riconducibile agli scultori Antonio Vanella e Andrea Mancino<sup>4</sup>, risalente al 1496.

Come suggeriscono i due emblemi araldici nelle mensole che reggono l’architrave del portale, quello dei Ventimiglia sul lato sinistro e quello dell’*Universitas Hyeracii* a destra [figg. 8-9], l’impegnativa costruzione della chiesa è stata promossa dai feudatari e dai giurati della città, ma un ruolo rilevante dovette avere anche la confraternita di Santa Maria la Porta, detta “della Madonna”, tuttora esistente e avente lì sede; non a caso un’iscrizione nella lunetta del portale ricorda i nomi di alcuni



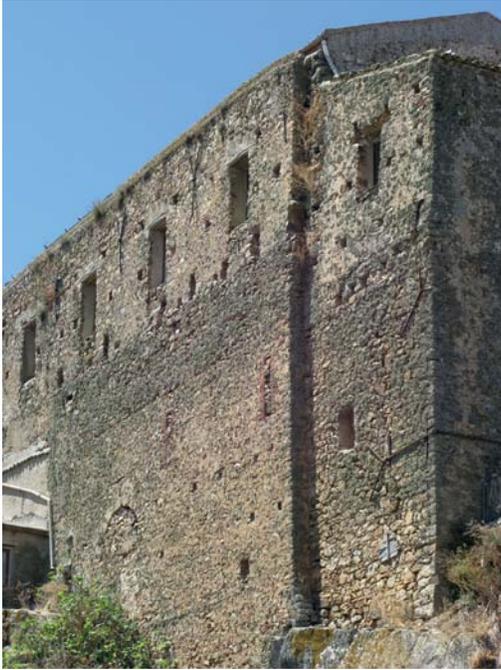
**Fig. 6** Il fronte orientale della chiesa (foto G. Salmeri).

confrati che ne sono stati committenti e del presbitero che officiava a quel tempo, nonché la data: HOC OP(US) FIERI FECERU(NT)(CO)NFRATRES S(AN-CTAE)M(ARIAE)P(ORTAE)NICOLAUS LANGUILLA, LOS SINATRU ET VALEM DE LUMIA. CAPPELLANUS PRESBITER ANTONIUS DE PALADINO. 1496.

Il portale prospetta sul sagrato, delimitato rispetto alla contigua strada da una inferriata di recente fattura e sul lato nord dal campanile; in tale spazio doveva in origine insistere un porticato, come lasciano supporre i documenti relativi all'acquisto di due gruppi di piccole colonne in marmo. In particolare, il 7 luglio

del 1500 Antonio Vanella, lo scultore di origine carrarese che pochi anni prima aveva verosimilmente lavorato al portale, vendette ad Antonio Languilla, a nome della confraternita della chiesa, otto colonne «de bono marmo albo et netto cum earum vasis et capitellis quae vasa et capitella debeant esse et sint ut dicitur a cuczari a dui a dui»<sup>5</sup>; tali colonnine dovevano quindi essere binate e la loro altezza, compresa di basi e capitelli, doveva essere di 7 palmi meno un quarto.

Un decennio dopo, il 22 marzo 1511 (nello stile moderno 1512), Giuliano Mancino



**Fig. 7** Particolare del fronte orientale con i resti del “castelluccio”.

vendette altre cinque paia di colonnine ai procuratori della chiesa, Pietro Vitale e Niccolò Languilla, lo stesso che figura nell'iscrizione del portale e probabilmente un parente prossimo dell'Antonio citato nell'atto precedente: «Eodem XXII marcii XV indictionis 1511. Honorabilis magister Julianus de Manchino, scultor, civis Panormi, coram nobis sponte vendidit honorabilibus Nicolao de Languilla

et Petro Vitali de terra Girachii, presentibus et ab eo ementibus procuratorio nomine et pro parte ecclesie Sancte Marie di la Porta dicte terre, quinque paria de colonnelli, marmorea, boni, albi [...] longitudinis palmorum novem pro singulo pario, cum eius capitellis more solito et consueto»<sup>6</sup>; esse dovevano misurare nove palmi ed essendo vendute appaiate erano pure binate.

Secondo modelli consueti, le colonnine dovevano poggiare su un muretto e reggere un tetto in legno addossato alla chiesa; la differenza di altezza fra i due lotti (7 palmi meno un quarto quello del 1500 e 9 palmi quello del 1512), è forse spiegabile con il dislivello del piano di calpestio dovuto alla pendenza della strada. Questi pregiati sostegni sono andati dispersi, a meno di una colonnina rinvenuta occasionalmente, che presenta un capitello composto con foglie d'acanto e volute, intervallate da una testina prominente [fig. 10]; il suo fusto risulta però più corto di entrambe le misure riportate nei documenti, forse perché nel tempo è stato accorciato<sup>7</sup>.

Coevo al presunto portico è il portale classicheggiante del fronte nord della chiesa [fig. 11], scolpito nella dura pietra locale e recante incisa la data 1511: due semicolonne tuscaniche, prive scanalature, reggono una trabeazione che sporge in corrispondenza dei capitelli e si compone di un fregio pulvinato tra una cornice a dentelli e una con ovuli e dardi<sup>8</sup>; il portale è al centro di un corpo prominente e



avente gli angoli smussati, che si ritiene costruito contestualmente alla chiesa, in quanto la sua muratura non è ammorsata ai muri del fortilizio preesistente all'angolo nord-est, ma semplicemente accostata.

**Fig. 8-9** Particolari del portale occidentale con le mensole recanti lo stemma dei Ventimiglia e dell'*Universitas Hyeracii*, 1496.

Sebbene non sia in asse con la chiesa, questa fabbrica ne costituisce la facciata settentrionale [fig. 5] e dà accesso a un locale di servizio che precede la navata; qui delle arcate cieche sovrapposte ai muri [fig. 12] denunciano la volontà, poi abbandonata, di allungare la chiesa fino al prospetto, continuando il ritmo degli altari entro nicchie e permettendo l'accesso canonico lungo l'asse longitudinale. Si noti ancora che la finestra del piccolo sopralco ricavato sopra la cappella affrescata,



**Fig. 10** Colonnina con capitello, inizi del XVI secolo (foto A. Malla).

aperta nel muro orientale della costruzione medievale, presenta un architrave realizzato con un elemento ligneo di riuso [fig. 13], ossia una mensola figurata con una testa umana, proveniente forse da un soffitto del “castelluccio” dismesso<sup>9</sup>.

Nei primi decenni del Cinquecento il presbiterio, punto focale della navata, venne dotato di una grande ancona marmorea con pannelli a bassorilievo dipinti entro cornici all’antica; committenti dell’opera furono il marchese di Geraci, Simone I Ventimiglia, e la moglie Isabella Moncada, che si fecero ritrarre tra gli Apostoli agli estremi della predella e fecero apporre il loro stemma nobiliare bipartito (Ventimiglia-Moncada) nella trabeazione; come nel caso del portale, anche l’*Universitas* dovette partecipare alla commissione, tanto che nell’ultima lesena di destra vi è l’emblema cittadino. Con la realizzazione intorno al 1527 del raffinato manufatto, attribuito in questa sede allo scultore di origine carrarese Francesco del Mastro<sup>10</sup>, la chiesa poteva dirsi conclusa.

La presenza di due piccole cappelle ai lati dell’ancona, concluse da una nicchia con canticino a conchiglia [fig. 14], oggi chiuse da muri e porte, fa supporre che la configurazione architettonica del presbiterio – che forse in origine aveva una grande cappella centrale – sia mutata nel tempo; l’inserimento sulla parete di fondo dell’edicola con timpano curvo su colonne, appartenente a una fase tarda, ha di



**Fig. 11** Il portale settentrionale, 1511.

fatto determinato l'occultamento delle cappelle laterali e la ridefinizione dello spazio tra esse.

All'inizio dell'età barocca si ebbe una ripresa delle attività costruttive, come risulterebbe da un atto del 1609 con il quale il maestro Antonino Conforto da Castelbuono si obbligava con i procuratori della chiesa e della confraternita a «fabricare seu stucchiare» la cappella della *Madonna della Porta*, secondo il disegno posseduto da un certo Giovanni Filippo Bruno, e a «fabricare et face-re campanarium»<sup>11</sup>. Si deve però ritenere che questa commissione non sia andata a buon fine, se solo due anni dopo i maestri Antonio Gambaro e Gregorio de Messina, residenti rispettivamente a Castelbuono e Geraci, si obbligarono con i procuratori Giuseppe d'Amato e Andrea de Arata a «fabbricare campanarum unum mensure quadre calce et arena una cum cubbula sive aguglia iuxta eleptionem unius designi ex tribus designis faciendis per dictos obligatos di larghezza lo muro di palmi 5 di pedi insino al finimento»; il 26 maggio dello stesso anno Pietro Tozzo, «fabricator et intagliator neapolitanus terre petralie inferioris habitator», eseguì invece la revisione delle murature<sup>12</sup>.

Con questi ultimi due atti vennero scelti dei maestri di comprovata esperienza, in grado di controllare la costruzione con un progetto disegnato: Antonio Gambaro aveva lavorato a lungo a Castelbuono e dal 1626 sarà impegnato nella riforma della trecentesca chiesa



**Fig. 12** Arcata cieca all'interno del locale che precede la navata.



**Fig. 13** Architrave realizzato con un elemento ligneo intagliato di riuso.

Madre di Geraci, mentre Pietro Tozzo, responsabile di importanti cantieri in vari centri siciliani, già nel 1586 aveva lavorato alla costruzione del bevaio della SS. Trinità ai piedi del castello<sup>13</sup>.

La torre campanaria fu completata nel 1624, quando vennero pagati «Francesco la Lima, per stimare la palastrata dello campanaro» e «mastro Antoni Gambero, per fattura della palastrata di detto campanaro, come per mandato appare»<sup>14</sup>; le sue austere linee architettoniche, contraddistinte dai cantonali in blocchi squadrati e dalle cornici aggettanti che marcano i due livelli sopra il fornice del piano terra [fig. 15], un tempo erano completate da «una palla di rame grande [...] item una croce di ferro per l'auguglia»<sup>15</sup>. Questa guglia in mattoni policromi, secondo una tipologia diffusa nelle Madonie e a Geraci stesso – si pensi alla cuspide di Santo Stefano e a quella più tarda della chiesa Madre – è stata distrutta da un fulmine nel secolo scorso, ma è riconoscibile (compreso la palla e la croce) in uno schizzo urbano della prima metà dell'Ottocento contenuto nelle mappe del Catasto borbonico [fig. 16]<sup>16</sup>.

Nella relazione sulla visita pastorale effettuata nel 1634 dall'arcivescovo di Messina Don Biagio Proto è riportata una dettagliata descrizione della chiesa a quella data: «Habet haec ecclesia imagines bene sculptas ex marmore. In cornu Evangelii est cappella et imago Beatae Mariae [...] A cornu Epistolae est cappella Sancti Sebastiani [...] Habet haec

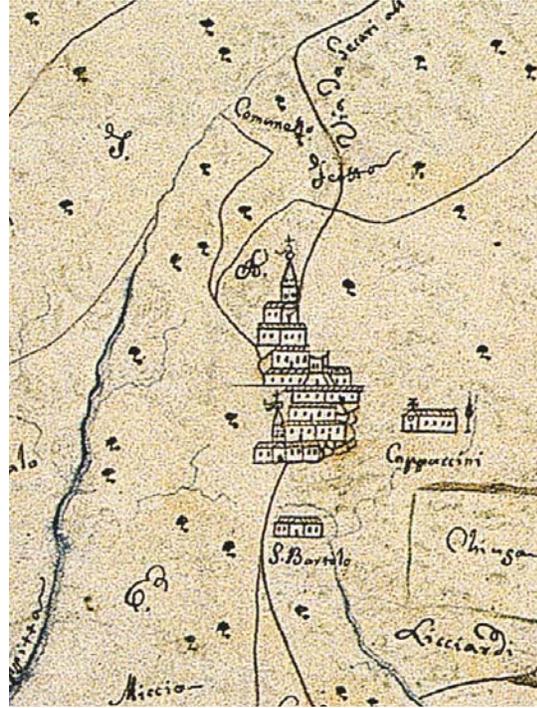


**Fig. 14** Interno della cappella dismessa a destra dell'ancona.



ecclesia organum et campanile magnum»<sup>17</sup>; oltre all'ancona in marmo dell'altare centrale, a sinistra vi era la cappella della Vergine, mentre nella cappella a destra era custodita la statua lignea di San Sebastiano, tuttora presente in chiesa<sup>18</sup>. La descrizione parrebbe riferirsi agli altari nei bracci del transetto,

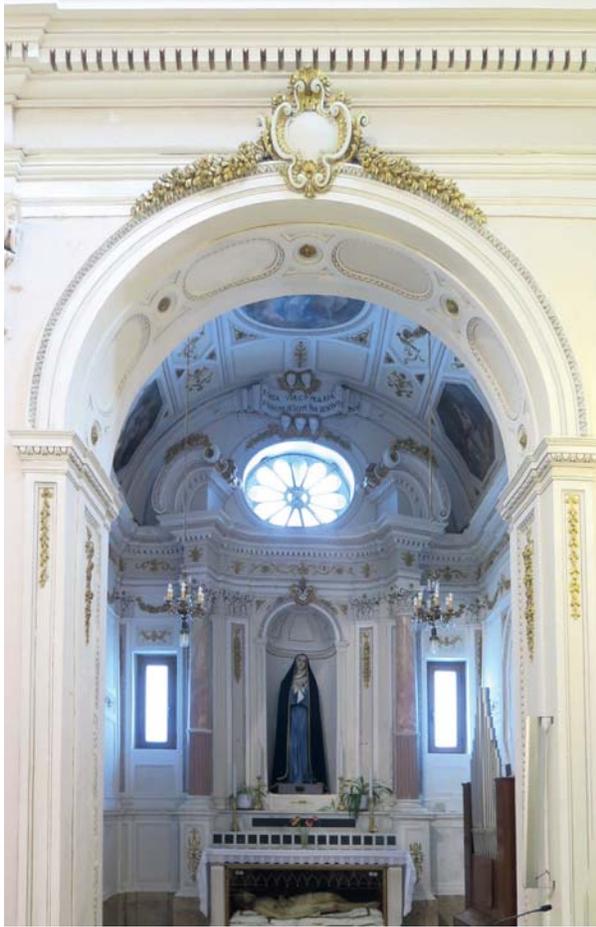
**Fig. 15** La torre campanaria, 1611-1624.



tuttavia si può anche ipotizzare che le due statue citate fossero contenute nelle cappelle oggi celate ai lati dell'ancona, dove sono presenti delle apposite nicchie<sup>19</sup>.

Come in altri luoghi di culto a Geraci, alla metà del Settecento l'interno venne rivestito da una sontuosa, sebbene ordinaria,

**Fig. 16** Illuminato Prinszano, Pianta del territorio di Geraci, particolare dell'abitato, metà del XIX secolo (da *Le mappe del catasto borbonico di Sicilia...*, Palermo 2001, p.127, n. 36).



**Fig. 17** La cappella della *Madonna della Porta*.



**Fig. 18** La cappella del *Crocifisso*.

decorazione a stucco, aggiornando la chiesa di Santa Maria la Porta al gusto tardobarocco allora in voga; le arcate lungo la navata, contenenti affreschi e tele, tra cui quella di San Vincenzo Ferreri del 1757, vennero contornate da lesene con capitelli compositi e le pareti furono animate da puttini, cartigli e festoni. La decorazione della zona presbiteriale è ancora più plastica e nella cappella nord del transetto presenta colonne libere ruotate rispetto al piano della parete [fig. 17]; come si legge nel cartiglio sopra la finestra ellittica contenuta nel timpano spezzato, vi era custodita un tempo la *Madonna della Presentazione*, ossia la statua del 1475 nota come Madonna della Porta, che proprio nello scannello reca il rilievo della Presentazione di Gesù al tempio<sup>20</sup>.

Nell'altro braccio del transetto è sistemato il venerato Crocifisso ligneo, databile ai primi decenni del Seicento (ante 1625)<sup>21</sup>;

questa cappella e la grande edicola dell'altare principale assumono un assetto più classicheggiante [fig. 18], come pure la volta della navata, suddivisa in riquadri geometrici affrescati con scene del Vecchio Testamento [figg. 3-4]; le pitture risalgono al 1820, una data di poco posteriore ai terremoti che nel 1818-1819 colpirono le Madonie e certamente resero necessario degli interventi di restauro<sup>22</sup>.

Al di là della patina tardobarocca, la chiesa di Santa Maria la Porta, grazie a una committenza illuminata che ha saputo selezionare artisti di primo ordine, conserva alcune delle opere più significative dei centri madoniti, tutte databili tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, quando il "castelluccio" in difesa della porta urbana fu convertito in un'importante chiesa rinascimentale.

## Note

1 Sulla chiesa si veda: E. Paruta, *Geraci Siculo*, [Palermo 1977] Geraci Siculo 2009, p. 66; *Geraci Siculo. Guida alla Capitale dei Ventimiglia*, Geraci Siculo 1997, pp. 67-70; G. Antista, *La chiesa di Santa Maria la Porta: da avamposto fortificato a luogo di culto*, in *Pani e Paradisu. La festa del 3 maggio a Geraci Siculo*, a cura di G. Antista e C. Musciotto, Geraci Siculo 2006, pp. 16-23; G. Antista, *Architettura e arte a Geraci (XI - XVI secolo)*, Geraci Siculo-San Martino delle Scale 2009, pp. 112-126; G. Antista, P. Attinasi, B. Neglia, Geraci Siculo, *Storia Arte Natura Tradizioni*, Geraci Siculo 2022, pp. 91-97.

2 È tuttora denominata Via castelluccio la strada a valle della chiesa, dove sono sorte le prime case fuori dalle mura.

- 3 Come si desume dalla cronache di Michele Da Piazza relativa alla morte di Francesco Ventimiglia avvenuta nell'anno 1338, a seguito dell'assedio del borgo da parte del re Pietro II d'Aragona, una prima porta urbana era ubicata nei pressi della chiesa di San Giuliano. Si veda G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., pp. 20-26, 47-67 e 199-206 e i riferimenti bibliografici ivi citati.
- 4 Sull'affresco si rinvia a G. Travagliato, *infra*, mentre sul portale d'ingresso e sulla statua della *Madonna col Bambino* si veda G. Fazio, *infra*.
- 5 Il prezzo pattuito era di quattro onze e 24 tari e le colonne dovevano essere trasportate dalla bottega di Palermo a Cefalù entro il successivo mese di settembre a spese del committente; il documento (ASPa, *notaio Domenico Di Leo*, st. I, vol. 1411, c. 538) è riportato in G. Mendola, *Note a margine per una storia della scultura madonita in Itinerario gaginiano*, cit., pp. 50-51.
- 6 Il prezzo pattuito era di un'onza e 12 tari ogni due colonne; il documento è pubblicato in G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, voll. 2, Palermo 1880-1883, I, p. 118.
- 7 La colonnina, dallo scrivente rinvenuta nel 2006 in una delle due cappelle nel presbiterio oggi chiuse, è stata poi riutilizzata in chiesa Madre come candelabro per il cero pasquale.
- 8 La data è riportata al centro del fregio pulvinato, ma risulta poco leggibile a causa dei muschi e dei licheni che lo ricoprono completamente.
- 9 Anche la chiesa di Santa Maria della Catena (nota come San Rocco) nello stesso centro presenta mensole figurate nelle capriate del tetto, la cui struttura lignea secondaria è stata eliminata; si veda G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., pp. 143-144.
- 10 Si veda G. Fazio, *infra*.
- 11 Il contratto prevedeva una ricompensa di onze 7 e tari 15 per la cappella e di altrettanto per il campanile, oltre a mangiare, bere e letto, con pagamento alla fine dei lavori; ASPa - sez. T.I., *notaio Tommaso Maniscalco*, vol. 7712, cc. 311v - 312r, Geraci 10 agosto 1609. Ringrazio lo studioso Rosario Termotto per la segnalazione di questo e dei successivi documenti.
- 12 ASPa - sez. T.I., *notaio Tommaso Maniscalco*, vol. 7712, c. 311v, Geraci 25 aprile 1611; i maestri Antonio Gambaro e Gregorio de Messina ricevettero un anticipo di onze 4 e le pietre per la costruzione e si impegnarono a confezionare la malta usando due parti di calcina e una di arena; il 16 maggio ricevettero poi un ulteriore pagamento in frumento.
- 13 Sull'attività di Antonio Gambaro si veda E. Magnano di San Lio, *Castelbuono. Capitale dei Ventimiglia*, Catania 1996, pp. 201-203, mentre su Pietro Tozzo si veda R. Termotto, *Architetti e intagliatori nelle Madonie tra Cinquecento e Seicento: nuove acquisizioni su Ferdinando Chichi e Pietro Tozzo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 9, 2009, pp. 68-72.
- 14 ASPGS, Atti amministrativi, *Libro dell'raziocini di S. Maria la Porta*, a.1624, c. 64v, riportato in G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci*, in *Forme d'Arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, pp. 139-167, in particolare p. 166.
- 15 Si veda l'inventario redatto nel 1646 per ordine dell'arciprete pro tempore don Mariano Fraxano; ivi, pp. 155-156.
- 16 *Le mappe del catasto borbonico di Sicilia. Territori comunali e i centri urbani nell'archivio cartografico Mortillaro di Villarena (1837-1853)*, a cura di E. Caruso e A. Nobili, Palermo 2001, p. 127, n. 36. Alcuni dei mattoni a cuneo smaltati che costituivano la guglia sono stati riutilizzati per contornare la lunetta del portale e la sommità della facciata ovest, intonacata a fasce verticali negli anni Settanta del Novecento.
- 17 G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit., p. 152.
- 18 Sulle sculture lignee della chiesa si veda S. Anselmo, *infra*.
- 19 Come nel caso del campanile, è provabile che i lavori della cappella della Madonna commissionati nel 1609 al maestro Antonino Conforito non vennero mai realizzati; l'attuale decorazione risale infatti a una fase settecentesca, che ha interessato tutta la chiesa. Fu forse in quell'occasione che furono occultate le cappelle e trasferita la statua della *Madonna con Bambino* nella cappella nord del transetto.

20 Sulla statua di rinvia a G. Fazio, *infra*. Nell'epigrafe del cartiglio si legge: Beata Virgo Maria puerum Jesum praesentavit in templo, a conferma dell'intitolazione della cappella; la statua della *Madonna col Bambino* negli ultimi decenni del Novecento fu sostituita dall'Addolorata e venne spostata in una nicchia aperta nella controfacciata, laddove era posto l'organo, disperso in quell'occasione.

21 Si veda S. Anselmo, *infra*.

22 Sugli stucchi della chiesa si confronti V. Scavone, *Gli stucchi delle Chiese di Geraci...*, cit., p. 100, mentre sulle tele e sugli affreschi si rinvia a M. Vitella, *infra*. La datazione degli affreschi della volta si ricava dalle didascalie predisposte dall'arciprete don Isodoro Giaconia, che tra il 1960 e il 1985 fece eseguire diversi lavori all'interno della chiesa, come la pavimentazione in marmo, il rifacimento dei tetti, la costruzione di un nuovo altare nella cappella della Madonna e lo spostamento della statua del 1475 nella controfacciata, la pavimentazione esterna e l'inferriata a chiusura del sagrato, ecc.

Habet haec ecclesia imagines bene  
sculptas ex marmore.

## La *cona* della *Presentazione al Tempio*, il portale e le altre sculture marmoree

Giuseppe Fazio

Pur non essendo numericamente consistente, la scultura marmorea racchiude il principale gruppo di opere che definirono l'aspetto figurativo dell'impianto originale quattro-cinquecentesco della chiesa di Santa Maria la Porta<sup>1</sup>, con la sola eccezione dell'affresco tardo-gotico con la *Madonna in trono*, posto nella piccola edicola decentrata in fondo all'unica navata<sup>2</sup>. Si tratta sostanzialmente di tre opere complete – la statua della titolare della chiesa, il portale d'ingresso e la “cona” dell'altare maggiore – collocate ancora oggi, nonostante siano snaturate per diversi motivi, nei punti nevralgici dello spazio liturgico, e di due elementi erratici – una piccola croce e un rocchio di colonna col suo capitello – l'una oggi posta sull'altare maggiore, sotto la “cona”, e l'altro trasferito in chiesa madre, dove funge da candelabro per il cero pasquale.

La più antica opera scultorea presente nell'edificio è la statua della Vergine titolare della chiesa [fig. 1], infelicemente spostata da alcuni decenni dentro una nicchia visibilmente sopraelevata sulla controfacciata in modo tale da limitarne quasi del tutto la fruizione liturgico-devozionale e visiva<sup>3</sup>. Trascurata dalla critica isolana dell'Ottocento e del primo Novecento, essa è stata individuata e resa nota soltanto nel 1959 da Maria Accascina, la quale da subito non ha dubbi nell'assegnarla entusiasticamente a Domenico Gagini<sup>4</sup>. L'opera, fra l'altro, è datata alla base 1475 e qui sono riportati anche i nomi dei committenti, tali Francesco D'Agostaro e Pietro Girlando, probabilmente procuratori per conto della confraternita che aveva il patronato sulla chiesa. L'attribuzione al Gagini senior nella sostanza non è mai stata messa in discussione, ma all'intuizione della pioniera degli storici



dell'arte siciliani il tedesco Krufft associa più tardi l'intervento di qualche collaboratore di bottega<sup>5</sup>.

Su questi aspetti torneremo più avanti; adesso mi preme soffermarmi sulla specifica committenza di questa scultura come titolare della chiesa e per questo strettamente legata alla sua dedicazione.

È mia convinzione, infatti, che in origine l'opera fosse collocata al centro dell'abside che sicuramente doveva concludere il percorso visivo dell'unica navata della chiesa<sup>6</sup>. Diventa allora interessante leggere nell'ottica della titolarità dell'edificio l'immagine che è scolpita sotto la figura della Vergine, sul plinto di base che i documenti siciliani ci hanno tramandato con il nome di "scannello" [fig. 2], traslando il latino *scamnellum*, ossia sgabello-suppedaneo. Crispino Valenziano ha ben chiarito che la piccola immagine che sta ai piedi delle statue siciliane del XV e XVI secolo non è un orpello secondario, un semplice rialzo per la statua; esso invece sostituisce il *titulus* scritto delle icone più antiche, dando un'identificazione precisa al soggetto della statua<sup>7</sup>.



**Fig. 1** Domenico Gagini e collaboratori, *Madonna della Presentazione*, 1475, marmo dorato, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta.

**Fig. 2** *Madonna della Presentazione*, particolare dello scannello.

Nel caso della *Madonna col Bambino*, la sua raffigurazione non presenta quasi mai delle peculiarità distintive, tranne alcuni attributi generici che possono variare indistintamente (globo, frutto genesiaco, cardellino, pettirosso...); è allora l'immagine posta ai piedi della statua che ci consente di individuarla come Madre di Dio (Natività), Assunta (*Dormitio Virginis*), Addolorata (*Cristo Patiens*)..., o con un titolo più specifico come nel nostro caso.

Cosa è raffigurato infatti sul nostro scanfello? La scena della *Presentazione di Gesù al tempio*, ossia la festa che la chiesa romana celebra il 2 febbraio e che prima dell'ultima riforma liturgica del 1965 era una festività prettamente mariana, la Purificazione di Maria. Secondo la legge mosaica, infatti, una donna dopo il parto, se il figlio era maschio, rimaneva impura per quaranta giorni, otto per la circoncisione e trentatré per purificarsi dal suo sangue. Durante questo periodo la donna non poteva entrare nel tempio, mentre nel quarantesimo giorno (il 2 febbraio cade esattamente quaranta giorni dopo Natale) per la prima volta poteva varcare la porta del santuario e presentare il figlio a Dio e a tutto il popolo offrendo in sacrificio un agnello e una colomba o, nel caso in cui non ci si poteva permettere l'agnello (così avvenne per Maria e Giuseppe), una coppia di colombe<sup>8</sup>.

La mente che ha suggerito il titolo della chiesa e di conseguenza anche della nostra statua, con ingegno colto e sottile è riuscita a

coniugare la presenza di una delle porte civiche, ingresso alla città dalle campagne a valle e posta proprio accanto al nuovo edificio sacro, con l'ingresso di Cristo e di Maria nel tempio e quindi con la festa del 2 febbraio. Anzi, il titolo di Santa Maria la Porta viene tratto proprio da uno dei testi dell'antica liturgia della Candelora, una delle antifone per la processione delle candele<sup>9</sup>:

Adórna thálamum tuum, Sion,  
et súcipe Regem Christum:  
**ampléctere Maríam,**  
**quæ est coeléstis porta:**  
ipsa enim portat Regem glóriæ.  
**Novi lúminis**  
**subsístit Virgo,**  
addúcens in mánibus Fílium  
ante lucíferum génitum:  
**quem accípiens Símeon in ulnas suas,**  
prædicávit pópulis,  
Dóminum eum esse vitæ et mortis  
et Salvatórem mundi.

