



LA CULTURA FIGURATIVA IN LEGNO NELLE MADONIE TRA LA GRAN CORTE VESCOVILE DI CEFALÙ, IL MARCHESATO DEI VENTIMIGLIA E LE CITTÀ DEMANIALI

Giuseppe Fazio

Il territorio compreso tra Termini Imerese e Cefalù, e che si allarga alle montagne retrostanti, offre uno tra gli scenari più affascinanti e complessi da indagare per lo studioso d'arte che lo fa oggetto delle sue ricerche; infatti esso, nonostante la sua apparente posizione marginale nell'assetto socio-politico-culturale della storia siciliana, risulta invece mantenere nel tempo le prerogative di un ambiente «più che vivace e soprattutto per nulla arretrato mentalmente e culturalmente», come già sottolineato acutamente da Vincenzo Abbate¹.

In questo intricato contesto, il periodo che va dalla seconda metà del XV secolo alla fine del XVII è stato sicuramente quello di maggiore fermento artistico, grazie soprattutto alla lotta egemonica fra le famiglie nobiliari del territorio e alla nascita di numerose confraternite laicali, in quanto le une e le altre gareggiavano fra loro nell'esternazione del proprio prestigio all'interno della comunità promuovendo la costruzione di chiese, cappelle e altari per cui naturalmente venivano commissionate numerose opere d'arte, ora ad affermati artisti ingaggiati nei grandi centri di circolazione culturale ora ad abili artisti-artigiani locali, che spesso si dimostrano non inferiori a quelli, quantomeno nell'abilità tecnica.

In seguito, fu la nuova spiritualità scaturita dai decreti del Concilio di Trento e dalla loro, a volte forzata, interpretazione che spinse le istituzioni ecclesiali, sempre molto radicate nel territorio soprattutto con la presenza capillare degli Ordini Religiosi, come anche la nuova committenza laicale a un repentino cambiamento di gusto e di conseguenza all'adeguamento delle vecchie opere e alla richiesta di altre più aggiornate che rispondessero ai nuovi canoni estetici.

Da questi processi non fu esente la vasta produzione della scultura e dell'intaglio in legno, la quale, anzi, per il nostro territorio può assurgere a fattore emblematico e predominante rispetto alle altre forme d'arte e di cui gli elementi di preminenza possono essere identificati *in primis* nella presenza sulle montagne delle Madonie di rigogliosi boschi, che fornivano un'ampia scelta delle essenze più pregiate e duttili per la produzione di sculture e intagli; *item* nello svilupparsi dei riti processionali in chiave sempre più monumentale, grazie anche alle mode di importazione spagnola, che favorirono il soppiantamento degli antichi gonfaloni a favore di simulacri a grandezza naturale e di "fercoli" per il loro trasporto sempre più complessi e articolati; *in finis*, ma non da ultimo, nell'importante snodo viario, fra i principali per il sistema di comunicazione isolano, che da terra, con le "Trazzere" regie di *Messina Marine* e di *Messina Montagne*, e da mare, con i caricatori di Termini, Roccella, Cefalù e Finale, garantivano un adeguato scambio commerciale e una fitta circolazione culturale con le grandi città.

Le indagini sulle fonti e sui documenti, condotte già da studiosi come Antonio Mogavero Fina per Castelbuono, Franco Cangelosi per Pollina, Luigi Romana per Caltavuturo e soprattutto da Rosario Termotto e Giovanni Mendola, coniugate alle intuizioni di studiosi come Vincenzo Abbate e Antonio Cuccia, ci con-

sentono oggi di riscrivere, e in parte di scrivere per la prima volta, la storia della scultura in legno in questo lembo di Sicilia ancora ricco di numerose e pregevoli testimonianze scampate all'usura del tempo e ancor di più alla mano dell'uomo.

IL CINQUECENTO

Il portato delle culture continentali nelle Madonie e la bottega di Francesco Trina

Nel territorio oggetto di questa ricerca, l'ultima fase del XV secolo e i primi decenni del XVI sono caratterizzati dall'arrivo di diverse influenze culturali che raggiungeranno i lontani centri madoniti, trasmesse tramite opere di indiscusso valore, provenienti dalle aree in questo senso più influenti dell'Isola ma anche del continente, e filtrate attraverso l'ampio circuito artistico della Capitale Viceregia, centro catalizzatore di tutte quelle nuove istanze estetiche tendenti ad aggiornare il linguaggio degli artisti locali ancora legato a modelli tardo medievali.

Questa tendenza, che dimostra il permanere nel territorio di una committenza colta e aggiornata ma che nella maggior parte dei casi rimane ancora anonima, sembra essersi ben consolidata nel corso di tutto il XV secolo, come ancora rimangono a testimoniare opere quali l'erratico gruppo dei *Dolenti* recentemente rintracciato nella chiesa di San Sebastiano a Collesano, riferite a Francesco di Valdambri e realizzate entro il primo quarto del secolo XV²; o come il piccolo rilievo del Museo Civico di Termini Imerese raffigurante la *Trinità*, definita da Teresa Viscuso "in forma di Pietà"³ ma che più correttamente andrebbe indicata con il termine "eucaristica" per le molteplici implicanze iconografiche già da me evidenziate in altra sede⁴, opera attribuita sempre dalla Viscuso a intagliatore catalano della seconda metà del Quattrocento e che deriva la sua composizione da modelli nordici filtrati attraverso la circolazione di libri miniati, stampe e disegni, espressione precoce di quella congiuntura flandro-iberica che da lì a poco caratterizzerà gran parte della produzione artistica della Sicilia Occidentale e del nostro comprensorio in particolare⁵.

Chiaro esempio di questa considerevole circolazione culturale di ampio respiro è il piccolo *Crocifisso* della chiesa eponima di Montemaggiore Belsito (fig. 2), soltanto recentemente restituito alla sua bellezza originale da un coraggioso intervento di restauro⁶, da doversi collocare con molta probabilità proprio a cavallo tra XV e XVI secolo. Esso si pone come traguardo ideale di un percorso visivo che parte da opere quali il *Crocifisso* della chiesa di San Giacomo di Geraci Siculo⁷, ormai definitivamente compromesso nella policromia a causa di un insensato restauro, che appare ancora legato a modi tardo-gotici bloccato com'è in un profondo e innaturale *hanchament*; per passare poi attraverso opere di transizione come il *Crocifisso* caccamese della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo⁸, che tenta di affrancarsi dai rigidi schematismi medievali per proporre un volto sgombro da ogni eccesso espres-

A pag. 170

fig. 1. Francesco Trina e bottega, *Cornice del Polittico di Castelbuono*, XVI sec., secondo decennio, Castelbuono, matrice vecchia.

sionistico e un primo tentativo di corpo libero nel movimento, anche se con duri incastri fra le articolazioni, quasi da marionetta, e con l'arcaica foggia del perizoma "a gonnellina" che ne accentua la dimensione longitudinale.

L'immagine del *Crocifisso* di Montemaggiore è invece ormai perfettamente allineata a quelle nuove tendenze tosco-lombarde giunte in Sicilia al seguito della numerosa schiera di artisti provenienti da quelle terre e assimilate anche da molti pittori che proprio nella valle del Torto avevano lasciato numerosi esemplari di *Crocifissi* dipinti su tavola sagomata, secondo quella tipologia di croce stazionale tanto diffusa in tutta la Sicilia, pensiamo ad esempio a quella della chiesa Madre di Termini Imerese o a quella proveniente dalla chiesa di San Francesco di Caccamo ed oggi esposta a Palazzo Abatellis⁹. Non è un caso se si è fatto cenno alle croci dipinte, infatti la nostra opera, più che una scultura dipinta, può essere definita un dipinto scolpito, per il ruolo non subalterno ma comprimario che la componente pittorica svolge rispetto a quella scultorea. Questo è evidente soprattutto nell'evoluto sistema delle ombre portate, in particolare in quella del fianco sinistro del Cristo, lì dove l'aggiornato perizoma, tradizionale soltanto nell'abbinamento cromatico, si restringe per annodarsi lasciando scoperta una porzione di inguine. Sembra quasi che la policromia all'opera sia data da un pittore non abituato alla tridimensionalità della materia plastica, che crea le ombre sulla superficie scolpita col variare della luce naturale, e che di conseguenza egli abbia voluto segnare la direttrice di una fonte luminosa artificiale, proprio come in un dipinto. Altri elementi che dicono della supremazia del pittore sullo scultore sono tutte le notazioni pelviche, realizzate esclusivamente a pennello, e la lividura delle labbra, unico elemento che crea nella scultura un appena percepibile filo di *pathos*. Il nostro Cristo però non appare più come il medievale "Vir dolorosus", nessuna contorsione del corpo e nessun rattrappimento delle membra o degli arti lo caratterizza; non presenta neppure le eleganti frivolezze formali e decorative del tardo-gotico; egli rappresenta piuttosto l'"Uomo" in tutta la sua essenza, fisica e soprattutto intellettuale, con i muscoli torniti e tesi che creano forme regolari, quasi geometriche, con quel roseo incarnato non disturbato nemmeno dai rivoli di sangue che fuoriescono dalle ferite, con il suo modo di vivere l'evento cruento con eroica serenità.

Lontano dall'aulico linguaggio del *Crocifisso* di Montemaggiore appare l'eponimo soggetto conservato nella sacrestia della chiesa Madre di Caltavuturo, frutto di una temperie tutta isolana e che, se non contemporaneo, è addirittura posteriore a quello. La scultura è stata infatti identificata da Vincenzo Abbate¹⁰ con il *Crocifisso*, già documentato da Gioacchino Di Marzo¹¹, commissionato nel 1504 ai palermitani Salvatore Pellinito e Giacomo Galvagno, rispettivamente scultore e pittore, e destinato alla confraternita del Salvatore di Caltavuturo, dalla cui chiesa di pertinenza al Casale l'opera infatti proviene. Si tratta probabilmente di un *Crocifisso* processionale ad uso proprio delle confraternite, con il quale esse erano solite aprire il loro cor-

teo sfilando nei riti sacri, in questo senso si può leggere la postilla documentaria che prescriveva di fare una croce anche «deorata ex parte posteriori». Sempre secondo il contratto il *Crocifisso* di Caltavuturo doveva inoltre essere «conforme a quello... della chiesa de' Santi Quaranta del Casalotto», opera questa oggi purtroppo perduta ma di grande richiamo per la committenza palermitana, tant'è che anche uno scultore affermato come l'oriundo veneziano Francesco Trina viene chiamato in altra circostanza a confrontarsi con esso¹². Culturalmente la nostra scultura si colloca fra quelle opere transienti che sanciscono il passaggio, almeno nelle intenzioni, fra il rigore espressionistico tardo-gotico, ancora rintracciabile nel *pathos* facciale, e la nuova ricerca naturalistica, anche se qui resa con fare approssimativo, che mostra la volontà di affrancarsi dagli schematismi rigidi di quella cultura e tende a proiettare il corpo liberamente nello spazio. Il prezioso perizoma, poi, ancora più arcaico nel suo eccessivo decorativismo, ricalca antecedenti modelli pittorici toscani ben attestati in Sicilia; ce ne offre un esempio molto vicino la lunetta di Palazzo Abatellis con l'*Annunciazione e la Trinità*, dipinta da un ignoto pittore pisano oltre un secolo prima rispetto al nostro *Crocifisso*.

Parlando però del tema iconografico del *Crocifisso* non si può tralasciare di fare almeno un cenno ad un fenomeno che a partire dalla seconda metà del Quattrocento e per tutta la prima metà del Cinquecento ha investito l'intera isola, invadendola con un impressionante numero di *Crocifissi* modellati quasi in serie, grazie anche all'utilizzo di una tecnica "pseudo-industriale", quella della mistura, che consentiva una produzione ampia, rapida ed poco dispendiosa¹³. Protagonisti di questo fenomeno sono tre famiglie di scultori messinesi, cioè quelle dei Tifano, meglio conosciuta con il nomignolo de "li Matinati", dei Pilli e dei Cuminella, sulle quali un recente ritrovamento documentario apre uno spiraglio circa possibili rapporti reciproci di parentela¹⁴, il che ci consente già da ora di poter affrontare l'argomento con una visione unitaria.

Il Cristo proposto dai "crocifissari" messinesi è ancora inserito nel solco della tradizione gotica pur non mancando un tentativo di rinnovamento percepibile nella maggior distensione delle membra e nell'acquietamento dell'espressività facciale. Il Gotico a cui essi si rifanno non è però il primo Gotico umanistico che aveva creato il modello detto appunto "gotico-doloroso", ma quello caratterizzato dall'eleganza delle forme e dalla grazia delle pose, di quella corrente cioè denominata "Internazionale". Difatti a questo proposito sono stati individuati giustamente nelle opere siciliane echi di derivazione franco-provenzale¹⁵, giunti quasi certamente a Messina attraverso il canale partenopeo, infatti, ad esempio, straordinariamente vicino ai *Crocifissi* siciliani è il trecentesco simulacro della chiesa angioina di Santa Maria Maddalena ad Aversa¹⁶, non solo per l'elegante e sinuosa linea di contorno ma in alcuni casi anche nella foggia del perizoma e nel tracciato calligrafico delle vene rigonfie. Ugualmente nella stessa Messina e nel suo territorio non mancavano modelli che potevano fare da scuola, valga per tutti l'esempio del superbo *Crocifisso* oggi al Museo

fig. 2. Ignoto scultore, *Crocifisso*, XVI sec., inizi, Montemaggiore Belsito, chiesa del Crocifisso.

Regionale del capoluogo peloritano, ma anche il non meno straordinario esemplare del Museo Civico di Castoreale, entrambi da dover collocare intorno alla metà del Quattrocento e frutti, pur con declinazioni diverse, di quella *koinè* franco-provenzale, iberica e partenopea, fuse insieme organicamente in quel grande crogiolo di incontro culturale che fu il Mediterraneo. Segni eloquenti di questa pluri-cultura si possono rintracciare soprattutto nell'in-naturale inarcamento delle esili braccia, nella testa affossata pesantemente sulla clavicola destra, nel forte restringimento del busto all'altezza della vita, nelle gambe sottili e parallele che culminano in un costretto accavallamento dei piedi.

Presto anche l'area palermitana fu affascinata dai Crocifissi messinesi, tanto da spingere alcuni esponenti della famiglia Matinati a trasferirsi nella Capitale e a stipulare società per la fabbricazione seriale dei tanto richiesti oggetti liturgici¹⁷. Ancora oggi il frutto di questa ampia diffusione è godibile in alcune delle maggiori chiese di Palermo, ad esempio nella chiesa di San Domenico, alla Gancia, nel santuario carmelitano di Santa Maria dei Rimedi e nella chiesa dei Cappuccini, anche se questo appare modificato in epoche successive soprattutto nel perizoma¹⁸. A probabili tentativi di emulazione da parte di artisti locali si possono invece riferire i più deboli crocifissi di Sant'Agostino e della Magione. In tutta l'area palermitana infatti, i Crocifissi dei Matinati costituiscono per la committenza un modello fra i più richiesti per la realizzazione di opere analoghe. In particolare il *Crocifisso* di San Domenico godette fin da subito di larga considerazione tant'è che anche ad Antonello Gagini nel 1519, quando egli era già uno scultore di gran fama, viene chiesto per la fattura del *Crocifisso* in mistura di Alcamo di ispirarsi all'opera «de' Matinati in San Domenico in Palermo»¹⁹, anche se il grande Antonello tramuterà quel modello ancora goticeggiante in un manifesto della classicità di stampo toscano-romano, sicuramente più consona al suo linguaggio figurativo. La fattura del *Crocifisso* di San Domenico può essere per di più ancora retrodatata in quanto esso, per contratto, doveva servire da modello anche a Domenico Didama per un *Crocifisso* commissionato per la chiesa alcamese di Santa Maria di Gesù, e siamo nel 1514²⁰.

Numerosi sono anche gli esemplari, in sola mistura o in legno e mistura, ancora esistenti nel territorio madonita riferibili allo stesso ambito culturale e tutti databili entro la prima metà del secolo. Di questi ben tre si trovano a Collesano, uno in mistura nella chiesa Madre, ancora oggi sospeso entro quella strepitosa struttura lignea sulla quale torneremo in seguito, e poi nella chiesa di San Giacomo (n.r. 1) e in quella di San Sebastiano o del Collegio, quest'ultimo proveniente dalla diruta chiesa di San Giovanni Battista e oggi trasformato definitivamente in *Cristo giacente* e posto dentro una lettiga ottocentesca ad uso dei riti del Venerdì Santo; altrettanti ne troviamo a Termini Imerese, ben due all'interno della Maggiore chiesa, sulla porta della sagrestia e nella cappella-battistero in fondo alla navatella sinistra (fig. 3), mentre il terzo è nella chiesa francescana di Santa Maria di Gesù, la



fig. 2



fig. 3. Ambito dei Matinati, *Crocifisso*, XVI sec., primi decenni, Termini Imerese, chiesa di Santa Maria di Gesù.

Gancia; un ulteriore esemplare è riconoscibile a Caccamo, nella casa canonica della chiesa parrocchiale dell'Annunziata, recentemente pubblicato nel *Catalogo Ragionato dei Beni Artistici e Monumentali* addirittura come opera del XVII secolo²¹; infine annoveriamo nel gruppo anche il plastico *Crocifisso* della chiesa Madre di Petralia Sottana, che per i suoi aggiornamenti nelle soluzioni di resa volumetrica e naturalistica sembrerebbe essere di poco più tardo, anche se le profonde manomissioni subite soprattutto nella fascia inguinale, interamente rimodellata probabilmente nel XVII secolo, non rendono agevole la lettura stilistica dell'opera.

Tutti i *Crocifissi* madoniti che rispondono alla tipologia "messinese" appartengono ad un nucleo omogeneo di opere affini, la cui distribuzione è stata individuata dalla Ciolino lungo la costa tirrenica da Messina a Palermo e anche al di là dello Stretto, sul versante calabrese²²; essi sono caratterizzati dalla compatta chioma, solcata da una serie infinita di incisioni parallele raccolte nelle ciocche simmetriche sulle spalle, e dall'originale perizoma, costituito da una lunga e stretta fascia animata da un sottile accavallarsi di piegoline, che lo percorrono in tutta la sua lunghezza, avvolgendo in obliquo i fianchi e l'inguine del Cristo senza legarsi in alcun modo ma anzi creando con i due lembi estremi i caratteristici svolazzi posteriori. Prototipo di questo modello può essere considerato per l'area messinese il perduto *Crocifisso* monumentale sospeso sull'arco trionfale della Cattedrale di Messina, opera di Giovanni Matinati del 1503 e già riprodotto da Colella di Jacopo nel il *Crocifisso* di Nicotera, in Calabria, nel 1508 e poi, nel 1520, da Francesco Matinati, figlio di Giovanni, nel Cristo del monastero messinese dello Spirito Santo, opera ancora oggi esistente²³. Per quanto riguarda l'area palermitana invece l'opera capofila era sicuramente, come abbiamo visto, il *Crocifisso* di San Domenico (*ante* 1514); la particolare vicinanza fra i *Crocifissi* in mistura nella chiesa Madre di Collesano e in quella di Milazzo, talmente evidente, anche nella corrispondenza delle dimensioni, da rendere le due opere praticamente sovrapponibili e da far pensare ad una loro produzione addirittura con lo stesso stampo, ci conferma però che la diffusione dei *crocifissi* "messinesi" è avvenuta senza soluzione di continuità in tutto il territorio isolano.

L'espressione più alta dell'ondata multiculturalista giunta nelle Madonie nella prima metà del Cinquecento è rappresentata senza dubbio dal *San Sebastiano* di Petralia Soprana (*tav. ??*), posta entro una nicchia scavata nella parete di destra del presbitero della locale chiesa del Loreto. È davvero sorprendente che in un piccolo centro come quello madonita possa trovarsi un'opera di così straordinaria qualità ed è altrettanto sorprendente constatare come essa sia stata quasi totalmente trascurata sia dalla critica colta sia fin'anche dalla storiografia locale. L'unica citazione dell'opera la troviamo infatti fra le righe della monografia del Ferruzza Sabatino²⁴, che la descrive come un «S. Sebastiano scolpito al nudo, legato ad un tronco con frecce infitte nel corpo, di ignoto autore, ma opera assai bella»; mentre Guido Macaluso²⁵ la

liquida come «delicata figura di San Sebastiano, raffigurato nelle sembianze di un giovanetto dal corpo trafitto da frecce, è scultura lignea policromata settecentesca». Più recentemente ha fatto scalpore nell'ambiente locale l'attribuzione dell'opera, anche se formulata soltanto oralmente, al grande scultore fiorentino Jacopo Tatti detto il Sansovino (Firenze 1486 – Venezia 1570), proposta dal noto critico d'arte Vittorio Sgarbi.

Se però da un lato non ci sentiamo di confermare l'assegnazione dell'opera all'illustre nome, poiché teorizzata con metodologie che esigono necessariamente ulteriori conferme attualmente non disponibili, sicuramente condivisibile è la sua appartenenza all'area culturale tosco-romana dei primi decenni del Cinquecento individuata da Sgarbi, di cui il Sansovino fu uno dei massimi interpreti. A conferma di ciò proponiamo come termine di paragone il *San Sebastiano* marmoreo collocato nella Cappella Grazioli Lante della Rovere all'interno della basilica romana di Santa Maria sopra Minerva (n.r. 2), databile agli inizi del XVI secolo e attribuito già ai tempi di Giorgio Vasari allo scultore fiesolano Michele Marini, scultura che, sempre a detta del Vasari, «fu tanto lodato in que' tempi»²⁶ e che ci sembra possa essere servito da esempio iconografico anche per l'opera petralese.

Il San Sebastiano di Petralia esula dal modello ideato da Antonello da Messina, la cui eco rimane viva nella scultura locale, soprattutto del legno, grazie ad un prototipo individuato da Antonio Cuccia (*infra*, p. ??) nella briosa statua del santo a Isnello (1510) e attribuita dallo stesso studioso allo scultore di origine veneziana Francesco Trina.

L'opera petralese si riallaccia invece al primo manierismo sviluppatosi fra Roma e Firenze sulla scia degli esiti formali raggiunti da Michelangelo e Raffaello. All'ignoto scultore non interessa infatti mettere in evidenza la tornitura volumetrica delle membra che fa scivolare la luce sulle superfici con un effetto avvolgente, ma costruisce tutta la plastica della scultura sulla tensione muscolare, ben evidente soprattutto nella accentuata flessione addominale e nella contrattura dei muscoli della gamba. Un richiamo classicheggiante è rappresentato dal tozzo tronco cui è legato il giovane santo, che sostituisce l'alberello stecchito di antonelliana memoria, richiamando da vicino il tipico elemento compositivo della scultura classica greca e romana.