Adorna il tuo talamo, Sion,  
e ricevi Cristo Re;  
**accogli Maria,**  
**che è la porta del cielo:**  
ella infatti porta il Re della gloria.  
**Circonfusa di nuova luce**  
**sta la Vergine,**  
presentando sulle sue mani il Figlio,  
generato prima dell'aurora;

**Simeone, ricevendolo fra le sue braccia,**  
annunzia ai popoli  
che questi è il Signore della vita e della  
morte e il Salvatore del mondo.

Nel testo ho rilevato le frasi che più evidentemente mi sembra abbiano ispirato l'iconografia della nostra scultura. La prima si riferisce, come detto, al titolo, allargato poi alla dedicazione dell'intero edificio; la seconda spiega l'esagerata profusione di decori a oro zecchino, molto più consistenti rispetto ad assimilabili opere coeve e che a me sembrano perlopiù ancora quelli originali, che danno proprio l'idea di un'aura di luce che smaterializza il duro marmo<sup>10</sup>; la terza frase segnalata si riferisce invece alla scena dello scannello, dove si vede Maria presentare sull'altare il Figlio e specularmente Simeone che protende le braccia per riceverlo. L'iconografia di questa immagine è, a dire il vero, un po' più complessa, infatti, oltre ai tre personaggi citati e alle consuete figure di Giuseppe, alle spalle di Maria con la coppia di colombe per il sacrificio nelle mani, e della sacerdotessa Anna, all'estrema destra, notiamo un grande affollamento di figure in progressione di piano rispetto al primo dei personaggi principali; il riferimento è chiaramente indirizzato, oltre che alla parte finale del testo sopra riportato, all'antifona più famosa della liturgia del 2 febbraio tratto dall'ultimo versetto del cantico di Simeone:

Lumen ad revelationem gentium  
et gloriam plebis tuae Israel.

Luce per rivelarti alle genti  
e gloria del tuo popolo Israele.

La grande tenda-tabernacolo che invece si vede al centro della cortina architettonica del fondale, proprio dietro all'altare del sacrificio a restituire lo spazio prospettico della composizione, è un'estrazione semantica da una delle letture veterotestamentarie inserite nell'antica liturgia della festa:

Cumque expleti fuerint dies purificationi  
suae,  
pro filio, sive pro filia,  
deferet agnum anniculum in holocaustum,  
et pullum columbae, sive turturem, pro  
peccato  
**ad ostium tabernaculi testimonii**  
et tradet sacerdoti... (Lev. 12, 6)

Compiuti che siano i giorni della sua  
purificazione,  
per il figlio, ovvero per la figlia,  
porterà un agnello nato nell'anno in  
olocausto,  
e un piccolo di colomba, o di tortora, per  
il peccato **all'ingresso della tenda**  
**del testimone** e darà queste cose al sacerdote...

A questo ambito liturgico-rituale si potrebbe anche far risalire il sacello con l'immagine affrescata della *Madonna in trono*, infatti sia i due angeli posti sulle mensole più basse dell'elaborato scranno sia quello più grande in basso a destra e probabilmente il suo corrispondente a sinistra (oggi mancante per una vistosa lacuna) reggono ostentatamente dei ceri accesi, due addirittura l'angelo più grande in basso, che in questo contesto mi sembrano proprio un rimando al rito della benedizione delle candele all'inizio della liturgia della Candelora: forse qui nella liturgia del giorno della festa si svolgeva la *statio* con il rituale iniziale per poi proseguire processionalmente verso l'altare maggiore. Verso questa direzione mi porta anche la presenza delle due colonne ai lati della Trinità tricefala, sul ripiano più alto dell'elaborato scranno ligneo, chiara allusione alla coppia di volatili offerti da Maria e Giuseppe per la purificazione.

Ma ritorniamo alla nostra statua, affrontandone adesso gli aspetti più strettamente legati al linguaggio formale che il modellato lascia trasparire. Certamente coglie subito nel segno l'Accascina, proponendo senza dubbi il nome di Domenico Gagini<sup>11</sup>. Un Domenico ormai tutto siciliano, che ha abbandonato i movimentati corrugamenti del goticismo delle opere napoletane e che ancora sono ben evidenti in quelle del primo decennio siciliano, a favore di un maggiore linearismo che dà solidità ai volumi. Ne viene fuori una figura

longilinea, con il capo reclinato verso il Figlio che con disarmante naturalismo ricambia lo sguardo materno. A questo scambio di sguardi corrisponde l'intricato gioco di mani: il Divino Infante curva il braccio per afferrare il cammeo che chiude il manto, la Madre asseconda nel movimento il Figlio che con l'altra mano sorregge un piccolo globo-frutto, a metà strada fra il simbolico e l'umanesimo naturalista che Domenico ha assimilato non soltanto tramite la conoscenza della trecentesca statua pisana della *Madonna di Trapani*, ma soprattutto per i suoi trascorsi fiorentini a contatto con gli scultori della cerchia brunelleschiana operanti a San Lorenzo<sup>12</sup>. L'articolato sistema del panneggio è poi l'evidente sigla della mano di Domenico; le pieghe salgono e scendono su tutta la superficie, talmente fitte e sottili da incresparsi il marmo in un continuo riverbero luministico.

Walter Krufft<sup>13</sup> pone in relazione la nostra opera con altre due sculture mariane del territorio: la statua di media grandezza della chiesa madre di Polizzi Generosa [fig. 3], commissionata nel 1471 ma consegnata nel 1473<sup>14</sup>, e la superba *Madonna del Soccorso* di San Mauro Castelverde, del 1480<sup>15</sup> e una delle più riuscite immagini mariane del Gagini senior. In effetti le tre immagini sembrano formare una sorta di trittico madonita, accomunate non soltanto da evidenti richiami stilistici, in cui la nostra statua funge da medio proporzionale fra l'una e l'altra immagine, ma anche per la stella



**Fig. 3** Domenico Gagini, *Madonna col Bambino*, 1473, marmo parzialmente dorato, Polizzi Generosa, chiesa Madre (foto V. Anselmo).



**Fig. 4** Ignoto scultore della cerchia di Domenico Gagini, *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del XV secolo, Palermo, chiesa del Carmine maggiore.

scolpita sulla spalla destra della Vergine, presente in poche altre statue del bissonese, dalle molteplici implicazioni simboliche mariane oltre che reminiscenza della pittura toscana e siciliana di Tre-Quattrocento; ma Domenico può anche aver ricordato una frase – Stella paruit Solem / la Stella ha partorito il Sole – che campeggia sul pannello musivo della Natività all'interno della Cappella Palatina di Palermo, dove il Gagini ottenne il suo primo incarico noto in Sicilia, nel 1460, nella qualità di restauratore dei mosaici della navata sinistra<sup>16</sup>.

Lo studioso tedesco nota però anche una qualità inferiore della statua geracese rispetto alle altre due madonite tanto da fargliela ritenere realizzazione di bottega e in effetti in alcune parti la nostra opera presenta una debolezza di impianto tale da far pensare all'intervento di un aiuto, soprattutto nella fascia centrale, in cui quella manina che esce dal risvolto del manto appare troppo piccola e ancora tutta gotica, tanto è curvata, e le tre fluenti ciocche dei capelli dorati si dispongono in modo troppo schematico sulla clavicola destra. Anche il Bambino, se confrontato con gli altri due, risulta più incerto nello sviluppo prospettico-volumetrico, non ha infatti il solido impianto dell'Infante maurino né tantomeno la paffuta e delicata umanità di quello polizzano, in cui colpisce il delizioso piedino che avanza verso di noi. Non è possibile ad oggi avanzare un nome fra quelli noti nella bottega di Domenico per questo aiuto-collaboratore,

ma mi sembra di poterlo individuare nell'anonimo scultore che realizza in autonomia la statua della *Madonna dell'Udienza* [fig. 4] della chiesa palermitana del Carmine Maggiore<sup>17</sup>.

Tutto questo non deve essere inteso, però, come indice di bassa qualità<sup>18</sup> – Domenico Gagini non è inferiore a nessuno scultore che opera in Sicilia nel XV secolo – ma va inquadrato nelle dinamiche di bottega praticate da tutti gli artisti particolarmente richiesti. Dobbiamo abbandonare infatti, per il periodo in questione, l'idea romantica dell'opera d'arte prodotta integralmente da un'unica mente geniale ed entrare invece nell'ottica di una produzione collettiva dell'opera, ideata certamente dal capo bottega ma materialmente realizzata a più mani con grande ottimizzazione di tempo, energie e costi<sup>19</sup>.

Succede dunque – e ce ne offre una preziosa testimonianza il contratto di allocazione della Madonna di San Mauro – che nei locali delle botteghe più frequentate – e nessuna lo era come quella di Domenico – scultori, collaboratori e garzoni preparassero in anticipo un certo numero dei soggetti più richiesti – e la Madonna con il Bambino lo era in assoluto – in differenti varianti e dimensioni, in modo che all'atto della vendita si desse la possibilità di scelta al compratore fra diverse opere già abbozzate e che quella scelta potesse essere rifinita e consegnata in breve tempo: è questa un'organizzazione di grande modernità che Domenico eredita dalle grandi botteghe



**Fig. 5** Andrea Mancino e Antonio Vanella,  
*Portale*, 1496, marmo, Geraci Siculo,  
chiesa di Santa Maria la Porta.



**Fig. 6** Giovannello Gagini e Andrea  
Mancino, *Portale*, 1494, marmo, Mistretta,  
chiesa Madre.

familiari della sua terra d'origine lombarda e operava così, ad esempio, anche il conterraneo Andrea Bregno a Roma<sup>20</sup>.

Discorso diverso va fatto invece per lo "scannello", che come supplemento e complemento *ad hoc* per l'opera specifica andava fatto al momento, in accordo al titolo che la scultura assumeva; difatti in quasi tutte le statue mariane esso è un blocco scolpito separatamente, come è anche nella statua di Geraci. Qui ancor più evidente è la mano diretta di Domenico, nelle due scapigliate teste di cherubino e soprattutto nelle affastellate figurine della scena centrale, talmente vibranti al rifrangere della luce da suggerire l'idea del movimento, anticipando in questo le scenette sul coperchio dell'*Arca di San Gandolfo* a Polizzi del 1482<sup>21</sup>.

Il patrimonio plastico della chiesa si arricchisce nel 1496, come ricordato a chiare lettere capitali sotto l'architrave, quando la porta d'ingresso, posta sul lato lungo della navata, a ovest, viene rimarcata con un pregevole portale in marmo bianco [fig. 5], armonioso nelle pulite linee classicheggianti ma anche tutto incastonato di immagini dalla articolata iconografia, oggi purtroppo annegato in un deturpante intonaco ultramoderno a bande verticali biancastre e grigie. Una lunga iscrizione che corre sul bordo superiore della lunetta informa anche sui committenti dell'opera: HOC OP(US) FIERI FECERU(NT) (CO)NFRATRES S(ANCTAE) M(ARIAE) P(ORTAE) NICOLAUS LANGUILLA, IOS SINATRU ET VALEM DE

LUMIA. Inoltre, ancora sull'architrave, è ricordato il sacerdote officiante della chiesa, CAPPELLANUS PRESBITER ANTONIUS DE PALADINO<sup>22</sup>, probabile ermeneuta per l'iconografia del portale.

Due leggere semicolonne col fusto rilevato a fogliame nastrato "all'antica", sormontate da un fregio con sei testine alate, inquadrano il trilito della porta vera e propria. I piedritti poggiano idealmente su due formelle in cui sono raffigurati gli episodi genesiaci della *Creazione dell'Uomo* e della *Tentazione del serpente*, assolutamente usuali nell'iconografia simbolica esterna della porta ecclesiale fin dal primo Medioevo<sup>23</sup>, in ricordo del peccato originale e della possibilità di redenzione con l'ingresso nello spazio sacro del tempio. Completano la struttura, agli angoli con l'architrave, due mensole a volute che presentano verso l'interno putti reggi-scudo, uno con l'arma antica dei Ventimiglia, a sinistra, e l'altro con lo stemma dell'*Universitas Hyeracis*, a destra. Sul'architrave, invece, si trovano effigiate entro tre clipei a ghirlanda laurata le mezze figure dell'*Angelo* e della *Vergine*, a ricomporre la scena dell'*Annunciazione*, e al centro del *Redentore*.

L'elemento caratterizzante del portale è, però, la grande lunetta che sovrasta la struttura, legata alla cornice del fregio tramite i due elementi floreali alle estremità e contornata sull'estradosso da una fila di dentelli in terracotta, che erano parte dei cunei componenti la guglia un tempo culmine del campanile<sup>24</sup>.



**Fig. 7** Andrea Mancino, Antonio Vanella e collaboratori, *Portale*, 1499, marmo, Alcamo, chiesa Madre.

Un prospettico nastro a lacunari inquadra la figura centrale: la *Vergine con il Bambino* entro una mandorla disegnata da testine alate su uno sfondo di evanescenti nuvole, affiancata da due coppie di angeli oranti. Conclude in alto l'opera un rilievo che mostra una sorta di ceppo funerario con la croce sul Golgota e il teschio adamitico, emblema della reggenza della chiesa da parte di una confraternita e segnale identificante un luogo di sepoltura.

La storia critica del nostro portale ha anch'essa inizio con gli scritti di Maria Accascina, che per prima lo studia e lo pubblica ancora nel 1959<sup>25</sup>. La studiosa messinese rileva forti affinità fra il nostro portale e quello della chiesa madre di Mistretta [fig. 6], datato 1494, e attribuisce entrambe le opere alla collaborazione fra Andrea Mancino e Giovannello Gagini, su disegno di Domenico Gagini. Avendo però riportato per il portale di Geraci l'errata data del 1491, anziché 1496, ha generato confusione in alcuni giudizi successivi, che oltre a invertire l'ordine di precedenza vorrebbero vedere a Geraci la diretta partecipazione dell'anziano Domenico, chiamando in causa inopportuna-mente i portali palermitani di Sant'Agostino e, soprattutto, di Santa Maria di Gesù, di ben altra qualità rispetto al nostro<sup>26</sup>. Successivamente Simonetta La Barbera<sup>27</sup>, conferma sostanzialmente le conclusioni dell'Accascina, con la sola eccezione della sostituzione del nome del Gagini primogenito di Domenico con Antonio Vanella, che nel frattempo si era scoperto

essere socio del Mancino proprio negli anni di realizzazione del nostro portale<sup>28</sup>. Più recentemente Giuseppe Antista<sup>29</sup> e Nuccio Lo Castro<sup>30</sup> hanno notato giustamente affinità fra l'opera geracese e quella laterale della chiesa madre di Alcamo [fig. 7], che riporta la data 1499 e che la storiografia assegnava a Bartolomeo Berrettaro. Vedremo adesso come nuove tracce documentarie ci aiutino a dirimere la complessa vicenda attributiva del portale geracese e i suoi rapporti con le altre opere siciliane della stessa tipologia.

Il portale di Geraci si può classificare entro la produzione dei portali lunettati diffusi in Sicilia tra l'ultimo quarto del secolo XV e la prima metà del seguente e che, considerando ciò che resta di questa ampia produzione, trova il capostipite nel portale della chiesa di Santa Margherita a Sciacca, realizzato da Francesco Laurana e aiuti intorno al 1468<sup>31</sup>, e poi nel portale laterale della chiesa di Sant'Agostino a Palermo, opera non datata ma in cui interviene certamente Domenico Gagini con ampia partecipazione della bottega<sup>32</sup>. Appartengono a questa tipologia opere note, come il portale della cattedrale di Santa Lucia del Mela<sup>33</sup> e quelli citati delle chiese madri di Mistretta<sup>34</sup> e di Alcamo<sup>35</sup>, ma anche opere sostanzialmente inedite, come il rovinatissimo portale laterale della chiesa Madre di Burgio o quello proveniente dal castello Barresi di Pietraperzia e oggi collocato nella corte interna del castello Lancia a Trabia<sup>36</sup>. Certamente pertinenti

mi sembrano i continui richiami al portale di Mistretta, se però consideriamo gli aspetti più strettamente stilistici di alcune parti e non la generale tipologia di organizzazione dei marmi che più frequentemente viene chiamata in causa. Più lineare e semplificato mi sembra, infatti, l'apparato architettonico di matrice classicista a Mistretta, rispetto a quello più articolato di Geraci, di natura antiquaria; più monumentali e volumetriche le mezze figure di Mistretta rispetto alle minute e pittoriche di Geraci. Tuttavia non si può negare una comune matrice progettuale fra le due opere. Ma se per Mistretta si può confermare l'ipotesi dell'Accascina<sup>37</sup>: la mano di Andrea Mancino è infatti rilevabile dal confronto con un'opera certamente a lui riferibile da documento<sup>38</sup>, la Madonna del Presepe di Termini, ma anche con il Bambino dello stesso gruppo, la cui immagine schiacciata è apparentata con i putti reggi stemma amastratini; come pure l'impostazione della lunetta è rapportabile ai rilievi della tomba De Marinis della Cattedrale di Agrigento, opera documentata *in solidum* proprio al Mancino e a Giovannello Gagini<sup>39</sup>; per Geraci bisogna prendere come riferimento più preciso il portale di Alcamo e alcuni documenti ad esso riferiti da una recente ricerca del compianto Giovanni Mendola<sup>40</sup>.

Intanto sappiamo che nel mese di marzo del 1496, a seguito di un cruento incidente accaduto nella bottega di Andrea Mancino, aveva perso la vita Giovannello Gagini e a seguito



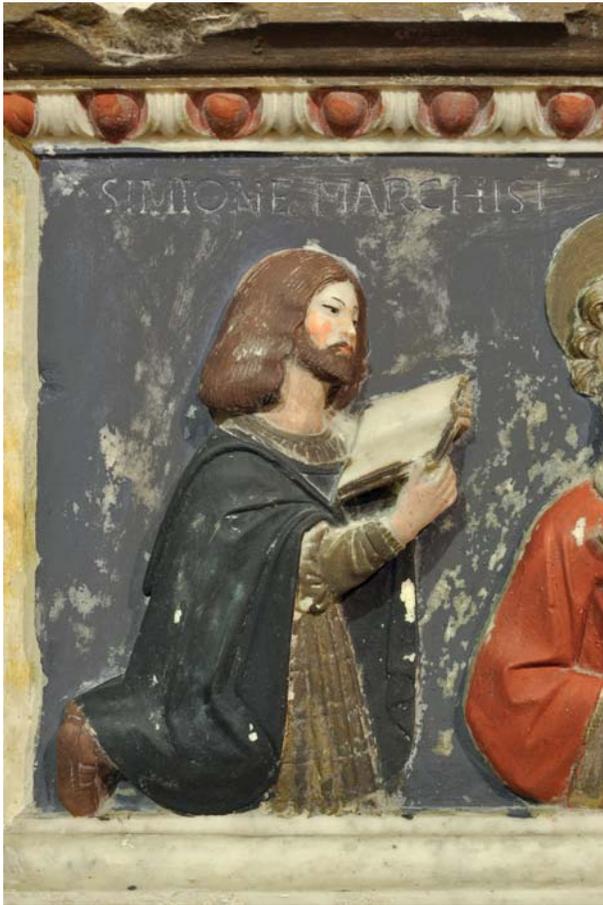
**Fig. 8** Francesco del Mastro, *Cona della Presentazione al Tempio*, 1527 (?), marmo policromo, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta.

di ciò il Mancino stringe società con Antonio Vanella<sup>41</sup>. Inoltre, cosa ancora più rilevante, l'opera che più si avvicina alla nostra, che come detto non è il portale di Mistretta bensì quello della chiesa madre di Alcamo (datato, ricordiamolo, 1499), tradizionalmente attribuito a Bartolomeo Berrettaro, è stato invece commissionato proprio nello stesso anno segnato sull'architrave ancora ad Andrea Mancino e poi pagato nel mese di agosto allo scultore lombardo e al suo nuovo socio, Antonio Vanella<sup>42</sup>. Logica conseguenza mi sembra che anche per il portale di Geraci bisogna ritornare ai due nomi proposti da Simonetta La Barbera<sup>43</sup>, stavolta con un solido aggancio ad un'opera certamente affine e documentata. Le diverse declinazioni stilistiche che separano l'impianto quasi sovrapponibile delle due opere si devono giustificare con l'intervento della bottega, che nel 1496 comprendeva anche Bartolomeo Berrettaro<sup>44</sup> e nel 1499 Giuliano Mancino<sup>45</sup>, i due scultori cioè che poi intorno al 1500, dopo la morte di Andrea, si emanciperanno e apriranno una nuova bottega in comune. La presenza dei due garzoni è particolarmente rilevabile nel portale di Alcamo, soprattutto nella figura di San Pietro, che mi sembra vicina alle immagini residue ed erratiche della cona di Termini, e la Vergine Annunziata, rapportabile alle prime opere documentate alla nuova bottega, quelle di Sciacca per esempio<sup>46</sup>.

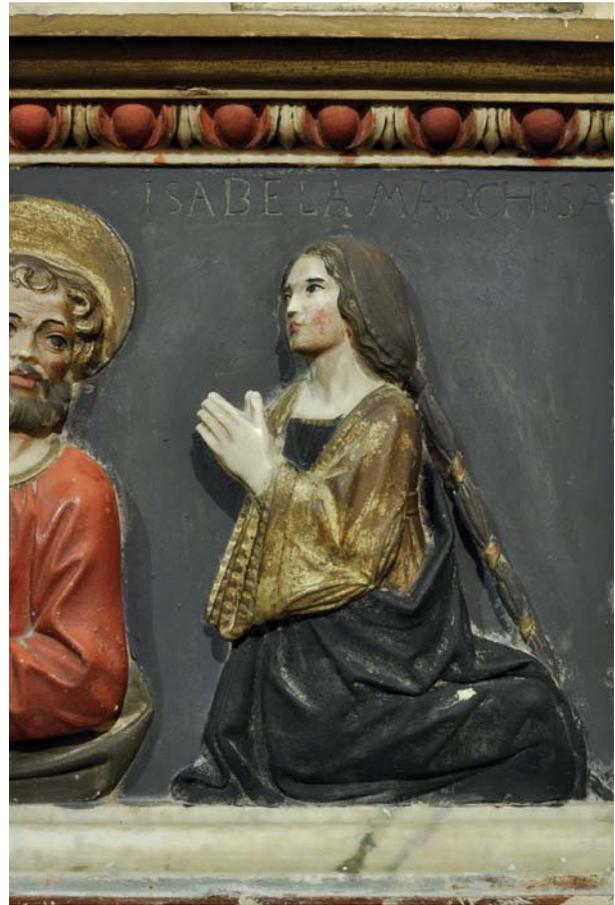
L'interno dello spazio ecclesiale di Santa Maria la Porta è dominato dalla grande cona

marmorea dell'altare maggiore<sup>47</sup> [fig. 8], che prima della rettificazione della parete di fondo del presbiterio doveva essere certamente posta entro l'emiciclo dell'abside, come ancora oggi lo è quella lignea della matrice vecchia di Castelbuono, che condivide con la nostra datazione e committenza<sup>48</sup>, come vedremo.

Si tratta di un'opera dalla concezione estremamente originale. Infatti, pur mantenendo nel complesso la tradizionale struttura piramidale, il registro principale, al posto delle statue normalmente poste entro nicchie, prevede tre grandi rilievi con episodi dell'infanzia di Cristo<sup>49</sup>. Le scene sono inquadrare entro scatole prospettiche di repertorio con ideali passaggi sulle quinte laterali, quasi a ricreare i boccascena di un teatro attraverso cui godere della finzione figurativa. Al centro trova posto la raffigurazione dell'episodio evangelico che, come ricordato sopra, dà il titolo alla chiesa: la Presentazione al tempio. L'impaginazione del rilievo è alquanto schematica, essendo composta da due coppie di personaggi, simmetriche e su piani digradanti, con la Vergine e San Giuseppe da un lato, mentre dall'altro Simeone e la sacerdotessa Anna. Asse della composizione è un alto ceppo prismatico d'altare coperto da un drappo d'oro, su cui siede il Divino Infante in precario stato d'equilibrio, tanto da trattenersi con le due mani serrate a un lembo del manto della Vergine e a uno della veste di Simeone. Domina la scena un grande riquadro dorato



**Fig. 9** Conca della Presentazione al Tempio, particolare della predella con San Bartolomeo e il marchese Simone I (foto A. Malla).



**Fig. 10** Conca della Presentazione al Tempio, particolare della predella con San Giacomo maggiore e la marchesa Isabella Moncada (foto A. Malla).

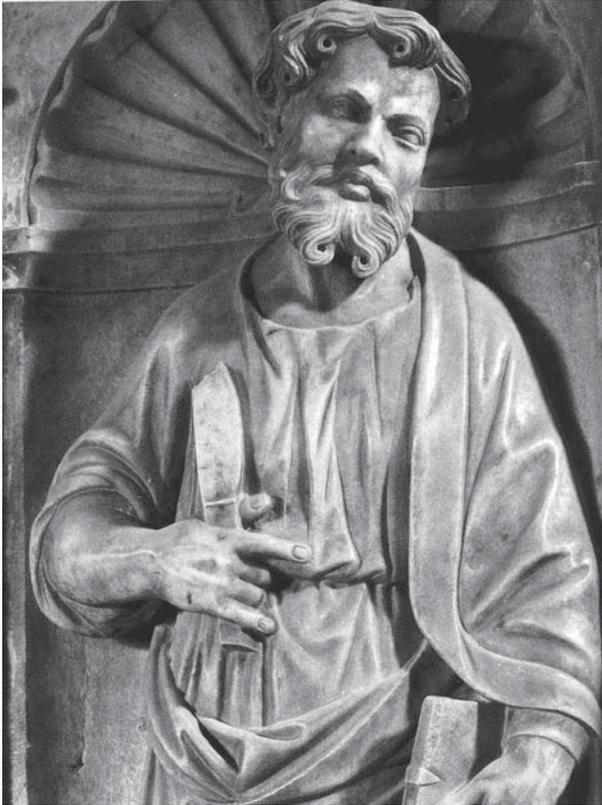
dipinto alle spalle del gruppo dei personaggi biblici: una grande porta d'oro che mi sembra un chiaro ed esplicito riferimento alla "porta del tempio", cioè al titolo della chiesa, e alla "luce che illumina le genti", cioè Cristo stesso come celebrato nella festa del 2 febbraio.

In effetti uno degli elementi caratterizzanti la Cona di Santa Maria la Porta è la rara policromia, con predominanza dei blu e dei rossi, che insieme alla diffusa doratura offre una diversa percezione visiva della materia lapidea, probabilmente più conforme alla volontà dell'autore<sup>50</sup>, e che sembra essere in buona parte ancora quella originale, appesantita da ridipinture soltanto negli sfondi grigio-blu e, soprattutto, nelle figure della predella e in uno dei magi, variato in moro. Il frutto più evidente di questa successiva revisione cromatica dell'opera, probabilmente ottocentesca, sono i due alberi dipinti a sfondo dei due rilievi laterali con l'*Adorazione di magi*, a sinistra, e la *Fuga in Egitto*, a destra. Si tratta, tuttavia, di due inserti di apprezzabile qualità, bene armonizzati con le immagini originali e che fra l'altro rappresentano ancora elementi rilevanti della simbologia biblica: un albero di quercia e uno di palma<sup>51</sup>.

Il registro superiore presenta altri episodi dai vangeli dell'infanzia. Al centro, nell'attico, è raffigurata la *Natività* con il particolare dell'annuncio ai pastori; le due lastre centinate, insieme alla lunetta di cimasa con l'immagine dell'*Eterno*, ci restituiscono invece

la scena dell'*Annunciazione*. Le lastre che compongono i pannelli principali dell'opera sono poi incasellate entro cornici a dentelli, lesene a racemi e girali fitomorfi, candelabri, nastri e ghirlande. Fra gli elementi decorativi preponderante appare il grande fregio che separa orizzontalmente i due registri principali, composto da sei ritmiche testine alate e dove è ben evidente all'estremità sinistra uno stemma matrimoniale: si tratta di uno scudo partito con le armi delle famiglie Ventimiglia e Moncada, che rimanda alla nobile committenza dell'opera di cui diremo poco oltre. Un altro stemma araldico si nasconde fra i decori dell'opera, nella lesena esterna a destra, dove in alto è scolpito l'emblema dell'*Universitas geracese*<sup>52</sup>.

Tutta quanta l'opera poggia sulla predella su cui sono rilevati a mezzo busto i dodici apostoli, in rapporto di dialogo reciproco come in una sacra conversazione. Qui è evidente una anomalia strutturale che rompe l'armonia dell'insieme; la predella è infatti realizzata in sole due lastre, le quali però sono di dimensioni non congruenti, tali da avere un gruppo di sette apostoli a destra e uno di cinque a sinistra, con uno strano vuoto asimmetrico che interrompe la continuità dell'apostolato ed evidenzia oltremodo la linea di cesura fra le due parti. Le figure della predella sono anche quelle più compromesse da pesanti interventi di ridipintura, che sembrano abbastanza recenti. All'interno del gruppo



**Fig. 11** Francesco del Mastro,  
*San Bartolomeo apostolo*, 1547, marmo,  
Nicola (La Spezia), chiesa dei Santi Filippo  
e Giacomo.

degli apostoli sono poi riconoscibili nei due santi che concludono a destra e a sinistra, per i loro attributi specifici, Bartolomeo e Giacomo maggiore, rispettivamente venerati come patrono e protettore di Geraci, che a differenza degli altri apostoli rivolgono la loro attenzione alle due figurine inginocchiate alle estremità e che le iscrizioni giustapposte sul loro capo identificano con Simone I Ventimiglia [fig. 9] e sua moglie Isabella Moncada [fig. 10], signori del Marchesato di Geraci fra il 1502 e il 1544<sup>53</sup>, dando conferma e seguito allo stemma posto sul fregio.

Committenti del dossale sono dunque gli stessi nobili signori – illuminati, colti, mecenati delle arti e che hanno reso la capitale del Marchesato, Castelbuono, una piccola ma vivace corte del Rinascimento isolano<sup>54</sup> – che nel 1522 hanno fatto effigiare il loro ritratto nella “Cona” di Santa Maria de’ Franchis, a San Mauro, ormai concordemente attribuita allo scultore carrarese Francesco del Mastro, a cui credo si rivolgano nuovamente qui a Geraci<sup>55</sup>.

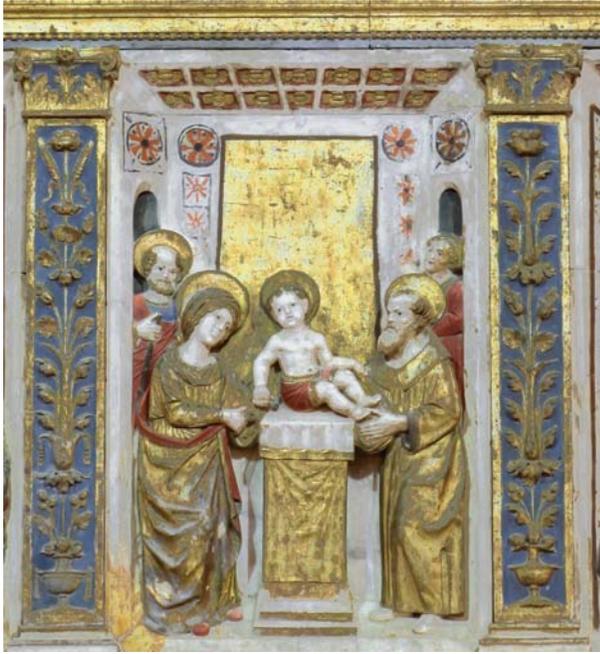
La storia critica dell’opera, dopo brevi e generiche citazioni, ha il suo esordio in alcuni studi ravvicinati di Simonetta La Barbera, che la attribuisce a Giuliano Mancino con la collaborazione di Antonio Vanella<sup>56</sup>, basandosi non tanto sulle peculiarità linguistiche del modellato plastico, ma su un documento del 1512 che a dire il vero si riferisce a una serie di cinque paia di colonnine binate da



collocare probabilmente in un portico all'esterno della chiesa, possibile prolungamento di uno già realizzato nel 1500 con quattro paia di colonnine vendute ai procuratori della chiesa da Antonio Vanella<sup>57</sup>. In realtà, escludendo la pertinenza del documento citato, basta guardare il modo di tracciare

**Fig. 12** Francesco del Mastro, *Custodia eucaristica*, particolare della lunetta con la *Natività*, 1516, marmo parzialmente dorato e policromo, Caltavuturo, chiesa Madre.

i capelli e le barbe a ciocche parallele, i tipi dei personaggi maschili e femminili, questi ultimi con l'inconfondibile acconciatura a cuffia, le vesti a larghe falde con anse "a campana" e con pieghettature "a saetta", per rintracciare anche qui l'inconfondibile mano di Francesco del Mastro<sup>58</sup>; e se ciò non bastasse, si confronti il rilievo della *Natività* con l'analogo nella lunetta della *Custodia* di Caltavuturo<sup>59</sup> [fig. 12] e il rilievo centrale della *Presentazione al Tempio di Cristo* [fig. 13] con il medesimo soggetto nella cappella di San Bartolomeo a Ponzò [fig. 14], nei pressi

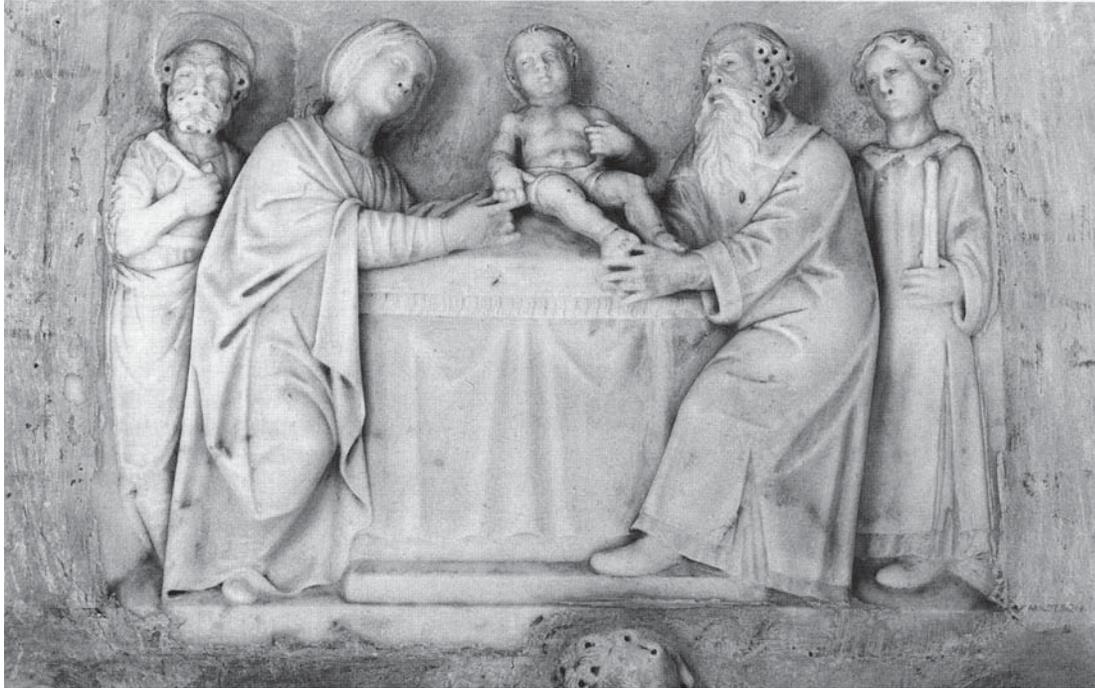


**Fig. 13** Francesco del Mastro, *Cona della Presentazione al Tempio*, particolare con la *Presentazione al Tempio*, 1527 (?), marmo policromo, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta.

di La Spezia, realizzato dal carrarese dopo il suo ritorno in Toscana<sup>60</sup>; e ancora il modelato degli apostoli nella predella, nei quali fra l'altro sono riconoscibilissime ancora le fisiognomiche dei personaggi di Francesco Del Mastro, con le analoghe figure ancora a Caltavuturo, ma anche con le opere realizzate a Carrara dopo il 1536<sup>61</sup> [fig. 11].

La datazione di questa ulteriore impresa di Francesco del Mastro, considerandola più matura rispetto alla corrispettiva di San Mauro del 1522, potrebbe porsi intorno al 1525, commissionata forse per celebrare la seconda elezione del marchese Simone a deputato del Regno; ovvero potrebbe riferirsi a quest'opera un'inedita nota documentaria dell'8 maggio 1527, nella quale il carrarese paga un bastimento in partenza da Palermo, non specificando la destinazione, per il trasporto di marmi lavorati, dieci o undici pezzi secondo il calcolo fatto da Giovanni Mendola<sup>62</sup>, che ha trovato il documento, sulla cifra pattuita, oppure nove lastre grandi più alcuni pezzi piccoli di cornici e raccordi, che corrispondono alla consistenza della cona per il marchese di Geraci.

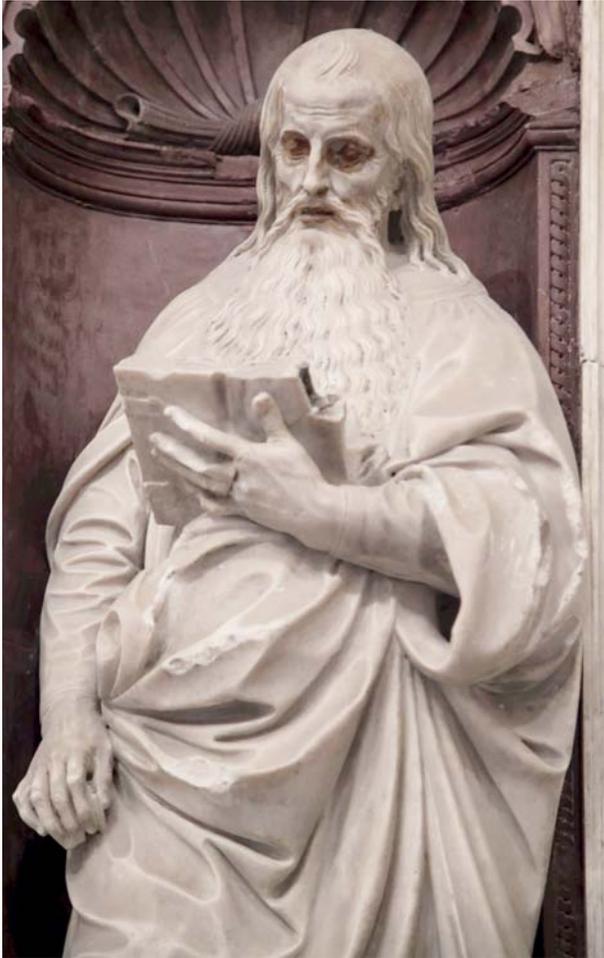
Particolarmente rilevante per isolare il linguaggio di Francesco del Mastro e per ipotizzarne una possibilità di formazione giovanile mi sembra l'immagine dell'*Eterno*, nella lunetta posta a cimasa. Raffigurato come un anziano vegliardo, caratteristicamente sbilanciato a destra [fig. 15], verso la Vergine annunciata, egli presenta una lunga barba con sottili ciocche



**Fig. 14** Francesco del Mastro, *Presentazione al tempio*, quinto decennio del XVI secolo, marmo, Ponzò (La Spezia), chiesa di San Bartolomeo.



**Fig. 15** Francesco del Mastro, *Eterno Padre*, quinto decennio del XVI secolo, marmo, Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio dei Rossi.



**Fig. 16** Benedetto da Maiano, *Altare Correale*, particolare con *San Giovanni evangelista*, 1489, marmo, Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi.

disposte a ventaglio delimitate dalle linee dei baffi, che ricordano, con le dovute distanze qualitative, alcune creazioni di Benedetto da Maiano, ad esempio il *San Giovanni evangelista* della Cappella Terranova a Napoli [fig. 16] o la terracotta di uguale soggetto resa nota da Francesco Caglioti<sup>63</sup>. Chissà se non sia possibile ipotizzare un breve passaggio di Francesco presso la più importante bottega di scultura presente a Firenze sul finire del Quattrocento, dove ricordiamo avrebbe svolto il suo apprendistato anche un giovanissimo Antonello Gagini<sup>64</sup> e questo può aver costituito il primo contatto fra i due, che poi ritroveremo assieme all'esordio di Francesco in Sicilia, fra il 1510 e il 1512.

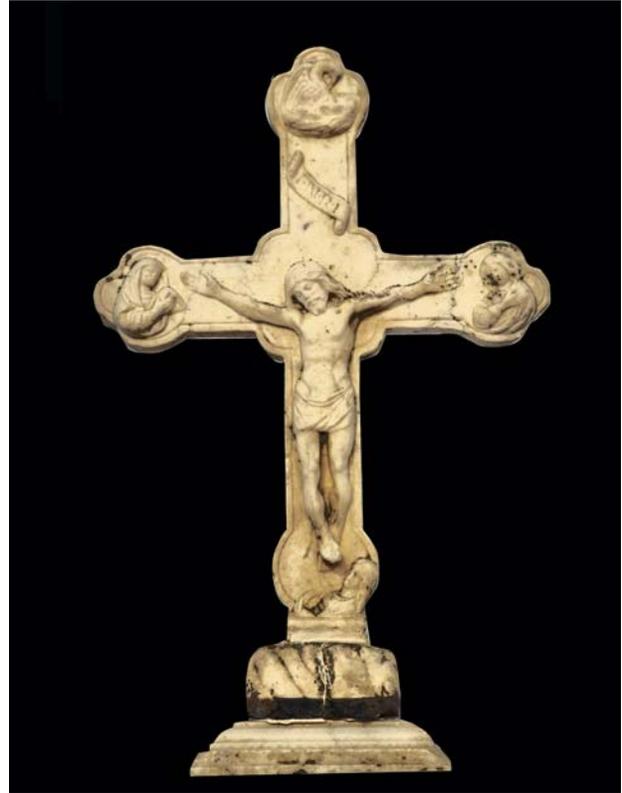
Anche le due figure dell'Angelo annunziante, dai capelli fluenti e dalle vesti sovrabbondanti derivati da noti esempi fiorentini<sup>65</sup>, e della Vergine Annunziata, dai capelli raccolti alla nuca e il velo a cuffia, dalla disposizione parallela delle braccia che porta una mano al petto e una al ventre, sono immagini esemplari dello scalpello di Francesco, per le evidenti tangenze con i rilievi documentati in Toscana di uguale soggetto (Castelnuovo Magra, Fossola e Vallecchia [fig. 17])<sup>66</sup>, ma anche con opere siciliane collegate al nostro scultore (a Cefalù, sull'architrave del portale esterno della rinascimentale chiesa dell'Annunziata, costruita a partire dal 1511 su corso Ruggero<sup>67</sup>; a Petralia Sottana, sul prospetto esterno della chiesa madre e nel grande



**Fig. 17** Francesco e Bernardino del Mastro, *Annunciazione*, quinto decennio del XVI secolo, marmo, Vallecchia (La Spezia), pieve di Santo Stefano.



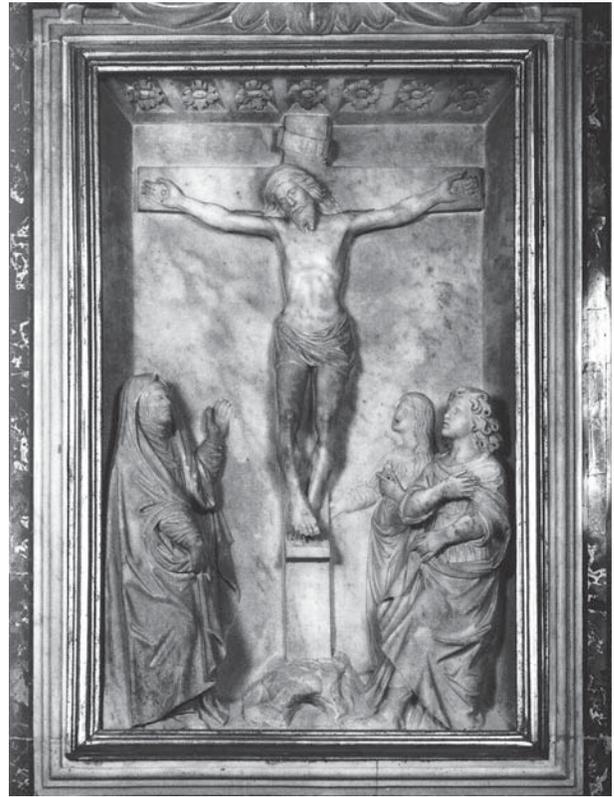
**Fig. 18** Francesco del Mastro e collaboratori, *Ancona della Madonna di Loreto*, 1530-35, pietra arenaria "di Petralia", Petralia Soprana, chiesa del Loreto.



**Fig. 19** Francesco del Mastro, *Croce stazionale*, terzo decennio del XVI secolo, marmo, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta (foto A. Malla).

dossale della Badia<sup>68</sup>; nella cona della chiesa del Loreto a Petralia Soprana) a cui qui si possono aggiungere la lastre estrapolate da un arco dismesso nella chiesa di Santa Maria di Gesù ad Alcamo<sup>69</sup>, da collocare agli inizi del secondo decennio del XVI secolo, agli esordi siciliani del carrarese.

In particolare alla “Cona” di Geraci è stata giustamente assimilata quella della chiesa di Santa Maria di Loreto a Petralia Soprana<sup>70</sup> [fig. 18], organizzata attorno alla mediocre statua quattrocentesca della bottega di Andrea Mancino<sup>71</sup>, nella nicchia che si apre al centro. La “Cona” di Soprana, realizzata nella locale pietra da taglio, mantiene nelle ali del registro centrale l’uso delle lastre a rilievo, come a Geraci, che diventano però due formelle quadrate sovrapposte per lato, con scene ancora relative all’infanzia di Cristo derivate palesemente dalle raffigurazioni di Geraci. Mentre identico è l’impianto del registro alto, con il *Dio Padre* nella lunetta-cimasa sbilanciato sulla destra, come a Geraci, e più giù il riquadro con la *Natività* affiancato dalle due grandi figure dell’*Angelo annunziante*, dalla caratteristica boccolatura rifinita con fori di trapano, e della *Vergine annunziata*. Tuttavia nel dossale di Soprana, pur confermandone la paternità a Francesco del Mastro, si riscontra una qualità decisamente inferiore rispetto a quello geracese, dovuta ritengo principalmente a tre fattori: in primis all’uso di un materiale meno performante,



**Fig. 19** Francesco del Mastro, *Calvario*, quinto decennio del XVI secolo, marmo, Castelnuovo Magra (La Spezia), chiesa di Santa Maria Maddalena.

più adatto agli inserti di decoro architettonico che alla scultura; quindi al rifacimento della policromia, che abbiamo visto a Geraci occupare una parte rilevante nella percezione dell'opera, verosimilmente durante i lavori settecenteschi che trasformarono la chiesa del Loreto nelle forme attuali; infine al possibile intervento di aiuti nelle parti più deboli, identificabili nella lunetta con l'*Eterno*, nelle formelle con la *Natività*, l'*Adorazione dei magi* e la *Fuga in Egitto*, nei raccordi delle cornici e nella predella. Al contrario ritengo certamente autografe del carrarese le due citate figure dell'*Annunciazione* e le formelle con la *Presentazione al Tempio* e la *Disputa con i dottori*.

Per finire il discorso sulla nostra chiesa, mi sembra ancora attribuibile a Francesco del Mastro anche la piccola *Croce* marmorea

oggi posta appena sotto la cona dell'altare maggiore [fig. 19], con la raffigurazione del *Crocifisso* e di altre figure affini nei polilobi dei capicroce (il simbolico pellicano, la Vergine e Giovanni evangelista, la Maddalena), pur nell'avanzata abrasione della superficie dovuta alla lunga esposizione all'aperto, poiché probabilmente pensata in origine come croce stazionale da porre su una colonna all'esterno dell'edificio. L'opera è stata datata alla seconda metà del XV secolo<sup>72</sup> sulla scorta di riferimenti messi recentemente in discussione nella cronologia<sup>73</sup>, ma basta osservare alcune notazioni tecniche, come l'uso del trapano per definire i boccoli dell'evangelista Giovanni, o, ancora di più, confrontare la nostra opera con il *Calvario* di Castelnuovo Magra [fig. 20]<sup>74</sup> per rendersi conto anche qui della paternità del carrarese.

#### Note

1 È quanto nota anche il vescovo di Messina Biagio Proto durante la sua visita pastorale del 1634 (ora in G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci*, in *Forme d'Arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, pp. 139-167, in part. p. 152) dal cui resoconto si prende a prestito il titolo di questo intervento.

2 Cfr. il saggio di G. Travagliato, *infra*.

3 Sull'attuale collocazione della statua e gli spostamenti documentati all'interno della chiesa cfr. G. Antista, *Architettura e arte a Geraci (XI - XVI secolo)*, Geraci Siculo-San Martino delle Scale 2009, p. 114.

4 Cfr. M. Accascina, *Aggiunte a Domenico Gagini*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, fasc. I, 1959, pp. 22-23.

5 Cfr. H. W. Krufft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, Munchen 1972, p. 242.

6 Dai verbali della visita pastorale del 1634, quando già però era stata realizzata la cona dell'altare maggiore, la statua risulta essere venerata in una cappella propria a sinistra del presbiterio: «In cornu Evangelii est cappella et imago Beatae Mariae»; sulla controfacciata, lì dove oggi è collocata, si trovava invece l'organo (cfr. G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit., p. 152; G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., pp. 114; 169, nota 93).

7 «... il *titulus* è simbolo propriamente detto della partecipazione di un'icone alla Liturgia ecclesiale "in spirito e verità". Infatti, lo si iscrive con la lingua stessa della celebrazione rituale; né a caso la "iscrizione" dell'icone cade in disuso quando la lingua rituale della celebrazione è oramai lingua morta nella cultura che produce l'icone in arte... È accaduto però che la decadenza del nome dalla iscrizione iconica – a motivo della estraneità linguistica, verbale della liturgia, ripetiamolo – ha provocato providenzialmente qui e lì, in pittori "predelle" di talune circostanze (inventivamente toscane) ed eventualmente "cornici", mentre in scultori "scannelli" (inventivamente siculi) e in argentieri "rize" (inventivamente orientali) invenzioni tutte sostitutive, supplementari e complementari esponenzialmente, dei *tituli* con linguaggio non-verbale e figurativo» (C. Valenziano, *Scannellum così come Titulus*, in *Itinerario Gaginiano*, Bagheria 2011, pp. 6-23, in part. pp. 7-8).

8 Cfr. *Vulgata*, Lev. 12.

9 I testi liturgici sono tratti da *Missale romanum Mediolani 1474*, a cura di R. Lippe e H. A. Wilson, vol. I, London 1899, pp. 312-317.

10 Questo aspetto della statua è il primo che nota Maria Accascina, quando comincia la sua descrizione dicendo che «essa appare intatta, circonfusa da un pulviscolo d'oro che dai fioroni dipinti sul manto pare si espanda su tutta la superficie...» (M. Accascina, *Aggiunte...*, cit., p. 23).

11 Ancora sulla statua cfr. da ultimo G. Antista, *Madonna con il Bambino*, in *Itinerario gaginiano...*, cit., p. 93, con bibliografia precedente. Su Domenico Gagini cfr. da ultimo il documentato saggio di G. Mendola, *Domenico Gagini a Palermo. I documenti*, in «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», 3, 2021, pp. 7-37.

12 Su questi aspetti cfr. il fondamentale contributo F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva», 91/92, vol. 1, luglio-ottobre 1998, pp. 70-902.

13 Cfr. nota n. 5.

14 Cfr. V. Abbate, *La Venerabile Cappella di San Gandolfo nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa*, Palermo 2014, p. 27.

15 Cfr. B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*, Palermo 2008, p. 45.

16 Cfr. G. Mendola, *Domenico Gagini...*, cit., p. 7.

17 Sull'opera Cfr. H. W. Krufft, *Domenico Gagini...*, cit., pp. 248-249.

18 Così la pensa B. Patera, *Il Rinascimento...*, cit., pp. 41-51, seguito da parte della critica, soprattutto isolana.

19 A. Spiriti, *Andrea Bregno: dalla Bottega all'Industria Artistica*, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Firenze 2008, pp. 103-113, in part. p. 106.

20 Cfr. G. Fazio, *Botteghe di scultori lombardi a Palermo fra XV e XVI secolo. Prospettive per una revisione critica*, in *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Moizi e A. Spiriti, (Università della Svizzera italiana - Accademia di architettura di Mendrisio e Università degli Studi dell'Insubria - Sede di Como Sant'Abbondio, 16-17 novembre 2018), i.c.s.

21 Cfr. da ultimo V. Abbate, *La Venerabile Cappella...*, cit., pp. 27-34.

22 La trascrizione dell'iscrizione è tratta da G. Antista, *Architettura e arte...*, cit. p. 116.

23 Basti solo pensare alle celebri lastre di Wiligelmo sulla facciata della Cattedrale di San Gimignano a Modena.

24 Cfr. G. Antista, *Architettura e arte...*, cit. p. 171, nota 112.

25 M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi in Palermo*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, fasc. IV, 1959, p. 305.

26 D. Bernini, *Architettura e scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli 1981, p. 254.

27 S. La Barbera, *Decorazione e scultura marmorea*, in *Forme d'arte...*, cit., pp. 50-56.

28 Cfr. Eadem, *La scultura marmorea dell'abbazia*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, a cura di M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo 1997, pp. 247-262; G. Mendola, *San Martino fra l'ultimo Quattrocento*

e il primo Seicento attraverso i documenti, *ivi*, pp. 291-302; da ultimo cfr. Idem, *La Croce stazionale di Castelbuono e il suo autore. L'attività palermitana dello scultore carrarese Antonio Vanella*, in *Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino* Voll. VII-VIII, atti delle giornate di studi a cura di G. Marino e R. Termotto (Cefalù, Palazzo del Comune, 4 novembre 2017 e 3 dicembre 2018), Cefalù 2019, pp. 46-47.

29 G. Antista, *Architettura e arte...*, cit. pp. 116-117.

30 N. Lo Castro, *Il patrimonio artistico*, in N. Lo Castro e A. Pettineo, *La Major Ecclesia di Mistretta. Valori di architettura, espressioni d'arte*, Mistretta 2019, pp. 93-96; 184-187.

31 Cfr. B. Patera, *Il Rinascimento...*, cit., pp. 52-55.

32 H. W. Kruff, *Domenico Gagini...*, cit., p. 260.

33 Comunemente riferito a Gabriele di Battista (cfr. M. C. Gulisano, sub vocem *Di Battista Gabriele*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 99).

34 Cfr. bibliografia citata.

35 Cfr. M. C. Gulisano, sub vocem *Berrettaro Bartolomeo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, cit., pp. 26-28.

36 Cfr. L. Guarnaccia, *Il Castello di Pietraperzia*, Pietraperzia 1985.

37 Cfr. *supra*, nota 24.

38 Cfr. G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, vol. I, Palermo 1880, pp. 56-57.

39 Cfr. M. Accascina, *Sculptores habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., VIII, 1959, pp. 300-303.

40 G. Mendola, *La Croce stazionale...*, cit.

41 *Ivi*, pp. 53-54.

42 *Ivi*, p. 57.

43 Cfr. *supra*, nota 26.

44 G. Mendola, *La Croce stazionale...*, cit., p. 53.

45 *Ivi*, pp. 55-56.

46 Cfr. M. Accascina, *Di Giuliano Mancino...*, cit, pp. 327-328.

47 Sulla precedente valutazione critica dell'opera cfr. G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., pp. 118-121, con bibliografia pregressa.

48 Cfr. G. Fazio, *La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la Gran Corte vescovile di Cefalù, il Marchesato dei Ventimiglia e le città Demaniali*, in *Manufacere et Scolpire in Lignamine. Scultura e Intaglio in Legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012, pp. 181-182; 207, nota 73.

49 Questo processo di rinnovamento della Cona lapidea rinascimentale in Sicilia prende avvio con Antonello Gagini, che nei dossali di Nicosia (commissionato nel 1499 ma consegnato nel 1512) e di Santa Cita a Palermo (commissionato nel 1504 ma consegnato nel 1516) aveva sostituito la consueta statua della Madonna col Bambino entro nicchia con un rilievo narrativo (la *Morte della Vergine* a Nicosia e la *Natività* a Palermo).

50 L'uso della policromia nella scultura lapidea era la regola già dall'antichità; fra Sette e Ottocento, a seguito del gusto purista derivato dal Neoclassicismo winckelmanniano e canoviano, si diffuse l'idea che tutto il marmo scolpito dovesse essere fruito invece nel suo candore materiale e così in quasi tutte le opere dove erano presenti i colori vennero rimossi, o più semplicemente non rinnovati nei restauri; oggi trovare opere che mantengono la cromia originaria è una vera rarità, fra esse mi preme segnalare l'integro trittico tardo quattrocentesco della matrice di Pettineo, recentemente assegnato su base documentaria a Gabriele di Battista e Domenico Pellegrino (cfr. G. Fazio, *Botteghe di scultori...*, cit.) e la bellissima Madonna col Bambino di Santa Maria la Vecchia a Collesano, opera

autografa di Antonello Gagini, che mantiene ancora il colore corvino dei capelli e gli straordinari incarnati rosacei.