L'elegante *silhouette* estremamente allungata rimanda più direttamente ai modelli manieristi proposti da pittori come il Pontormo, Rosso Fiorentino e Agnolo Bronzino e dopo il Sacco di Roma del 1527 dai numerosi allievi di Raffaello girovaghi per tutta la Penisola. Sembra respirare la stessa aria culturale il famoso *San Sebastiano* che il Sodoma dipinge per la confraternita omonima in Camollia, vicino Siena, nel 1525, in particolare per l'elegante posa proposta nonostante il momento cruento in cui è rappresentato il martire, per la sciolta capigliatura, per l'ovale perfetto del viso, per l'intreccio del panno sull'inguine; mentre le due opere differiscono nella curva addominale, più accentuata nel gonfalone del Sodoma che richiama direttamente il cosiddetto *Torso*

del Belvedere, e nell'espressione del volto che nel dipinto invoca l'aiuto divino creando un sottile velo di *pathos* totalmente assente nella volumetria “puro-visibilista” della scultura petralese.

Rimane ancora da sciogliere il nodo della committenza dell'opera e del suo arrivo a Petralia, operazione resa ancora più difficile dalla pressoché totale assenza di documenti riferibili alla Chiesa del Loreto anteriori ai rifacimenti settecenteschi.

Fin qui si è parlato di singole opere che pur se apprezzabili rimangono espressione di una colta ma ristretta committenza e raramente riescono ad essere incisive nel cambiamento di linguaggio della produzione locale. Nella prima metà del Cinquecento, le Madonie saranno però lo scenario in cui opererà una importante bottega di scultori in legno, con sede a Castelbuono, che contribuirà, questa sì in maniera determinante, all'aggiornamento del gusto degli artisti del luogo. Secondo quanto apprendiamo dai documenti pubblicati dal Di Marzo, infatti, fra il 13 maggio e il 14 agosto del 1513 lo scultore veneziano Francesco Trina si stabilisce proprio a Castelbuono²⁷ per un lungo lasso di tempo, forse definitivamente. Infatti, la sua presenza qui è documentata fino al 1518²⁸, ma può essere prolungata almeno fino al 1520, anno che era segnato sulla perduta “vara” polizzana di Santa Maria del Castello, documentata proprio alla bottega dell'oriundo veneto²⁹.

Per la personalità del Trina e per il suo diretto operato, anche di quello madonita, rimandiamo a quanto scritto in modo esauriente e convincente da A. Cuccia (*cf.*, *infra*). Qui si vuole invece focalizzare l'attenzione sulle novità culturali e iconografiche che il Trina deve aver portato con sé e che trovano riscontro in alcune opere ancora presenti nel territorio ed in altre conosciute soltanto attraverso le fonti, che si cercherà di raggruppare in un *corpus* se non unitario quanto meno omogeneo e di riferire alla produzione della Bottega castelbuonese di Francesco Trina.

I disegni e le incisioni che lo scultore deve aver avuto fra le sue carte e che parlavano il linguaggio di Donatello, di Mantegna, di Carpaccio, dei Bellini, di Antonello, di Dürer, di Cima, dei Lombardo, per rimanere nell'ambito soltanto dei nomi più conosciuti, hanno costituito, infatti, una miniera ricchissima di temi e di motivi iconografici e decorativi che permangono a lungo nelle realizzazioni del territorio. E questo linguaggio è quello definito dagli storici “antiquario”, che nel corso del Quattrocento aveva trovato a Venezia e nel Veneto terreno fertile dove radicarsi e propagarsi capillarmente attraverso due canali principali: le numerose collezioni di reperti antichi posseduti dai ricchi mecenati veneziani e l'attività di Donatello, prima a Padova e poi a Venezia, che importa in quella terra concetti nuovi, quali quello di “Storia” e del recupero dei testi figurativi classici, che per lo scultore toscano sono soprattutto quelli romani. La sintesi delle due strade la troviamo all'interno della bottega padovana di Francesco Squaricone e in particolare nel più geniale artista veneto del Quattrocento che di lì uscì, Andrea Mantegna, con il quale sicuramente ebbe modo di confrontarsi anche il nostro Francesco Trina.

fig. 4. Ignoto incisore (da Francesco Trina), *Immagine votiva di Santa Maria del Castello* (1518-1520), XIX sec., già Polizzi Generosa, chiesa di Santa Maria del Castello.



fig. 4

I nomi di alcuni protagonisti della florida bottega che egli impianta a Castelbuono si possono ricavare da documenti già noti, ad essi però non è possibile attualmente collegare in maniera diretta nessuna opera esistente. Si tratta di quei “Liberatus de Nachi neapolitanus”³⁰ e “Johannes de Nuchu”³¹, entrambi sia scultori che doratori abitanti a Castelbuono. Il primo è documentato come collaboratore di Francesco Trina nel 1518 per la realizzazione della citata monumentale “vara” processionale di *Santa Maria del Castello* a Polizzi. Francesco Mistretta, nella sua *Relatione*³², ci testimonia che sull’opera era leggibile l’anno 1520, che come detto costituisce il riferimento diretto più tardo a Francesco Trina. Oggi il fercolo e la statua di *Santa Maria del Castello* non esistono più ma da un’incisione del XIX secolo (fig. 4), che probabilmente riproduce la sola statua, si possono cogliere tutte le influenze dalle madonne mantegnesche e, soprattutto, belliniane presenti in quest’opera del Trina.

Per quanto riguarda “Johannes de Nuchu”, forse imparentato con quel Nicola de Nuchio attivo nel palermitano nella secon-

da metà del XV³³, non esiste nessun contatto documentato con lo scultore veneto, ma il solo fatto di essere abitante a Castelbuono e di essere presente a Polizzi nello stesso anno del Trina costituisce un buon indizio per determinarne l’appartenenza a quella bottega, anche perché l’indagine sul territorio ha mostrato che negli anni in cui il “de Nuchu” risulta attivo nelle Madonie, Castelbuono e il suo circondario erano praticamente monopolizzati da quel maestro e dai suoi collaboratori.

Un recente ritrovamento documentario da parte di Rosario Termotto³⁴ permette di collocare un altro tassello fondamentale per la ricostruzione dell’operato della nostra bottega. Infatti quel Bernardo Colloca, bionese, che nel 1525 scolpisce la statua della *Vergine Assunta* di Collesano, può essere con certezza identificato con un allievo del Trina che da Bivona si trasferisce momentaneamente a Castelbuono a seguito del maestro. Precedenti studi sulla preziosa statua collesanese³⁵ hanno già focalizzato l’attenzione sulle componenti nordiche dell’opera per poi rintracciarvi altre derivazioni che in qualche modo possono aver costituito il sostrato culturale del Colloca. La matrice nordica rimane però quella dominante, non tanto per l’iconografia generale, che a quella data era diffusissima in tutta Europa, ma per alcuni dettagli che ne determinano l’eccezionalità.

La mandorla modellata a *radica d’albero* che contorna la Vergine è caratteristica infatti dell’area di influsso flandro-tedesca, i rami che la foggiano e si intrecciano in basso lasciano intuire uno sviluppo in origine più articolato rispetto alla situazione attuale, probabilmente essa rappresenta la parte apicale di un complesso fercolo processionale³⁶. Numerosi raffronti sono stati fatti fra l’opera siciliana e alcuni intagli soprattutto tedeschi ma io ritengo che il riscontro più eloquente lo si possa trovare nella tavoletta della collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid dipinta da Petrus Christus nel 1465, che raffigura la Vergine entro un ovale creato dai rami di un albero secco, immagine in formato tascabile per la devozione privata di uno dei ricchi membri della potente confraternita della *Madonna dell’albero secco* di Bruges, cui lo stesso pittore era iscritto; inoltre il Dio Padre che sboccia a mezzo busto da un fiore sulla punta della mandorla della scultura di Collesano è assimilabile alle tante figure nella stessa posizione dei portali tardo-gotici veneziani.

Il contratto prevedeva che per la scultura collesanese il Colloca si dovesse avvalere del disegno fornito da un certo Angelo de Noto, pittore sconosciuto citato prima d’ora soltanto da Giuseppe Schirò che ne attesta la presenza a Monreale e la sua provenienza da Licata³⁷, il quale fra l’altro nel 1518 aveva già fornito alcuni disegni allo stesso Francesco Trina per la realizzazione di alcuni intagli decorativi, sempre a Collesano³⁸. Non sappiamo quanto il Colloca sia rimasto fedele alle indicazioni del de Noto, ma se l’opera finita rispondesse in qualche modo al disegno preparatore ci troveremmo davanti ad un pittore dalla cultura estremamente allargata che sicuramente avrà portato con le sue opere un contributo notevole alla produzione locale, penso ad esempio

agli affreschi ancora anonimi nella cripta della Matrice Vecchia di Castelbuono o agli sportelli dell'organo della chiesa di San Francesco dello stesso centro, lavori che presentano le stesse influenze culturali nordico-lombardo-venete.

Antonio Cuccia (cfr., *infra*) associa al nome del bionese anche un piccolo gruppo di opere fra Isnello e Castelbuono. Fra queste, particolarmente pertinente mi sembra l'accostamento fra l'*Assunta* di Collesano e il *San Michele Arcangelo* di Isnello (tav. ??), soprattutto per la disincantata espressività che si manifesta in modo evidente nell'identico ovale del viso. Quest'ultima opera era già stata inoltre avvicinata alla cultura geginiana da Vincenzo Abbate³⁹ che lo fa derivare dalla omonima scultura di Nicosia e dalla testa di giovane di Palazzo Abatellis, entrambe attribuite ad Antonello.

L'Arcangelo si erge con la fierezza di un giovane soldato nel luccichio della sua preziosa armatura finemente punzonata con motivi vegetali, pronto a combattere Lucifero, in origine soggiogato sotto i suoi piedi al posto dell'attuale nuvola settecentesca⁴⁰, così come settecentesco è il raffinato scudo a *rocaille*. La figura isnellese ha perso la postura aggraziata da paggetto del San Michele raffigurato nella tavola di Palazzo Abatellis, dipinta prima del 1507 da Riccardo Quartararo, da cui pur deriva⁴¹, e si prepara adesso, nonostante l'innocenza giovanile che ancora lo caratterizza, ad assumere i panni del comandante integerrimo delle schiere celesti.

Bernardo Colloca è documentato nuovamente a Bivona già nel 1533⁴²; alla dipartita del maestro, o per morte o per altra ignota destinazione, egli decide, dunque, di ritornare nella sua terra d'origine.

Il contributo di Angelo de Noto per l'*Assunta* di Collesano, della quale fra l'altro non sappiamo chi abbia realizzato la preziosa doratura, apre un altro interessante capitolo sui rapporti tra gli intagliatori della bottega castelbuonese e alcuni noti pittori locali. Oltre al de Noto, infatti, possiamo ricostruire una attiva cooperazione anche con il valenzano residente a Polizzi Juan de Matta e con Antonello Sillaro, che le ricerche di Rosario Termotto hanno inequivocabilmente stabilito essere originario di Polizzi ed abitante a Petralia Sottana⁴³.

Almeno in due casi troviamo già documentato il rapporto di Juan de Matta con scultori in legno. Si tratta della doratura del complesso fercolo della *Visitazione* di Polizzi, del 1529⁴⁴, e della collaborazione con lo scultore conterraneo Diego Ingutierrez per una Cona monumentale nella matrice di San Bartolomeo a Caltavuturo, del 1537⁴⁵. Inoltre, Vincenzo Abbate associa al pittore spagnolo la doratura e, probabilmente, il disegno della *Sant'Orsola* della chiesa eponima di Polizzi⁴⁶. Lo studioso, nei suoi numerosi contributi sul pittore, insiste anche nel ricondurre quella certa legnosità di alcune figure del Matta proprio alla sua familiarità con gli scultori in legno, affermando implicitamente un contatto con questi prolungato nel tempo e non occasionale. L'indagine sul campo svolta in occasione di questa ricerca e l'ana-

lisi stilistica di alcune opere hanno confermato in parte queste supposizioni.

La "vara" della *Visitazione* della chiesa di Santa Maria di Gesù lo Piano ci è nota soltanto dalla descrizione tracciata da Francesco Mistretta⁴⁷. Essa doveva essere di una tale complessità che perfino l'autore della *Relatione* afferma di trovare difficoltà nel descriverla. Tuttavia, se nel leggere le parole del Mistretta teniamo a mente gli intagli dei "fugelaltar" diffusi in aree di influenza tedesca, che non di rado presentano colonne a tronco d'albero che sbucano fra le ali di esseri fantastici e che si dividono in complessi intrecci nella parte superiore a mo' di fronde, l'immagine del grande fercolo ci risulterà assai più chiara. Inoltre, come ulteriore conferma dell'origine nordica di queste implicanze iconografiche ricordiamo che Vincenzo Abbate ha già avvicinato le colonne descritte a radica d'albero della "Vara" di Polizzi alla mandorla dell'*Assunta* del Colloca⁴⁸, creando un implicito rapporto di parentela con la produzione della nostra bottega castelbuonese.

Attualmente le uniche parti superstiti del grande fercolo sono le quattro statue che costituiscono la scena della *Visitazione*, anche se il restauro in corso ha evidenziato che esse hanno definitivamente perso la doratura operata dal Matta nel 1529. Adesso Antonio Cuccia (*infra*) propone di assegnare il gruppo scultoreo allo spagnolo Diego Ingutierrez, per le innegabili vicinanza tra la figura di *Zaccaria* del gruppo polizzano e il *San Girolamo* di Caltavuturo, già appartenente alla documentata "Cona" di San Bartolomeo. Le pregnanze però degli intagli descritti dal Mistretta, tutte riconducibili ad ambito nordico e lombardo-veneto, soprattutto le citate colonne a radica d'albero e le quattro "serene", una per angolo, che sostenevano il secondo ripiano del fercolo e che ritroviamo in simile ubicazione ad esempio nel *Monumento a Girolamo e Marcantonio Della Torre* (ante 1506) nella chiesa di San Fermo Maggiore a Verona, opera di Andrea Briosco detto il Riccio⁴⁹, o, per rimanere nel nostro ambito territoriale, alla base della *Stauroteca* di San Mauro Castelverde, attribuita ad orefice lombardo della fine del XV secolo⁵⁰, mi inducono a pensare che il solo fercolo possa essere stato opera delle maestranze formatesi alla scuola di Francesco Trina. Inoltre, la vicinanza fra la "vara" della *Visitazione* e la produzione della nostra bottega trova sostegno anche nel confronto con alcuni dettagli della grande Croce pensile di Collesano, sulla quale torneremo a breve.

Per l'altra opera documentata alla quale il Matta presta la sua mano, la Cona per la vecchia Matrice di Caltavuturo, più volte citata ed eseguita nell'intaglio dall'Ingutierrez, si rimanda al contributo di Antonino Cuccia (cfr. *infra*).

Ai modi del Matta può essere avvicinata sempre a Caltavuturo la parte pittorica di un'altra opera lignea. Un recente restauro ha svelato l'incarnato originario, anche se molto integrato dai restauratori, del *Crocifisso* della chiesa di Santa Maria la Nova (n.r. 3). Se osserviamo attentamente la superficie pittorica del Cristo e in particolare il sangue che fuoriesce dalle ferite delle mani, dei piedi e del costato, realizzato a grandi gocce isolate che si dipartono dalla feri-

ta come virgole seminali, troveremo riscontri nel *Compianto sul Cristo morto*, nel *Martirio dei Diecimila* e nella *Strage degli Innocenti*, tutte opere polizzane del terzo o quarto decennio del secolo attribuite al pittore spagnolo. La parte scultorea dell'opera, con la lunga e fluente capigliatura su cui è direttamente scolpito l'intreccio della corona di spine, con le linee sinuose ma assolutamente naturali del corpo, con la sua ricerca volumetrica studiata e misurata, è poi accostabile al *Crocifisso* della chiesa dell'Annunziata di Castelbuono (n.r. 4). Entrambe le sculture cercano di coniugare il modello di Cristo "siciliano", imposto dalla famiglia messinese dei Matinati, con quello nordico-naturalistico importato dal Trina e di cui lo scultore veneto nell'isola era diventato il maggior interprete. Anch'esse, allora, sono uscite probabilmente dall'ambito della qui proposta bottega castelbuonese di Francesco Trina e appartengono probabilmente ad una stessa mano, ancora non identificata.

Estranea ai modi stilistici della bottega castelbuonese sembra essere invece la statua di *Sant'Orsola*, bloccata nella sua rigidezza formale ma avvolta da vesti preziosissime che imitano i nobili tessuti operati dell'epoca, per lo più di importazione fiamminga. L'originale scultura, secondo le convincenti argomentazioni dell'Abbate, cui si rimanda⁵¹, dovrebbe essere *in toto* un'ideazione del Matta e, dunque, frutto di una collaborazione con un ignoto scultore locale. Nella stessa Polizzi è poi da rilevare il gruppo con i *Santi Gioacchino ed Anna*, oggi poco giudicabili a seguito dei pesanti travisamenti subiti, ma che mantengono modi e peculiarità iconografiche vicini agli stilemi pittorici del pittore valenzano.

L'altra personalità di pittore che può essere rintracciata a lavorare gomito a gomito con le maestranze della nostra bottega è Antonello Sillaro. Egli, come si sa, è colui che appone la firma ai piedi del *Cristo Risorto* dipinto sul *verso* della grande croce posta al centro della navata principale della chiesa Madre di Collesano e, insieme alla firma, indica anche la data della sua opera, il 1555, dandoci il *terminus ante quem* per la realizzazione della macchina lignea, unico esempio in Sicilia, insieme a quello della chiesa Madre di Castelvetrano, di croce stazionale ancora fruibile nella sua collocazione originaria.

Il nostro discorso si concentrerà ora su quest'opera, che costituisce uno dei più importanti arredi lignei siciliani, arricchito ancor di più dal contributo pittorico del Sillaro, cercando di dimostrare che essa rappresenta l'apice dell'attività della nostra bottega, ormai quasi sicuramente priva del suo maestro.

Sulla base di un documento del 7 agosto del 1539, che si riferisce alla commissione fatta a Vincenzo Pernaci di una croce intagliata per la chiesa di Sant'Antonio di Prizzi, Gioacchino Di Marzo così si riferisce all'opera collesanese: «...laddove in vece un'altra più grande e di molta ricchezza di lavoro riman sospesa in mezzo alla gran nave della chiesa maggiore in Collesano, recando dinanzi un bel Crocifisso in rilievo e dietro dipinto il Cristo Risorto con l'anno 1555. Non è quindi improbabile ch'essa sia pure opera del medesimo artista...»⁵². In realtà una rilettura del documento pubblicato dal Di Marzo dimostra che l'oggetto di cui lì si parla è un

fig. 5. Ambito dei Matinati e Bottega di Francesco Trina, *Calvario stazionale*, ante 1555, Collesano, basilica di San Pietro.

manufatto del tutto diverso dalla nostra macchina lignea. Per Prizzi, infatti, il Pernaci realizza una Croce con una cornice riccamente intagliata della quale esiste ancora oggi una replica nella chiesa di San Michele a Sciacca (cfr., A. Cuccia, *infra*, tav. ??). L'attribuzione al Pernaci del Calvario di Collesano è dunque del tutto infondata. D'altronde già Vincenzo Abbate⁵³, attribuendo la nostra opera a maestranze madonite, aveva notato che i rapporti più stretti essa li mostra con alcuni intagli delle chiese castelbuonesi, in particolare con la cornice del grande *Polittico* della Matrice Vecchia e con la *Croce* dipinta, ora nella Matrice Nuova ma che all'interno della vecchia chiesa Madre condivideva una posizione e una struttura simile a quella di Collesano, essendo collocata «nel mezzo della chiesa sospeso in aria sopra una trabe dorata, sopra del quale sono l'immagine di Maria Vergine et Giovanni di rilievo»⁵⁴.

Strutture del genere dovevano essere presenti in molte chiese siciliane e in quasi tutte quelle madonite, realizzate o rinnovate fino a date molto tarde del XVI secolo⁵⁵. Nella sola Collesano quella della chiesa Madre era la terza in ordine di tempo, essendo già state documentate quella della distrutta chiesa di San Giovanni Battista e quella della chiesa di San Giacomo⁵⁶; di entrambe le opere oggi rimangono soltanto i rispettivi Crocifissi, di cui già si è detto in precedenza e ai quali si associa il *Crocifisso* in mistura del Calvario della chiesa Madre (fig. 5), che costituisce un corpo estraneo ed autonomo rispetto al resto dell'intaglio ligneo⁵⁷.

Ben diversa è infatti la cultura che traspare dalla complessa macchina lignea, sulla quale occorre approfondire il discorso (figg. 5-6). Innanzi tutto occorre dire che si tratta di un manufatto che presenta delle originalità nei confronti di tutti gli altri arredi simili documentati. Questi, infatti, erano costituiti da una trave lignea, più o meno decorata, alloggiata sulle imposte dell'arco che delimita l'area del presbiterio, sulla quale erano disposti la croce con il Crocifisso, dipinto o scolpito, e a volte le figure dei due dolenti. L'opera collesanese, invece, è assestata al centro della navata e presenta uno sviluppo più complesso rispetto allo standard che trova in parte riscontro soltanto nella perduta croce della chiesa Madre di Polizzi, datata al 1484.

Condivisi sono i richiami che Vincenzo Abbate individua tra alcuni particolari della *Vergine Assunta* di Collesano, che ormai sappiamo essere di Bernardo Colloca, e altri della nostra macchina lignea⁵⁸, come pure i richiami visti tra la grandiosa struttura e la minuta produzione dell'oreficeria⁵⁹ ma in questo campo i rapporti non vanno individuati con la produzione siciliana, bensì proprio con quella di area veneziana. In Veneto, infatti, numerosi esemplari di croci astili realizzate fra il XIV e il XVI secolo presentano una compagine iconografica molto simile alla nostra opera, con i dolenti collocati su due braccia-candelabra accanto alla croce⁶⁰. In queste opere cambia anche l'impianto iconografico rispetto a quello tradizionale, poiché le figure degli evangelisti, che di solito occupano i capicroce del *verso*, si trovano spostati nel *recto*, e al loro posto vengono inserite figure di profeti o dei Padri della Chiesa, così come li ritroviamo a Collesano nella parte dipin-





fig. 6

ta dal Sillaro. In Sicilia l'unica croce processionale attualmente conosciuta che presenta una simile iconografia si trova, non a caso, nel tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono⁶¹. Dall'oreficeria veneta sembrano anche derivare le due rosette aggettanti che fuoriescono dai candelabri di sostegno ai dolenti. Esse sono infatti una caratteristica di molti reliquiari e ostensori veneti, ve ne sono ad esempio nel Tesoro del Santo a Padova⁶² o nella Cattedrale della stessa città⁶³, e a Collesano sono quasi una citazione letterale. Anche per esse non è possibile attualmente rintracciare precedenti in Sicilia se non nel *Reliquiario di San Bartolomeo* del Tesoro della chiesa Madre di Geraci Siculo⁶⁴, che d'altronde presenta delle caratteristiche estranee ai coevi prodotti isolani. Sia la *Croce* astile di Castelbuono che il reliquiario di Geraci potrebbero essere dunque anch'essi debitori a modelli veneti importati dal Trina o da altri in Sicilia.