51 La quercia, assai familiare agli indigeni per la sua diffusione nei boschi madoniti tra Geraci e Castelbuono, e la palma sono fra gli alberi più battuti nella simbologia veterotestamentaria, l'una come immagine di forza e l'altra di fertilità.

52 È evidente che i due stemmi non hanno lo stesso peso all'interno dell'opera, più evidente lo stemma matrimoniale, quasi un decoro quello dell'Universitas. Non credo quindi che la doppia rappresentazione possa riferirsi a una compartecipazione nella commissione dell'opera, ma forse si tratta di una concessione da parte del marchese, che nella sua lungimiranza vuole riconoscere un ruolo anche agli abitanti dell'antica capitale, in particolare alla confraternita che curava il culto nella chiesa.

53 Dato che i marchesi sono raffigurati insieme e viventi come committenti dell'opera, prendo come estremi l'anno del matrimonio fra i due nobili signori e l'anno di morte del marchese Simone (cfr. O. Cancila, *I Ventimiglia di Geraci (1258-1619)*, tomo II, Palermo 2016, pp. 240; 273).

54 Il mecenatismo artistico nella corte di Simone I Ventimiglia meriterebbe uno studio specifico, ancora mancante; da punto di vista storico la sua figura è stata invece magistralmente ricostruita da Orazio Cancila (*Ivi*, pp. 239-278).

55 Avevo già accennato a questa proposta in G. Fazio, *La cona dell'altare maggiore di Simione Marchisi e Isabela Marchisa*, in *Il convento degli Agostiniani a Geraci Siculo: un monumento ritrovato*, a cura di G. Antista, Geraci Siculo 2016, p. 91.

56 S. La Barbera, *Decorazione e scultura...*, cit., pp. 56-58.

57 Il documento del 1512 è stato reso noto dal Di Marzo (G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura...*, cit., p. 118); la commissione di otto colonnine ad Antonio Vanella è stato pubblicato invece soltanto recentemente da Giovanni Mendola (G. Mendola, *Note a margine per una storia della scultura madonita*, in *Itinerario geginiano...*, cit., pp. 50-51). La differenza di misura fra i due lotti (7 palmi meno un quarto quello del 1500; 9 palmi quello del 1512) si può spiegare con un leggero dislivello del terreno. È assai difficile, invece, poter stabilire se la colonnina recuperata da qualche decennio in un locale attiguo alla chiesa, composta soltanto da fusto e capitello, appartenga alla prima o alla seconda serie, in quanto più corta di entrambe le misure documentate, ma potrebbe essere stata resecata in basso.

58 L'attività siciliana di Francesco del Mastro è stata recentemente ricostruita da chi scrive in G. Fazio, *Uno scultore carrarese sulle Madonie. L'attività siciliana di Francesco del Mastro tra il 1510 e il 1535*, in *Ta archàia. Esperienze di divulgazione culturale a cura dell'Archeoclub d'Italia sede di Cefalù*, Cefalù 2021, pp. 140-169. Cfr. inoltre M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo*, in «Bollettino d'arte», IV s., 44 (4), 1959, pp. 324-336; Eadem, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 3, 1970, pp. 251-296; C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998, pp. 55-58; 290-313; A. Tenerini, *Aggiunte all'attività versiliese dello scultore rinascimentale Francesco Del Mastro*, in «Acta apuana», VI, 2007, pp. 87-93; A. Migliorato, *Qualche ipotesi su Francesco del Mastro, scultore carrarese a Palermo*, 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 (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2007), Caltanissetta 2007, pp. 394-396; Eadem, *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia Orientale e in Calabria*, Messina 2010, pp. 112-131.

59 Per una ricognizione critica sull'opera cfr. S. Anselmo, *La scultura marmorea*, in *Caltavuturo. Atlante dei beni culturali*, a cura di L. Romana, Caltavuturo 2009, pp. 207-208, con bibliografia precedente.

60 C. Rapetti, *Storie di marmo...*, cit., pp. 301-302.

61 Si vedano ad esempio la serie di statue degli apostoli realizzati nel 1537 per il duomo di Carrara e successivamente trasferiti nella parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo a Nicola, nel lunigiano (*Ivi*, pp. 290-293).

62 Che non finirò mai di ringraziare per questa comunicazione e per tutte le volte che ci siamo confrontati su argomenti di interesse comune.

63 F. Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 15-45.

64 Idem, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, s.l. 2002, pp. 977-1042.

65 A Partire dall'angelo dell'Annunciazione di Leonardo agli Uffizi, ma soprattutto con le Annunciazioni di Raffaellino del Garbo, con il quale il nostro scultore sembra avere una certa sintonia.

66 C. Rapetti, *Storie di marmo...*, cit., pp. 297; 299; 310.

67 Cfr. G. Fazio, *Uno scultore carrarese...*, cit., p. 159.

68 Le formelle esterne della chiesa madre di Sottana sono state attribuite a Francesco del Mastro in A. Migliorato, *Una maniera molto graziosa...* cit., pp. 121-122. La cona della Badia, comunemente riferita a Giandomenico Gagini, è stata ricondotta al carrarese dallo scrivente in G. Fazio, *Uno scultore carrarese...*, cit., pp. 163-164.

69 Genericamente attribuite ad una non meglio specificata "scuola di Gagini" (cfr. V. Regina, *La Chiesa parrocchiale ed il Convento di S. Maria di Gesù in Alcamo: storia e arte*, Alcamo 2005).

70 Cfr. da ultimo M. De Luca, *Ancona con scene della vita di Gesù*, in *Itinerario...*, cit., p. 131, con bibliografia precedente.

71 Eadem, *Madonna di Loreto*, *Ivi*, p. 129, con bibliografia precedente.

72 S. Anselmo, *Croce Stazionale*, in *Itinerario...*, cit., p. 103.

73 Cfr. G. Mendola, *La Croce stazionale...*, cit.

74 C. Rapetti, *Storie di marmo...*, cit., pp. 300-301.

# Le sculture lignee

Salvatore Anselmo

«Artigianato, magnifico, questo italiano che ha costituito e costituisce l'altipiano da cui il genio prende volo, e la civiltà artistica che segnala nel tempo la razza: artigianato magnifico questo siciliano se si fruga e se si osserva in questi paesini la bellezza di certi cori intagliati, come quello superbo e in distruzione di Geraci Siculo, gli armadi della Chiesa del Salvatore di Petralia Soprana, le ceramiche di Collesano, i ricami di Isnello, di Castelbuono, i legni dell'Agrigentado, gli stucchi... » così Maria Accascina, nei suoi pionieristici studi sulle arti decorative in Sicilia, descrive i preziosi manufatti in legno dell'isola<sup>1</sup>.

È stata, infatti, la venturiana studiosa ad indagare, per prima, le statue e gli intagli dei centri delle Madonie esponendoli, nel 1937, alla *Mostra d'Arte Sacra delle Madonie* allestita presso il convento dei Padri Riformati di Petralia Sottana<sup>2</sup>. Nel suggestivo edificio religioso, un tempo vissuto sommessamente dai frati,

l'Accascina ha collocato le sculture e gli intagli unitamente a dipinti, suppellettili liturgiche, parati sacri, gioielli, portantine, maioliche, vesti, gualdrappe, merletti e veli. Si tratta di opere raffinatissime, eseguite dall'XI al XIX secolo perlopiù in Sicilia, provenienti dalle collezioni di nobili famiglie, dai musei siciliani e dalle numerose chiese dei centri delle Madonie<sup>3</sup>.

Fortunatamente il coro della chiesa Madre di Geraci Siculo è stato restaurato e i successivi studi, condotti da Giovanni Travagliato in occasione della mostra *Forme d'Arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, curata, nel 1997, da Maria Concetta Di Natale, ne hanno rivelato l'autore: Antonio d'Occorre. Questi, originario di Mistretta, lo ha eseguito nel 1644 su commissione dell'arciprete don Giovanni Battista Notar Errigo mentre i pannelli, dipinti con storie della Vergine, sono alternativamente attribuiti a Giovan Battista Damasco o a Matteo



**Fig. 1** Scultore siciliano, *San Sebastiano*, metà del XVI secolo, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta (foto A. Malla).

Sanmarco<sup>4</sup>. In questa circostanza, inoltre, sono state indagate le statue lignee che adornano le cappelle e le nicchie delle chiese del borgo madonita<sup>5</sup>, tra cui le tre sculture che si custodiscono nella chiesa di Santa Maria la Porta, oggetto di questo contributo.

I manufatti, in discreto stato di conservazione, sono l'indelebile segno della fede e della devozione della comunità geracese che riversa, oggi come ieri, nella figura del patrono, San Bartolomeo Apostolo, del protettore, San Giacomo Maggiore, o dei Santi particolarmente invocati nell'hinterland, tutte le speranze, soprattutto nei periodi di calamità. Le sculture, infatti, sono state eseguite su probabile commissione di prelati e fedeli del luogo, i quali hanno preferito le statue in legno policromo di sicuro più facili da trasportare durante le processioni rispetto alle più costose opere in marmo. Di queste ultime a Geraci Siculo si conservano notevoli esempi, la maggior parte delle quali voluta dai Ventimiglia, signori del luogo, a volte in pieno concerto con l'*Universitas*<sup>6</sup>.

Attualmente ubicato in una delle nicchie laterali della chiesa di Santa Maria la Porta, mentre, in origine, era allogato nella cappella destra del transetto<sup>7</sup>, è il *San Sebastiano* [fig. 1], invocato per scongiurare la terribile peste, come quella che nel 1575 incalzò su Palermo e successivamente in tutta l'isola. Il simulacro, che attesta il culto tributato al martire di origine milanese in Sicilia<sup>8</sup>, è raffigurato secondo la più diffusa iconografia: legato ad un troco



**Fig. 2** Ambito di Francesco Trina e Mario Di Laurito, *San Sebastiano*, 1510, Isnello, chiesa del Collegio.

d'albero e trafitto dalle frecce, malgrado muoia flagellato. Effigiato come un giovane imberbe, dal viso ovale, malinconico e incorniciato da una zazzera, dalle membra tondeggianti con la gamba sinistra leggermente protesa in avanti che crea un lieve *henchement*, il Santo bimartire era in origine corredato dalla vara. Lo si evince dal fatto, che, nel 1626, sono registrati pagamenti a favore di Vincenzo Manisco per «lo scabello di santo Sebastiano», intervento che si è replicato nel 1671 ad opera di Geronimo Sutera quando viene espressamente menzionata come *vara*<sup>9</sup>. Non è, inoltre, un caso se nel 1624, anno in cui scoppiò la peste a Palermo<sup>10</sup>, risulta, sempre dal *Libro delli raziocini* della chiesa, un'annotazione di spesa per la festa del Santo, forse per scampare la terribile epidemia che aveva colpito il capoluogo siculo<sup>11</sup>. Nel 1627 giunse, infatti, a Geraci la reliquia di San Sebastiano ancora custodita in una suppellettile liturgica, dalla base in rame e dalla teca in argento, eseguita in Sicilia tra il 1627 e il 1646<sup>12</sup>. La statua policroma di Geraci, in un primo momento ricondotta al XVII secolo<sup>13</sup>, è stata successivamente datata alla metà del Cinquecento e rapportata, almeno per il modello iconografico, con il San Sebastiano dipinto nel polittico della cattedrale di Taormina riferito ad Antonio De Saliba, nipote del grande Antonello da Messina<sup>14</sup>. È stata, a ben ragione, accostata, per la connotazione antonelliana, ai San Sebastiano in legno policromi ubicati nelle chiese del Collegio

di Isnello [fig. 2] e Collesano, riferiti allo stesso autore<sup>15</sup>. L'edonistico simulacro geracese, che nella postura quasi assiale, interrotta dal panneggio annodato sul fianco sinistro, riprende, comunque, un tipico prototipo iconografico del tardo Quattrocento<sup>16</sup>, è stato successivamente datato alla seconda metà o alla metà del Cinquecento<sup>17</sup>. L'opera, prodotto di uno scultore della Sicilia occidentale, deriva, unitamente ad altre statue dallo stesso soggetto caratterizzate da un imprinting quasi seriale e ubicate nei centri limitrofi, dal già citato San Sebastiano della chiesa del Collegio di Isnello, identificato con l'opera dipinta, nel 1510, dal napoletano Mario Di Laurito e attribuito al veneto Francesco Trina o al suo ambito<sup>18</sup>.

Scarno e totalmente assorto in preghiera, il *Sant'Onofrio* [fig. 3], allogato sulla parete di fronte della stessa chiesa di Geraci, mostra, rispetto al precedente Santo martire, un linguaggio diverso. È raffigurato secondo la più usuale iconografia, con le mani giunte e seminudo ed è coperto solamente da rami d'edera e dai lunghi capelli inanellati che, compattamente alla barba, cascano sino al pube<sup>19</sup>. Sostenuto da una base con intagli classicheggianti, probabilmente coeva, la statua, dalla perfetta resa plastica, è stata dapprima riferita genericamente al Cinque-Seicento e successivamente a scultore siciliano della fine del Cinquecento che risente degli echi della Controriforma<sup>20</sup>. L'ascetico eremita è accostato ai soggetti dall'analogia iconografia



**Fig. 3** Bottega dei Li Volsi (qui attr.), *Sant'Onofrio*, primo ventennio del XVII secolo, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta (foto A. Malla).

dipinti dall'entourage dei pittori natii di Gangi, Gaspare Bazzano e Giuseppe Salerno<sup>21</sup>, la cultura dei quali è testimoniata da tele conservate nel borgo madonita<sup>22</sup>. Diversi sono, infatti, i possibili raffronti tra la statua di Geraci e la tela rappresentante lo stesso soggetto iconografico della chiesa di Sant'Orsola di Polizzi Generosa, di recente ricondotta al Salerno e datata tra il primo e il secondo decennio del XVII secolo per i raffronti con la pala di Sant'Onofrio. Quest'ultima, attribuita allo stesso pittore, è ubicata nella chiesa Madre di Petralia Sottana [fig. 4]<sup>23</sup>. Si tratta, quindi, di una statua eseguita da uno scultore della Sicilia occidentale che è stato dubitativamente identificato nell'ambito della bottega dei Mancuso e correttamente datata alla prima metà del Seicento<sup>24</sup>. Ad Antonio Mancuso di Petralia Sottana, probabile figlio dell'intagliatore Pietro, è riferito, dalla storiografia locale, il *busto reliquiario di Santa Cecilia* del 1666 della chiesa Madre della città natia<sup>25</sup>. In attesa che si definisca meglio il catalogo degli intagliatori, peraltro attivi pure a Geraci Siculo<sup>26</sup>, e in considerazione delle divergenze stilistiche tra l'opera di Geraci e quella di Petralia Sottana, si preferisce, in questa sede, sospendere l'attribuzione. Il Sant'Onofrio si inserisce, quindi, nella vasta produzione scultorea della maniera in Sicilia, i cui maggiori interpreti, nell'area dei Nebrodi e delle Madonie, furono i Li Volsi da Tusa-Nicosia, scultori e stuccatori che non a caso operarono insieme al Salerno



**Fig. 4** Giuseppe Salerno (attr.), *Sant'Onofrio*, primi decenni del XVII secolo, Petralia Sottana, chiesa Madre, già chiesa di San Pietro (foto G. Schillaci).

in diversi apparati decorativi isolani<sup>27</sup>. A Geraci Siculo, ad esempio, sono attribuiti all'atelier dei Li Volsi il *San Bartolomeo Apostolo* [fig. 5], del primo ventennio del XVII secolo, custodito nell'eponima chiesa, per il riferimento alle opere di Giuseppe, il capo bottega, e il *San Giovanni Evangelista*, del 1638 circa, della chiesa di San Giuliano<sup>28</sup>. Non è tuttavia da escludere che in questa industriosa bottega sia stato eseguito il Sant'Onofrio che dichiara, nell'esecuzione del viso e, in particolare, nell'inanellarsi della folta barba, alcune tangenze stilistiche con le sculture del già citato Giuseppe Li Volsi, come il *San Giovanni Battista* del 1597 della chiesa di Sant'Agostino di Gagliano Castelferrato<sup>29</sup>. Lo scultore, inoltre, è attestato con opere documentate nei centri vicini di Isnello e Gangi<sup>30</sup>. Il simulacro di Geraci Siculo, commissionato in pieno clima tridentino, assolve pienamente a due delle tre ragioni, sostenute dal pensiero cattolico e dai decreti del Concilio di Trento, l'*emulatio*: ossia favorire il ricordo e le memorie dei Santi e delle loro gesta, l'*excitatio*: suscitare le emozioni ed invitare alla devozione<sup>31</sup>.

Perfetta sintesi tra *pietas* di derivazione controriformata e veemenza barocca<sup>32</sup>, è il venerato *Cristo Crocifisso* [fig. 6] della chiesa di Santa Maria la Porta che, noto alla storiografia locale che lo accosta alle opere del più noto Frate Umile da Petralia Soprana<sup>33</sup>, risulta emotivo e coinvolgente. Effigiato con il capo adagiato verso destra, bocca digrignata,



**Fig. 5** Bottega dei Li Volsi (attr.), *San Bartolomeo*, primo ventennio del XVII secolo, Geraci Siculo, chiesa di San Bartolomeo (foto A. Malla).

voluminoso e svolazzante perizoma, corpo proiettato in avanti ed evidenti segni della passione, il Messia, dal volto agonico, è stato eseguito indubbiamente prima del 1625-1626, anni in cui risultano diversi pagamenti ai “maestri” Cosimo la Nessa di Cefalù e Francesco per “conzare lu Crucifissu”<sup>34</sup>. Successivi studi hanno chiarito che il secondo artista, a cui venne affidato l’incarico di eseguire l’“incarnatura”, è Francesco Brugnone<sup>35</sup>, pittore e scultore locale, originario di Ciminna e abitante a Castelbuono, che riproporrà a lungo stili della maniera<sup>36</sup>. Ulteriori indagini archivistiche hanno riferito, inoltre, che Brugnone, sempre nel 1626, si obbligò con Giovanni Calogero Lo Coco di Castelbuono per un *Cristo Crocifisso* a grandezza naturale ancora da rintracciare<sup>37</sup>. Il *Servo di Javhé* di Geraci risulta di ignota paternità anche se, per le connotazioni drammatico-realistiche di derivazione iberica, è riferito a scultore ispanico o siciliano suggestionato dalla cultura spagnola<sup>38</sup>. Non è tuttavia da escludere che Brugnone, nel presunto intervento di restauro, abbia eseguito non solo l’“incarnatura” ma anche parte della scultura, poiché l’opera, come riferiscono i diversi interventi documentati dalle fonti<sup>39</sup>, versava in cattive condizioni conservative.



**Fig. 6** Scultore siciliano spagnoleggiante (?) e Francesco Brugnone, *Cristo Crocifisso*, ante 1625, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta.

## Note

- 1 M. Accascina, *Alla Mostra d'Arte Sacra delle Madonie. Tappeti di Isnello e Ceramiche di Collesano*, in «Giornale di Sicilia», 1 ottobre 1937, ora in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia. 1934-1937*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2006, vol. I, p. 377.
- 2 *La Mostra d'Arte Sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era*, a cura di M.C. Di Natale, S. Anselmo, M. Vitella, "Artes", n. 6, collana diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2017.
- 3 S. Anselmo, *Le opere esposte da Maria Accascina alla Mostra d'arte Sacra delle Madonie*, in *La Mostra d'Arte Sacra delle Madonie...*, cit., pp. 23-35.
- 4 Per il coro si veda V. Di Piazza, *Il coro ligneo della Chiesa Madre*; M. Rotolo, *Progetto di recupero del Coro ligneo della Chiesa di Santa Maria Maggiore*; G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci*, contributi pubblicati tutti nel catalogo *Forme d'Arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1997, pp. 75-88, 153-154. Per l'attribuzione dei pannelli del manufatto si rimanda a 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, San Martino delle Scale - Geraci Siculo 2007, p. 95, che li riferisce all'uno o all'altro pittore mentre R. Termotto (*Sclafani Bagni. Profilo storico e attività artistica*, Sclafani Bagni 2003, p. 93) li riconduce con cautela al Sanmarco, pittore di cui si conservano opere a Sclafani Bagni e a Isnello, altri centri delle Madonie. Per il coro e per le altre opere del borgo si rimanda pure a G. Antista, *Architettura e arte a Geraci (XI-XVI secolo)*, Geraci Siculo-San Martino delle Scale 2009, p. 94.
- 5 A. Cuccia, *Appunti sulla scultura lignea*, in *Forme d'Arte...*, cit., pp. 67-74.
- 6 A riguardo si veda S. La Barbera, *Decorazione e scultura marmorea*, in *Forme d'Arte...*, cit., S. Anselmo, *I Ventimiglia: committenti di sculture marmoree dal XV al XVII secolo*, 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, pp. 151-161; G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., *passim*; G. Fazio, *La cona dell'altare maggiore di Simione Marchisi e Isabela Marchisa*, in *Il Convento degli Agostiniani a Geraci Siculo. Un monumento ritrovato*, a cura di G. Antista, Geraci Siculo 2016, pp. 81-103 e più di recente S. Anselmo, *Le Madonie. L'arte e la storia*, [Palermo 2008], Palermo 2021, pp. 113, 118-119, 123 e G. Fazio, *infra*, a cui si rimanda per la più aggiornata bibliografia.
- 7 G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., p. 169, nota n. 93.
- 8 A. Virga, *San Sebastiano. Iconografia e arte in Sicilia*, Palermo 1993. Sulla diffusione delle opere del bimartire nell'Isola si veda pure P. Russo, *L'immagine del «glorio S.to Sebastiano di relevo»*. Contributo "minore" allo studio della scultura meridionale in legno nei suoi rapporti continentali tra Cinque e Seicento, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», XVIII, 50, settembre - dicembre 2011, pp. 43-65.
- 9 G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit. p. 166.
- 10 Si veda a riguardo *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Reale, 3 settembre 2018-5 maggio 2019), a cura di V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca, Palermo 2018.
- 11 G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit., p. 166.
- 12 M.C. Di Natale, *I Tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*, Caltanissetta 1995, II ed. 2006, p. 32 e G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit., p. 155 con precedente bibliografia.
- 13 Si veda A. Virga, *San Sebastiano...*, cit., 1993, p. 30 e *Geraci Siculo. Guida alla Capitale dei Ventimiglia*, Palermo 1997, p. 70, che datano l'opera rispettivamente al Seicento o agli inizi dello stesso secolo.
- 14 A. Cuccia, *Appunti sulla scultura lignea*, in *Forme d'Arte...*, cit., p. 69. Per il dipinto si veda T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993, pp. 15-27.

- 15 A. Cuccia, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 129-130. Per le opere si veda pure S. Anselmo, *Pietro Bencivinni “magister civitatis Politii” e la scultura lignea nelle Madonie*, «Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative Maria Accascina», collana diretta da M.C. Di Natale, 1, premessa di M.C. Di Natale, introduzione di R. Casciaro, Bagheria 2009, pp. 32-34 e P. Russo, *L'immagine del «glorio S.to Sebastiano...»*, cit., pp. 47-48.
- 16 S. Anselmo, *Le Madonie. L'arte...*, cit., p. 122 e P. Russo, *L'immagine del «glorio S.to Sebastiano...»*, cit., p. 46.
- 17 Le datazioni sono rispettivamente di P. Russo, *L'immagine del «glorio S.to Sebastiano...»*, cit., p. 49 e G. Fazio, *La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la gran corte di Cefalù, il marchesato dei Ventimiglia e le città demaniali*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012, p. 211.
- 18 A. Cuccia, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia...*, cit., 2001, pp. 129-130; A. Cuccia, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento* e G. Fazio, *La cultura figurativa in legno...*, in *Manufacere et scolpire in lignamine...*, cit., pp. 54-55, 210-211.
- 19 M.C. Celletti, *ad vocem*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1967, vol. IX, pp. 1197-1199.
- 20 Le datazioni sono rispettivamente in *Geraci Siculo. Guida alla Capitale...*, cit., p. 70 e A. Cuccia, *Appunti sulla scultura...*, cit., pp. 69-70. Ad anonimo scultore siciliano della fine del XVI secolo l'ha ricondotta pure chi scrive in S. Anselmo, *Pietro Bencivinni...*, cit., p. 63.
- 21 Ivi, p. 63 e G. Fazio, *La cultura figurativa in legno...*, cit., 211.
- 22 G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche...*, cit., pp. 88-97.
- 23 S. Anselmo, *Le Madonie. L'arte...*, cit., p. 213. Per la tela di Petralia Sottana si veda P. Palazzotto, scheda n. 37, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra (Gangi, 19 aprile - 15 luglio 1997), Gangi 1997, Palermo 1997, pp. 212-213 e più di recente T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011, pp. 397-398.
- 24 G. Fazio, *La cultura figurativa in legno...*, cit., p. 231.
- 25 Per i Mancuso e l'opera citata si veda *Ibidem*, S. Anselmo, *Pietro Bencivinni...*, cit., p. 87 e P. Bongiorno, L. Mascellino, *Storia di una “fabbrica”. La Chiesa Madre di Petralia Sottana*, Palermo 2007, passim, a cui si rimanda per la relativa bibliografia.
- 26 S. Anselmo, *Pietro Bencivinni...*, cit., p. 87.
- 27 Sugli scultori si rimanda a A. Pettineo, P. Ragonese, *Dopo i Gagini, prima dei Serpotta I Volsi*, Palermo 2007; A. Pettineo, *Una fucina d'arte nella transizione dal tardo Rinascimento al Barocco: la bottega dei Li Volsi* e P. Russo, *Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il “flumen Salso”, dai Nebrodi meridionali al “Mare Africo”*, in *Manufacere et scolpire...*, cit., 2012, pp. 412-425, 528-540 e P. Russo, *L'autunno del Rinascimento. Gli scultori Giovan Battista e Stefano Li Volsi*, Messina 2014.
- 28 Per le attribuzioni si veda A. Pettineo, P. Ragonese, *Dopo i Gagini...*, cit., p. 125, S. Anselmo, *Pietro Bencivinni...*, cit., pp. 58-59 e G. Fazio, *La cultura figurativa in legno...*, cit., pp. 222-223.
- 29 A. Pettineo, P. Ragonese, *Dopo i Gagini...*, cit., p. 119.
- 30 Ivi, pp. 141, 143.
- 31 D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino 1993, p. 246 e sgg.
- 32 A. Cuccia, *Appunti sulla scultura...*, cit., p. 72.
- 33 *Geraci Siculo. Guida alla Capitale...*, cit., p. 68. Si veda pure A. Cuccia, *Appunti sulla scultura...*, cit., p. 72, che riconduce l'opera a scultore siciliano della metà del Seicento.
- 34 G. Travagliato, *Gli archivi per arti...*, cit., p. 166.

35 G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche...*, cit., p. 104.

36 R. Termotto, *Nuovi documenti su Giuseppe Salerno e altri pittori attivi nelle Madonie tra '500 e '600*, in *Manierismo siciliano. Antonino Ferrara da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi (Giuliana, 18-20 ottobre 2009), a cura di A. G. Marchese, Palermo 2010, p. 335. Per Brugnone si veda pure G. Cusmano, *I Brugnone. Scultori, pittori, indoratori, stuccatori e disegnatori dal XVI al XVII secolo. Nuove scoperte*, Termini Imerese 2002.

37 R. Termotto, *Scultori e intagliatori lignei nelle Madonie. Un contributo archivistico*, in *Manufacere et scolpire...*, cit., p. 252.

38 G. Fazio, S. Brancati, *I Crocifissi di Frate Umile e Frate Innocenzo da Petralia*, Ispica 2019, pp. 38-41. Per la scultura iberica del periodo barocco si rimanda a J.J. Martin Gonzales, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid 1983.

39 G. Travagliato, *Gli archivi per arti...*, cit., p. 166.

# L'affresco con la *Virgo lactans* “in maestà” e la Trinità tricefala: un’opera castigliana?

Giovanni Travagliato

Le emergenze figurative della chiesa di Santa Maria la Porta sono emblematiche di come contemporaneamente coesistessero nella Sicilia di fine Quattrocento/inizi Cinquecento due culture diverse, ciascuna concentrata nell’uso di specifici supporti e tecniche esecutive, determinando di volta in volta le scelte della medesima committenza locale costituita dai signori feudali di casa Ventimiglia, nel loro pieno esercizio del diritto di patronato, o da confrati e clero che vivevano e amministravano quotidianamente il loro luogo di culto, contrattualizzando per il suo decoro gli artisti più in voga con bottega nella capitale o itineranti di cui non sempre purtroppo le fonti documentarie ci restituiscono nomi, date, circostanze di ingaggio e quantità di risorse finanziarie impiegate.

La prima di queste tendenze - indicata per

gli affreschi con le immagini sacre cui fosse particolarmente indirizzata la pietà popolare, entro cappelle, absidi di piccole chiese, o su colonne e pilastri - è conservatrice, guarda alla tradizione ma anche alla contemporanea produzione pittorica, scultorea e architettonica tardo-gotica iberica nelle sue diverse declinazioni territoriali, e alla “maniera” iconografica bizantina; l’altra, invece - richiesta per le sculture marmoree, portali, statue isolate o *retablos/cone*, monumenti funerari - è riformista, aggiornata ai modi del Rinascimento toscano mediato da esperienze lombardo/dalmate, romane e napoletane.

Mentre rimando, per queste ultime e per l’architettura, ai rispettivi saggi, *supra*<sup>1</sup>, indirizzerò qui l’attenzione del lettore sull’interessante affresco steso sulla parete di fondo della cappella ubicata pressol’angolo nord-orientale

della chiesa, che si apre a destra dell'osservatore alla base della contro-facciata a due fornici, a sua volta inglobante murature del preesistente "castelluccio", circostanza questa che ha in passato incoraggiato l'ipotesi - non supportata però da alcuna evidenza documentaria o stratigrafica - di una datazione risalente della pittura [fig. 1].

La *Virgo lactans/regina* (versione occidentale della Γαλακτοτροφοῦσα), "in maestà" in quanto assisa su trono alla maniera senese, posta lievemente di tre quarti, indossa una veste rosacea con scollo e polsini dorati, il cui decoro stampigliato a rosette e croci ornate simula coevi preziosi tessuti operati, e un manto blu orlato d'oro e foderato di verde, su cui si intravedono vestigia di decorazioni, e forse una stella a otto punte, allusione alla verginità di Maria, sulla spalla sinistra, le avvolge il corpo coprendo anche il capo velato, mentre il Bambino seminudo dai riccioli biondi è coperto da un drappo di porpora foderato di bianco, probabilmente dal valore simbolico rimandante profeticamente alla futura Passione; fanno contorno sei angeli a figura intera tra loro in evidente connessione di sguardi e di indici puntati, anch'essi biondi con nimbi dai contorni perlinati, di dimensioni degradanti verso l'alto, con teste e mani smodatamente grandi, rivestiti di tuniche dai colori alternati verde e porpora comprendenti anche le ali e con calzature a punta [fig. 2].

Disposti simmetricamente su tre livelli (pavimento, fiancata, baldacchino del trono), tre



di essi - quello già presente in basso a sinistra dell'osservatore è perduto - recano candele accese, forse riferendosi al rito della benedizione nella festa della *Presentazione del Signore al Tempio* (meglio nota come *Purificazione di Maria* o *Candelora*, che ricorre il 2 febbraio), mentre i restanti, quasi con funzione di acroteri a coronamento della struttura architettonica insieme alle due candide colombe, come quelle che le famiglie povere dovevano offrire al Tempio, secondo la legge mosaica, quaranta giorni dopo il parto per la purificazione delle puerpere (Lv 12,1-8), hanno rispettivamente un cartiglio svolazzante e un giglio che a prima

**Fig. 1** Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta, interno, controfacciata.



**Fig. 2** Ambito del Maestro di Migaido (attr.), *Virgo lactans* "in maestà", post 1490, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta.



**Fig. 3** Ambito del Maestro di Migaido (attr.), *Virgo lactans* "in maestà", post 1490, Geraci Siculo, chiesa di Santa Maria la Porta (particolare).

vista parrebbero alludere all'*Annunciazione*.

Chiara riferimento alla devozione deputata alla *Madonna del Latte* e alla festa della sua *Purificazione*, pur non facendosi esplicito riferimento all'affresco, è la presenza già nel 1584, ai tempi dell'arciprete Antonio Scacciaterza, di

una «reliquia di lo Latti di Maria Virgini di argento deorata»<sup>2</sup>, prezioso manufatto in cima ad un inventario dei beni mobili della chiesa redatto il 1° ottobre di quell'anno, e, ancora più interessante, l'associazione della medesima reliquia a quella della «vesti di Santo Simiuni»<sup>3</sup>, il santo vegliardo che, secondo il racconto evangelico (Lc 2,22-35), prese tra le braccia il bambino Gesù presentato al Tempio (Υπαπαντή), riconoscendolo come il Messia atteso dal popolo ebraico, pronunciando il noto cantico *Nunc dimittis* e profetizzando a Maria le afflizioni connesse al suo ruolo di madre del *Servo sofferente di Jahvè* cantato dal Deutero-Isaia nei suoi notissimi quattro carmi (Is 42,1-9; 49,1-7; 50,4-11; 52,13-53,12).

Un attento sguardo, agevolato dalle fotografie ad alta risoluzione di cui abbiamo potuto servirci, e una riflessione sulle iscrizioni latine superstiti apposte sul fondo azzurro sopra le colombe ([...] AETERNAE TRINITATIS / GLORIAM AGNOSCERE ET / IN POTENCIA MAIESTATIS <ADORARE UNITATEM>) e sul citato cartiglio dell'angelo (<SE> ABRÍO O AB<A>R<EC>ÍO II<I> VIRI ABRAAM <IN CONVALLE MAMBRE>, quest'ultima significativamente aperta da un'espressione spagnola), ci introduce ad una inedita lettura iconografica della parte superiore del dipinto: si tratta infatti in entrambi i casi di citazioni di testi liturgici (rispettivamente: *Dominica prima post Pentecosten, In festo Sanctissimae Trinitatis, Oratio, e Dominica in Quinquagesima, In secundo nocturno, responsorio alla Lectio quarta*) riferiti alla SS. Trinità

- il secondo riguarda l'episodio della Φιλοξενία του Αβραάμ, o *Abramo e i tre Angeli*, narrato in Gn 18, 1-33 -, così come anche il giglio, il *fleur-de-lys*, rappresenterebbe in questo caso coi suoi tre petali la stessa "tripersonalità divina", oltre che alludere possibilmente alla purezza della Vergine o al bastone fiorito di Giuseppe [fig. 3].

Entra in scena a questo punto affacciandosi a mezzobusto al centro del baldacchino il protagonista principale, preceduto dai *tituli* esplicativi: una Trinità *triandrica*, raffigurata con corpo unico vestito di verde e porpora ma con tre distinte teste nimbate e perlineate similmente agli angeli (*tricefala/tricapite*, variante del *vultus trifrons* egualmente diffuso), la cui centrale - il Dio Padre - con capelli e lunga barba canuti e le due laterali - Cristo e lo Spirito Santo - in origine entrambe imberbi o almeno una di esse, ridotte successivamente (XVII secolo?) a testine di angeli sorridenti.

Tale iconografia antropomorfa di uno dei due misteri principali della fede cattolica (*Unità e Trinità di Dio*) era molto diffusa e tollerata in Europa nel tardo Medioevo, ma fu ritenuta "eretica" dalla Chiesa post-tridentina perché sospettata di contaminazione con le eresie catararie e modaliste o con la memoria di divinità e figure mitologiche pagane (Ecate, Mercurio, Gerione, Cerbero, per non parlare dell'analogia a *contrario* con l'anticristo o il demone *tricefalo* descritto anche da Dante, *Inferno*, XXXIV, 37-38, o identificato con l'enorme drago rosso



**Fig. 4** Frescante umbro, *Trinità tricefala*, fine XV secolo, Vallo di Nera (PG), chiesa di Santa Maria Assunta.



**Fig. 5** Frescante piemontese, *Trinità tricefala*, fine XV secolo, Armeno (NO), chiesa di Santa Maria Assunta.

dalle sette teste di Ap 12, 1-18), e per questo condannata una prima volta nel 1628 da papa Urbano VIII, quindi definitivamente nel 1745 da Benedetto XIV con la lettera apostolica *Sollicitudini nostrae*.

In Sicilia, allo stato attuale delle ricerche, ne è l'unica testimonianza sopravvissuta, benché camuffata come sopra, alle sistematiche distruzioni che immaginiamo ordinate da vescovi scrupolosi *in discursu visitae*, mentre si contano ancora molti esempi in Europa, datati tra XIV e XVII secolo, tra cui citiamo in Italia quello nella chiesa di Santa Maria Assunta a Vallo di Nera (PG), o quello di Armeno (NO) in una colonna della chiesa dedicata anch'essa all'Assunzione, rinvenuto in corso di restauri degli anni 1958-1963, entrambi di fine XV secolo<sup>4</sup> [figg. 4-5].

Già il santo arcivescovo domenicano di Firenze Antonino Pierozzi (1440-1459 ca.), comunque, tuonava addirittura contro gli artisti colpevoli di reiterare tale iconografia: «Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, quae sunt contra fidem, cum faciunt Trinitatis imaginem unam personam cum tribus capitibus, quod monstrum est in rerum natura»<sup>5</sup>.

A Geraci esisteva ai piedi del castello una chiesetta medievale, documentata già nel 1094, dedicata alla Santissima Trinità, demolita intorno al 1980<sup>6</sup> ma della quale rimane memoria nell'eponimo bevaio che vi era prossimo, realizzato dal napoletano Pietro Tozzo nel 1586<sup>7</sup>; sul suo altare verosimilmente si venerava l'iconografia antica con *Abramo e i Tre*

*Angeli*, ma il titolo e il relativo culto passarono nel 1774 alla nuova chiesa annessa al Collegio di Maria, di fronte la chiesa Madre<sup>8</sup>.

Tuttavia, a dimostrazione della contemporanea diffusione, nell'ultimo quarto del XV secolo, sul territorio palermitano/madonita, di diversi tipi iconografici trinitari, ricordiamo che mentre Tommaso de Vigilia e la sua bottega (1470-1486) replicavano negli affreschi della cappella teutonica di Santa Maria di Risalaimi tra Misilmeri e Marineo, staccati nel 1881 ed oggi esposti a Palazzo Abatellis, l'*Ospitalità di Abramo* venerata nella SS. Trinità alla Magione palermitana<sup>9</sup>, un anonimo frescante itinerante denominato *Maestro di Migaido* e i suoi aiuti dipingevano, indifferente, sul dossale dell'altare della cappella di quel casale (1482 ca.) il *Trono di Grazia* (in tedesco *Gnadenstuhl*) tra due Santi Vescovi e su una colonna della Matrice vecchia di Castelbuono (1494 ca.) un *Dio Padre-Cristo della Creazione* benedicente, purtroppo lacunoso, con lunga barba e capelli canuti, aureola crocesignata e sul petto lo Spirito Santo che scende in forma di colomba, iconografia riferita alle affermazioni di Gesù in Gv 10, 30 e 14, 9: «Io e il Padre siamo una cosa sola. [...] Chi ha visto me, ha visto il Padre»<sup>10</sup> [figg. 6-8].

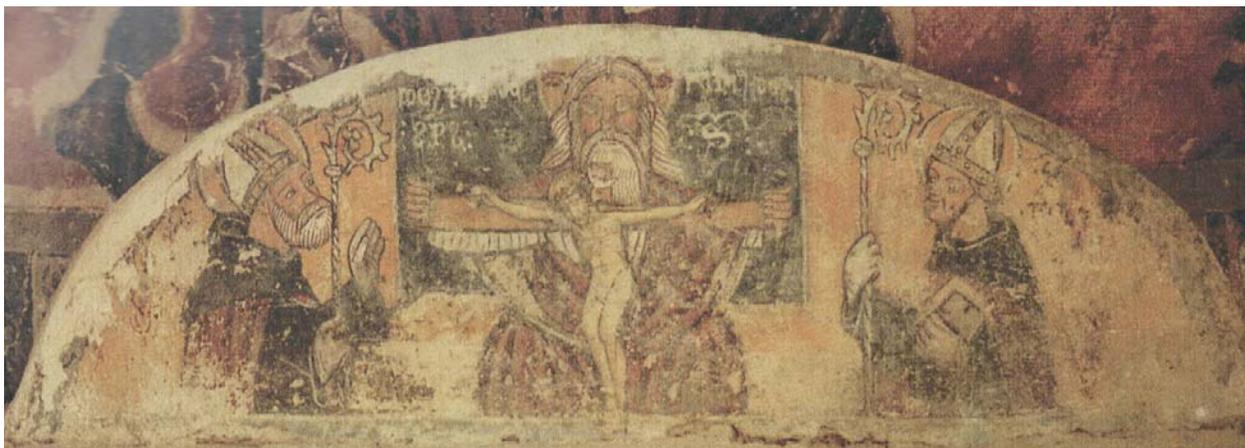
Tornando al nostro affresco in Santa Maria la Porta, degli anni 1978-1981 è il primo decisivo intervento di restauro conservativo, sostenuto dal ben informato arciprete don Isidoro Giaconia, diretto dal soprintendente per i Beni



**Fig. 6** Tommaso de Vigilia e bottega, *Ospitalità di Abramo*, 1470-1486, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (dal casale teutonico di Santa Maria di Risalaimi).

Artistici e Storici della Sicilia Occidentale dott. Vincenzo Scuderi e realizzato da Carmelo e Giovanni Calvagna, che, una volta rimosse sovrastrutture e ridipinture secentesche, consolidato l'intonaco e risanate abrasioni e cadute di colore, consentì la fruizione dell'opera nella sua interezza, pensata in origine sotto un arco ribassato o inflesso, fino ad allora in parte occultata superiormente e ai lati da un'incorniciatura e in basso da un altare, tanto da risultare invisibile persino a visitatori "addetti ai lavori"<sup>11</sup>; nel corso del XVII secolo, verosimilmente, potrebbe collocarsi infatti un significativo innalzamento del piano di calpestio della navata, con conseguente annegamento nella muratura dell'altare e dei sovrastanti gradini originari (ancora *in situ*, secondo lo stesso Giaconia)<sup>12</sup>, che portò il margine inferiore dell'opera al livello del pavimento, determinando, per la necessaria persistenza del culto, il sacrificio delle parti periferiche per l'erezione di un nuovo altare.

La presenza di una modanatura ad archetti acuti incrociati di ascendenza *arabo-normanna* per delimitare, rispettivamente, nel nostro dipinto la predella del trono o la frangia di un tappeto che la ricopre, e un riquadro che fa da fondale alla figura di San Leonardo di Limoges affrescata sulla parete destra della chiesa di San Michele Arcangelo ad Isnello, apparenta le due opere che, insieme al SAN PH<ILIPP>U D'ARCHIR<Ò> - come recita l'iscrizione - già nella *cappella Apostolorum Philippi et Iacobi* della chiesa geracese di San Giacomo, affresco riportato alla



luce durante lavori di restauro nel 1984, sono a mio parere da assegnare ad un collaboratore del citato *Maestro di Migaido*, confermando la tesi della Musolino ma spostando la datazione dalla prima alla seconda metà, anzi, all'ultimo quarto, del XV secolo, come ho sostenuto in precedenti occasioni e ribadirò tra poco<sup>13</sup> [figg. 9-10].

Maria Grazia Paolini, che compilò una densa e scrupolosa scheda storico-artistica in occasione del citato restauro (1984), propose di datare l'affresco alla prima metà del XV secolo e, riconoscendovi la «memoria di tipologie e moduli fisionomici anche adottati da seguaci borassiani come Domingo Valls, <per> la posizione

scattante del Bambino, la sua acconciatura e le caratteristiche fisionomiche»<sup>14</sup>, lo mise in relazione con altri esemplari siciliani ritenuti coevi, quali la *Madonna "del Merco"* (copia della più nota *Madonna del Vessillo* o "*delle Vittorie*" venerata nella cattedrale di Piazza Armerina, dipinto su tavola del terzo/quarto decennio del XIII secolo, derivato dal tipo cipriota della *Kykkòtissa*) [fig. 11] e la "*Madonna dalla faccia grande*" (così denominata nel 1962-1963 da Raffaello Delogu<sup>15</sup>), rispettivamente nelle chiese di San Pietro e di Sant'Andrea di quel centro - forse su suggerimento di Scuderi, che ne aveva scritto qualche anno prima in occasione dei restauri<sup>16</sup> -, oggi significativamente attribuite a *Luca de Galicia*, avvalorando ulteriormente una comune impronta iberica<sup>17</sup>, nonché con l'affresco corposamente rifinito a secco della *Madonna in Maestà* su pilastro nel transetto

**Fig. 7** *Maestro di Migaido* e bottega, *Trono di Grazia e Santi Vescovi*, 1482 ca., Pettineo (ME), casale fortificato di Migaido, chiesa del SS. Salvatore o di Sant'Antonio di Padova.



**Fig. 8** *Maestro di Migaido e bottega (attr.), Dio Padre-Cristo della Creazione, 1494 ca., Castelbuono, Matrice vecchia.*



**Fig. 9** *Ambito del Maestro di Migaido (attr.), San Leonardo di Limoges, ultimo quarto del XV secolo, Isnello, chiesa di San Michele Arcangelo.*



**Fig. 10** Ambito del Maestro di Migaido (attr.), *San Filippo d'Argirò*, ultimo quarto del XV secolo, Geraci Siculo, chiesa di San Giacomo Apostolo.

**Fig. 11** Luca de Galicia (attr.), *Madonna "del Merco"*, inizi XV secolo, Piazza Armerina, chiesa di San Pietro.

sinistro della vicina cattedrale di Cefalù (che per me esprime la stessa complessa cultura internazionale dei palermitani *Trionfo della Morte* oggi a Palazzo Abatellis e *San Bernardino da Siena e storie della sua vita* nella Cappella La Grua-Talamanca in Santa Maria di Gesù), purtroppo lacunoso in basso, con parti ridipinte (anche il nostro ignoto frescante attivo a Geraci vi sarebbe intervenuto, come è evidente negli angeli e nel Bambino) e vistose cadute di colore, e ridotto - soprattutto verticalmente - rispetto alle dimensioni originarie per la realizzazione postuma di una cornice in stucco sovrapposta al baldacchino e alle fiancate laterali del trono, forse abitate da angeli a figura intera come nell'opera geracese<sup>18</sup> [fig. 12].

A ben guardare, però, l'accostamento tra le opere citate, affini alla nostra ma appartenenti ad una fase precedente, riguarda pertinentemente il comune trattamento "a bulloni" convessi dorati disposti in cerchi concentrici delle aureole in pastiglia leggermente aggettanti e la rispettiva collocazione spaziale delle figure sacre (aggiungerei al gruppo anche il *Sant'Agostino che consegna la regola* della chiesa abbaziale di Santo Spirito a Caltanissetta, riferito dalla Guida al medesimo frescante gallego<sup>19</sup> [fig. 13]) in articolati troni/*sitiales de coro* tardo-gotici, *flamboyant mudéjar* o *platereschi*, dalle fiancate laterali disposte "a ventaglio", nel nostro caso con baldacchino a base trapezoidale, retto da esili colonnine reggenti archetti inflessi unici e trilobi, rosoncini traforati e merlature

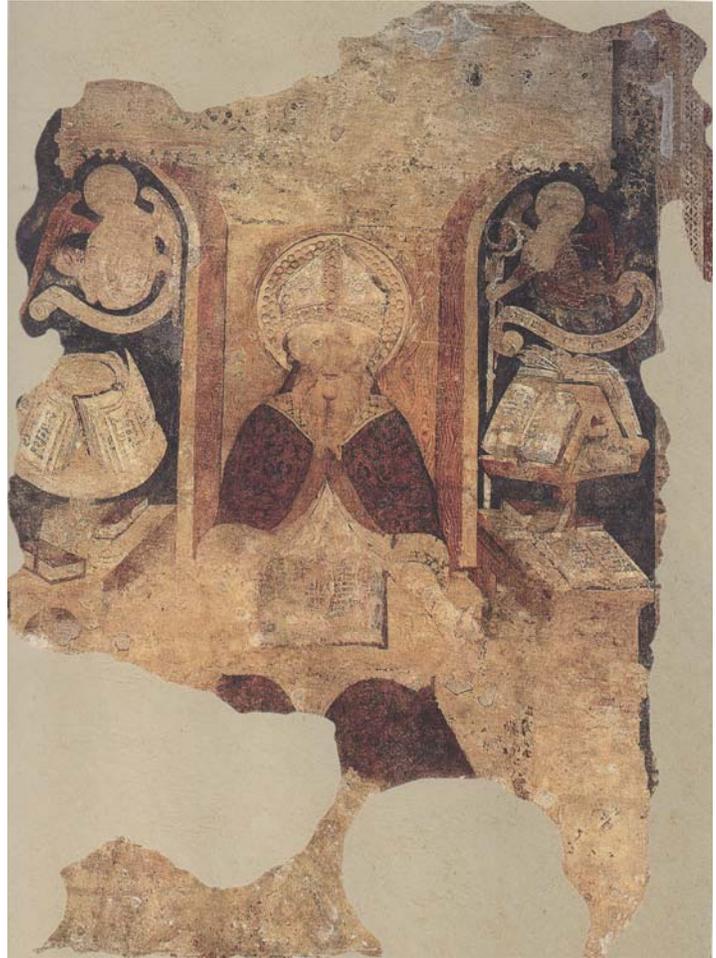
frastagliate a trilobi capovolti, in tutto simili, e oggetto di emulazione, a macchine lignee architettoniche di *cone-polittici* dipinti come quello «in quinque corporibus de intaglio» che Andrea de Pernachi (o Pernassi) si obbligava a realizzare nel 1494 proprio per la Matrice di Geraci<sup>20</sup>.

In particolare, volendo indicare delle possibili ascendenze o suggestioni del nostro frescante, aggiungerei a quelle già individuate negli studi precedenti (si segnalano inoltre somiglianze tipologiche, stilistiche e talora iconografiche con dipinti su tavola iberici di datazione precedente, come la *Virgen de la Leche* di Ramon de Mur da Segarra, ante 1435<sup>21</sup> [fig. 14], o la *Virgen con el Niño* da Centelles, primo terzo del XV secolo, del *Maestro de Fonollosa*<sup>22</sup> [fig. 15], entrambe nel *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, o la *Virgen de la Leche* attribuita a Pere Lembrí o Guillem Ferrer del *Museu Nacional del Prado* proveniente dal monastero cistercense di Benifassà, 1410-1415<sup>23</sup> [fig. 16]) l'influenza della scultura e della pittura della Castiglia di fine Quattrocento, unita alla Corona di Aragona col matrimonio (1469) dei *Re Cattolici* Ferdinando e Isabella, ma effettivamente solo dal 1475.

Mi riferisco alle *sillerías de coro* in stile "isabellino" di due importanti siti di patronato regio, il convento domenicano di *Santo Tomás de Aquino* ad Ávila (1482-1483) e la *Certosa della Beata Vergine di Miraflores* a Burgos (1486-1489), apparati decorativi lignei attribuiti alla bottega dell'intagliatore Martín Sánchez da Valladolid<sup>24</sup> [figg. 17-18].



**Fig. 12** Ambito del *Maestro del Trionfo della Morte* / *Maestro di Migaido* (attr.), *Madonna in Maestà*, prima metà / ultimo quarto del XV secolo, Cefalù, basilica cattedrale del SS. Salvatore.



**Fig. 13** Luca de Galicia (attr.), *Sant'Agostino consegna la regola*, inizi XV secolo, Caltanissetta, chiesa dell'Abbazia di Santo Spirito.



**Fig. 14** Ramon de Mur, *Virgen de la Leche*, ante 1435, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (da Segarra).



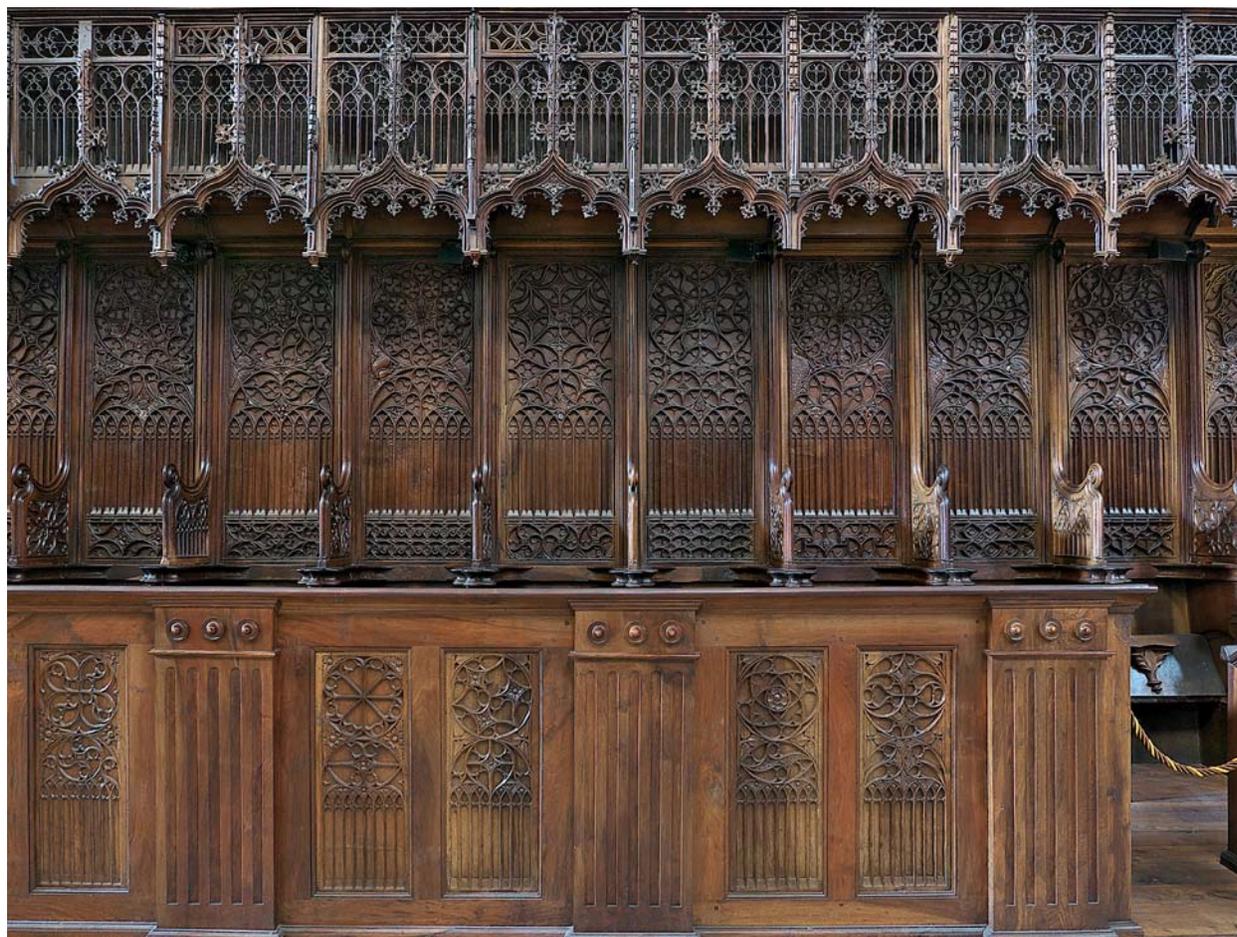
**Fig. 15** Maestro de Fonollosa, *Virgen con el Niño*, primo terzo del XV secolo, Barcelona, *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (da Centelles).



**Fig. 16** Pere Llebri o Guillem Ferrer, *Virgen de la Leche*, 1410-1415, Madrid, *Museo Nacional del Prado* (dal monastero cistercense di Benifassà).



**Fig. 17** Martín Sánchez e bottega, *Sillerías de coro*, 1482-1483, Ávila, chiesa del convento domenicano di *Santo Tomás de Aquino*.



**Fig. 18** Martín Sánchez e bottega, *Sillerías de coro*, 1486-1489, Burgos, chiesa della Certosa di Santa Maria de Miraflores.



**Fig. 19** Gil Siloe, *Retablo mayor*,  
1496-1499, Burgos, chiesa della Certosa  
di Santa Maria de Miraflores.



Non è forse un caso che in quest'ultimo sito di residenza estiva e di sepoltura reale, i monumenti funebri scolpiti in alabastro di re Giovanni II, della regina Isabella e dell'infante Alfonso (1489-1493) voluti dalla regina Isabella "la Cattolica", figlia e sorella dei defunti<sup>25</sup>, e il *retablo mayor* (1496-1499)<sup>26</sup>, opere tutte di Gil Siloe (meglio noto come *de Siloé*), presentino molte analogie con l'architettura e gli ornati del

**Fig. 20** Gil Siloe, *Monumento funebre dell'Infante Alfonso, Trinità dal vultus trifrons e San Michele Arcangelo* (part.), 1489-1493, Burgos, chiesa della Certosa di Santa Maria de Miraflores.

nostro affresco; che sulla chiave dell'arco inflesso del monumento dell'Infante ci sia intagliata una Trinità dal *vultus trifrons* che incita l'arcangelo Michele a sconfiggere il Demonio<sup>27</sup>; che la sacra immagine titolare del monastero, la *Virgen de Miraflores* venerata dai Certosini presente anche sulla base dell'articolato monumento a pianta stellare dei reali, sia proprio una *Virgo lactans*<sup>28</sup> [figg. 19-21].