Ancora più probante per il nostro discorso è l'analisi dei motivi decorativi che ornano le due mensole di sostegno e il bordo della croce. Per quest'ultimo valgono i raffronti che Vincenzo Abbate instaura con la *Croce* della Matrice Nuova castelbuonese, da un lato, e alcuni particolari della cornice del monumentale *Polittico* della Matrice Vecchia, dall'altro⁶⁵.

Illuminante è anche l'analisi dei motivi decorativi delle mensole. Esse presentano un'anomalia che, allo stato attuale degli studi, non si può spiegare altrimenti se non con una disattenzione nel coordinamento di bottega. Le due mensole presentano, infatti, un classicista motivo decorativo "a palmetta", su tre facce, mentre sulla faccia rivolta verso l'ingresso della mensola a sinistra è inserito un fregio che ripete un motivo con sfingi affrontate ad un elegante vaso (fig. 6). Entrambi questi partiti decorativi trovano il loro più puntuale raffronto nel repertorio antiquario, ampiamente sviluppato nelle facciate e nei monumenti veneziani della fine del Quattrocento, in opere per lo più riferibili a Pietro Lombardo e ai suoi figli Tullio e Antonio. Nel repertorio dei Lombardo il motivo "a palmetta" è largamente presente, ad esempio nei rilievi

dell'*Arca del Santo* a Padova, nella Porta veneziana di San Giovanni Evangelista, nei monumenti funebri della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, nella facciata della Scuola Grande di San Marco⁶⁶, che può essere considerata il loro capolavoro. Più raro, e dunque più caratteristico, è il rilievo con le sfingi affrontate, che proprio nei fregi con grifoni della facciata della Scuola Grande di San Marco ha i suoi più illustri predecessori. Recenti studi hanno provato che le chiare reminiscenze dall'antico di questo motivo derivano dal fregio esterno del tempio di Esculapio nel palazzo di Diocleziano a Spalato⁶⁷. Come nei grifoni di Pietro Lombardo le nostre sfingi, meno raffinate di quelli, sono prive della parte posteriore del corpo leonino, che viene trasformata in una serie di girali vegetali. Questa concordanza di originalità rispetto al prototipo istriano crea un filo diretto fra i rilievi veneziani e quello di Collesano che trova il suo bandolo della matassa nella cultura importata dal Trina nelle Madonie e nella bottega dallo stesso impiantata a Castelbuono. Anche le facce inferiori delle mensole, che presentano il motivo, tratto anch'esso da modelli romani, della rosetta entro quadrato ci aiutano a collocare l'opera in questa cultura antiquaria che abbiamo delineato.

Lo stesso discorso vale per gli esseri fantastici e mitologici che hanno una gran parte nell'economia della struttura lignea. Si tratta delle due "sirene" che fungono da sostegno angolare per le mensole e dei due esseri ibridi che con il loro moto a girale reggono il *Calvario* vero e proprio. Le due "sirene" monumentali sono sicuramente frutto dalla stessa mano che ha intagliato il fregio con le sfingi. Una rapida indagine bibliografica e sul campo fra Padova, Venezia e Verona mi ha permesso di constatare quanto spesso, in terra veneta, esseri simili siano impiegati in altari, monumenti sepolcrali, cornici, reliquiari, elementi architettonici e, anche, in pittura. La loro origine, ancora una volta riferibile al repertorio "antiquario", è da ricercare nelle fantasiose creature del Mantegna e del Riccio, ma la loro maggiore diffusione è affidata alla bottega veneziana dei Lombardo, in particolare nelle decora-

fig. 6. Bottega di Francesco Trina, *Trave del Calvario stazionale*, ante 1555, Collesano, basilica di San Pietro.

fig. 7. Ambito di Francesco Trina, *San Sebastiano*, XVI sec., prima metà, Castelbuono, matrice nuova.

zioni per la chiesa di Santa Maria dei Miracoli⁶⁸. Le due “sirene” di Collesano possono trovare un precedente anche in area madonita, nelle «quattro serene una per angolo» inserite nel già citato *fercolo della Visitazione*, avvalorando l'ipotesi di una compartecipazione di esponenti della bottega castelbuonese per la realizzazione di quell'opera. Le “sirene”, poi, poste in relazione alla croce assumono una simbologia davvero affascinante, legata anch'essa al mondo classico. Nel poema omerico dell'Odissea infatti esse rappresentano le tentazioni che portano l'uomo alla morte e Ulisse per scampare al loro canto seducente si fa legare all'albero della nave. Traslando il racconto in senso cristiano, Ulisse è Cristo che volontariamente si consegna alla morte facendosi inchiodare all'albero (la croce) per riscattare l'uomo dal peccato e dalla morte (il canto delle sirene)⁶⁹.

Dai rilievi prodotti dalla bottega dei Lombardo per Santa Maria dei Miracoli si possono far derivare anche i due esseri ibridi che con la sinuosità del loro movimento conferiscono monumentalità all'intera opera collesanese. Si tratta di prodotti fantasiosi che vedono la sapiente combinazione di protomi umane, vegetali e animali e che hanno origine ancora una volta da Andrea Mantegna, in particolare negli esseri mostruosi dell'incisione con la *Zuffa di dei marini*. I colori vivaci dei due mascheroni ricordano inoltre le cromie della miniatura, per la quale è ancora possibile trovare raffronti veneti nel cosiddetto Maestro dei Putti, in Antonio Maria da Villafora, nel Mestro del Plinio di Londra e in Girolamo da Cremona, tutti già messi in relazione con l'attività dei Lombardo⁷⁰.

Il lungo discorso fin qui condotto sulla grandiosa macchina lignea di Collesano ha delineato una tendenza stilistica ben precisa seguita dai membri della bottega impiantata a Castelbuono da Francesco Trina, per cui è possibile avvicinare ad essi altri intagli presenti nel territorio. In primo luogo quella maestosa cornice, che vede anche l'inserimento di due statue a tutto tondo e un mezzo busto a rilievo⁷¹, del *Polittico* della Matrice Vecchia di Castelbuono (fig. 1). La critica si è ampiamente occupata dell'opera ma ogni tentativo di risalirne all'origine è stato viziato da quello che oggi assume sempre più i connotati di un equivoco filologico. Un documento pubblicato dal Di Marzo⁷² ci informa, infatti, che l'1 ottobre del 1520 il marchese di Castelbuono Simone I Ventimiglia incaricava un certo Francesco Pollicino di trasportare una «iconicum monumentum Deipare Assumptionis» dalla città di Messina a Castelbuono⁷³. Il Di Marzo attribuiva così le tavole che compongono il polittico castelbuonese alla mano di Antonello de Saliba, nipote del grande Antonello, generando quella confusione che ancora oggi resiste nonostante i successivi studi del Bottari, della Paolini, di Vincenzo Abbate e, più recentemente, di Teresa Pugliatti abbiano giustamente riportato l'autore dei dipinti all'area palermitana⁷⁴. Come interpretare allora il documento del Di Marzo? La Paolini cerca di risolvere il problema associando all'area messinese soltanto la cornice lignea⁷⁵, ma questa soluzione rimane alquanto inverosimile, tant'è che Vincenzo Abbate, imboccando forse la strada giusta, comincia a dubitare



fig. 7

che si possa continuare ad identificare l'opera citata nel documento del 1520 con il Polittico posto nell'abside della Matrice Vecchia⁷⁶. Questo dubbio legittimo potrebbe trovare conferma in una postilla documentaria pubblicata da Antonio Mogavero Fina che parla di una "Assumption" commissionata per l'altare a sinistra del presbiterio da realizzarsi nel 1686 per mano del pittore castelbuonese Antonio Brugnone⁷⁷, potrebbe infatti trattarsi del rifacimento della cinquecentesca immagine citata nel documento del Di Marzo, ormai a quella data deteriorata. D'altronde la cornice del nostro polittico non trova raffronti con nessun'altra struttura simile superstita, né in area occidentale né, tanto meno, in area orientale della Sicilia. Da rivedere anche i presunti richiami spagnoli del nostro intaglio⁷⁸. La Cornice del *Polittico di Castelbuono* non presenta infatti guglie, pinnacoli e altri elementi di estrazione tardo-gotica ispanica, riscontrabili semmai nell'altra cornice anteriore di qualche decennio del *Pentittico di San Guglielmo* della stessa chiesa, ma, al contrario, essa esprime una struttura razionale nel partito decorativo riconducibile a modelli di area padana della seconda metà del Quattrocento, ad esempio le sontuose strutture che incorniciano i polittici dei Vivarini o di Carlo Crivelli. Se poi passiamo ad analizzare i particolari decorativi che, come già sottolineato, si avvicinano molto a quelli del Calvario di Collesano⁷⁹, non diventa difficile associare la nostra cornice alla bottega del Trina. Anche perché, altrimenti, non si capirebbe come mai, pur avendo a disposizione nella stessa cittadina delle maestranze di alto livello, ci si sarebbe dovuti rivolgere ad artisti ingaggiati così lontano per realizzare quella che era, probabilmente, l'opera pittorica e di intaglio più rilevante mai commissionata a Castelbuono.

Alla stessa bottega va anche ricondotta la cassa dell'organo della Chiesa di San Francesco sempre a Castelbuono. I recenti restauri hanno permesso di datare con precisione l'organo e consequenzialmente anche la cassa e i pannelli dipinti che ancora oggi chiudono le canne di facciata. Sul somiere dello strumento è stata, infatti, ritrovata, incisa a fuoco per due volte, l'iscrizione con l'anno 1547 e, ancor più precisamente, «DIE 4 MAYI V IND 1547»⁸⁰. L'intaglio decorativo presenta quel motivo a palmetta che già abbiamo documentato nella chiesa Madre di Collesano e nella Matrice Vecchia della stessa Castelbuono ed, inoltre, le grate che inquadrano le campate delle canne di facciata, nelle poche parti originali, presentano un motivo a rosetta molto simile a quello di Collesano. Ma c'è di più. Durante il restauro della cassa è stato rimosso il coronamento della struttura, ritenuto di fattura posticcia, e collocato sulla controfacciata della chiesa, alle spalle dello stesso organo. Analizzandolo attentamente, però, ed epurandolo idealmente dalle aggiunte sei-settecentesche, l'immagine che viene fuori è quella di due delfini che si dipartono da un elegante vaso all'antica, tipico modulo decorativo della cultura antiquaria quattro-cinquecentesca, veneta in particolare, e dunque parte originale ed integrante della cassa. Il motivo dei delfini binati ci richiama, poi, immediatamente alla mente i «pesci inargentati» che sostene-

vano la grande croce stazionale nella chiesa Madre di Polizzi, opera che secondo la testimonianza del Di Giovanni dovrebbe risalire al 1484.

Da questa attribuzione ne scaturisce almeno un'altra, cioè la cassa dell'organo della chiesa Madre di Collesano⁸¹ che presenta svariate analogie con quella appena descritta di Castelbuono. Il materiale fonico dell'organo attuale è opera del 1627 di Antonino La Valle, il famoso organario palermitano, ma come si evince dal contratto egli impianta il suo organo nella cassa preesistente⁸², che motivi stilistici ci inducono a ritenere opera della stessa bottega della cassa dell'organo di San Francesco a Castelbuono e cronologicamente poco posteriore ad essa.

Le opere di Francesco Trina diventano presto modelli per scultori locali che cercano di imitarne la maniera. Si possono classificare fra questi tentativi tutta una serie di San Sebastiano che dipendono direttamente dalla splendida statua di Isnello, per la cui pittura interviene il noto pittore Mario Di Laurito⁸³, ad esempio quello della chiesa di Santa Maria la Porta a Geraci (n.r. 5) o quello oggi nella nuova Matrice di Castelbuono (fig. 7); in modo particolare sembra esserne una copia fedele, anche se corrotta da contaminazioni locali, la statua di uguale soggetto della chiesa del Collegio di Collesano (n.r. 6), che condivideva con l'opera di Isnello anche la presenza dei due carnefici oggi non più esistenti⁸⁴; come pure, cambiando soggetto, il *San Giovanni Battista* della stessa Collesano sembra derivare il suo impianto figurativo dalla statua eponima del Trina per la vecchia Matrice di Castelbuono. Per queste e altre opere non siamo ancora in grado però di stabilire se siano di mano di seguaci locali ispirati dai modi del Trina o opera di allievi appartenuti alla sua bottega.

La produzione locale della prima metà del Cinquecento

Contemporaneamente alla propagazione di opere e di artisti esterni, che cercavano di introdurre nella regione un linguaggio di rinnovamento culturale, continuavano a lavorare nell'entroterra madonita e lungo le coste antistanti le maestranze locali, che sfruttavano la presenza dei folti boschi montani e collinari impiantando nei diversi centri abitati piccole botteghe perlopiù a gestione familiare. Il loro permanere nel territorio è dovuto principalmente al fatto che esse, pur insistendo su posizioni tradizionali, trovavano ancora un discreto consenso nella committenza laica ed ecclesiastica meno colta e aggiornata, che preferiva affidarsi a formule ben consolidate.

Per cogliere appieno la profonda divergenza tra la linea di rinnovamento fin qui tracciata e quest'altra che corre parallela ad essa, senza però intersecarsi in alcun modo per buona parte del secolo, basta confrontare le opere già prese in esame con la copia di statue raffiguranti i *Santi diaconi Lorenzo e Stefano* di Geraci Siculo, sicuramente prodotto di una bottega locale. Il *San Lorenzo* (n.r. 7) della chiesa monacale di San Giuliano è databile intorno al 1492, infatti il 21 aprile di quell'anno la Curia Arcivescovile di Messina, sotto la cui giurisdizione ricadeva allora

Geraci, dava il consenso alla costruzione dell'altare dedicato al santo e il seguente 20 ottobre venivano autenticate le reliquie di San Lorenzo venerate presso lo stesso altare, che dunque doveva essere già terminato⁸⁵. Di poco posteriore, ma comunque sempre entro la fine del XV secolo, sembra essere il *Santo Stefano* (n.r. 8) della chiesa eponima. L'attardamento culturale delle due opere dall'impostazione rigidamente frontale, che oggi si presentano travisate da successivi interventi di ammodernamento, era già stato notato da Antonio Cuccia, che giustamente le vedeva «legate ancora a stilemi gotici, come l'impostazione della figura che flette all'indietro e l'ingrossamento di questa dalla cintola alla base, ben visibile all'osservazione di profilo»⁸⁶.

Ai primi anni del XVI secolo è databile una statua di difficile interpretazione oggi conservata nella sacrestia della chiesa del Salvatore a Petralia Soprana. L'opera è stata rinvenuta a metà degli anni Ottanta del secolo scorso murata in un'intercapedine della locale chiesa di San Teodoro e pubblicata subito dopo da padre Guido Macaluso con la didascalia: «Statua lignea policromata di S. Barbara, opera significativa dello scultore madonita Giovan Pietro Ragona ed eseguita nel 1684»⁸⁷. A tale riferimento così circostanziato il gesuita petralesse deve essere giunto attraverso una notizia documentaria di cui però non fornisce gli estremi, ma analizzando l'opera è subito evidente che questo eventuale documento non può affatto riferirsi alla realizzazione della stessa, ma semmai ad un cospicuo intervento di restauro su una scultura precedente. Con il possibile intervento del Ragona, infatti, la statua è stata interamente rimodellata grazie all'inserimento di una cappa avvolgente che crea nell'opera un movimento articolato tutt'intorno di matrice ormai barocca, consona alla cultura dell'artista petralesse. Questo senso di movimento è accentuato dal gioco luministico conferito alla superficie dai carnosi motivi decorativi vegetali, scalfiti ora con minute martellature ora con brevi tocchi di bulino in modo da creare effetti diversi con il cambiare del grado di incidenza della luce. La scultura, nel suo aspetto originario, non doveva discostarsi molto dalle coeve figure di Santi in mezzorilievo di Naro⁸⁸ o, ancor di più, dalla *Madonna con il Bambino* della chiesa di Santa Lucia a Piazza Armerina⁸⁹, con la quale condivide anche lo stesso andamento delle pieghe a sottile "cannula", strette dal cordoncino legato sotto il seno. Le trasformazioni del 1684 non dovettero riguardare però soltanto gli aspetti stilistici, l'opera infatti deve aver subito anche determinanti cambiamenti iconografici. L'inserimento sulla mano sinistra della torre, attributo principale di Santa Barbara, appare infatti forzato, tanto che parte della stessa mano risulta pesantemente rimodellata. In origine la nostra statua doveva probabilmente raffigurare un altro soggetto, forse una Vergine Annunciata con il libro delle scritture poggiato sul ventre⁹⁰, secondo un'aulica iconografia di origine senese ovvero la figura di una santa diversa.

Allo stesso momento realizzativo è accostabile, sempre a Petralia Soprana, la statua di *Sant'Alberto*, proveniente dallo scomparso convento dei Padri Carmelitani. Le due opere, nono-

stante le varie manomissioni subite, condividono la stessa impostazione rigida e frontale, con i caratteristici innesti fra le articolazioni, duri e spigolosi, che spingono ad associarle ad una medesima mano.

Tutto da chiarire è ancora il caso dell'intagliatore termitano Giacomo di Leo, documentato fino al 1513⁹¹. A lui vengono ancora oggi attribuite alcune opere scultoree basandosi su un equivoco in cui era caduto lo storico locale Ignazio De Michele, quando nel 1865 identificava i due gonfaloni lignei di *San Sebastiano* e di *San Giovanni Battista*, citati come opere del Di Leo in un documento del 1510, con le rispettive statue ancora oggi esistenti nella chiesa del Monte e nel Museo Civico di Termini⁹². La *querelle*, in realtà, era stata già risolta da Giacchino Di Marzo che dice bene quando afferma che i gonfaloni processionali sono cosa ben diversa dalle statue e che le due sculture di Termini vanno collocate una, il *San Giovanni Battista* (fig. 8), nella seconda metà del XVI secolo e l'altra, il *San Sebastiano*, tra la fine dello stesso e l'inizio del secolo seguente⁹³, tuttavia ancora oggi si continuano ad associare le due opere al nome del Di Leo, legandovi anche una figura di *San Giacomo*⁹⁴ e un grande *Crocifisso*⁹⁵, entrambi oggi nella chiesa Madre di Termini. Queste due opere, però, non collimano stilisticamente e cronologicamente né fra di loro né con le due precedenti attribuzioni, essendo il primo probabilmente opera tardo quattrocentesca e il secondo appartenente al filone dei crocifissi "messinesi" della prima metà del Cinquecento. Esse, quindi, invece di contribuire alla risoluzione del problema alimentano maggiormente la confusione nella delineazione della personalità del Di Leo. In realtà oggi ben poco si può dire su questo intagliatore, poiché tutte le opere documentate risultano disperse, perfino il *Crocifisso* "di mezzana grandezza" del 1510 realizzato per la chiesa di Santa Caterina, che sia il De Michele sia il Di Marzo riconoscono in un Cristo ai loro tempi esposto nella sacrestia della chiesa Madre⁹⁶, oggi risulta di difficile identificazione. Anche l'attribuzione del *fercolo dell'Annunziata* fra due angeli, datata 1505, della chiesa eponima di Isnello, vista dal Di Marzo e da lui legata al nome di Giacomo Di Leo⁹⁷, oggi non è più verificabile perché, secondo alcune testimonianze locali, del gruppo scultoreo si sono perse le tracce per essere stato venduto a non meglio specificati acquirenti nei primi decenni del Novecento.

Ritornando al *San Giovanni Battista* del Museo Civico di Termini, per quanto concerne alla cronologia della statua mi sembra che esso, rispetto a ciò che ha sostenuto il Di Marzo, sia da riportare invece sì al quarto o quinto decennio del secolo, ma che rispetto all'autore sia più pertinente un riferimento all'entourage di un'altra importante famiglia, i Barberi o La Barbera, operante nel termitano a partire dalla prima metà del Cinquecento e di cui l'esponente più noto è certamente il pittore e architetto Vincenzo (1577 ca.-1642)⁹⁸. L'origine genovese della famiglia Barberi giustifica il fatto che il *San Giovanni* termitano risulta del tutto estraneo alla coeva produzione lignea siciliana, mentre mostra stretti legami con alcuni aspetti della pittura lombarda, in particolare di



fig. 8

fig. 8. Ambito dei Barberi, *San Giovanni Battista*, XVI sec., secondo quarto, Termini Imerese, Museo Civico.



fig. 9

fig. 9. Pietro Barberi, *San Michele Arcangelo*, 1533, Ciminna, chiesa madre.

Vincenzo Foppa. Inoltre, ad un certo Pietro Barberi il 29 ottobre 1533 viene commissionato dalla confraternita di San Michele Arcangelo di Ciminna una immagine lignea del titolare (fig. 9), che oggi è esposta nella chiesa Madre dello stesso centr⁹⁹. Nella statua si possono cogliere i medesimi echi foppeschi notati per il Battista di Termini, si veda la tavola con *San Michele* dell'Hermitage, ed inoltre le due sculture condividono la stessa impostazione spaziale, con una sagoma avvolgente che si sviluppa lungo le direttrici tracciate dal ridondante mantello e dal braccio incedente. Purtroppo i mutamenti subiti, soprattutto dal *San Michele* di Ciminna, non ci consentono di verificare con sicurezza la paternità diretta di Pietro Barberi anche per il *San Giovanni* del museo termitano ma di confermare comunque la stessa filiazione culturale delle due sculture.

Per un maestro, il Di Leo, ben documentato ma del quale attualmente non è riconoscibile alcuna opera, ne corrisponde uno a cui è possibile associare un piccolo gruppo di statue in diversi centri madoniti ma il cui nome rimane ancora sconosciuto. Ad una stessa mano, operante nella prima metà del Cinquecento, si possono infatti riferire il *San Pietro* dell'eponima chiesa di Pollina, il *San Giacomo* della chiesa Madre di Petralia Sottana e il *San Giovanni Battista* della chiesa della Badiola di Polizzi (fig. 10). Le tre opere sono infatti caratterizzate per un verso da retaggi culturali arcaizzanti, quali la posa rigidamente iconica e l'ingrossamento della massa volumetrica dalla cintola in giù, ma dall'altro esse sembrano aggiornarsi progressivamente su alcune delle più significative esperienze artistiche dell'epoca, e ciò ci consente di poterle disporre in un preciso ordine cronologico.

Sul modello prodotto dallo scultore di origine carrarese Antonio Vanella, a Petralia Soprana e soprattutto nel portale di Baida¹⁰⁰, documentato al 1507, è esemplato il rigido *San Pietro* di Pollina (n.r. 9), che come quello presenta un'indistinta espressività facciale, con lo sguardo leggermente impennato verso l'alto e i riccioli della barba modellati a rosetta uno per uno, rifiniti da un leggero tocco di trapano e disposti schematicamente in sovrapposte file parallele, tutti accorgimenti che anche il Vanella desume dalla famosa statua bronzea di *San Pietro* nella Basilica Vaticana.