Recenti studi di storia dell'architettura, peraltro, in sintonia con quanto sopra, stanno evidenziando in diversi cantieri "multietnici" siciliani di XV e XVI secolo la presenza di maestranze portatrici di stili tardo-gotici castigliani e cantabrici che convivono e si integrano



**Fig. 21** Gil Siloe, *Monumento funebre di re Giovanni II e della regina Isabella di Castiglia, Virgen de la Leche* (part.), 1489-1493, Burgos, chiesa della Certosa di Santa Maria de Miraflores.

con gli autoctoni. Per fare qualche nome: *Juan de Medina* attivo a Erice, *Juan de Valladolid* nel Palazzo Reale di Palermo, *Joanni lu Vasco* e *Nicolau di Galitia* che collaborano con Matteo Carnilivari<sup>29</sup>.

Ragionando ulteriormente sulla datazione dell'opera, infine, ritengo sia da fissare *ante* 1485 o, più probabilmente, *post* 1490, anno in cui Ferdinando il Cattolico, ricevuti in udienza in Castiglia supplicanti Eleonora de Luna y Cardona (sorella di Pietro, arcivescovo di Messina, diocesi cui apparteneva Geraci, negli anni 1480-1482, e dal 1489 Governatore pontificio di Perugia, presente all'apertura dei sepolcri imperiali della cattedrale di Palermo nell'ottobre del 1491<sup>30</sup>) coi figli Filippo e Simone – quest'ultimo, con la moglie Isabella Moncada, saranno i committenti effigiati nella *cona* marmorea della Presentazione di Santa Maria la Porta -, restituì loro il Marchesato di Geraci, in potere del demanio regio, condonando contestualmente al marito e padre Enrico Ventimiglia Clermont, bandito nel 1485 e in esilio tra Napoli e Ferrara (†1493), la sentenza di morte per lesa maestà e fellonia emessa nel 1487<sup>31</sup>.

Pur in assenza di ritratti o iscrizioni che ci autorizzino in tal senso, ci piace pensare all'affresco in questione come ad una sorta di *ex voto* della Marchesa Eleonora alla Madonna di Miraflores, ripreso finalmente il possesso degli amati feudi madoniti, di ritorno dalla perigliosa ma vittoriosa missione castigliana.

## Note

1 G. Antista, *Dal "castelluccio" alla chiesa di Santa Maria la Porta, infra*; G. Fazio, *Habet haec ecclesia imagines bene sculptas ex marmore. La cona della Presentazione al Tempio, il portale e le altre sculture marmoree, infra*.

2 Cfr. documento I,7, *Memoriali deli beni mobili di la ecclesia preditta di Sancta Maria La Porta*, trascritto e pubblicato in G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci*, in *Forme d'Arte a Geraci Siculo dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, p. 147.

3 *Ivi*, documento I, 11, redatto dal cappellano Andrea Gentile il 10 maggio 1594, p. 148.

4 Sulla genesi, lo sviluppo e la condanna di questa particolare iconografia si rimanda, essenzialmente a: G.J. Hoogewerff, "Vultus Trifrons" *emblema diabolico: immagine improba della Santissima Trinità. Saggio iconologico*, in: «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», vol. XIX, 1942-1943, Città del Vaticano 1943, pp. 205-245; R. Pettazzoni, *The pagan origins of the Three-Headed representation of the Christian Trinity*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 9, 1946, pp. 135-151; F.J. Martinez, *Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita*, in «Acta artis. Estudis d'Art Modern», 1, Barcelona 2013, pp. 51-67; L.M. Usero Liso, J. Pérez García, J.L. González Llamas, *Iconografia herética: el vultus trifrons de la iglesia de Santa Maria la Mayor de Fuentepelayo (Segovia)*, in: «Tordesillas. Revista de Investigación Multidisciplinar», 16, Valladolid 2019, pp. 41-53; C. Franceschini, *Volti santi e Trinità triforimi. Ricerche in corso sullo statuto delle immagini nei procedimenti del Sant'Uffizio*, in *L'Inquisizione Romana e i suoi archivi. A vent'anni dall'apertura dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (ACDF)*, atti del convegno (Roma, 15-17 maggio 2018), a cura di A. Cifres, Roma 2019, pp. 279-301, in part. pp. 290-293 e doc. 2, pp. 300-301.

5 Cfr. Antonino [da Firenze], *Summa Theologica*, III viii 4, varie edizioni, brano pubblicato e commentato da C. Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence*, 1450, in «The Art Bulletin», XLI, 1959, pp. 75-87. Si veda anche M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, ed. italiana a cura di M.P. e P. Dragone, Torino 1978, p. 65.

6 G. Antista, *Architettura e arte a Geraci (XI - XVI secolo)*, Geraci Siculo-San Martino delle Scale 2009, pp. 58, 139, 172 note 136-139.

7 G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit., p. 147, documento I, 8.

8 *Ivi*, p. 66, nota 35.

9 M.C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia*, «Quaderni dell'A.F.R.A.S.», 4-5, Palermo 1974-1977, v. I, pp. 25-28; *Ead.*, *ad vocem* "De Vigilia Tommaso", in *Dizionario degli Artisti Siciliani di L. Sarullo*, vol. II, *Pittura*, a cura di M.A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 163-165.

10 G. Travagliato, *Una "columna picta" ritrovata a Mistretta*, in «Kalós. Arte in Sicilia», XIII, 3, luglio-settembre 2001, pp. 12-17; *Id.*, *Affreschi tardo-gotici di fine XV secolo nella Sicilia occidentale*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008, pp. 77-93, in part. pp. 84-87. Alla stessa mano ho attribuito, allora, anche il San Francesco e la Santa Caterina raffigurati sempre con carattere "episodico" sulle colonne della Matrice vecchia di Castelbuono, nonché i frammentari San Vito e, forse, San Domenico datati 1488 in una colonna interrata riportata alla luce. Per quanto riguarda il *Maestro di Migaido*, dallo scrivente ribattezzato *Maestro delle colonne dipinte*, si rimanda a: G. Musolino, *Esempi di pittura siculo catalana tra i Nebrodi e le Madonie: il Maestro di Migaido*, in «Archivio Storico Messinese», 64, Messina 1993, pp. 19-42, in part. 28-29; C. Ciolino, *Le pitture murali a Messina in epoca medievale*, in *L'architettura medievale in Sicilia: la Cattedrale di Palermo*, atti del convegno internazionale (Palermo, 11-13 aprile 1991) a cura di A.M. Romanini e A. Cadei, Roma 1994, pp. 323-328.

11 Ad esempio, G. Bellafiore, *La civiltà artistica della Sicilia*, Firenze 1963, p. 97, citato da V. Zorić, *Pitture murali medievali a Geraci. Un percorso da scoprire*, in *Forme d'arte...*, cit., pp. 47-48.

12 Comunicazione orale dello stesso sacerdote alla dott.ssa Paolini, come ella stessa riferisce, dopo la rimozione dell'altare posticcio.

13 G. Musolino, *Esempi di pittura siculo catalana...*, cit., pp.19-42, pp. 19-42, in part. 28-29; G. Travagliato, *Una "columna picta"...*, cit., 2001, pp. 12-17; *Id.*, *Affreschi tardo-gotici...*, cit., 2008, pp. 77-93, in part. pp. 84-87; *Id.*, *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, San Martino delle Scale - Geraci Siculo 2007, pp. 85-110, in part. pp. 86-88.

- 14 M.G. Paolini, scheda 4, in *XII Catalogo di opere d'arte restaurate. 1978-81*, a cura di V. Abbate con nota introduttiva di V. Scuderi, «Quaderni del bollettino B.C.A. Sicilia», 3, Palermo 1984, pp. 18-23 e tavv. XII-XIII.
- 15 R. Delogu, *Mostra degli affreschi restaurati del Gran Priorato di Sant'Andrea di Piazza Armerina. VI Settimana Nazionale dei Musei (31 marzo - 7 aprile 1963)*, Palermo 1963. Si veda inoltre il recente contributo monografico di T. Bella, *S. Andrea a Piazza Armerina, priorato dell'Ordine del Santo Sepolcro. Vicende costruttive, cicli pittorici e spazio liturgico*, Caltanissetta 2012, in part. pp. 201 e sgg.
- 16 V. Scuderi, Sec. XV: *Madonna col Bambino*, in «Bollettino d'Arte», LIII, s.V, fasc. II-III, aprile-settembre 1968, p. 155, fig. 41.
- 17 M.K. Guida, *La replica della chiesa di San Pietro e l'incidenza della riforma*, in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo mostra (Piazza Armerina, 21 dicembre 2009 - 27 febbraio 2010) a cura di M.K. Guida, Napoli 2009, pp. 93-106.
- 18 M.G. Paolini, scheda VI, 5-3, *Madonna in trono con il Bambino*, in *Documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù. Materiali per la conoscenza storica e il restauro di una cattedrale*, catalogo mostra (Cefalù, luglio-settembre 1982) a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia Occidentale, Palermo 1982, pp. 112-113 e tav. XLIV.
- 19 M.K. Guida, *L'icona della "Madonna delle Vittorie" a Piazza Armerina e un'adozione francescana*, in *Francescanesimo e cultura nelle province di Caltanissetta ed Enna*, atti del convegno di studio (Caltanissetta-Enna, 27-29 ottobre 2005) a cura di D. Ciccarelli, C. Miceli, Palermo 2008, pp. 191-192; *Ead., La replica della chiesa...*, cit., pp. 104-105.
- 20 G. Travagliato, *Gli archivi delle arti decorative...*, cit., p. 143, documento I, 1.
- 21 [www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-de-la-leche/ramon-de-mur/015818-000](http://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-de-la-leche/ramon-de-mur/015818-000).
- 22 [www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-con-el-nino-y-angeles-musicos/mestre-de-fonollosa/064035-000](http://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-con-el-nino-y-angeles-musicos/mestre-de-fonollosa/064035-000).
- 23 [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-leche-con-san-bernardo-de/9b376cb9-cb0b-4fb1-80c2-12da1fdd09f6?searchid=83f1300d-fc07-6514-a209-d98348c36761](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-leche-con-san-bernardo-de/9b376cb9-cb0b-4fb1-80c2-12da1fdd09f6?searchid=83f1300d-fc07-6514-a209-d98348c36761).
- 24 D. e H. Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid 1984, nota 1, p. 109; M.D. Teixeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León 1999; D. Heim, *La sillería de coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte», LXXI, 2, Valladolid 2005, pp. 65-87; E. Nuere Matauco, *Dibujo, geometría, y carpinteros en la arquitectura*, Madrid 2010.
- 25 J. Yarza Luaces, *Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores*, in *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, «Cuadernos de Restauracion de Iberdrola», vol. XIII, I, Burgos 2007.
- 26 *Id.*, *El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores*, in *La Cartuja de Miraflores. II. El Retablo*, «Cuadernos de Restauracion de Iberdrola», vol. XIII, II, Burgos 2007.
- 27 Fray Germán de Pamplona (O.F.M. Cap.), *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1970.
- 28 P. Andrés González, *Emblemas marianos de la Capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)», tomo 69-70, 2003-2004, pp. 383-409; R. Escalera Pérez, *Emblemática mariana. Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia*, in «Imago. Revista de emblemática y cultura visual», I, Valencia 2009, pp. 45-63.
- 29 M.R. Nobile, *Maestri castigliani e di area cantabrica nella Sicilia tra XV e XVI secolo*, in *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: Trayectorias e intercambios*, «Colección Analectas», 97, a cura di B. Alonso Ruiz e F. Villaseñor Sebastián, Santander, Sevilla 2014, pp. 251-263. Ringrazio per la gentile segnalazione la collega arch. Emanuela Garofalo.
- 30 M. Moscone, *ad vocem "Luna, Pietro de"*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2006, vol. LXVI, consultabile online al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-de-luna\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-de-luna_(Dizionario-Biografico)/).
- 31 O. Cancila, *Castelbuono medievale e i Ventimiglia*, «Quaderni Mediterranea ricerche storiche», 12, Palermo 2010, pp. 190-223; *Id.*, *I Ventimiglia di Geraci (1258-1619)*, «Quaderni Mediterranea ricerche storiche», 30, Palermo 2016, tomo I, pp. 198-230.

# Gli affreschi e le tele

Maurizio Vitella

Il caso studio della pittura del Settecento nelle cosiddette zone periferiche in Sicilia, nonostante gli studi di Maria Accascina e di Citti Siracusano<sup>1</sup>, si presenta ancora oggi sufficientemente nebuloso. Avvalendosi di informazioni biografiche a volte scarse, i loro scritti fungono da fondamentali punti di partenza, contribuendo a delineare un approccio critico e metodologico a un tema che non suscitò alcun interesse fino alla metà del secolo scorso, ritenuto un periodo di decadenza, lungi dal raggiungere sia uno sviluppo narrativo equilibrato che accordi cromatici, qualità univocamente riconosciute del *buon fare* pittorico.

Sebbene a riguardo della produzione letteraria erudita locale non vi siano studi monografici sull'argomento, come avverrà diversamente in anni recenti, i risultati delle ricerche, tuttavia, non restituiscono una visione organica, e i pittori – ma non solo – che operano

in questo periodo rimangono confinati in uno stato di incertezze.

Di contro, è innegabile che questi autori, in una certa misura eclettici, la cui maniera si era andata intrecciando a quella di maestri e colleghi operanti sia a Palermo che nei centri propulsori dell'Isola, siano legati a una corallità propria dell'arte tardo barocca e rococò, come aveva già cercato di dimostrare Maria Accascina che in un suo pionieristico contributo scrisse: «Direttamente o indirettamente la pittura siciliana del Settecento è legata alla pittura napoletana e alla pittura romana. Questo non impedisce però che si formino in Sicilia varie personalità pittoriche. Vi sono alcuni pittori capaci di germinalità improvvise, di imprevedibili liberazioni spirituali, altri che una volta riusciti a formularsi un canone lo ripetono con pedissequa indolenza, altri miopi ricercatori inappagati e inappagabili che non



**Fig. 1** Calogero D'Agostino (qui attr.),  
*San Vincenzo Ferreri*, 1757, Geraci Siculo,  
chiesa di Santa Maria la Porta.



**Fig. 2** Calogero D'Agostino (qui attr.),  
*Martirio di San Bartolomeo*, metà del XVIII  
secolo (foto A. Malla).

riescono mai a trovare un sentiero, altri infine che restano sempre proni in una supina adorazione delle immagini predilette»<sup>2</sup>.

A testimonianza della tesi formulata dalla studiosa, le opere pittoriche della chiesa di Santa Maria la Porta, segnalate nella letteratura locale e in studi successivi<sup>3</sup>, infatti, oltre a proporre collaudate iconografie, aderiscono alle scelte estetiche della Chiesa e dell'aristocrazia palermitana in linea ai fatti artistici della corte di Napoli. I soggetti rappresentati veicolano e supportano principalmente la tematica della santità, in rispettosa osservanza di quanto sollecitato già dalla catechesi post tridentina che, attraverso le immagini, proponeva esemplari campioni della fede.

Il primo ad essere posto all'attenzione dei fedeli è *San Vincenzo Ferreri* [fig. 1], il grande predicatore domenicano, raffigurato nella tela del primo altare dell'aula a destra, data 1757. Il Santo, rappresentato a figura intera con il braccio destro alzato con l'indice ad indicare il cielo, ha la fiamma ardente sul capo e, a voler manifestare la sua autodefinizione di angelo dell'apocalisse, l'ignoto pittore lo raffigura con le ali fissate alle spalle. Ai suoi piedi un angelo attraverso un libro mostra il motto del Santo: *Timete deum et date illi honorem*. In secondo piano, in linea con le finalità narrative di manieristica memoria, due episodi della vita del Santo: a sinistra la resurrezione della donna ebrea, a destra la predica ai contadini a cui apparve in volo<sup>4</sup>.

Seguendo, nel secondo altare, ritroviamo la tela con il *Martirio di San Bartolomeo* [fig. 2], patrono di Geraci, che propone il cruento scuoiamento del Santo, raffigurato al centro legato ad un albero, ad opera di due manigoldi, che portano a compimento la straziante tortura, mentre un angelo consegna la corona e la palma. Il modello compositivo a cui sembra essersi ispirato l'ignoto artista siciliano della metà del XVIII secolo deriva in controparte, da quanto realizzato da Jusepe De Ribera nell'incisione, firmata, datata 1624 e dedicata al viceré di Sicilia Emanuele Filiberto di Savoia, custodita presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv.n. 91803) del Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli<sup>5</sup>.

In quest'ottica, nella tela è presente, in una certa misura, la maniera tarda del maestro di Xàtiva e degli artisti caravaggeschi napoletani del secondo periodo, richiamando il tema della *Flagellazione di Cristo* nella nuda anatomia del martire e nelle posture dei malfattori adottate per rappresentare la fustigazione subita dal Salvatore. Si scorge, infatti, un accentuato contrasto tra la crudeltà con cui viene eseguito il supplizio e la paziente rassegnazione del Santo, palesata dallo sguardo rivolto verso il cielo. Interessante la soluzione adottata per rappresentare il criminale a sinistra che, intento a lacerare le membra dell'Apostolo, con una resa naturalistica tiene tra i denti il coltello<sup>6</sup>. In quest'opera, tuttavia, sotto l'aspetto cromatico, il pittore denuncia toni disarmonici

e quasi stridenti, dovuti ad una accentuata ricerca di effetto.

Nella parete dell'ala sinistra, invece, troviamo tre altari con pale realizzate ad affresco. Nel primo vediamo rappresentato l'episodio evangelico del *Battesimo di Cristo* [fig. 3], narrato nei Vangeli di Marco (1,9-11), Matteo (3,13-17) e Luca (3,21-22), che vede protagonisti Cristo e il Battista sulle rive del fiume Giordano. Entrambe le figure, ricoperte di enfatici panneggi e riprodotte con tratti duri e disarmonici, denotano un'ascendenza formale da modelli fiammingo-napoletani, molto presenti nella pittura del Settecento siciliano e interpretati da noti artisti locali come, ad esempio, Vito D'Anna. Seppur evidente una stesura rigida, non va tralasciato l'apporto di quest'ultimo artista che risulta predominante circa il modello iconografico: infatti l'autore dell'affresco dimostra la conoscenza della tela realizzata dal D'Anna pressappoco nel 1756 per la chiesa del monastero benedettino di San Giovanni l'Origlione a Palermo, opera di cui si custodisce anche uno studio grafico presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis<sup>7</sup>.

Nel secondo altare è l'affresco con *San Francesco di Paola che resuscita l'agnellino Martinello* [fig. 4], miracolo desunto dall'agiografia del Santo Padre narrata da Paolo Regio e spesso riprodotta nei cicli figurativi che descrivono i miracoli del fondatore dei Minimi<sup>8</sup>. Si tratta di un episodio simbolico che metaforicamente evoca la resurrezione di Cristo. Un

agnellino, molto caro al Santo calabro, venne sgozzato e mangiato da alcuni operai impegnati nella costruzione della chiesa a Paola. La pelle, e ciò che rimase della carcassa, fu gettata in una fornace dove Francesco, appresa la notizia, si recò e cominciò a chiamare a gran voce l'agnellino che, illeso, uscì dalle fiamme. Questo il miracoloso passaggio agiografico rappresentato nell'affresco, arricchito da presenze angeliche che, svolazzando nel cielo, reggono l'aureo stemma gentilizio del Santo con il motto *Charitas*.

Nell'ultimo altare, a chiudere la serie, è il dipinto con *Sant'Agostino* [fig. 5], rappresentato in abiti vescovili seduto su un trono pontificale, ravvivato da due putti alati che, con un fare giocoso, reggono un libro aperto, emblema iconografico del Dottore della Chiesa alludente alla sua prolifica attività letteraria.

L'impostazione generale dalla rappresentazione denota un evidente nostalgico legame con il passato, traendo dalla cultura manierista il fondale architettonico e la gestione monumentale della figura. Nell'insieme, però, notiamo un'aggiornata capacità cromatica, ravvivata alle tonalità settecentesche, unitamente alla dinamica postura barocca ispirata a quanto altrove proposto da ben più affermati maestri quale fu, ad esempio, Filippo Tancredi, come attestano le tele con *San Nicolò*, del Museo Diocesano di Palermo, e *Sant'Antonio Abate*, della chiesa di San Pantaleone ad Alcara Li Fusi<sup>9</sup>.



**Fig. 3** Calogero D'Agostino (qui attr.),  
*Battesimo di Cristo*, metà del XVIII secolo.



**Fig. 4** Calogero D'Agostino (qui attr.),  
*San Francesco di Paola che resuscita  
l'agnellino Martinello*, metà del XVIII secolo.

Nel solco di questa indagine, i tre affreschi esprimono in tutta evidenza una cultura accademica e una ricerca di sintesi tra naturalismo e classicismo, suggestioni ricavate da diversi riferimenti linguistici adottati in maniera adusa, ma ravvivati da timide proposte decorative che schiudono la grande stagione del XVIII secolo.

Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, le fonti documentarie non hanno rivelato notizie utili a far sì che si potesse conoscere l'autore di queste opere, né vengono in nostro aiuto le firme. Nella tela con *San Vincenzo Ferreri*, collocata nel primo altare di destra, è riportata solamente la data 1757. Indizio, questo, che potrebbe aiutare ad individuare la paternità dei dipinti disposti sulle pareti del sacro edificio, ascrivibili, nel complesso, al medesimo ambito cronologico.

Sulla base dei documenti inediti resi noti da Giovanni Travagliato<sup>10</sup>, apprendiamo come nel 1754 un tal Calogero D'Agostino riscuoteva la somma di 22 onze per la realizzazione di cinque grandi pale d'altare destinate per «la chiesa di San Giuliano annessa al Monastero Benedettino aventi rispettivamente per soggetto: l'Annunziata; la Natività di Cristo; i Santi Francesco di Sales, Ignazio, Gaetano e Francesco di Paola; San Luigi Gonzaga; la Cena di Emmaus»<sup>11</sup>. Di queste cinque opere, citate nel documento, si è conservata soltanto l'*Annunciazione* e a ben guardarne lo schema compositivo, le soluzioni cromatiche, il



**Fig. 5** Calogero D'Agostino (qui attr.), *Sant'Agostino*, metà del XVIII secolo.

tratto delle fisionomie e le soluzioni anatomiche, si colgono rilevanti analogie linguistiche con quanto realizzato nelle opere pittoriche che ornano le pareti della chiesa di Santa Maria La Porta. Il riscontro di tali affinità compositive e stilistiche suggerisce, in tal senso, di avanzare l'ipotesi attributiva in favore di Calogero D'Agostino dei dipinti collocati negli altari della chiesa di Santa Maria la Porta.

Alquanto differente appare l'iconografia degli episodi affrescati nella volta, i quali riportano tre storie riguardanti eroine bibliche: in ordine, dall'ingresso principale verso l'altare, troviamo rappresentata la scena di *Giaele che uccide Sisara* conficcandogli un chiodo alle tempie (Giudici 4,7-22) [fig. 6], *Giuditta che taglia la testa ad Oloferne* (Giuditta 13,1-16) [fig. 7], e infine *Ester che sviene davanti ad Assuero* (Ester 16,1-24) [fig. 8]. Queste protagoniste femminili, mostrando un coraggio inusuale nell'andare oltre i ruoli convenzionali, divennero modelli di audacia e anticipatrici della più valorosa di tutte, Maria, la Madre di Gesù, colei che fu concepita priva di peccato originale, così come viene rappresentata nel quarto riquadro della volta, dove appare, all'evangelista Giovanni, nella tipica iconografia dell'Immacolata Concezione [fig. 9], proponendo, pertanto, una delle visioni apocalittiche. Il cartiglio che introduce al vano presbiteriale della chiesa reca una iscrizione tratta dal libro di Isaia e fa riferimento all'*Uomo dei dolori che ben conosce il patire*, citazione non casuale

e che si lega alla forte devozione coltivata in questa chiesa nei confronti del Crocifisso, di cui si conserva un simulacro ligneo<sup>12</sup>.

A completare la serie di questa decorazione pittorica è la scena della *Presentazione di Gesù al Tempio* [fig. 10], episodio narrato nel Nuovo Testamento nel quale si ricorda la cerimonia di purificazione dovuta dalle puerpere dopo il parto, ma anche l'offerta che si tributava a Dio di ogni primizia, tra cui anche il primo figlio maschio. Questa festa liturgica, di cui si fa memoria quaranta giorni dopo il Natale - nota comunemente come la Candelora -, giorno della benedizione dei ceri, commemora Cristo quale luce del mondo, luce per illuminare le genti.

L'ipotesi più attendibile circa la datazione di questo ciclo pittorico è che possa essere stato realizzato parallelamente o poco dopo al nuovo intervento decorativo, ovvero quando la chiesa fu ricoperta «da una piatta decorazione a stucco che sembra appartenere a una fase tarda, forse posteriore ai terremoti del 1818-1819, soprattutto nella volta suddivisa in riquadri geometrici affrescati con scene del Vecchio Testamento<sup>13</sup>».

Anche in questo caso non conosciamo l'autore degli affreschi. Ad oggi, infatti, nessuna fonte documentaria è stata in grado di rivelare la loro paternità. Tuttavia, da una nota dattiloscritta a firma dell'Arciprete don Isidoro Giaconia custodita in chiesa<sup>14</sup>, si apprende che il ciclo pittorico fu realizzato nel 1820.



**Fig. 6** Mariano e Giuseppe Di Garbo (qui attr.), *Giaele e Sisara*, 1820.



**Fig. 7** Mariano e Giuseppe Di Garbo (qui attr.), *Giuditta e Oloferne*, 1820.



**Fig. 8** Mariano e Giuseppe Di Garbo  
(qui attr.), *Ester e Assuero*, 1820.



**Fig. 9** Mariano e Giuseppe Di Garbo  
(qui attr.), *Visione di San Giovanni sull'isola  
di Patmos*, 1820.

Indizio che, a riguardo, torna utile per circoscrivere l'ambito cronologico dei dipinti, il cui linguaggio compositivo denuncia poca inventiva e "grossolanità", declinato attraverso una sintassi di stampo neoclassicista.

Comparando gli esiti delle indagini archivistiche di Giovanni Travagliato, si rinviene che nel 1819 il pittore Mariano Galbo (o Di Garbo), oriundo di Castelbuono, operò a Geraci dove eseguì alcuni ritocchi nella chiesa di San Bartolomeo<sup>15</sup>. La sua attività, a fianco del padre Giuseppe Di Garbo *senior* e del figlio Giuseppe *junior*<sup>16</sup>, è documentata nella cittadina madonita già dalla fine dell'ottavo decennio del Settecento dove esiste «sparso per le chiese della cittadina, un gruppo di opere di Giuseppe e Mariano Di Garbo da Castelbuono, padre e figlio, firmate e datate o attribuite sulla base di apporti documentari e raffronti stilistici: *l'Adorazione dei Pastori* (1788) e il *San Gaetano ai piedi della Vergine* (1791), *l'Apparizione della Vergine a San Carlo Borromeo* (1797), in Chiesa Madre; la *Trasfigurazione sul Tabor*, con Cristo Mosè ed Elia in alto, e i tre apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni sul registro inferiore (1794), [...] già nella chiesa del Santissimo Salvatore; la *Conversione di Saulo* (1803), in pessimo stato, in San Giacomo; [...] inoltre, allo stesso potrebbe riferirsi la *Madonna della Mercede*, che consegna lo scapolare a San Pietro Nolasco e San Gaetano, anch'essa riprodotte un'iconografia molto diffusa, datata 1798»<sup>17</sup>.



**Fig. 10** Mariano e Giuseppe Di Garbo (qui attr.), *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1820.

Con le dovute cautele, sulla scorta di queste testimonianze e avvalendoci delle analogie stilistiche con altre opere documentate, riteniamo di poter ascrivere a Mariano Di Garbo e a suo figlio Giuseppe Jr. l'esecuzione del ciclo pittorico realizzato nella volta della

chiesa di Santa Maria la Porta, sacro edificio che, come tanti presenti nelle Madonie, costituisce un distretto culturale nel quale avviare progetti che concorrano a mettere a sistema la conservazione dei beni in essa custoditi con la loro fruizione a un più ampio pubblico.

#### Note

1 Cfr. M. Accascina, *Per la pittura del Settecento nel Museo Nazionale di Palermo. Nuovi acquisti*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», Anno IX, serie II, MCMXXX, IX, maggio, pp. 500-505; C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986.

2 M. Accascina, *Per la pittura del Settecento...*, cit., p. 501.

3 Cfr. Geraci Siculo. *Guida alla capitale dei Ventimiglia*, Palermo 1997, pp. 68-70; M.C. Di Natale, *San Bartolomeo Patrono di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie* e 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, San Martino delle Scale - Geraci Siculo 2007, pp. 85-110; S. Anselmo, *Le Madonie. Guida all'arte*, Palermo 2008, p. 106; G. Antista, *Architettura e arte a Geraci (XI-XVI secolo)*, Geraci Siculo-San Martino delle Scale 2009, pp. 112-126; S. Anselmo, *Madonie. L'arte e la storia*, Palermo 2021, p. 122.

4 Per l'iconografia di San Vincenzo Ferreri cfr. S.M. Bertucci, *ad vocem*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XII, Roma 1969, pp. 1168 - 1175.

5 Cfr. A. Bayer, *scheda 3.12 Martirio di San Bartolomeo*, in *Jusepe de Ribera 1591-1652*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, Cappella del Tesoro di San Gennaro, 27 febbraio - 17 maggio 1992) direzione scientifica di A.E. Pérez Sanchez e N. Spinosa, Napoli 1992, pp. 379-380.

6 Questo dettaglio compositivo è tratto dall'incisione firmata nel 1624 da Jusepe de Ribera.

7 Cfr. C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia...*, cit., pp. 272-273, tav. LIII figg. 6 e 7.

8 P. Regio, *Vita et miracoli di S. Francesco di Paola nuovamente ristampata, et ricoretta, et di bellissime figure adornata*, in Venetia presso Domenico Imberti 1596, cap. 88, 22. Per i cicli iconografici con i miracoli di San Francesco di Paola si veda M. Panarello, *Per un racconto del santo di Paola: le immagini della vita e dei miracoli attraverso i cicli figurativi calabresi dal XVII al XIX secolo*, in *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di San Francesco*, catalogo della mostra (Catanzaro, Località Germaneto, Cittadella Regionale della Calabria, 15 maggio-15 agosto 2018), a cura di A. Acordon, M.T. Sorrenti, M. Panarello, Modugno 2019, pp. 273-302. Si veda anche F. Russo - P. Cannata, *ad vocem*, in *Bibliotheca...*, vol. V, 1964, pp. 1163-1182.

9 Cfr. C. Siracusano, *La Pittura del Settecento...*, cit., p. 178, tav. XIII, figg. 4 e 9.

10 Cfr. G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche a Geraci Siculo...*, cit., pp. 85-110.

11 G. Travagliato, *Pittori dei secoli XVII-XIX operanti a Geraci Siculo dai documenti dell'Archivio Storico della Chiesa Madre*, in *Geraci Siculo. Arte e Devozione...*, cit., p. 104.

12 Cfr. S. Anselmo, *infra*.

13 G. Antista, *Architettura e arte...*, cit., p. 126.

14 Ringrazio l'arch. Giuseppe Antista per la gentile segnalazione.

15 G. Travagliato, *Pittori dei secoli XVII-XIX...*, cit., p. 105.

16 Sull'attività dei pittori Di Garbo a Geraci cfr. G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche a Geraci Siculo...*, cit., pp. 85-110; si vedano, anche, le schede bio-bibliografiche a cura di R. Termotto, *ad voces*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, vol. II, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 168-169; S. Anselmo, *Pittori dal XVI agli inizi del XIX secolo nelle carte dell'archivio storico parrocchiale di Petralia Sottana*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, p. 324.

17 G. Travagliato, *Testimonianze pittoriche a Geraci Siculo...*, cit., p. 102.

# Il restauro del portale rinascimentale per la rinascita del borgo

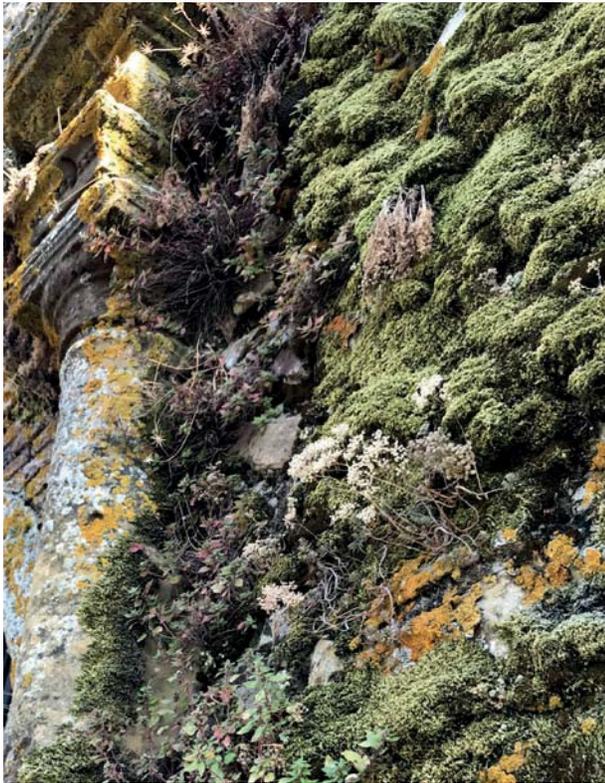
Francesco Mannuccia, Rossella Gagliano Candela<sup>1</sup>

È singolare come, più che dal confronto stilistico con i portali delle chiese Madri di Alcamo e di Mistretta, questo di Santa Maria la Porta venga ricondotto alla bottega palermitana degli scultori Antonio Vanella e Andrea Mancino<sup>2</sup> a partire da due atti di vendita di colonne «de bono marmore albo et netto» destinate alla realizzazione di un portico addossato al fianco della chiesa<sup>3</sup> e funzionale alla protezione del sagrato<sup>4</sup>. Portico di cui purtroppo non rimane traccia alcuna, neppure nella memoria storica<sup>5</sup>, ma che parrebbe essere stato edificato pochi anni dopo la collocazione del portale marmoreo il quale, facendo fede l'iscrizione incisa sull'architrave, viene datato al 1496.

Proprio alla sua assenza possono infatti farsi risalire le cause scatenanti dei fenomeni di deterioramento chimico-fisico che affliggono la pregevole opera scultorea in marmo bianco di Carrara e non è privo di ratio ipotizzare che

chi ne programmò l'edificazione lo fece spinto dalla presa di coscienza che il prezioso manufatto, incastonato nel prospetto occidentale della chiesa, si trovasse oltre misura esposto alle intemperie.

Le condizioni microclimatiche prettamente montane del borgo madonita, arroccato a 1.077 metri di altitudine sul livello del mare, sono per certi aspetti proibitive, ma la calcarenite del sobrio portale cinquecentesco, posto sul prospetto principale della chiesa esposto a Nord, sembra abbia trovato un equilibrio con i muschi<sup>6</sup>, i licheni e le piccole casmofite che hanno colonizzato il paramento murario tappezzandolo con uno straordinario campionario di biodiversità, sino a farne un quadro a dir poco pittoresco in cui l'*habitus* delle specie presenti assume una apprezzabile valenza estetica e naturalistica, un vero e proprio biòtopo<sup>7</sup> da salvaguardare e valorizzare [fig. 1].



**Fig. 1** Pittorresco campionario di biodiversità che ha colonizzato il paramento del prospetto Nord e il portale principale della chiesa.

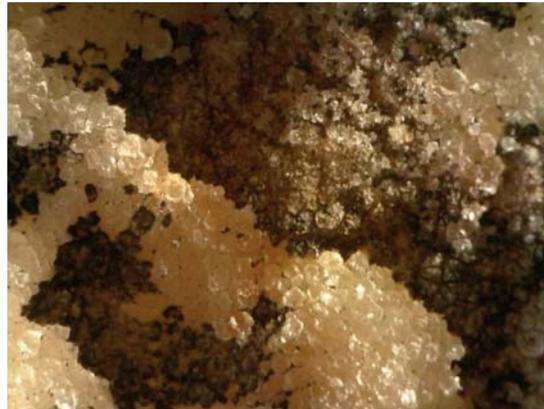
Quello marmoreo soffre, invece, il dilavamento meteorico e le basse temperature notturne che implicano il passaggio allo stato solido dell'acqua liquida<sup>8</sup> infiltratasi nelle soluzioni di continuità di qualsivoglia natura, innescando – con l'aumento di volume che si viene a determinare – fenomeni di disgregazione granulare dello strato costituente l'epidermide del marmo.

La vera nemica del portale di Santa Maria la Porta si direbbe quindi essere stata – come spesso accade – l'acqua, sotto forma di pioggia o neve<sup>9</sup>.

L'esame dello stato di conservazione del capolavoro quattrocentesco, condotto dai tecnici specializzati messi a disposizione dall'associazione LapiS in occasione del concorso bandito nel 2020 dalla Fondazione Sicilia per contribuire al restauro del patrimonio di opere d'arte dei borghi siciliani, aveva evidenziato un degrado del materiale costitutivo così avanzato da metterne a rischio l'unità figurativa a causa della perdita di significativi dettagli scultorei<sup>10</sup>.

Il grido d'allarme che ne conseguiva non è rimasto inascoltato, così il contributo della Fondazione Sicilia ha consentito di intervenire sul portale di Santa Maria la Porta in tempi rapidi<sup>11</sup>.

Destava e, purtroppo, continua a destare preoccupazione<sup>12</sup> in modo particolare un diffuso e avanzato bio-pitting, indotto dall'azione di microorganismi endolitici (cianobatteri, alghe



**Fig. 2** Macro e micrografie di due dettagli scultorei che mostrano l'aggressione in profondità a opera di microorganismi endolitici.



verdi, funghi) che si contraddistingue per l'elevata densità per centimetro quadrato delle microcavità [fig. 2].

I biodeteriogeni, penetrando nel substrato carbonatico<sup>13</sup>, contribuiscono ad aumentare gli effetti dei fenomeni di gelo e disgelo che lo minano sino a incrementarne sensibilmente il deterioramento.

**Fig. 3** Spesse patine scure non consentivano una chiara lettura dell'iconografia raffigurata.



Questa colonizzazione da parte di organismi autotrofi e/o eterotrofi che, ricoprendo la scabra superficie marmorea con spesse patine scure<sup>14</sup>, impediva una corretta lettura del modellato delle figure e dei decori a rilievo, potrebbe essere erroneamente interpretata come un deposito di particellato atmosferico variamente concrezionato [fig. 3].

**Fig. 4** Macrofoto che mostra l'alternarsi degli elementi sferici a quelli fusiformi della modanatura ad astragalo, prima e dopo la pulitura.



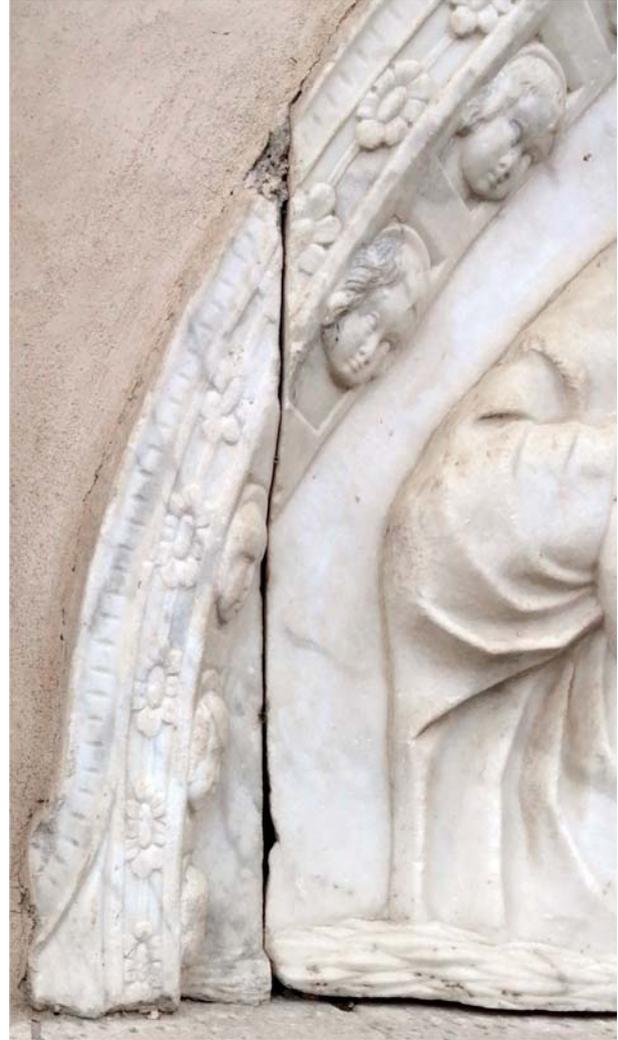
**Fig. 5** Dettaglio del listello a cordone scolpito nel fregio, prima e dopo il restauro.



**Fig. 6** Particolare dell'intradosso dell'arco che incornicia la lunetta con i lacunari, prima e dopo la pulitura.



**Fig. 7** Dettaglio dell'arco della lunetta il cui torcersi nasconde la decorazione a lacunari dell'intradosso, evidenziando il cartiglio nel punto in cui si appoggia alla trabeazione.



**Fig. 8** Chiesa Madre di Mistretta. La sequenza di testine che ornano l'intradosso dell'arco della lunetta si torce come in quello di Geraci, sino a mostrarne di profilo.

Particolarmente “anneriti”, risultavano elementi modanati lineari quali l’astragalo<sup>15</sup> che segna in mezzzeria senza soluzione di continuità i blocchi costituenti il trilito, correndo dietro i tre medaglioni racchiusi entro cornici a ghirlanda [fig. 4], e l’aggettante listello lavorato con un motivo a cordone che marca la transizione dal fregio, in cui è scolpito, all’architrave sottostante [fig. 5] o ancora i fiori intagliati dei lacunari [fig. 6] che incorniciano la lunetta e si attorcigliano, tutt’uno con il cartiglio, prima di poggarsi sulla cornice della trabeazione corinzia [fig. 7].

Al pari delle architetture dipinte tipiche del Quattrocento, questa virtuosistica trascrizione plastica di una prospettiva solida<sup>16</sup> dà vita al marmo, esaltando la profondità prospettica dei lacunari e apparentando il portale di Geraci con quello della chiesa Madre di Mistretta<sup>17</sup>, l’unico del ciclo<sup>18</sup> a proporre la metafora di una equivalente sofisticata espressione stereotomica in cui l’arco si torce [fig. 8].

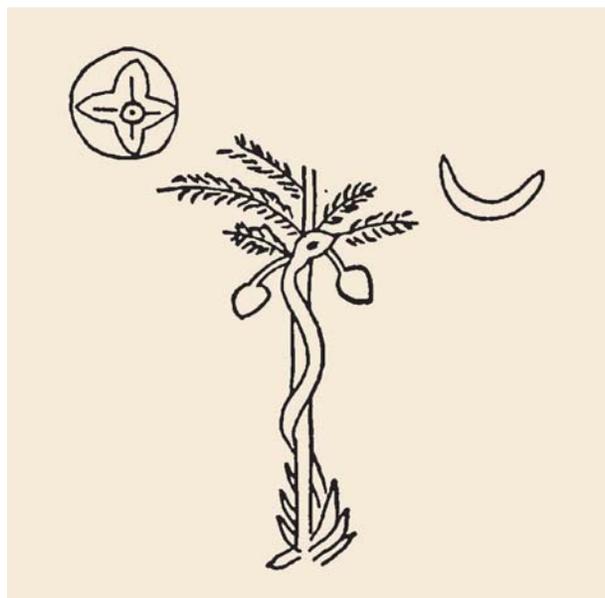
A questa peculiare patologia si aggiunge una decoesione intercristallina, localizzata in maniera puntuale, ma altrettanto devastante, che si manifesta con il tipico aspetto zuccherino e incipiente polverizzazione in modo particolare nella fronte e nelle guance del putto che regge lo scudo con l’arma dei Ventimiglia [fig. 9]. In questo caso a solubilizzarsi e successivamente ricristallizzarsi, aumentando di volume sino a produrre forti tensioni all’interno del reticolo micro-cristallino, possono



**Fig. 9** Decoesione intergranulare che porta alla perdita di significativi dettagli scultorei.



**Fig. 10** Palmizi presenti sulla formella della Tentazione del serpente messi in luce dalla pulitura.



**Fig. 11** Il serpente tentatore si attorciglia a una palma e il frutto della tentazione è il dattero. Antica iconografia sumerica da (S. Langdon, *Mythology of all Races...*, vol. 5, Boston 1918, p. 179).

anche essere stati i sali solubili messi in circolo dall'acqua<sup>19</sup>.

Quelle sopradescritte possono senz'altro dirsi le due principali morfologie di alterazione registrate sul manufatto e sono entrambe correlate alla presenza dell'acqua. La rimozione delle patine biologiche, dei depositi superficiali e delle patine biologiche è avvenuta con metodiche a secco e/o a umido e la disinfezione è stata eseguita in più riprese con tre applicazioni, a distanza ognuna di 15 giorni, utilizzando un biocida a base di sali quaternari di ammonio.

Numerosi dettagli, che prima del restauro risultavano di ardua lettura, sono stati messi in luce dalla pulitura, tra questi i palmizi emersi nitidamente in ambedue le formelle con gli episodi della Genesi, dove [fig. 10] l'albero della conoscenza del bene e del male, intorno al quale si avvolge il serpente tentatore, è una palma dattilifera (*Phoenix dactylifera*) ricca di frutti, rifacendosi lo scultore a un'antica lettura dei testi sacri saldamente ancorata alla tradizione ebraica<sup>20</sup>. La palma da dattero nella Mesopotamia era infatti, considerata il prototipo dell'albero della vita dell'Eden, come farebbero pensare i sigilli cilindrici Sumeri<sup>21</sup> [fig. 11].

La pulitura ha anche evidenziato la presenza di un secondo litotipo, la cui differente cromia testimonia che, seppure appartenga alla grande famiglia dei marmi carraresi, proviene da una cava diversa, si tratta del

«ceppo funerario con la croce sul Golgota e il teschio adamitico»<sup>22</sup> posto a coronamento del portale. Rappresentando semanticamente un «emblema della reggenza della chiesa da parte di una confraternita e segnale identificante un luogo di sepoltura»<sup>23</sup>, la sua aggiunta all'organismo architettonico non può che datarsi dopo l'entrata in vigore delle costituzioni del Concilio di Trento e la piena assimilazione popolare delle stesse [fig. 12].

Viene, quindi, spontaneo chiedersi quale fosse il motivo ornamentale originario che questa "superfetazione" ha sostituito. I portali di Mistretta e di Santa Lucia del Mela, pertinenti allo stesso ambito culturale, presentano entrambi una coppia di slanciati pinnacoli collocati ai lati della lunetta e costituiti da più elementi sovrapposti, assolutamente compatibili nella sagoma con i due volumi geometrici originali su cui poggia il ceppo funerario, uno dei quali essendo un tutt'uno con la lastra costituente il pannello centrale raffigurante la Madonna col Bambino, conferma la posizione della originaria membratura a sviluppo verticale nel punto di flesso della lunetta, come avviene nel portale di Sciacca, capostipite della serie dei portali lunettati<sup>24</sup>.

Le più recenti ricerche scientifiche consentono di evitare il ricorso ai consolidanti organici che, per quanto efficaci, presentano non poche controindicazioni<sup>25</sup>, venendoci



**Fig. 12** Il differente litotipo e la precisa iconografia portano a datare l'inserimento della *Croce sul Golgota* e del *teschio adamitico* a un momento successivo alla realizzazione del portale.



**Fig. 13** Impacco con consolidante inorganico-minerale e dettagli dell'esito positivo del trattamento.



incontro con una nuova classe di consolidanti inorganico-minerali «much more compatible and durable than organic treatments»<sup>26</sup>, in grado di restituire coesione ai cristalli di calcite ormai del tutto liberi e assicurare un valido ancoraggio della parte deteriorata al substrato sano [fig. 13].

Per il trattamento delle aree particolarmente decoesionate, sono stati applicati degli impacchi di polpa di cellulosa imbibiti con una soluzione acquosa di fosfato di ammonio dibasico al 10% con tempi di posa di circa 24 ore.

Questo trattamento è ispirato dalla naturale formazione di patine storiche di idrossipatite o di ossalati di calcio sui supporti calcarei che mostrano un'evidente azione consolidante<sup>27</sup>.

Il di-ammonio fosfato (DAP), reagisce con il substrato calcareo e trasforma in modo graduale e controllato il carbonato di calcio in fosfato di calcio, composto poco solubile (idrossipatite). Il trattamento assicura anche un effetto protettivo, giacché le fasi formate hanno una solubilità inferiore e una velocità di dissoluzione più lenta rispetto alla calcite<sup>28</sup>. Sia per il consolidamento che per la protezione del portale è stato quindi utilizzato il

**Fig. 14** Frattura passante dell'architrave, prima e dopo la rimozione della sigillatura in malta cementizia.



**Fig. 15** Particolare della lunetta prima del restauro: sono evidenti la maldestra ricomposizione dei frammenti, le stuccature cementizie e le macchie di ossidazione.



medesimo prodotto, ma con metodi di applicazione differenti.

Nella vita del portale, un evento devastante ha interessato la sua parte sommitale, a partire dall'architrave: si tratta con tutta evidenza di uno dei due eventi tellurici che colpirono Geraci l'8 settembre 1818 e il 24-25 febbraio 1819 e che furono entrambi meticolosamente descritti da Domenico Scinà<sup>29</sup>. Il naturalista palermitano a seguito dei sopralluoghi fatti nelle Madonie su incarico dalle autorità governative, registrava infatti che soprattutto «i grandi edifici cioè le chiese, i campanili, i conventi, maggiore ricevettero crollo»<sup>30</sup>.

**Fig. 16** Vista del cornicione la cui continuità è inficiata dalle scheggiature dovute al crollo causato dal terremoto di inizio Ottocento.

A cedere fu con tutta evidenza l'architrave, un monolite alto cinquanta centimetri, spesso venti e lungo quasi due metri e mezzo, che venne espulso dall'impeto del sisma e ancora oggi appare spezzato quasi in mezzeria [fig. 14]. Nel crollo furono trascinate l'intera trabeazione e la soprastante lunetta. Prova ne sia che la formella centrale, elemento chiave del programma iconografico tradotto nel marmo, venne ridotta dallo schianto al suolo in sette frammenti che sono risultati malamente ricomposti<sup>31</sup> [fig. 15].

Anche i conci del soprastante cornicione aggettante appaiono profondamente scheggiati sino a venir meno la continuità di quella marcata linea orizzontale che dovrebbe definire la chiusura terminale della trabeazione<sup>32</sup> [fig. 16].

I due piedritti, invece, dovettero rimanere



in situ<sup>33</sup>, lo dimostra anche il dato che le sole stilature originali conservatesi sono quelle che sigillano il giunto che corre al fianco delle semicolonnine corinzie [fig. 17].

Negli interventi di ricostruzione post-terremoto, i due frammenti dell'architrave, vennero resi solidali inserendo una robusta barra in acciaio [fig. 18] in un incasso largo 7,5 centimetri appositamente realizzato nell'intradosso e che corre per tutta la sua lunghezza. L'architrave,

**Fig. 17** L'immagine mostra quanto sopravvissuto delle stilature originali del giunto che corre tra il piedritto e le semicolonnine corinzie.



così ricomposta, fu posizionata sui piedritti e, per contenere eventuali spinte verso l'esterno, venne ancorata con tre robuste zanche rimaste a vista [fig. 19]. Tutti i blocchi costituenti il fregio furono fissati con l'ausilio di staffe interne, la cui presenza è resa evidente dal distacco di scaglie dovuto al loro aumento di volume e/o dalle antiestetiche macchie di ossidi idrati di ferro penetrati in più punti nella porosità del candido marmo [fig. 20].

**Fig. 18** Barra in acciaio inserita nell'intradosso per sostenere l'architrave spezzata.



**Fig. 19** Due delle tre zanche metalliche poste a contenere le eventuali spinte dell'architrave ricollocata.



**Fig. 20** Sequenza che mostra come il distacco di scaglie sia dovuto alla presenza di stiffe metalliche, il cui volume è aumentato per via della loro ossidazione.



**Fig. 21** Sequenza degli impacchi estrattivi degli aloni rossastri, che hanno avuto un buon esito.

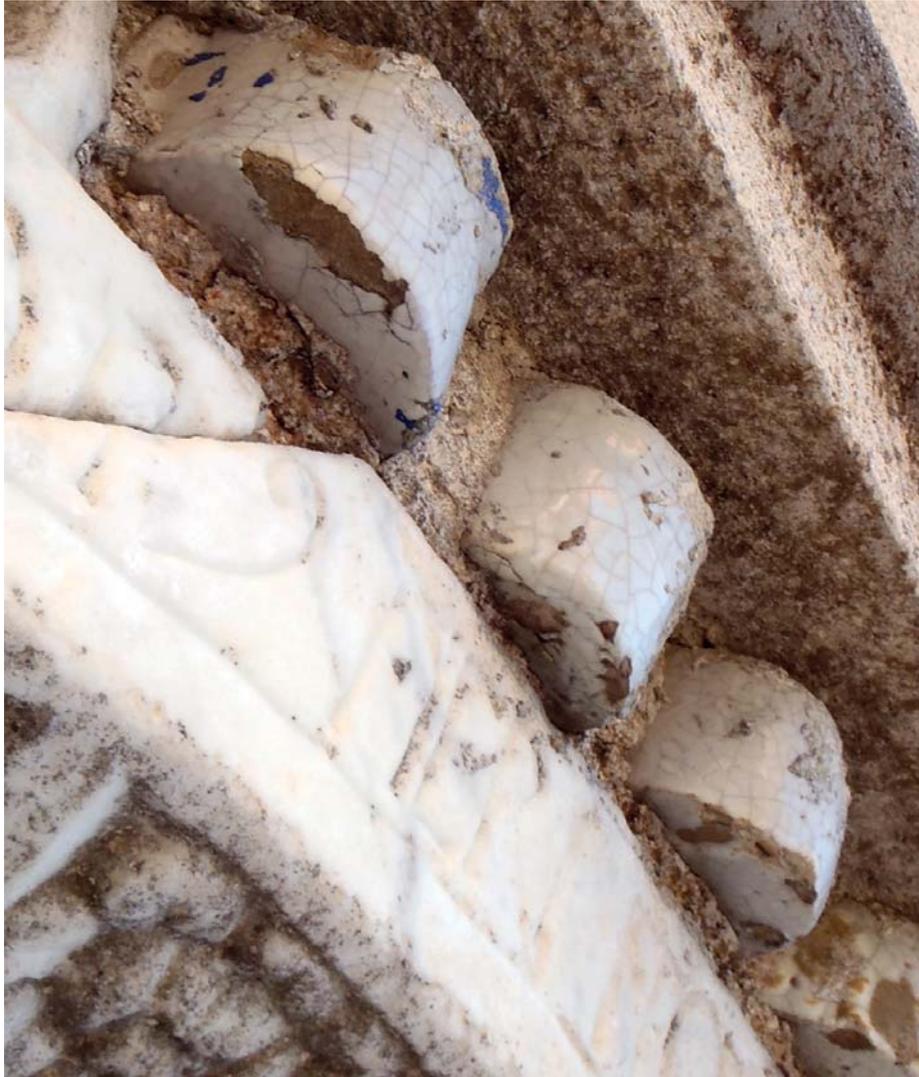


**Fig. 22** Rimozione meccanica di precisione delle stuccature eseguite con malte cementizie.

Terminata la pulitura e la rimozione meccanica si è intervenuti sui densi aloni rossastri, in corrispondenza dell'ultimo cherubino sulla destra del fregio e dei frammenti della lunetta, che sono stati notevolmente attenuati grazie a impacchi estrattivi con agenti complessanti chelanti dello ione Ferro (ammonio citrato tri-basico) tenuti in posa per 8 ore<sup>34</sup> [fig. 21].

Le stuccature e le integrazioni eseguite con malte cementizie, frutto di occasionali e inadeguati interventi pregressi, che per composizione potevano interagire negativamente con il materiale costitutivo del portale e che si presentavano per lo più sconnesse e fratturate quando costituivano i giunti, ma tenacemente aderenti alla superficie marmorea quando avevano la funzione di riconfigurare le forme anatomiche delle figure scolpite, sono state pazientemente rimosse con l'ausilio di strumenti meccanici di precisione [fig. 22], avendo cura di salvaguardare le superfici marmoree circostanti.

Volendo assicurare una puntuale occlusione delle vie d'accesso alle acque meteoriche, premessa indispensabile per scongiurare il ripetersi dei cicli di solubilizzazione-cristallizzazione dei sali, la micro-sigillatura delle fratture ha rivestito grande rilevanza tra le fasi in cui si è articolato il restauro. È stata confezionata in cantiere una malta di calce debolmente idraulica così da raggiungere granulometria e colore confrontabili con l'originale.



**Fig. 23** Squame maiolicate seicentesche reimpiegate in un intervento degli anni Settanta del Novecento. Si noti il sollevamento della invetriatura.



**Fig. 24** Scorcio del portale marmoreo e del sagrato.

La storia recente vede il portale annegato nell'intonaco cementizio. Poco può fare per difendere il suo spazio vitale, la corona di squame maiolicate seicentesche provenienti dal crollo della guglia del campanile, colpita da un fulmine nel secolo scorso<sup>35</sup> e qui reimpiegate negli anni Settanta del Novecento [fig. 23], nel momento in cui è stato eseguito l'intervento sulla facciata e sul sagrato, per impedire il contatto diretto dell'intonaco con il portale.