Più sciolto appare il *San Giacomo* di Petralia Sottana (n.r. 10), del quale si sconosce l'ubicazione originaria, esso infatti non è citato nel minuzioso inventario dei beni mobili e immobili della chiesa Madre del 1599¹⁰¹ e dunque è da escludere una sua collocazione iniziale in questa chiesa. Accomunano le due opere, oltre a tutta una serie di evidenti risposdenze iconografiche e fisiognomiche, il caratteristico andamento saettante delle pieghe spezzate, desunto certamente dal modo di plasticare di Francesco Del Mastro, molto attivo nelle Madonie nel primo trentennio del secolo. Inoltre, in quest'opera l'ignoto autore risente delle novità plastiche introdotte a Palermo da Giovanni Gili, applicate ad esempio nel *San Vito* ora al Museo Diocesano, soprattutto per il sovrabbondante manto accavallato al braccio destro, così morbido e realisticamente avvolgente, realizzato con uno spessore del legno sottilissimo tale da

fig. 10. Ignoto scultore, *San Giovanni Battista*, XVI sec., prima metà, Polizzi Generosa, chiesa della Badiola.

ricondurre ai preziosi tessuti operati non solo nell'aspetto, reso attraverso la luccicante doratura punzonata ancora intatta nel *San Giacomo* mentre nel *San Pietro* è da rapportare perlopiù al restauro del 1629¹⁰², ma anche nella consistenza.

Condivide la stessa impostazione spaziale il *San Giovanni Battista* di Polizzi, giunto alla sede attuale dalla locale Commenda dei Cavalieri di Malta, dopo essere passata nel 1594 alla chiesa di Santa Maria Maddalena¹⁰³. L'opera, pur mantenendo la posa bloccata delle due opere precedenti, pur essendo anch'essa avvolta dal morbido manto percepibile in tutta la sua sottigliezza e solcato da spesse pieghe parallele che ritroviamo anche nel *San Pietro* di Pollina, presenta tuttavia dei chiari aggiornamenti plastici in chiave naturalistica e un impianto iconografico conformato all'archetipo ormai dominante di Francesco Trina per Castelbuono¹⁰⁴.

La seconda metà del Cinquecento tra classicismo e nuovo devozionismo

La produzione scultorea in legno della seconda metà del Cinquecento, nelle Madonie come in gran parte della Sicilia, sente gli effetti della vasta esperienza della famiglia dei Gagini, dei loro allievi e dei loro innumerevoli imitatori. Le opere di Antonello e dei suoi congiunti costituivano infatti un ricco repertorio a cui scultori in marmo ed in legno potevano attingere per trovare nuove ed aggiornate soluzioni stilistiche ed iconografiche. Il naturalismo classicista del capo bottega, che ricordiamo era morto nel 1536, viene però ben presto revisionato già dai suoi stessi figli, raggiungendo esiti formali ormai indirizzati verso soluzioni di carattere manierista.

Ad uno dei figli di Antonello, e più precisamente al primogenito Giandomenico, viene commissionata nel 1563 dalla confraternita polizzana di San Giovanni Battista l'interessante statua raffigurante *San Sebastiano*, oggi nella chiesa di San Girolamo, come è stato documentato dalla ricerca archivistica di Rosario Termotto (cfr. *infra*).

Questo ritrovamento documentario è particolarmente prezioso non solo perché ci consente di allargare il campo di indagine sulla famosa famiglia di scultori e approntare basi nuove per una ricognizione scientifica soprattutto sulla produzione gaginiana in legno, ma anche perché in esso la committenza chiede a Giandomenico di adeguare la sua scultura alla statua di eguale soggetto presente nella vicina Petralia Soprana, fornendo così un importante *terminus ante quem* per l'arrivo in quel centro della sontuosa scultura, di cui già si è detto (cfr. *supra*), e dando contestualmente testimonianza della fama di cui l'opera petralese godeva nella committenza locale già *in antiquo*. Giandomenico reinterpreta però a suo modo il modello impostogli, aderendo ad esso nelle connotazioni manieriste della sagoma allungata e innaturalmente contorta, singolare è in questo senso la soluzione della gamba destra sospesa in aria in atto flessorio, ma coniugando ai moduli tratti dal *San Sebastiano* di Petralia una intensa espressione facciale estatica prossima al *pathos* e una diversa iconografia,



fig. 10

fig. 11. Francesco Reina, *Presepe (part. della Madonna)*, XVII sec., ultimo quarto, Gibilmanna (Cefalù), Museo “Fra’ Giammaria da Tusa”.



fig. 11

riconosciuta come derivazione nordeuropea¹⁰⁵, che raffigura il santo con le braccia legate al consueto alberello secco, ma uno dietro la schiena e l'altro alzato sulla testa, iconografia di cui già la famiglia Gagini si era avvalsa nella grande Tribuna della Cattedrale di Palermo, in cui la statua del santo è opera giovanile di Giacomo realizzata su disegno di Antonello.

E proprio dalla colossale opera palermitana, inopinatamente scomposta nelle trasformazioni di fine Settecento della Cattedrale, ma che fu per lungo tempo il costante punto di riferimento degli scultori dell'interland palermitano, derivano opere come la statua di *San Giacomo Maggiore* di Sclafani bagni, del 1577, recentemente salvata dall'oblio dopo un lungo e complesso intervento di restauro. La figura di *San Giacomo Maggiore* della Tribuna fu infatti, senza dubbio, una delle più imitate, con quel suo straordinario incrocio di mani che focalizza tutta l'attenzione su di sé che non deve essere passato inosservato agli artisti contemporanei e delle generazioni immediatamente successive. Replica già nota è, ad esempio, la statua oggi nel Museo Diocesano di Palermo¹⁰⁶, che presenta un'adesione quasi totale al prototipo gaginiano, quanto meno nell'iconografia. La statua di Sclafani è, invece, opera di un artista itinerante dalle doti alquanto modeste, un certo maestro Antonino Fazzuni, documentato nella seconda metà del secolo sia come scultore che come pittore, operante fra le province di Palermo e Caltanissetta¹⁰⁷. Il nostro *San Giacomo* mostra una notevole semplificazione delle forme rispetto all'originale di Antonello, ma anche rispetto alla statua del Museo Diocesano, che nel contratto per il *San Giacomo* di Sclafani viene chiamata direttamente in causa come modello da seguire; al contrario essa impone la sua presenza tramite la preziosa doratura ad estofado, che ricopre ogni centimetro di superficie disponibile, e la caratterizzazione esotica del volto.

Da un ulteriore modello iconografico di San Giacomo, proposto da Antonello Gagini nella scultura del Museo Pepoli di Trapani, deriva invece la statua della chiesa eponima a Geraci Siculo¹⁰⁸ (n.r. 11), databile anch'essa alla seconda metà del secolo. In realtà il riferimento diretto per questa scultura lignea deve essere individuato nella statua inserita all'interno della “Cona” marmorea della chiesa di San Bartolomeo, nella stessa Geraci. Infatti, se escludiamo la posizione del braccio che regge il bordone e la presenza in quest'ultima del cappello da pellegrino sulle spalle, le due sculture si corrispondono in ogni particolare, anche nella caratteristica tunica accorciata all'altezza dei polpacci, e poi nel disporsi dell'agitato manto avvolgente e perfino nelle singole pieghe delle vesti.

Nella stessa Geraci è conservata nella chiesa di San Francesco, detta di Sant'Antonino, una *Madonna con il Bambino* (n.r. 12), che rappresenta sicuramente uno degli esemplari più interessanti della produzione lignea madonita cinquecentesca. Purtroppo la bella statua di Geraci, come l'altra di *San Giacomo*, è stata oggetto di pesanti interventi di restauro che ne travisano del tutto l'aspetto policromo originale. Secondo quanto riferito da Antonio Cuccia¹⁰⁹ la scultura proverrebbe dalla distrutta chiesa del Salvatore, affiancata all'antico

“Spitali seu Monti” dell’importante centro madonita. Partendo da questo spunto è possibile rintracciare per l’opera un *terminus ante quem* in una postilla documentaria inserita in un inventario redatto dall’arciprete Antonio Scacciaterra nel 1584, riguardante fra le altre anche la chiesa dell’ospizio geracese¹¹⁰, dove troviamo annotato: «... Item dui pavigliuni di Maria Vergini di lo Salvaturi...». Se l’immagine citata può essere identificata con la nostra statua, la sua realizzazione andrebbe dunque collocata anteriormente al 1584.

Giustamente Antonio Cuccia (*infra*, p.) ha messo in relazione l’opera geracese con la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Gaetano di Caltavuturo, che lo stesso studioso ha proposto di identificare con la statua che campeggiava al centro della grande “cona” lignea dell’antica matrice del medesimo centro, intagliata come già detto da Diego Ingutierrez intorno al 1537. Il linguaggio dello spagnolo sembra però qui nettamente evoluto verso soluzioni contaminate dai modelli geginiani. La scultura si caratterizza infatti per l’impianto classicheggiante della Vergine riscontrabile nella fissità dello sguardo, nei capelli raccolti dietro la nuca e nell’ampio panneggiare delle vesti. Fa da contraltare alla severa figura della Vergine il tenero atteggiarsi del Bambino, che proprio come nella *Madonna* di Caltavuturo, si stringe al corpo materno con tutti i suoi piccoli arti come per cercarne la protezione, volgendo al fruitore, con scatto fulmineo della testa, uno sguardo di una profonda umana dolcezza. Può aver contribuito all’evoluzione classicista dell’Ingutierrez la presenza nello stesso marchesato ventimigliano di alcune sculture a soggetto mariano in qualche modo assimilabili alla nostra, ad esempio la *Vergine* posta al centro della “Cona” marmorea della chiesa di San Bartolomeo della stessa Geraci, e soprattutto la statua della *Madonna con il Bambino* (n.r. 13) in marmo custodita nella sacrestia della chiesa di San Francesco a Castelbuono, esemplata su diretti modelli geginiani e in particolar modo di Giacomo Gagini. La nostra scultura rappresenta per tanto un aulico esempio di traduzione nel legno di quanto la statuaria marmorea andava proponendo negli stessi anni.

A questo stesso filone “geginiano” appartiene anche la coppia di piccole statue che raffigurano la *Vergine* e *San Giuseppe* (fig. 11; n.r. 14), facenti parte in origine di una Natività, del Museo “Fra’ Giammaria da Tusa” di Gibilmanna. Esse derivano chiaramente dal modello della Natività antonelliana, pur mostrando delle inflessioni popolareggianti che ne indicano la loro produzione locale in imitazione degli originali marmorei. Il gruppo, tuttavia, sembra essere una filiazione piuttosto tarda dai prototipi cinquecenteschi geginiani, infatti può essere accostato stilisticamente alla mano di Francesco Reina, un intagliatore di origine ciminnita che lavorerà nelle Madonie negli ultimi due decenni del Seicento e sul quale dovremo quindi tornare più avanti. Non sorprende allora il fatto che le due statuine siano palesemente ricalcate sulla superba *Natività* di Antonello Gagini della chiesa Madre di Pollina, centro dove il Reina è documentato a lavorare nel 1683 e a cui quel capolavoro non deve essere passato inosservato. Sperimentale è anche la tecnica di doratura probabilmente del suo

socio Vincenzo Di Giovanni, che procede per tentativi, iniziando probabilmente dal manto della Vergine con l’uso della punzonatura ma, accortosi il doratore del risultato approssimativo a causa della misura sproporzionata dei punzoni, continuata nella veste della stessa Vergine e nel San Giuseppe con una decorazione “sgraffita”.

L’ultima fase del Cinquecento è caratterizzata da un grande fermento artistico, incentivato soprattutto da un rinvigorito fervore devozionale. Gli antichi gonfaloni processionali vengono accantonati sempre più frequentemente a favore di statue a grandezza naturale e di monumentali fercoli, necessario corredo per il loro trasporto in processione. I primi echi delle risposte del mondo cattolico alle riforme protestanti, elaborate nel travagliato Concilio di Trento, coniugate al bagaglio culturale ormai consolidato e accumulato nel corso del secolo, grazie alle mode e alle importazioni flandro-iberiche, condizionarono in qualche modo la nuova produzione lignea madonita con la realizzazione di statue dall’atteggiamento sempre più dimesso e contrito e di fercoli processionali che con la loro eccessiva monumentalità dovevano stupire il popolo dei fedeli confermando in essi l’autorità superiore della Chiesa.

L’idealismo classicheggiante perdurò comunque ancora a lungo, ne è testimonianza, ad esempio, la solenne figura di *San Sebastiano* della chiesa di Santa Maria la Porta di Geraci¹¹¹, databile entro il terzo quarto del secolo, che mostra nella sua eroica compostezza una ricercata volumetria resa attraverso l’accurata tornitura delle membra; il *San Rocco* di Collesano, purtroppo oggi collocato in una posizione poco felice per poterlo apprezzare pienamente, ostenta invece la sua adesione ai criteri classicheggianti nella monumentalità e nella calibrata dignità della figura e soprattutto nei tre rilievi dello stilobate, che ripropongono motivi antiquari, nella tomba sorretta da sfingi e nel tempietto circolare immerso in un suggestivo paesaggio, mentre, nel riquadro frontale, mostra un’attenta ricerca prospettica procedente per piani paralleli, che si avvicina molto agli esiti dei rilievi di Antonello Gagini per la *Tribuna* di Palermo. La moda contemporanea, perlopiù di importazione iberica, con i suoi eleganti abiti e lo sfavillio dei preziosi tessuti operati, continua ad ispirare la coetanea statuaria lignea, anche se in misura inferiore rispetto alla prima metà del secolo. Rappresentati come nobili signorotti del tempo, con corte vesti che lasciano quasi interamente scoperte le esili gambe, abbondanti sbuffi alle maniche e alti colletti inamidati, appaiono il *Sant’Antonino martire* (n.r. 15) della chiesa eponima di Castelbuono, pur se abbondantemente rimaneggiato dai restauri del 1682 per opera del pittore castelbuonese Antonio Brugnone¹¹², e il *San Vito* (n.r. 16) di Termini Imerese, oggi nella chiesa di San Carlo, che invece mantiene ancora integro il suo partito decorativo originale.

Le due statue ci confermano come la cultura spagnola abbia influito in Sicilia, a parte brevi frangenti temporali molto limitati e casi isolati, più come moda e costume che come condizionamen-

to dello stile; in tal senso le città siciliane rimangono invece sempre legate agli sviluppi italiani. Infatti per quanto riguarda gli aspetti formali, le due sculture sono strettamente legate ancora una volta a modelli gagininani, come la *Testa di giovane* di Palazzo Abatellis o, ancor di più, al *San Vito* di Burgio.

Il rinvigorito spirito di religiosità favorisce la produzione di simulacri che seguono veri e propri filoni culturali. Ogni evento calamitoso, sia esso terremoto, eruzione o epidemia, diventa infatti occasione per invocare l'intercessione del santo cui è riconosciuto il patrocinio contro il male in oggetto. In modo particolare colpisce per la sua diffusione praticamente universale il culto riservato nell'ultimo quarto del secolo a San Rocco, invocato contro la peste. Fra il 1575 e il 1576, infatti, si diffonde in gran parte d'Europa una terribile pestilenza che non risparmia neanche la Sicilia. Proprio in quegli anni e per i decenni successivi anche nel nostro territorio si registra un sensibile incremento del culto di questo santo, che si erge a protettore contro il contagio. Già il 26 gennaio del 1575 l'ennese Pietro Bellia, noto anche come pittore, è chiamato ad eseguire una statua di *San Rocco* per la chiesa di Santa Maria di Gesù a Gangi¹¹³, opera ancora esistente anche se travisata da ridipinture postiche.

Secondo la testimonianza del Mistretta¹¹⁴ la data 1576 era indicata, invece, alla base della superba statua di Polizzi (fig. 12), oggi nella chiesa della Badiola¹¹⁵. Il santo, caratterizzato dall'espressione lievemente dolorante per la presenza del bulbo pestifero sulla coscia, presenta una splendida decorazione a tecnica mista, punzonatura ed *estofado*, che ricopre per intero le vesti con una gran profusione di oro. Al 1577 risale la statua del santo della Matrice nuova di Castelbuono, realizzata per mano di Sebastiano de Auxilia, di cui si parlerà tra breve. Avvolti nella loro impassibilità classicista, di matrice ancora gaginiana, sono i simulacri di Caccamo, databile dopo il 1589¹¹⁶, di Collesano (n.r. 17), di cui si è già detto, e le due sculture gemelle di Termini, una nel convento della Gancia e una nella chiesa della Madonna del Carmelo ma proveniente dalla distrutta chiesa dedicata al santo. Le due statue presentano una base con rilievi relativi alla vita del santo e sono entrambe databili entro la fine del Cinquecento. Raro per la sua fisionomia apollinea è il *San Rocco* di Isnello (n.r. 18) che, immerso nel prezioso *estofado* delle vesti, presenta anche uno straordinario scorcio di realismo nel cappello caduto ai piedi del santo. Anche a Cefalù la pestilenza fece incrementare il culto del santo di Montpellier. Di esso esisteva un altare nella chiesa dell'Annunziata e del simulacro che lì si venerava, fino a non molto tempo fa se ne conservava la sola testa nel convento di San Francesco, ma anch'essa oggi risulta irreperibile. Chiude idealmente questo lungo percorso legato al devozionismo popolare la straordinaria figura di *San Rocco* della chiesa eponima di Geraci, opera colta e aggiornata, già analizzata da Antonio Cuccia, che sottolinea come essa «disegna un marcato movimento di torsione ed è tutta una fremito di panneggi e di contrappunti plastici su cui si riverbera l'espressione abbozzata a *pathos* del volto»¹¹⁷. Tutte queste caratterizzazioni ci dicono che la nostra opera è già calata abbondantemente nel nuovo seco-

lo, in un contesto culturale in cui l'ultima fase dello psicologismo manierista sta per lasciare le redini alla resa motoria della corrente barocca, nella quale la dignità di un personaggio si attesta non per quello che egli è ma per quello che fa.

In questa fase temporale il centro principale della produzione lignea nelle Madonie diventa Collesano, dove impianta la sua bottega l'intagliatore Andrea Russo¹¹⁸. Originario di Petralia Sottana, Andrea è figlio di quel Pino de Rubeo che fra il 1561 e il 1562 scolpisce la statua di *San Giovanni Battista* (n.r. 19) per la chiesa eponima di Petralia Soprana¹¹⁹, opera che esibisce una rappresentazione ieratica del santo secondo uno schema ormai consolidato; colpisce tuttavia come l'avvolgente e ampio manto contrasti in modo evidente con l'ossuta figura rigidissima, che dà l'impressione di un'immagine quasi caricaturale grazie anche alla forte caratterizzazione espressionistica del volto. La lettura della scultura è però compromessa da pesanti interventi posteriori che ne hanno completamente alterato l'aspetto.

La personalità di Pino Russo risulta allora meglio comprensibile dall'individuazione di un'altra opera a lui ascrivibile, sempre a Petralia Soprana. Infatti si può far risalire alla sua mano il *Crocifisso* (n.r. 20) di medie dimensioni conservato nei depositi della locale chiesa del Salvatore, da identificare, con buone probabilità, con quello commissionatogli per la stessa chiesa nel 1546, insieme ad una complessa struttura stazionale che fra gli altri decori prevedeva anche l'inserimento di due delfini¹²⁰ a sostegno della croce, secondo un modulo già incontrato in altri intagli madoniti. La derivazione di tutto l'impianto dell'opera si può far risalire ai contemporanei modelli prodotti a Castelbuono dalla bottega di Francesco Trina, della quale si è già ampiamente parlato.

La familiarità di Pino Russo con l'ambiente castelbuonese è d'altronde confermato dalla commissione, nel 1563, della statua raffigurante la *Madonna del Soccorso* (n.r. 21), oggi accantonata in un angolo della Matrice vecchia in uno stato di tale travisamento da essere quasi irriconoscibile. Proprio quest'opera sancisce il passaggio di testimone fra padre e figlio. Infatti, l'anno successivo, Andrea viene incaricato di completare la statua lignea iniziata dal padre ma lasciata incompleta per la sopraggiunta morte¹²¹. Il recupero filologico di quest'opera sarebbe fondamentale per capire meglio la personalità artistica di Andrea Russo, infatti ad oggi essa è l'unica opera figurativa a lui documentata, anche se resta da verificare a quale stadio di compimento egli sia intervenuto rispetto al lavoro già svolto dal padre.

Attualmente la fama di Andrea Russo è legata soprattutto a due sontuosi lavori di intaglio, il coro della chiesa Madre di Collesano, realizzato fra il 1570 e il 1578¹²² rielaborando, semplificando e aggiornando il modello palermitano di Giovanni Gili nella basilica di San Francesco d'Assisi¹²³, e il soffitto ligneo del duomo di Enna, eseguito tra il 1573 e il 1586¹²⁴, il più monumentale e complesso fra i prodotti siciliani dello stesso tipo, il cui disegno deriva dalle incisioni dei trattati architettonici della prima metà del secolo¹²⁵ che videro i risultati più rilevanti nei pressoché coevi intagli romani

fig. 12. Ignoto scultore, *San Rocco*, 1576, Polizzi Generosa, chiesa della Badiola.

delle basiliche e dei palazzi papali, anche se il procedere dell'opera per bande parallele dimostra un certo attardamento culturale rispetto agli esiti dei soffitti capitolini che presentano una visione d'insieme unitaria. L'impegnativo cantiere fu condotto assieme a numerosi collaboratori, fra i quali spicca il nome del collesanese Giuseppe Mangio che alla morte del maestro nel 1591, insieme allo zio Giacomo, ne eredita la prospera bottega.

Entrambi i Mangio, fra il 1601 e il 1605, replicheranno il coro del Russo nella Chiesa Madre di Isnello, in collaborazione con il cefaludese Federico Di Marco¹²⁶.

Si deve all'infaticabile attività archivistica di Rosario Termotto la riscoperta della poliedrica personalità artistica di Sebastiano de Auxilia, pittore, scultore e architetto operante a Castelbuono e nel circondario madonita, tra la fine del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento. Due oggi sono i punti fermi che ci consentono di ricostruire almeno in parte il probabile contributo del De Auxilia nel campo della scultura in legno.

Documentata al 1577 è la citata statua di *San Rocco*, oggi nella Matrice Nuova di Castelbuono¹²⁷, opera interessante ma che presenta numerosi rifacimenti anche a seguito del recente restauro. Il santo, elegantemente abbigliato con i consueti attributi da pellegrino, mostra la piaga della peste sulla coscia attraverso uno squarcio praticato sugli attillati *fuseaux*; le prerogative del volto stempiato, con le piccole labbra incorniciate serratamente dai grandi baffi prominenti e dalla fitta barba resa con una massa unitaria e compatta, sembrano essere tratti distintivi di Sebastiano De Auxilia, che ci consentiranno di avvicinare al suo nome altre opere nel territorio.

Di gran lunga più interessante è la rara *Trinità* della chiesa Madre di Pollina, in passato attribuita da tutti gli studiosi che di essa si sono occupati¹²⁸ ad ignoto scultore dei primi decenni del Cinquecento, ma che alla luce del nuovo documento rinvenuto dal Termotto¹²⁹ risulta essere opera proprio di Sebastiano de Auxilia, che la realizza addirittura nel 1590. La notizia è di grande rilevanza perché testimonia come i modelli veneti imposti dagli eredi della bottega di Francesco Trina siano rimasti vivi a Castelbuono fino a date così tarde. Infatti l'origine del tipo iconografico utilizzato dal De Auxilia, soprattutto per la figura calva del *Dio Padre*, deve rintracciarsi proprio nella cultura veneta a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, dove almeno in tutti i grandi artisti già menzionati si ritrovano figure con simili caratterizzazioni che, nel caso specifico del soggetto, permangono proprio sino alla fine del secolo, ad esempio nell'*Altare* della basilica di San Giorgio Maggiore a Venezia, monumentale opera bronzea di Girolamo Campagna che raffigura la Trinità con i quattro Evangelisti che sorreggono il globo terrestre, realizzato tra il 1591 e il 1593. In Sicilia il pittore che aveva già riproposto il modello del vegliardo calvo in molte sue opere era stato il messinese Girolamo Alibrandi, attivo nei primi decenni del secolo, del quale è ormai certa la formazione iniziale in ambito culturale lombardo-veneto¹³⁰, le cui figure sono vicine alla nostra non solo nell'impostazione generale ma anche in alcuni particolari non trascurabili, quali l'attaccatura



fig. 12



fig. 13

dei capelli, le sopraciglia rette e la forma della barba. Per cui la scelta iconografica, inusuale ma ben contestualizzata, operata dal De Auxilia dimostra l'ampia cultura di cui egli era dotato, che non è spiegabile soltanto con la sua appartenenza all'Ordine Francescano, come terziario.

L'immagine della *Trinità*, qui rappresentata secondo il modello iconografico antropomorfo del "Trono di grazia", oltre al Dio Padre, assiso su un trono di nubi e avvolto da un ampio piviale, prevede anche la figura del Crocifisso fra le sue braccia e la colomba dello Spirito Santo appollaiata in cima alla croce, tra il Padre e il Figlio. Il Crocifisso della nostra opera presenta però talmente tante manomissioni da non poter essere più identificato con quello originario: si tratta infatti di un prodotto di qualità visibilmente inferiore e confezionato presumibilmente in tempi più recenti rispetto alla figura del Dio Padre. Anche la croce deve aver subito delle modifiche, se infatti, da un lato, essa converge perfettamente con quella descritta nel contratto¹³¹, dall'altro, si nota che l'incavo ai piedi del Dio Padre, che doveva servire per l'allocatione della croce nella sistemazione originale, oggi non svolge più la sua funzione iniziale.

All'interno della Matrice Nuova di Castelbuono si conserva un singolare *Crocifisso* (fig. 13), proveniente dall'edificio eponimo,

che mostra notevoli affinità sia con la figura del *Dio Padre* polli-nese sia con il *San Rocco* della stessa chiesa, consonanze che vanno dalla forma inconsueta della barba allungata e dei baffi prominenti a quella delle dita, lunghe e affusolate, ai motivi fitomorfi che decorano il perizoma. Potrebbe trattarsi dunque di un'ulteriore opera del nostro artista, che la realizzò probabilmente fra il 1595, anno in cui viene costruita la nuova cappella del Crocifisso, e il 1600, anno in cui la stessa cappella viene decorata¹³².

Altre due statue sono accostabili all'operato di Sebastiano De Auxilia, entrambe in un'altra roccaforte ventimigliana delle Madonie. Nel 1601 infatti il terziario francescano viene chiamato a Gratteri dai confrati di San Nicola per realizzare il simulacro del loro santo titolare. Perduta la statua di San Nicola, sono assimilabili al linguaggio figurativo del De Auxilia un *San Rocco* nella chiesa di San Sebastiano, già citata in un inventario del 1597¹³³, figura che ricalca pedissequamente l'immagine di uguale soggetto di Castelbuono, e il *San Leonardo* (n.r. 22), che dalla chiesa a lui dedicata è stata trasferita nella nuova chiesa Madre, dove oggi si trova, il quale presenta una base con tre rilievi raffiguranti altrettanti episodi della vita del santo eremita e le caratterizzazioni fisiognomiche che già abbiamo isolate nel lessico del nostro scultore. La cautela,

fig. 13. Sebastiano De Auxilia, *Crocifisso*, XVI sec., ultimo decennio ca., Castelbuono, matrice nuova.

soprattutto per quest'ultima opera, è tuttavia d'obbligo in quanto le due statue sono state oggetto di cattivi interventi di restauro che ne inficiano la possibilità di una corretta interpretazione.

Nella stessa Gratteri, poi, in attesa di un auspicabile restauro filologico, resta ancora da decifrare stilisticamente un interessantissimo gruppo scultoreo nella sacrestia della chiesa di Sant'Andrea, ritraente la *Deposizione dalla croce*, opera colta e dalle notevoli qualità plastiche che la collocano quasi certamente come prodotto di importazione. Il gruppo è forse da identificare con quel «Cristo della Pietà di rilievo» elencato nella chiesa di Santa Maria del Rosario nell'inventario del 1597¹³⁴, e non lontana da questa data deve collocarsi la sua realizzazione se, come sembra, l'opera deriva la sua composizione dalle interpretazioni di questo soggetto date da Annibale Carracci nelle versioni pittoriche di Napoli, di Vienna e di Londra. Colpiscono dell'opera la maschera facciale della Vergine, fissata su un'espressione di intenso dolore, e la naturalezza con cui il corpo inanimato del Cristo si flette sulle ginocchia della Madre, con gli occhi semiaperti e il braccio penzolo che rende in maniera straordinaria l'idea del *sensus mortis*.

Il XVI secolo si chiude con un'opera di eccezionale impatto visivo, la *Vara della Trasfigurazione* (n.r. 23) della chiesa del Salvatore di Gangi. Il gruppo scultoreo, commissionato dalla confraternita del Salvatore nel 1598, è opera di Paolo Pellegrino¹³⁵, originario di Chiusa Sclafani ma la cui attività, come quella dei figli, si svolge principalmente fra Palermo e un'ampia area della Sicilia Centro settentrionale¹³⁶. Il Pellegrino fin dal 1596 era, infatti, impegnato a lavorare ad Enna, nel cantiere del Duomo, come collaboratore dello stuccatore bolognese Pietro Rosso¹³⁷, ed è lì che probabilmente ricevette le prime commissioni per i centri del comprensorio nebrote-madonita. L'opera si presenta ben diversa dal tipo di fercolo gradito alla committenza locale, che, come abbiamo visto a più riprese, nel corso di tutto il secolo dimostra di preferire strutture ben più complesse, ripartite in diversi "sgabelli" e con colonne, cupole, guglie, statue e decori vari; l'opera gangitana è invece più prossima alle coeve realizzazioni del versante nebroteo, infatti essa sfoggia un repertorio decorativo classicheggiante, debitore certamente all'iniziale accostamento del Pellegrino con le esecuzioni dei noti intagliatori appartenenti alla famiglia Lo Cascio, suoi concittadini, ma anche dei contatti che egli probabilmente ebbe ad Enna con Scipione di Guido, esecutore di diversi fercoli dal sapore pienamente classicheggiante. Il gruppo centrale della vara gangitana è ispirato alla grande tela della *Trasfigurazione* di Tiziano, dipinta intorno al 1564 per la chiesa veneziana di San Salvador. Molto simile, anche se semplificata, è la soluzione di disporre i tre personaggi principali su una nube dalla struttura a "V"; caratteristica è, poi, l'impostazione iconografica del Cristo, che sostituisce il modello raffaellesco, con entrambe le braccia alzate al cielo, con una raffigurazione più monumentale che presenta le braccia divaricate, uno rivolto al mondo celeste e uno al mondo terreno. Questo modello tizianesco diverrà dominante, fra Cinque e Seicento, nell'iconografia sicilia-

na delle statue raffiguranti il "Salvatore" o nei dipinti che hanno per soggetto la "Trasfigurazione".

Ripresi dalla tela di Venezia sono, nella vara di Gangi, anche le figure dei tre apostoli che però sono raffigurati in controparte rispetto all'originale, quindi presumibilmente il modello a disposizione del Pellegrino deve essere stato fornito da un'incisione tratta da Tiziano, forse procuratagli dal suo capomastro bolognese.

Nell'economia della nostra opera anche il baldacchino non svolge una funzione puramente decorativa ma fa parte integrante del programma iconografico. Il soffitto è aperto da un ottagono, che nella simbologia cristiana indica la vita eterna, d'altronde la trasfigurazione è stata considerata dalla patristica come una anticipazione della *parousia*¹³⁸. Attraverso il grande foro ottagonale i personaggi entrano in relazione con la figura del Dio Padre, tenuto sospeso su di essi tramite una serie di leggeri bracci a volute che lo innalzano all'apice della struttura; egli, infatti, nell'episodio evangelico della trasfigurazione dialoga con gli astanti pronunciando il celeberrimo assioma, «Hic est Filius meus in quo bene complacui, ipsum audite», che nella nostra opera è trascritto su tre scudi al centro di altrettanti lati della trabeazione.

IL SEICENTO

A cavallo fra il XVI e il XVII secolo si diffondono anche nel nostro territorio i dettami del Concilio di Trento (1545-1563), che diedero nuovo impulso e nuovi criteri per la produzione artistica. Il Concilio affrontò velocemente, nella sua ultima sessione dei giorni 3 e 4 dicembre 1563, una gran quantità di temi: l'esistenza del purgatorio, l'invocazione e la venerazione dei santi e delle loro reliquie, le immagini devote e molte altre cose¹³⁹. Quest'ultima sessione del Concilio fu presieduta dal Cardinale Ercole Gonzaga, zio e precettore di quel Francesco Gonzaga che in seguito sarebbe stato nominato Vescovo di Cefalù¹⁴⁰. Frutto della discussione fu il "Decreto sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e sulle sacre immagini", che in un passaggio recita: «Da tutte le immagini si trae grande frutto, non solo perchè vengono ricordati al popolo i grandi benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perchè attraverso i santi gli occhi dei fedeli possono vedere le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così da ringraziarlo, da modellare la vita e i costumi ad imitazione dei santi, ad adorare ed amare Dio ed esercitare la pietà»¹⁴¹.

Francesco Gonzaga vescovo di Cefalù

Francesco Gonzaga, già Ministro Generale dei Frati Minori Osservanti dal 1579 al 1587, sale alla cattedra vescovile di Cefalù nello stesso 1587. Il primo atto da vescovo fu quello di prendere dimora nella sua sede di nomina, seguendo l'esempio del Cardinale Carlo Borromeo di cui aveva rifiutato la successione alla cattedra milanese. Il Concilio sancì, infatti, che ogni vescovo dovesse risiedere lì dove era stato nominato, per avere maggiore cura pastorale delle anime. Giunto nella sua diocesi il Gonzaga convocò subito un Sinodo diocesano, altro frutto del Concilio, il secondo celebrato a

Cefalù dopo quello voluto dal vescovo Preconio nel 1584¹⁴². Il Sinodo servì al Gonzaga per conoscere la nuova realtà in cui si stava calando e allo stesso tempo per dare al clero e agli ordini religiosi presenti le nuove indicazioni, scaturite dai lavori conciliari, sull'indottrinamento dei fedeli da condurre anche attraverso le immagini sacre. Dai pochi registri conservati nell'Archivio Diocesano di Cefalù¹⁴³ relativi alla Visita Pastorale alla Diocesi si rilevano le puntuali indicazioni del vescovo sul rinnovamento delle chiese, con i loro altari e le loro immagini. Su questo punto il Gonzaga si mostrava abbastanza severo, dando spesso delle scadenze precise per la realizzazione delle opere suggerite. Ed egli stesso promosse l'adeguamento della Cattedrale¹⁴⁴, spostando il coro dal centro del transetto ai lati del bema, erigendo al centro del coro un altare monumentale con il tabernacolo ligneo alto sette metri¹⁴⁵ e fondando diversi altari addossati alle pareti laterali, in ciò «essendo stato egli il primo a mettere in pratica ivi il santo Concilio di Trento»¹⁴⁶, e così «mossi dal suo esempio i preti di tutta quella Diocesi, ciascheduno nella sua chiesa fece qualche fabbrica»¹⁴⁷. Seguendo un'altra indicazione del Concilio il Gonzaga fornì la chiesa Cattedrale e le altre chiese della diocesi di numerose reliquie dei Santi e la presenza della reliquia di un determinato santo spesso ne incentivava la produzione dell'immagine artistica, non di rado un simulacro ligneo.

Nel 1593 Francesco Gonzaga lascia Cefalù, per riavvicinarsi alla sua Mantova, infatti viene nominato vescovo di Pavia e, in seguito, della sua città natale, dove morirà nel 1624.

Da questi brevi cenni si può ben capire come la figura di Francesco Gonzaga abbia influito fortemente sul cambiamento di gusto locale anche per quanto riguarda l'arte figurativa. La condotta del prelado mantovano dimostra che egli doveva conoscere bene i due testi fondamentali per l'attuazione dei decreti tridentini in campo artistico ed architettonico. Nel 1577 il Cardinale Carlo Borromeo, di cui il Gonzaga era grande estimatore, pubblica le sue "Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae" dove, fra le altre cose, si legge: «In chiesa, o in altro luogo sacro non dovranno trovar posto immagini di bestie da soma, di cani, di pesci o di altri animali bruti, a meno che la rappresentazione della storia sacra non lo richieda specificamente...»¹⁴⁸. A seguito di prescrizioni simili devono essere state dismesse o profondamente modificate opere come la Croce stazionale di Polizzi, il fregio dell'organo della chiesa di San Francesco a Castelbuono e l'apparato ligneo di Pino Russo che sosteneva il Crocifisso nella chiesa del Salvatore a Petralia Soprana. L'altro testo da cui gli artisti e i committenti dell'epoca non potevano prescindere era il "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" pubblicato nel 1582 dal cardinale bolognese Gabriele Paleotti, che segue la linea tracciata dal Borromeo concentrandosi, però, sulle pitture e sulle sculture in modo che esse rispondessero ai nuovi criteri ideologici e didascalici scaturiti dal Concilio.

Legato alla diretta committenza del Gonzaga è il fercolo di *San Nicola* (n.r. 24) dell'omonima chiesa di Cefalù. Nel 1588, infatti, il presule mantovano aveva concesso l'antica chiesa di San Nicola ai Frati Minori Osservanti, ordine a cui egli stesso appar-

teneva, riservando però il culto e la cura dell'altare del santo titolare alla gestione della confraternita omonima¹⁴⁹. A partire da quell'anno la chiesa e i locali attigui furono interessati da radicali lavori di ammodernamento. Il 20 marzo del 1592, durante il corso della visita pastorale, lo stesso Vescovo Gonzaga ordina alla confraternita di San Nicola «che si facci lo altaro di Sancto Nicolao di pietra intagliata infra termino di quattro mesi»¹⁵⁰. Rispetto a questo riferimento, un documento reso noto dal Termotto ci consente di anticipare la data di realizzazione della statua di almeno due anni, infatti nel dicembre del 1590 viene commissionata dalla locale confraternita la doratura del fercolo processionale di San Nicola al palermitano Baldassarre Crapitti¹⁵¹. Dunque a quella data il fercolo e, di conseguenza, anche la statua dovevano essere terminati, almeno per la parte scultorea. Con la nostra scultura va allora identificato quel «quatro di rilievo di S.to Nicola dorato et inargentato...»¹⁵², rilevato sull'altare del santo nell'inventario redatto fra il 1599 e il 1601 in occasione della visita pastorale del Vescovo Emanuele Quero Turillo. Nello stesso inventario si segnala anche la presenza di «un cofaluni co la imagini di S.to Nicola dorato»¹⁵³.

Il Gonzaga partecipa alla commissione dell'opera versando al Crapitti, come anticipo per il suo lavoro, ben venti onze, mentre tra i confrati che partecipano a proprie spese alla copertura della somma rimanente di cinquantotto onze, notiamo la presenza dell'intagliatore cefaludese Federico Di Marco¹⁵⁴. Interessantissimi sono nella statua cefaludese i motivi che decorano la cattedra del santo vescovo, composti da girali vegetali e protomi animali che ancora risentono della cultura tardo manierista. Dall'altro lato la statua di Cefalù risponde perfettamente ai canoni post conciliari, con quel suo atteggiarsi nell'intercessione a favore del fedele che invoca l'aiuto divino, ma anche nel tipo del vestiario, che risponde puntualmente a quanto prescritto da Carlo Borromeo: «La casula... sarà ampia tre cubiti o poco più, in modo che, cadendo dalle spalle, possa formare tra di esse una piega almeno di un palmo. Sarà lunga altrettanto o anche di più, così che possa scendere fin quasi alle caviglie. Avrà davanti e dietro una fascia larga almeno otto onze, cucita lungo tutta la pianeta e una seconda fascia trasversale, aggiunta davanti e dietro nella parte superiore, formerà da entrambi i lati una croce»¹⁵⁵.

Persistenze manieriste nella prima metà del secolo

Nonostante, però, il dibattito sui nuovi modelli di immagine sacra fosse acceso, ancora per gran parte del secolo si registrano episodi di artisti che non abbandonano le proprie radici culturali che affondano nel secolo precedente, in particolare in quelle manifestazioni del tardo manierismo che in Sicilia avevano avuto un costante punto di riferimento nelle eccentriche ideazioni del Sozzo, Giuseppe Albino, e quindi nei due "Zoppo di Gangi", Gaspare Bazzano e Giuseppe Salerno. È questo il caso dei Li Volsi e dei Del Duca, due importanti famiglie di scultori che operano fra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, nel nostro territorio e in gran parte di quello siciliano.

fig. 14. Ambito dei Li Volsi, San Giovanni Evangelista, 1638 ca., Geraci Siculo, chiesa di San Giuliano.

Del complesso operato dei Li Volsi tra Nicosia e Tusa già altri si sono occupati (cfr. A. Pettineo, *infra*). Relativamente al nostro territorio vorrei soltanto evidenziare che ad ambito strettamente livolsiano si può far risalire il *San Giuliano* di Pollina, realizzato probabilmente nel corso del secondo decennio del secolo o al massimo nei primi anni del terzo, comunque sicuramente dopo il 1613, anno in cui giungono nel centro madonita le reliquie del vescovo di Le Mans¹⁵⁶. La severa scultura mostra più di un riferimento stilistico con il *San Biagio* di Reitano¹⁵⁷, opera documentata di Scipione del 1623, che purtroppo oggi versa in precarie condizioni che ne alterano il complessivo sviluppo spaziale della plastica; ma dai pochi brani leggibili della statua di Scipione si riescono ugualmente a cogliere le vicinanze tra le due opere, soprattutto l'incedere di tre quarti della figura e l'andamento a lunghe ciocche fiammeggianti della barba, anche se la statua di Pollina mostra una maggiore monumentalità ancora legata al linguaggio del padre, Giuseppe, circostanza che mi induce a pensare che l'opera pollinese preceda di qualche anno il *San Biagio* di Reitano.

Si può concordare con A. Pettineo che avvicina al documentato *San Paolo* di Gangi, scolpito nel 1609 da Giuseppe¹⁵⁸, l'elegante *San Bartolomeo* di Geraci (n.r. 25). Entrambe le sculture presentano, infatti, la stessa gestualità, lo stesso abbigliamento, la stessa fisionomica, avvolte come sono in una sorta di solenne classicità quasi da filosofo greco. Credo che il prototipo per le due sculture possa essere rintracciato nelle statue inserite nella "cona" marmorea della cappella del Sacramento, oggi di Santa Lucia, all'interno della chiesa Madre di Mistretta, centro ampiamente frequentato dai Li Volsi, opera di Antonino Gagini del 1552; in particolare mi sembra attinente la figura di San Paolo che si rivela davvero come punto di riferimento delle due statue lignee madonite, con il maestoso incedere della gamba sinistra e il distintivo manto avvolgente. Assieme al *San Bartolomeo* è possibile avvicinare alla medesima mano anche lo straordinario *San Giovanni Evangelista* (fig. 14) della stessa Geraci, assorto estaticamente nella lettura del prezioso libro e fasciato con vesti altrettanto preziose, riccamente decorate. L'altare di San Giovanni viene edificata nella chiesa di San Giuliano prima del 1638 dal cappellano Gregorio Giaconia¹⁵⁹, e dunque intorno a questa altezza cronologica si deve collocare pure la nostra statua. Inoltre i delicati lineamenti della giovanile figura imberbe, vistosamente addolciti, si devono far risalire al documentato restauro del 1764¹⁶⁰. Derivati dal *San Michele* di Nicosia, attribuito ad una collaborazione fra Giovan Battista e il figlio Stefano, esponenti del ramo nicosiano della famiglia, sono i due simulacri raffiguranti l'Arcangelo di Geraci (n.r. 26) e di Gangi (n.r. 27), opere che si presentano molto rimaneggiate e comunque di qualità assai inferiori al prototipo. A Stefano è stata, inoltre, recentemente documentata una statua raffigurante l'*Immacolata* nel 1633 che doveva essere posta in una non precisata chiesa di Petralia Soprana¹⁶¹. L'opera però risulta oggi di difficile identificazione per cui, qualora fosse stata realmente eseguita, si può ritenere perduta.

A scultore di derivazione livolsiano, anche se tardo, è da assegnare anche il *San Giorgio* della chiesa eponima di San Mauro



fig. 14



fig. 15. Ambito di Giacomo Del Duca, *Crocifisso*, XVI sec., ultimo quarto, Cefalù, Cattedrale (sacrestia).

Castelverde, colto nell'atto di trafiggere il drago con la lancia, molto vicino alla statua in stucco raffigurante *San Michele Arcangelo* che campeggia sulla trabeazione della Tribuna della chiesa Madre di Isnello, realizzata da Giuseppe Li Volsi nel 1606¹⁶².

Per concludere questa breve parentesi sui Li Volsi facciamo un cenno alla bella statua di *San Nicola* della chiesa Madre di Gangi. Essa è stata documentata a Scipione, sicuramente il più valente scultore della famiglia, che la realizzò nel 1661¹⁶³. Angelo Pettineo, che rende pubblico il contratto di commissione, nota nell'opera una « parziale involuzione espressiva rispetto alla plasticità e alla carica patetica raggiunta dall'autore in altre opere immediatamente precedenti »¹⁶⁴. Questo apparente abbassamento di tono della statua gangitana è dovuta in parte alle richieste della committenza che probabilmente chiede oralmente allo scultore di adeguare la sua opera alla statua di *San Cataldo* (n.r. 28), realizzata circa ottant'anni prima per la chiesa eponima engina¹⁶⁵, ma soprattutto ai pesanti interventi cui l'opera è stata sottoposta. La visione ravvicinata della scultura mostra però tutta la forza espressiva propria di questo importante esponente dell'ultimo manierismo isolano.