Le bugnette (o squame) maiolicate, dette anche "mattoni a zoccolo" sono, infatti, tipici elementi di rivestimento e decorazione dell'estradosso campanili o cupole delle chiese delle Madonie<sup>36</sup> e sono risultate anch'esse interessate da diversi fenomeni di degrado: biodeteriogeni, schizzi di cemento, tracce di una colorazione blu incoerente e soprattutto sollevamento della invetriatura che è stata fatta riaderire con infiltrazioni puntuali di resina metilacrilata.

Ogni restauro rappresenta un'opportunità di studio imperdibile e anche questo cantiere ha trasformato il monumento in un documento, consentendoci di allargare le conoscenze sul manufatto oggetto delle nostre attenzioni. Purtroppo, se da un lato oggi si restituisce alla comunità un capolavoro del rinascimento e al portale la dignità di testimone significativo della storia del borgo, dall'altro il suo stato di conservazione non può non continuare a preoccupare e, come già sottolineato<sup>37</sup>, l'intervento ha evidenziato che

l'aggressione da parte delle acque atmosferiche è la causa principale del degrado.

A nostro parere, quest'ultima potrà essere risolta in due soli possibili modi: realizzare una protezione fisica dagli agenti atmosferici, una sorta di moderno portico trasparente, ma efficace, oppure trasferire l'opera in un ambiente interno, sostituendola con una copia.

Si aggiunga pure che la compromissione dell'equilibrio statico non potrà essere risolta senza smontare la parte riasssemblata dopo gli eventi tellurici dell'Ottocento, così da riuscire a ridare continuità all'architrave ed estirpare tutti gli ancoraggi metallici che sono stati inseriti al fine di ricomporre gli elementi del portale scompaginati dalla violenza del sisma.

Questa consapevolezza deve trovare al più presto corrispondenza in un'azione che l'intervento conservativo appena concluso, insieme a questa pubblicazione, ci auguriamo possano stimolare. Un'azione volta anche a rivedere radicalmente il contorno, la cornice costituita dalla partitura architettonica di intonaco cementizio e dalla squalificante pavimentazione del sagrato di cui si è detto, che rendono il capolavoro rinascimentale invisibile a chi passa davanti al prospetto laterale della chiesa percorrendo la strada che, seguendo lo stretto crinale, attraversa l'intero paese, dalla porta – che si appoggiava al campanile della chiesa omonima – sino al castello [fig. 24].

## Note

1 Francesco Mannuccia ha redatto il progetto di restauro del portale sponsorizzato dall'associazione culturale LapiS (Lapidei Siciliani), mentre Rossella Gagliano Candela ha curato la direzione tecnica del cantiere affidato alla ditta Siqilliya.

2 Si veda G. Antista, *infra* note 5 e 6.

3 Di fatto è questo a svolgere le funzioni di ingresso principale; si confronti G. Antista, *infra*.

4 Si veda G. Antista, *infra*.

5 Una simile soluzione architettonica potrebbe essere rappresentata dal portico della chiesa di San Nicolò, realizzato per opera dello stesso Mancino a Nicosia nel 1489-1490; si confronti G. Renda, F. Mannuccia, C. Di Stefano, *Cattedrale San Nicolò di Bari in Nicosia (En): Il Restauro del Restauro*, in *Restaurare i restauri: metodi, compatibilità, cantieri*, atti del convegno di studi (Bressanone, 24-27 giugno 2008), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia 2008, pp. 1119-1126.

6 Le briofite – questo è il loro nome scientifico – sono prive di apparato radicale e gli specialisti concordano che «per quanto riguarda il degrado causato dai muschi non esistono sufficienti risultati per affermare che danneggino meccanicamente il substrato». G. Caneva, M.P. Nugari, O. Salvadori, *La biologia vegetale per i beni culturali*, vol. 1 *Biodeterioramento e Conservazione*, Firenze 2005, p. 142.

7 In ecologia il biòtopo è un'area di dimensioni limitate, dove vivono organismi vegetali che nel loro insieme formano una comunità biotica.

8 «Gli sforzi meccanici, soprattutto di trazione, che si accompagnano al fenomeno descritto possono essere tali da superare la resistenza del materiale e provocare, di conseguenza, la formazione di microfratture»; si veda L. Lazzarini, M. Laurenzi Tabasso, *Il restauro della pietra*, Padova 1986, p.44.

9 Anche il sole può aver avuto un ruolo essendo il portale esposto ad Ovest.

10 «Un colpevole ritardo potrebbe compromettere persino la possibilità di conservare l'opera in situ comportando la necessità di ricoverarla in un ambiente museale, protetto dalle intemperie»; si veda la Relazione tecnica di progetto redatta da Francesco Mannuccia.

11 Il progetto di restauro è stato sponsorizzato dell'associazione culturale LapiS - Lapidei Siciliani ed è stato portato a compimento nel 2022.

12 Questa permane anche dopo il restauro, giacché la causa scatenante del decadimento non può essere disattivata da un mero intervento conservativo.

13 «I microrganismi endolitici non sono situati al di sopra della pietra, ma si sviluppano all'interno di essa [...] alloggiati nei canali e nelle cavità da essi prodotte solubilizzando la pietra e si aprono sulla superficie originando *micropitting*»; C.K. Gehrman & W.E. Krumbein, *Interaction between epilithic and endolithic lichens and carbonate rocks*, in *Proceeding of the 3rd International Symposium on the conservation of Monuments in the Mediterranean Basin*, Venezia, 1994, pp. 311-316. Sul tema si veda anche G. Caneva, M.P. Nugari, O. Salvadori, *La biologia vegetale... cit.*, pp. 137-138.

14 Sulla caratterizzazione delle croste microstromatolitiche si veda la distinzione per colore e spessore delle patine biologiche proposta da M. Garcia-Valles, C. Urzi, F. De Leo, P. Salamone, M. Vendrell-Saz, *Biological weathering and mineral deposits of the Belevi marble quarry (Ephesus, Turkey)*, in «International Biodeterioration & Biodegradation», vol. 46, n. 3, ottobre 2000, pp. 221-227.

15 Un virtuoso utilizzo del trapano dà al motivo un accento fortemente chiaroscurato.

16 Il Di Marzo riferendosi alla scultura di Antonello Gagini che continuò anche lui a fare un grande uso di “prospettive interne”, ebbe a dire che «con questo metodo e' ravvicina di molto la scultura alla pittura». G. Di Marzo, *Antonello Gagini e la sua scuola. Scultura e architettura in Sicilia nel sedicesimo secolo*, Palermo [1858-1864] 2001, pp. 50-51.

17 Si noti anche la corrispondenza della modanatura fitomorfa con cui entrambe le lunette si adagiano sul piano estradossale della trabeazione. Per Maria Accascina i due portali sarebbero stati realizzati «su disegno di Domenico» Gagini; si confronti M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi in Palermo*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, fasc. IV, 1959, p. 326.

- 18 Sulla serie di portali lunettati accomunati proprio dal caratterizzante elemento composto da più lastre affiancate scolpite in rilievo, si veda G. Fazio, *infra*.
- 19 L'intonaco cementizio è sicuramente una fonte di solfati. «Un meccanismo simile alla formazione dei cristalli di ghiaccio nei pori può essere ipotizzato per spiegare gli effetti prodotti dalla cristallizzazione dei sali solubili». L. Lazzarini, M. Laurenzi Tabasso, *Il restauro...*, cit., p. 46.
- 20 «Il giusto fiorirà come palma», Salmo 92, 13 - «La tua statura rassomiglia a una palma e i tuoi seni ai grappoli», *Cantico dei cantici* 7:8 - «salirò sulla palma coglierò i grappoli di datteri», *Cantico dei cantici* 7:9.
- 21 S. Langdon, *Mythology of all Races: Semitic Mytology*, vol. 5, Boston 1918, p. 179.
- 22 Si veda G. Fazio, *infra*.
- 23 Si veda G. Fazio, *infra*.
- 24 Si veda G. Fazio, *infra*.
- 25 «This incompatibility is due to the hydrophobic properties of all the syntetic organic products that inhibit free migration of salt-water solution, causing dangerous subefflorescences». M. Matteini, S. Rescic, F. Fratini & G. Botticelli: *Ammonium Phosphates as Consolidating Agents for Carbonatic Stone Materials Used in Architecture and Cultural Heritage: Preliminary Research*, in «International Journal of Architectural Heritage», 2011, 5:6, 717-736 e in particolare p. 719.
- 26 «The introduction of ammonium phosphate treatments in conservation worksites raised immediate enthusiasm from the restorers and many of them applied the treatment to carbonatic stone materials». G. Botticelli, D. Carson, G. Chiari, F. Fratini, M. Matteini, *Ammonium phosphate based treatment: an innovative mineral-inorganic approach for the consolidation of mural paintings. Pilot tests and scientific investigation*, ICOM-CC Interim meeting Scientific Research Working Group (Pisa, 7-8 ottobre 2010), Pisa, 2010.
- 27 Si confronti C. Vázquez-Calvo, M. Álvarez De Buergo, R. Fort, A. De Los Rios, *Detection of calcium phosphates in calcium oxalate patinas*, in «European Journal of Mineralogy», 2012, vol. 24, n. 6, pp. 1031-1045.
- 28 Si confronti G. Cacudi, A. Di Marzo, M. Matteini, D. Melica, F. Vescera, *Le superfici dell'architettura: il caso della Basilica di Santa Croce di Lecce e l'utilizzo dell'ossalato e del fosfato di ammonio. Confronti con altri analoghi monumenti similarmemente trattati*, in *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, atti delle giornate di studi internazionali (Bressanone, 3-6 luglio 2018), a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Venezia 2018, pp. 213-224; M.F. Alberghina, A. Casanova Municchia, G. Germinario, A. Macchina, M. Matteini, G. Milazzo, S. Ruffolo, L. Sabbatini, S. Schiavone, A. Sodo, M. Ruca, M. F. La Russa, *A Multi-analytical approach to adress a sustanaible conservation of the main marble portal of the Monreal cathedral*, in «International Journal of Conservation Science», 2020, vol. 11, n. 1, gennaio, pp. 353-262.
- 29 Si veda anche M. Baratta, *I terremoti d'Italia. Saggio di storia, geografia e bibliografia sismica italiana*, [Torino 1901] Sala Bolognese 1979, pp. 344-355.
- 30 E ancora, specificava come «Geraci fu gagliardamente battuto ad Oriente e ad Occidente da ambidue»; D. Scinà, *Rapporto del viaggio alle Madonie... in occasione de' tremuoti colà accaduti nel 1818 e 1819*, Palermo 1819, pp. 63 e 90.
- 31 In sostituzione di alcuni frammenti originali, andati perduti o irrimediabilmente frantumati, erano stati inseriti piccoli listelli di marmo e altre pietre incoerenti.
- 32 Si è scelto di non riproporla con una integrazione che sarebbe risultata troppo invasiva e ci si è limitati a realizzare unacopertina di malta per ricreare la giusta pendenza nei tratti in cui il ristagno dell'acqua piovana non riusciva a defluire e favoriva il depositarsi di depositi incoerenti e la conseguente crescita di piante superiori.

33 Molto meglio resistette la struttura archiacuta del portale trecentesco della chiesa Madre, qui «il sisma che causò il crollo parziale del prospetto, risparmiò fortunatamente il portale, consegnandocelo nella sua originaria posizione e autentica apparecchiatura, insieme ad alcuni tratti dell'attacco a terra del paramento in pietra informe e di piccoli lacerti di quella stessa muratura a fianco dei piedritti, con i quali formano un tutt'uno», F. Mannuccia, *Il cantiere di restauro del portale della chiesa madre di Geraci Siculo*, in *Arte nelle Madonie. Storia, restauro, design*, a cura di G. Antista, Geraci Siculo 2013, p. 5.

34 P. Cremonesi, *L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome*, Saonara 2001, pp. 36-42.

35 Si veda G. Antista, *infra*.

36 M. Reginella, *Maduni pinti: pavimenti e rivestimenti maiolicati in Sicilia*, Catania 2008.

37 Si veda la nota 10.

# *A festa du Crucifissu.*

## Il 3 maggio, tra devozione e tradizione

Michele Piccione

Nel calendario rituale del popolo geracese il 3 maggio segna una data fondamentale dell'anno. È il giorno in cui il contatto tra l'umano e il sacro raggiunge il suo apice: è a *festa du Crucifissu* o, come molti dicono, *u tri maggiu*.

In realtà questo giorno rappresenta il momento conclusivo di un iter rituale che ha inizio la sera del 25 aprile: l'ottavario o *ottava du Crucifissu*. Durante questi otto giorni di preparazione alla festa, la maggior parte dei geracesi si reca devotamente presso la chiesa di Santa Maria la Porta (*a' Madonna*), ove è custodito il simulacro ligneo seicentesco raffigurante il Cristo Crocifisso. La statua, solo per questo periodo viene prelevata dalla cappella laterale destra e posta sopra l'altare maggiore. Qui viene conficcata alla sommità di una enorme sfera alle cui spalle vi è un tendaggio rosso che ricopre il polittico marmoreo dipinto che solitamente padroneggia alle spalle dell'altare. Questo

elemento di allestimento scenografico, apparentemente trascurabile, in realtà evidenzia come anche lo spazio deve assumere una forma diversa dall'ordinario quando si entra in un periodo extra-ordinario come quello della festa<sup>1</sup>.

Qui viene recitata la tradizionale *Coroncina del Crocifisso* – un insieme di preghiere in dialetto e italiano in cui vengono contemplate le piaghe di Cristo – a seguito della quale viene celebrata la Santa Messa. All'interno della liturgia *u pridicatori*, un sacerdote scelto appositamente dal parroco, spesso estraneo alla comunità o che comunque non vive e opera in paese, rivolge i propri sermoni all'assemblea riunita.

Il 3 maggio, già dalle prime ore del mattino, decine e decine di fedeli che hanno richiesto o ricevuto una grazia dal Crocifisso e fatto voto di *purtari a torcia*, si recano presso l'ex monastero di Santa Caterina. Qui, un tempo le monache benedettine e oggi il comitato della festa



**Fig. 1** Il simulacro del *Crocifisso* viene sceso dall'altare e disposto sul fercolo processionale (foto P. Farinella).

distribuiscono i *torci* in cambio di una spontanea offerta in denaro. Questi altro non sono che ceri votivi, oggi perlopiù di egual misura, ma un tempo con dimensioni e peso diversi in relazione all'offerta elargita, recanti a *scocca*, un nastro bianco. La *torcia* verrà trasportata spenta durante tutta la processione, in un corteo di devoti portatori distribuito su due file, prima gli uomini e poi le donne, spesso scalzi. Essa dovrà essere tenuta sempre poggiata sulla spalla interna rispetto alla strada, per evitare che possa urtare le pareti delle viuzze del centro storico e così danneggiarsi. Motivo per cui il portatore o portatrice se vorrà cambiare spalla, perché stanco del peso, sarà costretto a cambiare fila.

Intorno alle 10:00, le confraternite, il clero e il parroco con in mano il reliquiario, che conserva per tradizione un frammento della santa croce, le autorità civiche e il comitato organizzatore della festa si recano processionalmente dalla chiesa Madre alla chiesa di Santa Maria la Porta. In questa prima processione, quattro membri del comitato, portano le quattro teche contenenti gli ex-voto, che il popolo geracese ha donato nel corso dei secoli al SS. Crocifisso e che verranno successivamente poste ai quattro angoli del fercolo. Queste teche, insieme ad altri preziosi oggetti liturgici e di valore artistico-storico, sono custodite durante tutto l'anno all'interno della cripta-museo della chiesa Madre.

Una volta giunti, con questa pre-processione,

al sacro tempio, si dà subito inizio alla solenne celebrazione eucaristica, a *missa cantata*, al termine della quale, intorno alle 12:00, ha luogo la processione del pregevole simulacro, che occupa un arco temporale di circa tre ore.

Un momento particolarmente toccante per ogni geracese è il prelievo del Crocifisso da sopra l'altare centrale: con un sistema di carrucole e cavi che si agganciano al braccio orizzontale della croce in prossimità dell'incrocio dei due assi, la statua viene sollevata, estratta dalla sfera, in cui era conficcata ed, infine, calata sulle mani dei membri del comitato che ne accompagnano la discesa per poi adagiarla in orizzontale sulle spalle di devoti portatori [figg. 1-2]. In questa posizione, l'effigie del Cristo viene trasportata tra la folla presente in chiesa fino al sagrato ove sarà inserita verticalmente sul fercolo provvisto di un foro centrale. Tutta questa fase è accompagnata da un paesaggio sonoro alquanto suggestivo e particolare. Infatti, appena la croce viene sollevata per essere estratta dalla sfera, il sistema di campane a ruota e la campanella di inizio funzioni cominciano a suonare e una ciurma numerosa di bambine e bambini fino ai 12 anni di età circa, scalzi, con una coroncina di rovi in testa e con una cordicella nell'atto di simulare un'autofustigazione, iniziano ad urlare: *Pani e paradisu! Misericordia Signuri!*. Questa sarà l'invocazione che ininterrottamente caratterizzerà la fonosfera dell'intero rituale [fig. 3]. Altro elemento sonoro che si

aggiunge nel momento in cui la statua viene eretta sul fercolo è lo sparo dei mortaretti, *i maschi*, che verranno fatti esplodere in punti ben determinati anche lungo il tragitto.

Una volta montate le baiarde al fercolo, con sopra il simulacro e le quattro teche contenenti gli ex-voto, i portatori attendono che il corteo processionale che li precede inizi a sfilare secondo il seguente ordine: aprono il corteo le sei confraternite del paese con i loro stendardi, vessilli e *trambina* (tamburi processionali a bandoliera rullanti); a cui seguono gli uomini e poi le donne con i *torci* [figg. 4-5], successivamente i membri del comitato organizzativo e a precedere a *vara* (fercolo) i bambini e bambine che, come dicono i geracesi, fanno *pani e paradisu*, camminando all'indietro senza mai dare le spalle al Crocifisso [figg. 6-7], seguiti da due carabinieri in alta uniforme [fig. 8]; dietro il simulacro sfila il clero alla fine del quale vi è il parroco-arciprete che, sotto un baldacchino trasportato da quattro membri del comitato, reca in mano il reliquiario argenteo della Santa Croce; infine le autorità civiche e tutto il popolo.

Durante tutto il tragitto [fig. 10] oltre alle urla incessanti dei bambini, il suono dei tamburi delle confraternite, lo sparo dei mortaretti in determinati punti lungo il percorso, un altro elemento sonoro si aggiunge a completare il *soundscape* di questo rito: il suono delle campane a festa.

Infatti, dal momento in cui il fercolo viene



**Fig. 2** Il simulacro del *Crocifisso* viene disposto sul fercolo processionale (foto P. Farinella).



**Fig. 3** I bambini che urlano *Pani e paradisu! Misericordia Signuri!* (foto P. Farinella).

issato sulle spalle dei portatori [fig. 9] e al passaggio innanzi alle chiese disseminate lungo il percorso processionale, le campane di ciascuna vengono fatte suonare a distesa per segnalare e accogliere il passaggio della sacra effigie.

Intorno alle 15:00, dopo a *prierica* (la predica) effettuata in piazza del Popolo dal predicatore dell'*ottavario*, unico momento in cui si interrompono le urla dei bambini, il parroco benedice la comunità con il reliquiario della Santa Croce [figg. 11-12]. A questo punto i bambini ricominciano con la loro invocazione, le campane della chiesa Madre iniziano a suonare a distesa, una gran quantità di mortaretti viene fatta esplodere e i tamburi delle confraternite ricominciano a suonare. Con questo “sacro frastuono”, l'intero corteo ritorna alla chiesa di Santa Maria la Porta, qui il simulacro viene posizionato all'interno della propria cappella ove resterà fino al 25 aprile dell'anno successivo.

La devozione al SS. Crocifisso rappresenta per i Geracesi una delle più alte forme di religiosità e pietà popolare, infatti, per questo popolo, partecipare a tutti i momenti rituali che l'iter festivo propone, significa ribadire e riconfermare la propria identità culturale e la propria appartenenza ad un preciso gruppo e comunità sociale. Sotto questo punto di vista il Crocifisso di Geraci si configura come una vera e propria «entità sacra garante dell'ordine sociale», prerogativa questa assai diffusa



**Fig. 4-5** I fedeli in processione con i torci (foto P. Farinella).



**Fig. 6** I bambini davanti la vara del *Crocifisso* (foto G. Bellanca).

tra i Santi e le Madonne della nostra Isola<sup>2</sup>. Quanto detto è confermato dalla massiccia presenza, in tutti i momenti di aggregazione rituale che la festa propone, sia di Geracesi residenti, ma anche e soprattutto di emigrati che ritornano in paese appositamente per celebrare *u Crocifissu*.

Dall'analisi antropologica dello statuto simbolico che caratterizza il *Crocifisso* geracese, possiamo ravvisare un atteggiamento religioso che va ben oltre la semplice devozione per il Cristo, Figlio di Dio, morto in croce per espiare i peccati dell'umanità. Il popolo di Geraci, o per meglio dire quella parte di popolazione meno avveza alla pratica ordinaria della fede, vede in questa sacra effigie un'entità a cui poter affidare i propri bisogni e le proprie richieste di grazia, una garanzia dell'ordine cosmico contro l'incertezza della quotidianità, una entità ultraterrena e cosmogonica, che sacralizza lo spazio e il tempo per rifondarli e ricrearli secondo un preciso ordine<sup>3</sup>.

Il *Crocifisso* di Geraci, o come viene spesso chiamato *u Signuruzzu*, è un Dio da propiziarsi ed ingraziarsi, un Dio che si pone quale risolutore dei più svariati problemi che affliggono il suo popolo, un Dio che vive le gioie e i dolori, le disgrazie e le malattie della sua gente. Durante tutto il rito processionale si instaura, dunque, una continua interazione tra fedele ed entità sacra secondo precise modalità di richiesta di grazia individuali o comunitarie.

Ogni geracese espone al Cristo i propri



**Fig. 7** I bambini davanti la vara del Crocifisso (foto M. Minnella, 1985).



bisogni materiali e spirituali, o la propria gratitudine per una grazia ricevuta, trasportando i *torci* come detto in precedenza, ma l'interazione con il sacro non è fatta solo di ceri trasportati

**Fig. 8-9** La processione a piazza Sant'Antonino e in via Nuova (foto P. Farinella e G. Bellanca).

silenziosamente, essa assume anche le forme delle grida e del frastuono. All'interno di una comunità come quella geracese, che fino a non molto tempo fa basava la propria sussistenza su un'economia di tipo agro-pastorale, non risulta estranea la necessità di affidare a una propria "divinità" di riferimento la sovrintendenza al mantenimento del giusto ordine naturale. Non

bisogna, infatti, dimenticare che la festa del Crocifisso a Geraci ricade proprio in un periodo fondamentale per l'agricoltura: è questo il momento in cui i germogli di grano iniziano il loro processo di maturazione che terminerà nella seconda metà di giugno, è questo il periodo più critico per i futuri raccolti, in cui la supervisione di un Dio, che impedisca ogni sorta di calamità naturale, è di fondamentale importanza. Il Cristo di Geraci è, infatti, un Dio al quale si chiede "pane", frutto di quel grano di cui si auspica la corretta maturazione e un proficuo raccolto, non solo come cibo di vita eterna, ma anche e soprattutto come cibo di vita quotidiana. A conferma di quanto detto basti ricordare che al termine della processione, a tutti i presenti vengono distribuite forme di pane benedetto.

O *Signuri* (a Dio) viene richiesto il "paradiso" ma anche e soprattutto la "misericordia", non solo per essere redenti dai peccati, ma a anche per essere scongiurati da ogni sorta di disgrazia. Attori di queste richieste sono i bambini. Questi, immagine della purezza, - e grazie al proprio statuto sociale non ancora definito, percepiti dagli adulti come "non-uomini" ancora strettamente legati al luogo "altro" e "ultraterreno" da cui provengono (secondo la tradizione siciliana) - vengono identificati come i detentori di un più stretto rapporto con la divinità o entità sovranaturale. I bambini con le loro urla in cui implorano *Pani e paradisu! Misericordia Signuri!*, fungono dunque da *medium* tra il popolo-adulto e la divinità. Ciurme



**Fig. 10** Planimetria di Geraci con il tragitto della processione.



di bambini e bambine, infatti, percorrono la “via sacra” innanzi al simulacro con una corona di rovi poggiata sul capo e camminando, a piedi scalzi, all’indietro per non distogliere mai lo sguardo dal Cristo crocifisso, urlano la “sacra formula” a squarcia gola e simulano un’auto flagellazione con cordicelle o piccole catene metalliche. I Geracesi sanno bene che il Dio non

**Fig. 11** Un momento della predica in piazza del Popolo (foto P. Farinella).

rimarrà impassibile alle urla di richiesta, ininterrotte per tutta la durata della processione, e ai colpi di cordicella e catena che i bambini si infliggono simbolicamente sulle spalle.

Nel corso della processione i portatori del fercolo, rigorosamente scalzi e con una corona di spine sul capo, effettuano diverse fermate in corrispondenza di ogni *rua* (quartiere). Qui il simulacro, che ha la possibilità di effettuare una rotazione di 360° sull’asse perpendicolare al fercolo, viene rivolto nella direzione della strada

in cui vengono sparati i *maschi* o *maschuna* (mortaretti), mentre i bambini, inginocchiandosi, urlano più forte quasi a voler ingaggiare una vera e propria competizione col frastuono creato dai mortaretti. Questa situazione, come accennato in precedenza, è la seconda modalità di interazione col sacro riscontrabile in questa festa. Il “sacro sparo” dei *maschi* mette ulteriormente in luce la volontà degli abitanti del quartiere di rendere manifesta, non solo al Dio che gli sta facendo visita, ma a tutta la popolazione, la loro gratitudine al Crocifisso per aver esaudito le loro richieste di grazia. Infatti, l’onere finanziario dello sparo dei mortaretti per le vie del paese è interamente a carico degli abitanti dei vari quartieri all’interno dei quali, uno o più individui raccolgono i fondi *ppi fari a maschiata* o *Crucifissu* (sparare i mortaretti al passaggio del Crocifisso). Inoltre, il frastuono creato dagli spari evidenzia il motivo propiziatorio e apotropico della festa<sup>4</sup>: l’esplosione dei *maschi* sotto la supervisione della divinità, che rivolta verso la via elargisce la sua benedizione, garantisce l’allontanamento di ogni maleficio e negatività.

In conclusione, dall’analisi degli elementi che costituiscono l’apparato simbolico della festa del Crocifisso a Geraci, è identificabile un atteggiamento religioso inscrivibile all’interno del rapporto dialettico tra “sacrificio-dono-mana”, esposta da Marcell Mauss in *Saggio sul dono*<sup>5</sup>, secondo cui tutte le pratiche rituali che prevedono un sacrificio o un dono rivolto ad un’entità sovranaturale, vengono compiute nella



consapevolezza che la risposta della divinità o essere sacro avrà un’entità proporzionalmente superiore rispetto all’offerta ricevuta [fig. 10].

**Fig. 12** La processione al termine del giro in chiesa Madre, fine del XIX secolo (collezione N. Silvestri).

#### Note

1 M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino 1967.

2 Si veda G. Martorana, *Un'unità duale: vergine e madre*, in *Madonne e Santi di Sicilia*, a cura di G. Martorana, F. Angelini, G. Faletta, R. Greco, vol. I, Palermo 1995.

3 Sull'argomento di veda F. Gialombardo, *Festa orgia e società*, Palermo 1990; Idem, *Una moltitudine di ritmi. Note a un dramma della creazione*, in *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*, a cura di I. E. Buttitta e R. Perricone, Palermo 2000, pp. 193-206.

4 Si veda S. Bonanzinga, *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Palermo 1993, pp. 31-32.

5 M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino 1965, pp.153-292.



Finito di stampare nel mese  
di aprile 2023  
per conto di



Il paziente lavoro di restauro del portale in marmo di Carrara di Santa Maria la Porta a Geraci Siculo (1496), ha fornito l'occasione per ripercorrere le tappe che alla fine del Quattrocento hanno trasformato un avamposto militare sulle mura del borgo madonita in un luogo di culto; si è inoltre posta l'attenzione sulle pregevoli opere d'arte che hanno arricchito la chiesa tra XV e XVIII secolo: la *Virgo lactans* "in maestà", le sculture marmoree e lignee, la *cona* dell'altare maggiore, le tele e gli affreschi delle cappelle e della volta. Con il qualificato apporto critico di vari studiosi è stato evidenziato il pregio artistico di tali manufatti, precisandone la committenza, spesso riconducibile al casato dei Ventimiglia, avanzando nuove e convincenti ipotesi attributive, riallacciando i fili della storia e cogliendo i nessi con il più vasto ambito culturale siciliano e mediterraneo.

15,00 euro



ISBN 979-12-80528-37-7