L'altra famiglia di scultori che opera a cavallo tra i due secoli è quella dei Del Duca, originari di Cefalù ma attivi anche a Roma, nel messinese ed in ambito madonita¹⁶⁶. Numerosi ritrovamenti documentari hanno delineato una situazione completamente nuova riguardo alla loro attività artistica. La storiografia più data era, infatti, solita indicare come unici esponenti di rilievo i fratelli Giacomo e Ludovico, entrambi orbitanti nella cerchia di Michelangelo. Oggi siamo in grado di affermare che essi costituivano soltanto i perni di una solida struttura familiare attorno a cui giravano almeno un figlio di Giacomo, Giovan Maria, e i due figli di Ludovico, Giovan Paolo e Giovan Pietro.

Inutile sottolineare che l'attività principale dei Del Duca era la scultura in marmo e in metallo, che esula da questo contesto, ma è stato anche possibile ricostruire una interessante incursione nella scultura in legno. Prima di entrare nel merito delle opere occorre ricordare che a seguito della morte di Giacomo, avvenuta a Messina intorno al 1598, Giovan Maria fa pervenire a Cefalù i bozzetti in terracotta realizzati da suo padre¹⁶⁷, i quali avranno avuto sicuramente una grande eco nell'ambiente culturale cefaludese.

Nella sagrestia della Cattedrale è conservato un imponente *Crocifisso*, proveniente dal locale convento di San Domenico (fig. 15). Il linguaggio di quest'opera è prettamente michelangiotesco, manifesto nella potenza espressiva della muscolatura del busto, mentre le braccia, troppo esili, sembrano il frutto di successivi interventi. Potrebbe trattarsi allora di un'opera lasciata incompleta da Giacomo a Messina e terminata in seguito da Giovan Maria. Sicura è invece la paternità del *San Giacomo* di Collesano (n.r. 29), commissionato nel 1619 al maggiore dei figli di Ludovico, Giovan Paolo¹⁶⁸. Nel contratto egli viene chiamato "oriundus almae Romae"¹⁶⁹, infatti Giovan Paolo giunge a Cefalù a seguito del cugino Giovan Maria, rientrato dalla città capitolina nel 1613¹⁷⁰. Dai pochi dati documen-

tari a nostra disposizione sembra, invece, non essersi mai allontanato da Roma l'altro figlio di Ludovico, Giovan Pietro. Alla mano di Giovan Paolo si può anche avvicinare un *Crocifisso* (n.r. 30) conservato nella chiesa Madre di Collesano, che presenta, come l'esemplare di Cefalù, una notevole adesione a moduli michelangioleschi. Il Cristo si può datare intorno al 1632, anno in cui cominciano i lavori per la cappella del Crocifisso in chiesa Madre, oggi dedicata alla Madonna dei Miracoli¹⁷¹. Rosario Gallo, nel suo manoscritto, dice che la statua era giunta a Collesano da Roma¹⁷², ma probabilmente è il suo autore a poter essere identificato con il nostro "oriundus almae Romae".

La cultura e la produzione post tridentina

Il clima predominante che, però, si respirava per tutta la prima metà del XVII secolo era quello scaturito dai dibattiti tridentini, a parte queste e poche altre eccezioni, fra le quali ricordiamo l'inedito *San Giovanni Evangelista* di Cefalù, scultura raffinatissima la cui figura eccessivamente allungata è ancora incentrata pienamente su moduli tardo-manieristi, al pari del colto *San Rocco* di Geraci, già menzionato, e del *Crocifisso* (n.r. 31) con il Cristo vivo della chiesa Madre di Polizzi ripreso dal famoso modello di Guido Reni, conosciuto probabilmente attraverso la circolazione delle numerose incisioni che traudevano le opere del noto ed apprezzato pittore bolognese.

I maggiori propinatori delle nuove forme di spiritualità furono senza dubbio gli ordini religiosi, che si eressero a difensori dell'ortodossia della fede. I Gesuiti, gli Oratoriani e i Teatini furono quasi investiti ufficialmente di questo compito; i Francescani, dopo la riforma del 1517 e la nascita ufficiale della famiglia Cappuccina nel 1528, trovarono nuovo slancio proprio nel Concilio e divennero il principale tramite tra la colta gerarchia ecclesiastica e i ceti popolari. Le nuove idee che nascevano nella Roma del Seicento per le rispettive case madri venivano imitate dalle periferie tramite la circolazione di artisti, di libri e di stampe¹⁷³.

Mentre, però, Oratoriani e Teatini furono del tutto assenti nel nostro territorio e la presenza gesuitica fu legata ai casi isolati di Polizzi e di Termini, per quanto riguarda i Francescani si registra una presenza capillare in quasi tutti i centri urbani, spesso con l'esistenza contemporanea di tutte e tre le famiglie minoritiche¹⁷⁴. Sullo scorcio del Cinquecento il francescanesimo madonita vide pure la presenza di due illustri personaggi dell'ordine, il Vescovo di Cefalù Francesco Gonzaga, figura già ricordata, e il polizzano Geronimo Errante, generale dei Cappuccini fra il 1587 e il 1593¹⁷⁵. La forma d'arte prediletta con cui i francescani erano soliti ornare le loro chiese era proprio la scultura e il decoro in legno, materiale che meglio di altri più preziosi rispondevano esteticamente alla regola serafica. I motivi iconografici erano quasi standardizzati: i santi francescani, soprattutto il fondatore dell'Ordine e, in Sicilia, Sant'Antonio da Padova; la Vergine Maria nelle accezioni dell'Immacolata Concezione per i Conventuali e della Madonna degli Angeli per i Cappuccini; il ciclo della Passione di Cristo, soprattutto per gli Osservanti.

Nella chiesa di San Giacomo a Collesano si conserva una statua che raffigura *San Francesco* mentre riceve le stimmate (n.r. 32).

L'opera proviene dalla locale chiesa di San Francesco, dei padri Conventuali, distrutta all'inizio del secolo scorso¹⁷⁶, ed è databile agli inizi del XVII secolo o al massimo alla fine del precedente. L'ampiezza delle vesti, soprattutto negli abbondanti risvolti delle maniche, la stilizzazione dell'apertura del costato e del sangue che ne fuoriesce, l'angolatura del capo reclinato, fanno pensare a modelli spagnoli e fanno della nostra opera una fra le più interessanti rappresentazioni in Sicilia di questo diffusissimo soggetto francescano. Particolarmente caro ai Conventuali era anche la devozione per l'Immacolata Concezione di Maria, che aveva visto uno dei maggiori sostenitori nel teologo francescano Duns Scoto e l'ufficializzazione del culto da parte di papa Sisto IV, francescano anch'egli, nel 1477. Il Concilio tridentino non si esprime in forma esplicita su questo tema ma rimanda direttamente alle costituzioni sistine, confermandole *in toto*. In seguito a ciò la venerazione per l'Immacolata assunse nuovo vigore e le chiese francescane si popolarono di immagini che la raffigurano. Ai primi anni del Seicento è ascrivibile la statua di questo soggetto della chiesa di San Francesco di Isnello (fig. 16), avvolta nel preziosismo delle vesti e con i capelli luccicanti d'oro che la identificano con quella "mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim" di apocalittica memoria (Ap 12, 1). La derivazione della statua da modelli romani vicini a Michelangelo e la caratterizzazione del putto alla base della Vergine, così vicino ad alcuni modelli di Jacopo Del Duca, mi spingono ad associare la bella statua di Isnello a qualche esponente della nota famiglia cefaludese, a cui già abbiamo accennato, che a questa altezza cronologica non può che essere individuato in Giovan Paolo o nel cugino Giovan Maria, ma soltanto dopo l'auspicabile restauro del *San Giacomo* di Collesano o il rinvenimento di qualche riferimento documentario si potrà esprimere un giudizio più sicuro.

Ispirato a prototipi spagnoli, ma forse da ricondurre alla sgorbia di Fra' Innocenzo da Petralia, come sostiene Antonio Cuccia, è *Sant'Antonio da Padova* della chiesa di Santa Maria di Gesù di Caltavuturo, che presenta un delizioso gioco di sguardi e di sorrisi che intercorrono fra il Santo e il Bambino tipico proprio dell'iconografia iberica del veneratissimo santo francescano¹⁷⁷. La presenza di intagliatori spagnoli a Caltavuturo nei primi decenni del secolo è fra l'altro confermata dalle due mensole, di matrice chiaramente iberica, che oggi impropriamente sorreggono la cantoria sull'ingresso della chiesa Madre ma che in origine dovevano verosimilmente servire da sostegno a una trave di soffitto ligneo, che copriva una delle tante chiese distrutte o trasformate nel tempo, forse della stessa chiesa di Santa Maria di Gesù. Il particolare del collare del Toson d'oro, simbolo del prestigioso ed elitario ordine cavalleresco fondato da Filippo il Buono a Bruges nel 1430, che caratterizza la nostra statua come molte altre immagini del santo in Sicilia sembra essere proprio una peculiarità isolana della rappresentazione del santo e la cui origine non è mai stata oggetto di studi specifici.

La pagina più significativa della scultura francescana "contro-riformata" fu scritta senza dubbio da tutta una serie di intagliato-



fig. 16. Ambito dei Del Duca, *Immacolata Concezione*, XVI sec., primi decenni, Isnello, chiesa di San Francesco.

ri, per lo più frati appartenenti alla famiglia degli Osservanti Riformati, facenti capo a Frate Umile e a Frate Innocenzo, entrambi originari di Petralia Soprana. Cercare di chiarire il rapporto fra i due confratelli, sfatando la posizione di sudditanza di Innocenzo rispetto a Frate Umile, richiederebbe ben più spazio di quello messo a disposizione, questi appunti vanno allora considerati come propedeutici ad una trattazione più ampia sull'argomento.

Frate Umile, al secolo Giovan Francesco Pintorno, nasce a Petralia nel 1601; di qualche anno più anziano dovrebbe essere Fra' Innocenzo¹⁷⁸. I due probabilmente entrano in contatto per la prima volta nella bottega di Giovan Tommaso Pintorno, padre di Frate Umile, dove apprendono i primi rudimenti dell'arte del legno. Anche se non si conoscono opere esistenti riferibili a Giovan Tommaso, i recenti ritrovamenti documentari ci testimoniano che egli doveva essere non un semplice falegname di montagna ma una personalità poliedrica e colta. Lo troviamo, infatti, come scultore e intagliatore ma anche come organaro e organista¹⁷⁹. Inoltre egli era in contatto con alcuni dei maggiori intagliatori madoniti, quali i Mangio di Collesano, e nella sua fiorente bottega prendeva spesso a lavorare diversi garzoni¹⁸⁰, uno di questi potrebbe essere stato Fra' Innocenzo. Tutti gli studiosi concordano nell'affermare che determinante per la formazione di Frate Umile, ed io aggiungo anche di Frate Innocenzo, deve essere stato un soggiorno palermitano effettuato prima del loro ingresso nell'ordine minorita, avvenuto presumibilmente intorno al 1623. Palermo, allora, era una città pienamente calata nel clima culturale post tridentino, con la contemporanea presenza di Gesuiti, Teatini ed Oratoriani che gareggiavano nell'ostentare la propria egemonia tramite lo sfoggio delle loro chiese, arricchite da opere ed artefici giunti soprattutto da Roma, creando nei committenti e negli artisti locali nuovi gusti e nuovi criteri. I Gesuiti, ad esempio, svilupparono il culto del "Prezioso sangue" di Cristo con il quale «l'anima idonea per entrare nella presenza della divinità... s'ha da lavare... per adornarsi colle ricchezze della sua passione», tema che raggiunge il suo culmine con l'arrivo a Roma dello spagnolo Miguel de Molinos¹⁸¹, nel 1664, e la conseguente realizzazione degli affreschi nella cupola della chiesa del Gesù da parte di Giovan Battista Gaulli.

Parlando dei due scultori spesso, però, ci si dimentica che essi erano prima di tutto dei religiosi e che, dunque, al pari, e forse più, del loro apprendistato artistico conta la formazione spirituale e culturale che ricevono nel convento di Petralia. Il modello di Cristo da loro proposto non è tanto elaborato sui diversi esempi iconografici e stilistici a loro disposizione, ma è frutto di una cultura largamente diffusa in cui anche i due frati erano stati educati. Basta dire che quasi contemporaneamente in terre lontane come la Spagna, il Veneto e, appunto, la Sicilia si arriva a soluzioni iconografiche simili in Gregorio Fernandez, Francesco Terlizzi e nei nostri scultori. Anche nelle Madonie, negli stessi anni in cui cominciavano a lavorare Frate Umile e Frate Innocenzo, sono documentati crocifissi che mostrano gli stessi orientamenti culturali devozionistici. Spagnolescante è il *Crocifisso* della chiesa Madre di Gangi (n.r. 33), che presenta un rattrappimento contrito delle membra ripreso direttamente dai modelli

“gotico-dolorosi” e per il quale non bisogna prendere in considerazione la data 1733, incisa sulla croce, poiché essa si riferisce ovviamente al solo altare e non alla statua, che invece può essere collocata tra la fine del XVI secolo e l’inizio del seguente. L’adesione a modelli Spagnoli è esibita anche dal *Crocifisso* della chiesa di Santa Maria la Porta di Geraci, già documentato nel 1625¹⁸², contraddistinto da un ridondante panno svolazzante, mentre vicino ai coevi prodotti siciliani è quello della chiesa di Santa Maria Maggiore di Isnello, esposto già nella sua cappella nello stesso 1625¹⁸³.

I motivi di questa compresenza a latitudini così distanti si possono spiegare in parte con la ripresa e la diffusione in quegli anni dei trattati composti dai grandi mistici del Duecento e del Trecento, che già avevano avuto gran parte proprio nella creazione del modello del Cristo “gotico-doloroso”¹⁸⁴. Gli scritti di Brigida di Svevia e, soprattutto in ambito francescano, della terziaria Angela da Foligno, e le *Meditationes Vitae Christi*, allora attribuite al “Doctor Seraphicus” Bonaventura da Bagnoreggio, costituiscono senza dubbio una fonte ricchissima cui attingere per la creazione di quei macabri particolari da sovrapporre alle sculture e che rendono ciascuna di essa una “muta praedicatio” (C. Borromeo), in modo che l’oratore mostrando e dimostrando l’immagine potesse far sì che «il popolo venga istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione»¹⁸⁵.

In modo particolare nella formazione dei nostri artisti deve avere avuto un ruolo determinante padre Ludovico da Nicosia, noto predicatore dell’ordine Riformato, che diventò per loro una sorta di padre spirituale ed iconologo di fiducia. Padre Ludovico in occasione dell’arrivo a Collesano del *Crocifisso* di Frate Umile, che forse egli stesso aveva caldeggiato, «fece la predica, dimostrando dottamente et vivacissimamente con Scritture, Santi Padri e rivelazioni il meraviglioso artificio di detto scultore nel accomodar le piaghe, scorticature, lividure, percosse et enfiature, tanto bene apparenti con il sangue al vivo quasi et acqua del sacro costato, lagrime dell’occhi et spine del capo, nella fronte penetranti»¹⁸⁶. Da ciò risulta chiara la familiarità del predicatore sia con gli stilemi dello scultore sia con le fonti che ne hanno ispirato l’opera.

Il modello che Frate Umile e Frate Innocenzo, questi almeno in un primo momento, propongono è, dunque, quello di un Cristo dal classicheggiante corpo «elegantem, nobilissimus» ma anche tutto «flagellatum et sanguine livoribusque repersum»¹⁸⁷, con una sorta di ultrarealismo che lo rendono, per dirla con Antonio Cuccia, «più vero del vero»¹⁸⁸, creato affinché «ciascuno, non satiano di lagrimare» restasse «desideroso contemplar di nuovo detta devotissima e pietosa immagine»¹⁸⁹.

A Petralia Soprana, sua patria, Frate Umile scolpisce per la chiesa del suo Ordine il ciclo della passione, che comprende l’*Ecce Homo* (n.r. 34), oggi nella sacrestia della chiesa di Santa Maria del Loreto, e il *Crocifisso* (n.r. 35), oggi in chiesa Madre. Le due opere costituiscono un dittico unitario, quasi una rappresentazione scenica condotta dal medesimo attore che prima appare flagellato e susseguentemente crocifisso. In queste che possiamo considerare le prime opere auto-

grafe di Frate Umile, probabilmente del 1624, possiamo cogliere già, anche se con l’incertezza giovanile, l’orientamento stilistico ed ideologico che egli manterrà quasi intatto in ogni sua opera successiva.

Un decennio più tardi, ormai nella piena maturità artistica e già trasferitosi a Palermo, Frate Umile realizzerà per Collesano uno dei suoi *Crocifissi* più riusciti, insieme a quelli di Milazzo e di Salemi e all’*Ecce Homo* di Calvaruso. L’eroicità del Cristo di fronte alla morte, nonostante le atroci violenze subite, si traduce in quest’opera in un atteggiamento di sfida espresso da quel sorriso sornione che sembra echeggiare le parole di Paolo ai corinzi: «Ubi est mors victoria tua? Ubi est mors stimulus tuus?» (1 Cor 15, 55). In questa occasione Umile ed Innocenzo lavorano insieme, infatti è di «frate Innocenzo di Petralia, intagliatore»¹⁹⁰ la croce in cipresso a cui è inchiodato il *Crocifisso* pintorniano, sulla quale è inciso l’anno di realizzazione dell’opera, il 1635.

Assai prossimo all’estremo *Crocifisso* di Sant’Antonio a Palermo, lasciato incompleto per la morte del frate nel febbraio del 1639, è il Cristo di Caltavuturo (n.r. 36). La collocazione fra le opere giovanili del Pintorno non può essere infatti condivisa poiché l’opera ostenta un impianto ormai pienamente classicista, che caratterizza l’ultimo periodo dell’attività del frate. Nello stesso convento di Caltavuturo è inoltre una Madonna col Bambino, detta *Madonna degli Angeli* (n.r. 37) che convincentemente Antonio Cuccia ha associato ancora al nome di Fra’ Innocenzo, poiché vicinissima alla statua di eguale soggetto proveniente dalla chiesa di Sant’Antonio di Palermo e oggi a Sambuca di Sicilia. Questa attribuzione è particolarmente significativa perché conferma una collaborazione fra i due confratelli assai più assidua del caso isolato di Collesano.

Riguardo a Frate Umile, il Di Marzo ci testimonia che anche non «poche statue si nota aver lui scolpito così di Nostra Donna che d’altri Santi»¹⁹¹. Di questa produzione collaterale ai temi della passione di Cristo oggi conosciamo soltanto il *San Calogero* (n.r. 38) di Petralia Sottana, realizzato probabilmente prima del trasferimento a Palermo nel 1633. La statua è citata come «scolpita dal nostro religioso laico Frat’Umile di Petralia Soprana famoso scultore...» in un documento del 1663 conservato presso l’Archivio Generale dei Frati Minori a Roma¹⁹². Essa si caratterizza per la ricercata e minuziosa attenzione al particolare, nella descrittività della barba, condotta ciocca per ciocca, e nella calibrata postura delle mani, uniche parti originali della scultura.

Assai più difficile è cercare di ricostruire l’attività madonita di Frate Innocenzo sul quale poche e confuse sono le notizie documentarie, basta dire che la prima opera a lui documentata è la croce di Collesano, quando già Innocenzo doveva essere attivo almeno da un quindicennio. Il raffronto stilistico ci consente però di attribuire con certezza almeno due crocifissi alla sua mano, oltre alla già ricordata *Madonna* di Caltavuturo.

Il *Crocifisso* della chiesa di Sant’Antonio da Padova di Termini Imerese (n.r. 39), già appartenente al convento dei Frati Minori Riformati fondato nel 1614, è tradizionalmente attribuito a Frate Umile¹⁹³. L’opera, pur se snaturata nel suo aspetto, presenta però alcu-

ni stilemi che lo collocano indubbiamente nel catalogo di Innocenzo, scultore più valente del Pintorno ma che è stato vittima, anche ai suoi tempi, di una propaganda di matrice post tridentina tutta a favore del suo confratello, il quale con l'aurea di santità che lo circondava era un modello più efficace per l'indottrinamento dei fedeli.

Innocenzo, seguendo le indicazioni dei tre Vangeli sinottici, ci propone in tutti i suoi Crocifissi un Cristo "clamans voce magna" prima di spirare (Mt 27, 50; Mc 15, 37; Lc 26, 46); i crocifissi di Frate Umile, invece, sono più fedeli al Vangelo di Giovanni, mostrando la rassegnazione serena alla volontà del Padre (Gv 19, 30). Il *Crocifisso* di Termini è colto proprio nell'atto di emettere l'ultimo grido ed inoltre ha in sé gli accorgimenti stilistici propri di Innocenzo: i capelli a ciocche separate, il sangue a sottili rivoli che seguono uno schema simmetrico, la caratteristica modulazione ossea e muscolare. La vicinanza con il *Crocifisso* realizzato da Innocenzo per Loreto e oggi nella Basilica della Santa Casa (n.r. 40), del 1637, consente di porre cronologicamente l'opera termitana ad una data prossima alla partenza del frate per l'Italia Centrale, quindi fra il 1635 e il 1636.

Il 1639 rappresenta poi un anno di svolta nello stile di Frate Innocenzo. In quest'anno infatti, egli ritorna in Sicilia dal suo lungo viaggio, dopo aver realizzato fra Umbria, Marche e Lazio una decina di opere e avere lasciato lì numerosi proseliti; inoltre nel febbraio dello stesso anno era morto Frate Umile, con il quale aveva vissuto un lungo e proficuo sodalizio artistico. Da questo momento in poi Frate Innocenzo vira la sua raffigurazione cristologica verso un modello sempre più smagrito e contorto sulla croce, con accenti di un espressionismo esasperato. Questo nuovo percorso artistico parte, probabilmente, dal *Crocifisso* di Furnari, prosegue con i Crocifissi di Sant'Angelo di Brolo (1644) e di Malta (1646) e forse si conclude con il *Crocifisso* della chiesa di San Nicola all'Albergheria di Palermo, già attribuito ad Innocenzo da Antonio Cuccia¹⁹⁴. In questo itinerario si inserisce l'inedito *Crocifisso* di Cefalù (fig. 17), conservato nella locale chiesa di San Nicola e stilisticamente vicinissimo al *Crocifisso* di Sant'Angelo di Brolo. L'opera cefaludese non era stata sicuramente ancora realizzata nel 1645, infatti non risulta presente nella minuziosa descrizione della chiesa redatta da Fra' Benedetto Passafiune, guardiano della stessa chiesa e del convento attiguo¹⁹⁵. Nella sua opera sulla città e sulla Diocesi di Cefalù il Passafiune si esprime in termini entusiastici nei confronti dei crocifissi di Frate Umile che aveva incontrato nel corso della sua ricognizione; a lui si può far risalire, allora, la commissione a Innocenzo del nuovo *Crocifisso* per la sua chiesa, probabilmente nello stesso 1645, anno di pubblicazione del suo scritto, in quanto subito dopo Innocenzo partirà per Malta e per la Terra Santa e farà ritorno in Sicilia soltanto nel 1648, anno presumibile della sua morte.

Numerosissime sono nel nostro territorio le opere che seguono il modello proposto dai due frati e, non a caso, molte di queste vengono ancora oggi inserite per tradizione nel catalogo di Frate Umile. Si tratta dei Crocifissi di Castelbuono, di Isnello, di Gratteri, di Gangi, di Termini, di Caccamo, di San Mauro, di Gibilmanna, di Nociuzzi, dei tre di Polizzi e degli *Ecce Homo* di Calcarelli e di Polizzi. Tutte

opere che non possono essere accostate però a nessuno dei due caposcuola, ma che dimostrano il grande successo di cui godette questa iconografia. Fra quelli menzionati spicca per le sue qualità intrinseche il *Crocifisso* (n.r. 41) della chiesa di San Michele a Isnello, imperniato su una calibrata misura che ne fa un manifesto del classicismo seicentesco nelle Madonie, distaccandosi in ciò dagli esemplari prodotti dalla scuola francescana. D'altro canto, la presenza di una tale mole di opere rispondenti al modello pintorniano testimonia la costituzione da parte dei due confratelli scultori di una probabile bottega impiantata a Petralia o in qualche vicino convento madonita, prima della famosa scuola di scultura, istituita nel chiostro di Sant'Antonio da Padova a Palermo a partire dal 1633.

Appartenente a questa prima bottega "madonita" fu sicuramente Fra' Benedetto da Petralia Sottana, che per il convento della sua città natale realizza un *Crocifisso* (n.r. 42) che oggi si trova nel piccolo borgo di Nociuzzi, e un *Ecce Homo* (n.r. 43), oggi a Calcarelli¹⁹⁶. Inoltre, nel corso del recente restauro su un *Crocifisso* (n.r. 44) di media grandezza, proveniente dalla chiesa di Santa Maria lo Piano di Polizzi, è stato ritrovato affisso sulla scultura un cartiglio che recita: «feciti crocifisso frate Benedetto di Petralia scoltere di mi.re oste Reformato 1675»¹⁹⁷. Si possono considerare come estremi della produzione di Fra Benedetto da un lato il *Crocifisso* di Calcarelli, ancora pienamente legato al linguaggio di Frate Umile, da cui si distacca però per la caratteristica cromia dell'incarnato resa con un delicato tono rosaceo che lascia però trasparire un lieve accento di pallore, e dall'altro lato il *Crocifisso* di Polizzi, che propone invece un lessico oramai del tutto personale, riscontrabile nella figura allungata e impostata su un rigido schema a "Y", la testa pesantemente reclinata con un innaturale allungamento del collo e le lunghe ciocche di capelli sparse e fluttuanti sulle spalle, le costole ben evidenziate, spesse e ricurve verso l'alto. Partendo da questi punti fermi possiamo tentare di inserire nel percorso artistico del frate petralese almeno altre due opere, che presentano le stesse implicanze stilistiche: il *Crocifisso* oggi nella chiesa di San Francesco Saverio di Termini, più vicino all'esemplare di Calcarelli, e quello della chiesa di Sant'Antonino martire a Castelbuono (n.r. 45), tradizionalmente riferito a Frate Umile, prossimo già al Cristo firmato e datato di Polizzi.

Di Francesco Gallusca, unico artista laico ammesso a lavorare nella scuola di Palermo, è invece il *Crocifisso* della chiesa del Carmine di Polizzi (fig. 18). Assai arduo è far quadrare le notizie delle fonti e dei documenti che riguardano l'opera, apparentemente contrastanti. Nella chiesa del Carmine, infatti, un Crocifisso è inventariato già nel 1660, insieme con l'*Ecce Homo* della stessa cappella¹⁹⁸. Di contro il Di Giovanni, nel 1786, ci informa che «In Not. Gandolfo Paperna a 1680 si fece la ratifica del Magistrato di Polizzi col sud.o Con.to de PP. Carmelitani riformati del Contratto attinente alla figura del S.to Crocefisso che conservasi nella chiesa d'esso Con.to. Dicesi che questa bellissima immagine del S.to Crocefisso sia stata fatta a spese d'una dama polizzana della Famiglia Guagliardo, e conservasi nella propria cappella assieme colla figura dell'ecce homo»¹⁹⁹. La notizia fu ripresa nel 1868 dal Lunetta che vi aggiunge anche il nome dell'autore,

fig. 17. Frate Innocenzo da Petralia, *Crocifisso*, 1634 ca., Termini Imerese, chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Francesco Gallusca appunto²⁰⁰. Vent'anni dopo padre G. Orlando ci informa che il Gallusca eseguì il suo *Crocifisso* a Palermo e che questo fu in seguito acquistato da un altro scultore e mandato a Polizzi²⁰¹, da qui l'esigenza della ratifica del 1680. Il *Crocifisso* citato nell'inventario del 1660 non può dunque essere quello del Gallusca ma uno precedentemente collocato nella stessa sede e che a seguito dell'arrivo del nuovo simulacro venne rimosso e sistemato altrove. Potrebbe trattarsi del *Crocifisso* monumentale oggi conservato nella chiesa di Sant'Antonio Abate, sempre appartenente alla stessa scuola francescana. Per quanto riguarda l'*Ecce Homo* (fig. 19) custodito nella stessa cappella della chiesa del Carmine, dovrebbe invece trattarsi di quello già presente *in situ* nel 1660; è dunque da escludere che esso possa essere un'altra opera del Gallusca, anche perchè stilisticamente molto distante dal *Crocifisso*, opera che guarda a soluzioni già espressamente barocche, soprattutto nell'articolato perizoma ma anche nell'acquietamento dei toni drammatici. Espressionismo drammatico che invece troviamo dichiarato alla sua massima potenza nella figura dell'*Ecce Homo*, miracolosamente restituita in tutta la sua autentica integrità dal recente intervento di restauro. Impressiona nell'opera tutto quell'eccesso di sangue realisticamente corposo, schizzato via su ogni parte del corpo dalle numerose ferite impresse dai flagelli, e ancora di più colpisce fino alla commozione lo straziante squarcio della pelle lungo la spina dorsale, tanto che la scultura mantiene ancora oggi inalterati gli intenti dottrinali per cui era stata creata.

Le botteghe locali e le presenze straniere

Contestualmente a questa ampia produzione inserita in un clima culturale internazionale, favorito e diffuso dagli Ordini Religiosi, nei piccoli centri montani delle Madonie si registra anche la presenza di numerosi artisti-artigiani, attestati su tipologie ormai consolidate nel tempo e che con il placito di certa committenza locale, soprattutto laica, continuavano nella produzione di sculture poco interessate dai nuovi canoni estetici.

Già a partire dalla fine del Cinquecento era attivo in tutto l'interland madonita un intagliatore originario di Caltavuturo, Cosimo La Russa, documentato oltre che nella sua città anche a Polizzi, a Sclafani, a Geraci e a Cefalù, dove realizza in collaborazione con Antonio Pellegrino un monumentale reliquiario per la Cattedrale²⁰², e più recentemente a Palermo, Cammarata e Milazzo. L'unica opera ancora esistente documentata al La Russa sembra essere tuttavia la statua di *San Rocco* della chiesa Madre di Sclafani Bagni²⁰³, troppo compromessa da successive alterazioni per poterne dare un giudizio che vada oltre la rilevazione dell'iconografia.

Alcuni recenti ritrovamenti documentari²⁰⁴, che vanno dal del 1624 al 1626, riguardano certe somme di denaro di cui il La Russa è creditore dalla cappella dei Santi Pietro e Paolo della chiesa Madre di Caltavuturo, in particolare esse si riferiscono alla realizzazione di una custodia eucaristica per l'altare di detta cappella. Non è allora improbabile che allo stesso intagliatore si possano pure imputare le due statue dei Santi titolari, che sembrano proprio riferibili a quello stesso frangente cronologico, ma anche in questo caso il totale



fig. 17



fig. 18

travisamento delle due interessanti statue oggi collocate sulla parete di fondo del presbiterio, le quali andrebbero ripristinate al più presto alla loro originaria configurazione con un attento restauro filologico, non consente maggiore sbilanciamento nel giudizio.

Intrigante è anche la scoperta di una famiglia di intagliatori originaria di Petralia Sottana e fin ora poco nota alla storiografia. Sulla tela raffigurante *San Mauro Abate*, opera del pittore gangitano Giuseppe Salerno, oggi nella chiesa Madre di Petralia Sottana ma che originariamente aveva collocazione presso la chiesa di San Pietro, è infatti riportata l'iscrizione: «hoc opus mag.r Petrus Mancusus \ suis et alienis elemosinis fieri fecit». Partendo da questa epigrafe P. Palazzotto riesce ad identificare quel “magister” Pietro Mancuso con un probabile “faber lignarius”²⁰⁵, infatti nei *riveli* del 1623 nella sua bottega è registrato il possesso di una grande quantità di legname; la sua attività rimane però al momento del tutto oscura. La presenza a Petralia di una famiglia di intagliatori di nome Mancuso è stata per di più recentemente confermata dallo spoglio dei registri dell'Archivio Storico Parrocchiale²⁰⁶, che ha restituito anche i nomi di Antonio, Francesco e Tommaso, tutti operanti nella seconda metà del secolo. Ad Antonio Mancuso, probabile figlio di Pietro, è riferito dal manoscritto del 1714²⁰⁷ il busto-reliquiario ligneo di *Santa Cecilia* (n.r. 46), realizzato nel 1666 e ancora oggi conservato nella cappella detta di San Giuseppe della chiesa Madre di Petralia Sottana.

Bisogna però rilevare, a proposito di Pietro Mancuso e del suo stretto rapporto col Salerno, una singolare coincidenza. Dall'immagine di *San Mauro* proposta dal pittore gangitano intorno al 1618 nella tela di Petralia, sembra infatti derivare direttamente la statua lignea del santo patrono di San Mauro Castelverde (n.r. 47), opera che si presenta oggi profondamente alterata a causa di vari interventi di drastica manomissione cadenzati nel tempo, uno dei quali, probabilmente ottocentesco, ha sostituito la cattedra originale del santo abate con un'altra di gusto neoclassico. Ma anche da un'ulteriore tela del Salerno, raffigurante *Sant'Onofrio* con storie della sua vita, proveniente dalla stessa chiesa petralesca di San Pietro, della quale il Mancuso era un generoso benefattore con la devoluzione un cospicuo censo annuo²⁰⁸, è possibile far derivare una scultura in legno. Si tratta della notevole statua di *Sant'Onofrio* (n.r. 48) della chiesa di Santa Maria la Porta di Geraci Siculo, le due opere condividono infatti oltre alle precise e numerose connotazioni iconografiche anche la stessa capacità di isolare “il Santo in funzione monumentale e iconica nell'atto di una assorta invocazione al cielo”²⁰⁹.

Queste associazioni non comprovano ovviamente la paternità delle due opere menzionate al Mancuso ma confermano lo stretto rapporto che si instaurò intorno al primo trentennio del Seicento tra l'affermato pittore Giuseppe Salerno e gli scultori in legno operanti soprattutto nelle alte Madonie, rapporto del quale deve aver

fig. 18. Francesco Gallusca, *Crocifisso*, ante 1680, Polizzi Generosa, chiesa del Carmine.

fig. 19. Ignoto scultore, *Ecce Homo*, ante 1660, Polizzi Generosa, chiesa del Carmine.

goduto in maniera privilegiata anche il nostro Pietro Mancuso.

Nella prima metà del secolo si registra a Geraci la presenza di un anonimo doratore assai riconoscibile per la tecnica originalissima utilizzata, volta a sintetizzare le tre principali procedure in uso nel Cinquecento per dare la policromia alle statue lignee; la punzonatura e l'incisione a bulino, prese a prestito dalla pittura su tavola, e la "graffitura" di origine spagnola, propria invece della damaschinatura delle sculture in legno. L'ignoto doratore era solito infatti tracciare con punzoni i motivi decorativi sulla foglia d'oro data uniformemente sulla superficie, quindi ripassava il contorno degli stessi motivi incidendoli con il bulino e distanziando i due segni di qualche millimetro e successivamente, invece di ricoprire parte dell'oro con pigmenti, grattava via il metallo in eccesso "a risparmio", facendo affiorare il candore della preparazione a gesso sottostante. In questo modo i motivi decorativi, invece di fare da sfondo alla traccia creata dal colore, emergevano a rilievo sul fondo bianco, che infine veniva ritoccato con altro oro dato a pennello, creando ulteriori trame decorative.

Il prototipo di questa tipologia ornamentale va rintracciato nelle vesti del *San Bartolomeo* della chiesa eponima, già ricordato come opera da assegnare per la parte scultorea alla bottega dei Li Volsi; in seguito la stessa mano è riscontrabile nel perizoma della cinquecentesca statua di *San Sebastiano* della chiesa di Santa Maria la Porta, ridecorato probabilmente intorno al 1626, quando giungono a Geraci le reliquie del Santo martire²¹⁰, e quindi nella statua di *San Pietro* (n.r. 49) della chiesa Madre, opera di scultore partenopeo²¹¹ profondamente rimaneggiata nel secolo successivo. Unica opera riferibile al nostro doratore fuori dal contesto geracese è la statua di *San Giacomo* (n.r. 50) di Gratteri, già esistente nel 1645²¹², che presenta motivi decorativi e tecnica esecutiva molto vicini al gruppo di statue geracese, mentre per altre opere esistenti nell'antica capitale dei Ventimiglia i cattivi restauri a cui esse sono state sottoposte negli ultimi decenni, che interessano soprattutto le superfici policrome, non ci consentono di svolgere in questo senso un'indagine obiettiva.

Ad una stessa mano sono da ricondurre le due statue speculari dei santi vescovi *Nicola* e *Biagio* della chiesa di San Nicolò di Castelbuono (n.r. 51 e 52), già menzionate nell'inventario della chiesa redatto nel 1654²¹³. Compassate nel bloccato gesto di benedizione, esse traggono origine dai raffinati modelli livolsiani, primo fra tutti il *San Giuliano* della vicina Pollina, dandocene però una versione edulcorata e più debole dal punto di vista formale. Impostazione simile ma più solenne presenta il maestoso *San Nicola* di Isnello, commissionato nel 1659, così come attesta l'iscrizione alla base²¹⁴, dall'arciprete Santo Bonafede, lo stesso che vent'anni più tardi, nel 1679, lascerà il nome, come committente, sul reliquiario argenteo del santo patrono, conservato nel tesoro della stessa chiesa.

Sicuramente alla stessa mano appartiene anche una statua il cui aspetto odierno, completamente adulterato, è da addebitare ancora una volta ai recenti rifacimenti della policromia. Si tratta del *San Biagio* conservato nella chiesa di Santa Maria della Catena a Gangi,



fig. 19

fig. 20. Ignoto intagliatore, Cassa d'organo e cantoria, 1619 ca., Caltavuturo, chiesa madre.



fig. 20

che condivide con la statua di Isnello evidenti conformità di soluzioni formali, mentre se ne distacca per la maggiore forza espressiva.

Per tutto il secolo continua anche l'afflusso nel territorio madonita di artisti stranieri, principalmente napoletani, la cui presenza e attività sono state ampiamente documentate²¹⁵. Come già abbiamo avuto modo di dire, ad intagliatore napoletano si deve la statua geracese di *San Pietro*, ma da ricordare è anche la presenza di uno sconosciuto Alessi lo Barco, anch'egli napoletano, che collabora alla realizzazione di un interessantissimo gruppo di sette busti reliquiari per Castelbuono, dei quali oggi rimangono soltanto quelli di *San Tommaso d'Aquino*, *San Mauro Abate* e *San Filippo Neri*, anche se un recente documento rintracciato dal Termotto ridimensiona il contributo del partenopeo per la realizzazione delle deliziose sculture probabilmente alla sola doratura²¹⁶.

Nel frangente temporale dei primi decenni del Seicento si registra anche un netto aggiornamento nel campo dell'intaglio, riscontrabile in maniera evidente soprattutto nella produzione dei monumentali organi e delle rispettive cantorie. La consueta forma della cassa armonica quattro-cinquecentesca, concepita come una scatola regolare chiusa in facciata da sportelli dipinti o da tende, evolve rapidamente verso soluzioni sempre più scenografiche in cui anche la cantoria assume un ruolo preminente, diventando un tutt'uno con la cassa sia dal punto di vista della visione d'insieme, sia nella contiguità decorativa e perfino iconografica.

Intorno al 1619 venne eseguito dal noto organario palermitano Antonino La Valle l'*Organo* destinato all'antica matrice di San Bartolomeo di Caltavuturo (fig. 20), strumento che oggi si trova rimontato sulla controfacciata della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, nuova chiesa Madre del centro madonita²¹⁷. Intorno allo stesso anno devono essere stati realizzati ovviamente anche la cassa e la cantoria, probabilmente da un intagliatore palermitano su diretta commissione del La Valle. La struttura lignea è composta da un articolato parapetto che delimita la cantoria, diviso da piccole colonne in scomparti regolari dove pannelli decorativi con motivi classicheggianti si alternano a pannelli scavati da nicchie entro le quali sono collocate tre piccole statue, dal linguaggio estremamente sintetico, raffiguranti l'Immacolata, al centro, e ai lati i santi Bartolomeo e Girolamo. Sulla cantoria si erge la maestosa sagoma della cassa, divisa in tre campate da semicolonne e lesene; la centrale di esse è impostata su un grande arco che prevarica notevolmente in altezza le due ali laterali; ciascuna di queste presenta un arco di dimensioni inferiori e termina con una copertura architravata su cui è collocata una statuetta, rispettivamente San Pietro e San Paolo. La parte sommitale della cassa non pare poi felicemente risolta, almeno nell'attuale configurazione, probabilmente perché nella sua sede originaria l'organo si adattava ad una struttura preesistente, forse un soffitto a due falde spioventi. L'intera opera presenta tutta una serie di soluzioni che nell'articolato movimento preludono già all'enfasi barocca, ma la presenza di motivi classicheggianti la legano ancora alla cultura manierista di fine Cinquecento. La persistenza di questo linguaggio classicista nell'intaglio siciliano è ancora più evidente nell'*Organo* della chiesa Madre di Isnello, che pure rimane assai simi-

le nell'impianto generale a quello di Caltavuturo. Qui però una maggiore razionalità del disegno prevale sull'apparato decorativo, essendo impostata tutta la conformazione della cassa su una grande serliana, perfettamente conclusa in alto da un timpano arcuato tratto anch'esso dal repertorio classico. Il parapetto della cantoria appare più dilatato rispetto a Caltavuturo, occupando ora tutta la larghezza della navata. Questo comporta una diversa distribuzione nei rapporti fra i pannelli decorativi, che si allungano in orizzontale, e le nicchie con le statue.

Al centro della zona sommitale, l'organo di Isnello presenta un vistoso scudo entro il quale è intagliato il nome del committente dell'opera, Ioseph Cuccia; un cartiglio posto fra la tastiera e il somiere dello strumento precisa: «Hac Ipsa In Arca/ Ab Anno MDCXXV/ Nobilis Patricii JOSEPHI CUCCIA/ Expensis Erecta/ Ubi Vetera Asservabantur Organa»²¹⁸. Ma in questo caso la fortuna ci è stata ancora più benevola, infatti le ricerche incrociate di Giovanni Mendola e Rosario Termotto ci consentono oggi di avere un quadro completo, fatto assai raro, sull'intero iter che ha portato alla realizzazione dell'opera. Secondo un interessantissimo documento rintracciato dal Mendola (cfr. *infra*) la commissione dell'organo risale addirittura al 1620, ben cinque anni prima della data riportata sul cartiglio, e fu direttamente l'organario Antonino La Valle, cui probabilmente si era rivolto il Cuccia per l'intera realizzazione dello strumento, a stipulare il contratto con l'intagliatore Antonio Macario di Palermo e a fornirgli anche il disegno progettuale. Dal documento apprendiamo inoltre che le due piccole statue raffiguranti San Nicola e San Giuseppe, oggi nella sacrestia della stessa chiesa, in origine erano collocate sulle parti architravate della serliana, nella stessa posizione che a Caltavuturo occupano le statuette dei santi Pietro e Paolo. Il documento reso noto dal Termotto (cfr. *infra*) ci informa invece della doratura dell'apparato ligneo, commissionata da Giuseppe Cuccia nel 1623 alla mano del palermitano Vincenzo Mastruzzo, pagato per questo lavoro la considerevole cifra di centodieci onze, più del doppio di quanto speso per l'intaglio. Si evince inoltre dallo stesso riferimento documentario che come modello per l'organo di Isnello era stato preso quello della Cattedrale di Palermo, nella sua versione definitiva però esso risulta fedelmente conforme allo straordinario strumento della chiesa palermitana di Santa Maria degli Angeli, realizzato nel 1615 da Raffaele La Valle, padre di Antonino.

Il trionfalismo del Barocco

Ben presto la corrente ideologica post tridentina si esaurisce e lascia il posto ad una nuova visione culturale che fa del trionfalismo e dell'ostentazione il suo punto di forza. Al Barocco la committenza laica ed ecclesiastica si affida, ora, per affermare la propria egemonia sul territorio e sui possibili concorrenti. Le chiese si riempiono di altari, in marmi mischi o in legno, di custodie eucaristiche monumentali, di cori, di cantorie e di casse di organo che diventano apparati sempre più ricchi e complessi.

Anche la statuaria lignea si adatta a queste nuove tendenze. I gesti e i movimenti dei corpi diventano sempre più eclatanti; i capelli e i panneggi svolazzano liberamente come mossi dal vento;

l'uso della pastiglia per decorare le vesti ricrea anche plasticamente gli ornamenti degli abiti signorili, quali spille, bottoni, cinture, *parures*. Le nuove tecniche decorative consentono adesso di dare l'oro a pennello, con grande risparmio di tempo e denaro, ma rendendo anche l'artista doratore più libero nell'inventiva.

Fra gli esempi più interessanti di statuaria barocca sono da ricordare: il *Salvatore* di Caltavuturo (fig. 21), innalzato su un plinto basamentale cubico in cui sono inserite quattro tavole dipinte con un sintetico gusto manierista dove sono raffigurati gli episodi salienti della glorificazione di Cristo: la Trasfigurazione, la Resurrezione, l'Ascensione e la Pentecoste; il maestoso *Sant'Antonio Abate* conservato in pessimo stato nella sacrestia della chiesa del Salvatore di Petralia Soprana, deliziosamente sollevato da un gruppo di quattro puttini-telamoni che a stento ne reggono il peso; l'elegante *Sant'Elena* di Montemaggiore (n.r. 53) sicuramente residuo di un gruppo scultoreo più ampio, forse in origine collocata su un altare laterale dedicato all'Esaltazione della Croce²¹⁹, dove poteva farle da pendant una figura dell'imperatore Costantino, suo figlio.

Nell'ultimo ventennio del secolo lavorava nelle basse Madonie una florida bottega itinerante originaria di Ciminna, la cui presenza è attestata in diversi centri dell'area occidentale dell'Isola. Detentori della bottega, a cui già abbiano fatto cenno in riferimento al piccolo *Presepe* di Gibilmanna, erano Francesco Reina, scultore, e Vincenzo Di Giovanni, doratore, i quali, per nostra fortuna, hanno registrato in molte delle loro opere i dati essenziali relativi alla commissione e alla realizzazione, agevolando in questo modo l'identificazione del loro operato. Ne è un esempio significativo il grande *fercolo del Crocifisso* della chiesa della Catena a Corleone del 1688, la loro opera più impegnativa fra quelle conosciute, dove oltre alle firme dei due capibottega e alla data di esecuzione si trovano indicati anche i nomi dei garzoni-collaboratori, dei committenti e perfino dell'ideatore del programma iconografico²²⁰.

Nel 1683 i due ciminniti appongono la firma sulla statua-reliquiario di *San Filippo d'Argirò* (fig. 22), oggi nella chiesa Madre di Pollina. Il Santo, vestito in abiti sacerdotali post tridentini, è bloccato in maniera rigida e compassata nel gesto benedicente mentre con il piede sinistro schiaccia la lugubre e martoriata figurina di un demone, sottomesso dal santo taumaturgo. Interessante è, poi, la doratura che presenta una gran profusione di oro e un ponderato utilizzo della pastiglia.

Purtroppo abrasa è l'ultima cifra dell'anno di realizzazione del *San Giuseppe con il Bambino* (n.r. 54) di Gratteri, 168..., che mostra più scioltezza nell'articolazione dei movimenti e una maggiore maturità esecutiva. Percorso evolutivo che si perfeziona ancora nello splendido *Sant'Andrea* della chiesa eponima sempre a Gratteri, del 1690.

Oltre a queste opere già note è possibile accostare ai due artisti anche il piccolo busto dell'*Ecce Homo* (n.r. 55) della stessa chiesa gratterese di Sant'Andrea, datato 1682, l'opera presenta infatti soluzioni plastiche e decorative già riscontrate nelle opere firmate.



fig. 21. Ignoto scultore e ignoto pittore, *Salvator mundi*, XVII sec., prima metà, Caltavuturo, chiesa madre.

Tornando a Pollina è invece da riferire al Reina e al Di Giovanni un piccolo intervento sulla cinquecentesca statua di *San Pietro*, già rimaneggiata nella doratura delle vesti nel 1629²²¹, si tratta del ricco nimbo, lavorato a pastiglia e dorato, che presenta motivi molto simili a quelli riscontrabili nella locale statua di *San Filippo d'Argirò*.

La maggior espressione della cultura barocca nelle Madonie è rappresentata però dalla famiglia Ragona di Petralia Sottana, operante nella seconda metà del secolo in tutto il comprensorio, attestandosi fino ai confinanti Nebrodi²²². Dai recenti rinvenimenti documentari risulta chiaro come quella dei Ragona dovesse essere una grossa bottega capace di assolvere a commissioni impegnative quali gli stucchi della cappella del Sacramento nella chiesa Madre di Petralia Sottana e il soffitto ligneo della chiesa Madre di Isnello²²³. Il personaggio più attivo della famiglia è sicuramente Giovan Pietro, mentre gli altri fratelli, Giuseppe e Michele, appaiono sempre come suoi aiutanti. Un primo catalogo delle opere del Ragona lo troviamo stilato nel manoscritto del 1714 conservato presso l'Archivio Storico Parrocchiale di Petralia Sottana²²⁴ ma le recenti ricerche ci aiutano a delineare meglio questa interessante figura di intagliatore.

Il percorso artistico di Giovan Pietro sembra cominciare nel 1655, quando gli viene chiesto di rifare la testa e aggiungere il bambino alla statua di *Sant'Antonio da Padova* allora nella chiesa di San Giuliano ma che oggi è da identificare con quella depositata nei locali della chiesa del Monte²²⁵. Del puttino previsto dal contratto rimane soltanto il foro di ancoraggio praticato sulla coperta superiore del libro ma probabilmente non doveva distaccarsi troppo da quello aggiunto alla statua del santo francescano di Petralia Soprana, nella chiesa del Salvatore, splendido nel suo articolato movimento e da assegnare anch'esso alla mano di Giovan Pietro. Del 1669 è il *Crocifisso* (n.r. 56) proveniente dalla chiesa del Monte ed oggi nella sacrestia della chiesa Madre²²⁶, opera che riprende la produzione francescana della prima metà del secolo ma svuota la figura della carica patetica tipica di quella corrente artistica e si concentra sugli aspetti edonistici, a volte eccessivamente decorativi. Il manoscritto citato segnala come opere del Ragona anche una statua di San Francesco e una "concezione" a Petralia Soprana²²⁷. Le due sculture sono da individuare con il *San Francesco* della chiesa Madre e la statua della *Concezione* (n.r. 57) conservata nella chiesa di Santa Maria ad Nives, della della Pinta. Sempre a Petralia Soprana, nella chiesa del Salvatore, si trova il simulacro del titolare della chiesa, realizzato probabilmente intorno al 1682, anno di fondazione ufficiale della confraternita del Salvatore²²⁸. Purtroppo la statua fu totalmente reinterpretata dal restauro di un certo Orazio La Cagnina nel 1895, come attesta l'iscrizione ai piedi del Cristo, in origine il suo aspetto non doveva essere dissimile dalla sua gemella conservata nella chiesa eponima di Petralia Sottana e come questa, anche il *Salvatore* di Soprana doveva essere circondato tutt'intorno da un nimbo raggiato. Degno di nota è anche il *Sant'Eligio*, oggi nei depositi della chiesa del Monte, divenuto celebre a suo tempo perché la sua immagine apriva il percorso della mostra "Arte Sacra nelle Madonie" curata da Maria Accascina nel lontano 1937 nei

fig. 22. Francesco Reina e Vincenzo Di Giovanni, San Filippo d'Argirò, 1683, Pollina, chiesa madre.

locali dell'ex convento dei padri Riformati.

Da inserire nel catalogo dei Ragona è anche l'*antependium* d'altare con al centro il rilievo del *Battesimo di Cristo fra le Sante Caterina e Maria Maddalena*, proveniente dalla chiesa della Badia e oggi nella chiesa di San Francesco di Petralia Sottana e, oltre a questo, si deve agli stessi intagliatori petralesì anche la realizzazione dei dossali di quattro altari laterali, mentre un quinto, quello dedicato all'Immacolata, risulta ammodernato in epoca recente. Questo singolare complesso decorativo ligneo, bisognevole di un urgente recupero e di una auspicabile riunificazione con il paleotto della chiesa di San Francesco, conferisce all'edificio ecclesiale monastico una straordinaria omogeneità, degna cornice alla imponente "Cona" in pietra locale del presbiterio. Giocano a favore dell'attribuzione di tutto il complesso ai Ragona l'inclusione nell'elenco di opere del 1714, compresa la *Custodia eucaristica* trasferita anch'essa nella chiesa di San Francesco, e l'uso delle caratteristiche teste di putto, policromate con un rosa molto vivace, che interrompono ad intervalli regolari la continuità della decorazione aurea di fondo e che sono una tipica cifra stilistica dei Ragona, riscontrabile qui sugli altari della chiesa della Badia e poi in molti altri intagli che incorniciano diverse tele distribuite fra le due Petralie.

Secondo il citato testo documentario la parabola di Giovan Pietro si sarebbe poi conclusa con la morte avvenuta nel 1697, ma una recente ricerca archivistica condotta da Salvatore Anselmo, cui si rimanda (*cf. infra, ??*), mette in forte dubbio questo dato e prolunga l'attività dei Ragona fin dentro il XVIII secolo. Alla loro mano può essere associato allora anche il *San Michele Arcangelo* (n.r. 58) della chiesa Madre sottanese, finito nel 1699^{229/230}.

A conclusione di questo breve excursus nel patrimonio ligneo madonita voglio presentare un'opera che può essere considerata un vero capolavoro nel suo genere. Si tratta dell'inedito *Crocifisso* (*Tav. ??*) con la raffigurazione del Cristo vivo, venerato nella chiesa parrocchiale di Lascari, alle pendici dei monti delle Madonie. La prima attestazione documentaria del culto del *Crocifisso* a Lascari risale al 1798, dove il giorno della sua festa è già ricordato come una celebrazione solenne²³¹, le connotazioni stilistiche proprie della scultura fanno però propendere per una datazione ben più antica, appartenuto probabilmente, viste anche le dimensioni mediane, a una cappella privata e in seguito donata alla chiesa lascarese, costruita intorno al 1700. Straordinaria nel *Crocifisso* di Lascari, realizzato in un'essenza lignea nobile, come il cipresso, lasciata a vista ed ebanizzata per accentuare gli effetti chiaroscurali, è la linea ascensionale che segue la leggera torsione delle gambe e il movimento opposto del torso per poi culminare, dopo aver subito un'improvvisa accelerazione nella doppia rotazione della testa, nello sguardo drammaticamente in dialogo con il Padre, sottolineato dall'impennata delle pupille che quasi scompaiono sotto l'orbita oculare. L'immagine che viene fuori è quella di un corpo vibrante e in continuo movimento, intensamente sensibile alle variazioni luministiche.

Il modello cui si adegua l'ignoto scultore è quello ideato da Alessandro Algardi²³², nell'opera si denota infatti la ricerca dell'ap-



fig. 22

pagamento visivo da soddisfare esclusivamente attraverso l'edonistico uso dei mezzi estetici, che vanno dalla armonica figura classicamente impostata alla minuziosità descrittiva dell'intaglio. Colpisce nel Crocifisso di Lascari la calligrafia con la quale sono rese le vene rigonfie di sangue, i riccioli della barba e le ciocche dei baffi e dei capelli, le scarne sporgenze ossute e in generale la drammaticità dello sguardo. Questa attenzione al particolare segnalano una seconda componente nel nostro Cristo rintracciabile in area nordica, tedesca in particolare, e che per certi versi ricorda gli esiti del grande scultore bellunese Andrea Brustolon. L'ambito di produzione della nostra opera è dunque sicuramente italiana, con stretti rapporti con il clima culturale romano dell'Algardi, ma che subisce anche delle sollecitazioni provenienti dal Nord, aspetti questi che caratterizzano nel periodo di nostro interesse l'ambiente napoletano, e d'altronde il *Crocifisso* di Lascari è per molti versi accostabile ad un gruppo di opere appartenenti all'Abbazia di Montecassino e attribuite anch'esse ad ambito napoletano²³³.

Molto si potrebbe ancora dire sugli artisti e sulle opere citate, come pure, nell'economia dello spazio concesso, molte opere anch'esse interessanti sono rimaste fuori da questi appunti. Inoltre le numerose personalità segnalate per la prima volta da Rosario Termotto e Giovanni Mendola non hanno qui trovato lo spazio che meritano perchè esse necessitano di una ulteriore riflessione per poterne tracciare un quadro organico.

Quanto detto basta però per smentire, almeno in parte, il romantico giudizio che l'Accascina diede a suo tempo dell'arte madonita, cioè che «tutto questo era opera di oscuri artisti certamente locali, i quali lavoravano nel gelo di quei paeselli isolati, non conoscendo forse la città vicina per le difficoltà enormi del viaggio, per l'Imera tortuoso e ostile, per le strade impervie e mal sicure. Essi sapevano lasciare nelle stoffe come nel legno come nel marmo, il segno inconfondibile di una razza sensibilissima all'ornato e per lunga tradizione raffinatamente decorativa»²³⁴.

NOTE

- 1 ABBATE 1999, *Matta*, p. 193.
- 2 Cfr. CUCCIA, FAZIO 2010, pp. 37-40.
- 3 Cfr. VISCUSO, scheda n. 8, in *XII Catalogo ...*1984, pp. 40-44.
- 4 Cfr. FAZIO 2007, p. 12.
- 5 Sull'argomento cfr. ABBATE 1999, *Matta*, pp. 191-207.
- 6 Restauro eseguito da Gaetano Correnti a seguito dei danni subiti dall'opera durante la processione in suo onore del 14 settembre 1996 (cfr. CUCCIA 2000, p. 14, in cui lo studioso, esaminando per primo l'opera dopo il restauro, vi vede l'apporto di un artista lombardo. Su altri restauri di G. Correnti cfr. MENDOLA 2000, pp. 6-15).
- 7 Vedilo riprodotto in CUCCIA 1997, p. 68. Qui l'opera viene ricondotta a scultore iberico della metà del XV secolo.
- 8 Cfr. A. CUCCIA, *infra*, p. ??
- 9 Per una campionatura esaustiva delle croci dipinte nella Sicilia Occidentale cfr. DI NATALE 1992.
- 10 ABBATE 1999, *Matta*, p. 195.
- 11 Cfr. DI MARZO 1880-83, I, p. 682, II, p. 395.
- 12 Cfr. DI MARZO 1880-83, I, p. 681.

13 La mistura era un composto di gesso, cenere, colla e stracci colato entro delle matrici-stampo su un'ossatura lignea di sostegno; una volta asciutte, le varie parti venivano rifinite, assemblate e impannate per dare omogeneità alla superficie, quindi l'opera veniva gessata e infine dipinta (cfr. CIOLINO, scheda n. 5, in *Il volontariato ...* 2003, p. 43, nota 2; RUSSO 2009, p. 118).

14 Un documento del 2 maggio 1537 riferisce della commissione di un Crocifisso per la chiesa di San Michele a San Fratello ad un «honorabilis magister Antoninus Pili seu Cherubino alias li matinati» (cfr. STRACUZZI 2003, pp. 15-20). Sull'attività dei crocifissai messinesi cfr. CAMPAGNA CICALA 1981, pp. 108-112; CIOLINO 2003, pp. 15-20; RUSSO 2009 pp. 112-123; CIOLINO, *infra*, pp. ??.

15 Cfr. CAMPAGNA CICALA 1981, pp. 108-109.

16 Pubblicato in BOLOGNA e CAUSA 1950, tavv. 38-39.

17 È del 1549 la società stipulata a Palermo fra Giovannello Matinati e il sacerdote Francesco de Greguzio, i quali si impegnano per dieci mesi a metter in comune gli stampi in loro possesso per realizzare i tanto richiesti crocifissi in mistura in tre taglie diverse (Cfr. DI MARZO 1880-83, I, p. 718).

18 Ringrazio A. Cuccia per avermi segnalato queste ultime due opere.

19 *Ibidem*, p. 289.

20 Cfr. MENDOLA, ad vocem *Matinati Giovanni*, in Sarullo 1994, p. 218.

21 *La Chiesa parrocchiale...* 2008, p. 70.

22 Cfr. CIOLINO 2003, pp. 15-16.

23 *Ibidem*.

24 FERRUZZA SABATINO 1938, p. 145.

25 MACALUSO 1986, p. 59.

26 *Vita di Andrea da Fiesole scultore e d'altri fiesolani*, in Vasari 1568.

27 Cfr. DI MARZO, 1880-83, I, p. 681.

28 Cfr. ABBATE 1999, *Matta*, p. 194.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 Cfr. *Ibidem*, p. 195; *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori lignei nelle Madonie. Un contributo archivistico*, p. ...

32 F. MISTRETTA, *Relatione... delle chiese dedicate alla Madonna SS.ma... nel territorio di questa Generosa Città di Polizzi*, Palermo, Biblioteca Comunale, ms. Qq F 46, ora in ABBATE 1992, pp. 69-92.

33 Cfr. MENDOLA, ad vocem *De Nuce Nicola*, in Sarullo 1994, p. 91.

34 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ??.

35 Cfr. ABBATE, scheda n. 12, in *XII Catalogo...* 1982, pp. 62-66; TERMOTTO 1991, p. 111; ABBATE 1992, p. 105; ABBATE 1999, *Matta*, pp. 195-196; CUCCIA, 2001, p. 133.

36 L'opera veniva infatti portata in processione annualmente il 15 di agosto (TERMOTTO 1991, p. 111) e questo giustifica l'accurata e sfarzosa esecuzione decorativa della parte posteriore e contemporaneamente rende improbabile una sua collocazione su una trabeazione al centro della chiesa. Inoltre, da un documento fotografico anteriore al restauro si nota che l'opera era collocata su un ripiano ligneo intagliato, che potrebbe appartenere al feroleso originale. La stessa immagine fotografica documenta anche la presenza di alcuni raggi e di testine di Cherubini, che dovevano in origine circondare l'intera mandorla.

37 Cfr. SCHIRÒ 2008, p. 20.

38 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori*, cit., p. ...

39 Cfr. ABBATE, scheda n. 13, in *XII Catalogo*, cit., pp. 67-69.

40 *Ibidem*.

41 Cfr. CUCCIA 2001, p. 136.

42 Cfr. MARRONE 1987, p. 271.

43 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori*, cit., p. ...

44 Un documento pubblicato da Abbate (cfr. 1999 *Matta*, p. 195.) ci informa che nel 1529 il pittore Juan de Matta si impegnava a dare la policromia al feroleso con il gruppo della Visitazione per conto dei confrati di Santa Maria di Gesù al Piano.

45 *Ibidem*, p. 201.

46 Cfr. idem, scheda n. 42, in *Vincenzo degli Azani ...*, 1999, pp. 332-333.

47 F. MISTRETTA, *Relatione* cit., ora in ABBATE 1992, pp. 80-81.

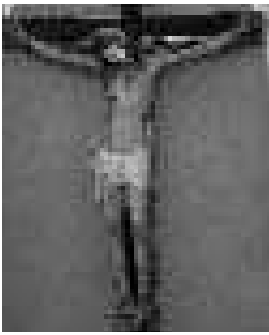
48 Cfr. *Ibidem*, p. 105.

49 Cfr. AVERY, 2001, pp. 93-101.

50 Cfr. VENTURELLI 2007, pp. 174-185.

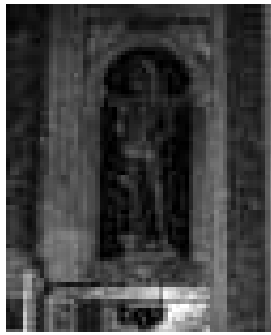
- 51 Cfr. ABBATE 1997, pp. 70-75.
 52 DI MARZO 1880-83, I, p. 693.
 53 Cfr. V. ABBATE, Scheda n. 49, in *X Mostra ...*, 1977, pp. 67.
 54 MOGAVERO FINA 1978, p. 14.
 55 L'ultima notizia fin'ora conosciuta sulla realizzazione di una croce stazionale risale al 1584 quando il collesanese Filippo Furiati si impegna a realizzarne una per l'antica chiesa Madre di Caltavuturo (cfr. TERMOTTO 1998-2000, pp. 255-256).
 56 Cfr. *Ibidem*, pp. 254-255; IDEM, *infra*, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
 57 Si può concordare in questo con quanto già affermato da DAVI, scheda n. 12, in *XV Catalogo ...*, 1989, pp. 63-67.
 58 Cfr. nota n. 35.
 59 Cfr. DI NATALE 1992, pp. 102-108.
 60 Molte di queste sono pubblicate in *Oreficeria sacra ...* 2004.
 61 Vedila riprodotta in DI NATALE 2005, pp. 55-56.
 62 Cfr. COLLARETA, MARIANI CANOVA, SPIAZZI 1995.
 63 Cfr. *Oreficeria sacra...* 2004 .
 64 Cfr. DI NATALE 2005, p. 24.
 65 Vedi nota n. 35.
 66 Cfr. SCHOFIELD 2006, pp. 162-194.
 67 *Ibidem*, pp. 174-177. Il motivo dei grifoni affrontati e altri rilievi all'antica sono inseriti nell'Arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, opera in gran parte di Francesco Laurana, a conferma dell'origine dalmata-adriatica di questo motivo decorativo.
 68 *Ibidem*, p. 139.
 69 Cfr. MAZZILLI SAVINI, ad vocem *Sirena*, in Cassanelli, Guerriero 2004, pp. 1301-1302.
 70 Cfr. LUCHS, 2006 pp. 137-159.
 71 Si tratta del busto dell'Eterno Padre, all'apice della struttura, e di due personaggi vetero testamentari, variamente interpretati ora come profeti ora come Mosè ed Elia ma che secondo lo scrivente raffigurano i re David e Salomone.
 72 Cfr. DI MARZO 1899, p. 139.
 73 Il primo equivoco nasce dall'interpretazione dei termini *iconicum*, che è un aggettivo di norma riferito a statue e che da il senso di *fatto a grandezza naturale*, e *monumentum*, che non è da riferire alle dimensioni dell'opera ma alla funzione celebrativa che l'immagine svolgeva, secondo l'etimologia latina (*monumentum*= Ricordo, memoria, statua, sepolcro, memoriale; per cui *iconicum monumentum* Deiparae Assumptionis= statua di grandezza naturale dell'Assunzione della Vergine).
 74 Cfr. BOTTARI 1953, pp. 107-108; PAOLINI 1959, pp. 122-140; ABBATE 1974 pp. 229-234; PUGLIATTI 1998, pp. 83-102.
 75 Cfr. PAOLINI 1959, p. 126.
 76 Cfr. ABBATE 1999, *Matta*, p. 200.
 77 Cfr. MOGAVERO FINA 1978, p. 37.
 78 Cfr. DI NATALE 1992, p. 152
 79 Su tutti il motivo a palmetta sul fregio che separa la predella dai pannelli superiori.
 80 Cfr. CANNIZZARO 2005, pp. 12-14.
 81 Ringrazio Rosario Termotto per il gentile suggerimento.
 82 Cfr. CANNIZZARO 2005, p. 20, con bibliografia precedente.
 83 Cfr. DI MARZO 1880-83, I, p. 677.
 84 Cfr. TERMOTTO 1998-2000, p. 267.
 85 Cfr. CUCCIA 1997, p. 68; FAZIO 2003-2004, pp. 52-55.
 86 CUCCIA 1997, p. 68.
 87 MACALUSO 1986, pp. 64 e 72.
 88 Cfr. INGAGLIO, *Scultura lignea*, scheda nn. 4 e 5, in *Splendori...* 2001 pp. 515-517. Non può però essere accolta l'identificazione di una figura femminile di Santa con *San Giovanni Evangelista*.
 89 Recentemente pubblicata in RUSSO, *La scultura in legno...* cit., p. 75.
 90 Cfr. FAZIO 2003-2004, pp. 67-71.
 91 Si tratta di un documento relativo ad una Croce monumentale intagliata dal Di Leo per la chiesa Madre di Vicari su modello di quella della chiesa Madre di Termini Imerese e che doveva essere dipinta da Nicolò da Pettineo (cfr. DI MARZO, 1880-83, p. 676).
 92 Cfr. DE MICHELE 1863, pp. 9-10; 14.
 93 Cfr. DI MARZO 1880-83, p. 676.
 94 Cfr. DE MICHELE 1863, pp. 9-10.
 95 Attribuzione riportata sul cartello didascalico accanto alla scultura, senza specificarne la fonte.
 96 Cfr. DE MICHELE 1863, pp. 9-10; DI MARZO 1880-83, p. 676.
 97 *Ibidem*, p. 677.
 98 Sulla famiglia Barberi e in particolare su Vincenzo La Barbera Cfr. CONTINO e MANTIA, *Vincenzo La Barbera architetto e pittore termitano*, Presentazione di Maria Concetta Di Natale, Termini Imerese, 1998.
 99 Cfr. ANZELMO, *Ciminna. Materiali di storia tra XVI e XVII sec.*, Ciminna 1990, p. 28.
 100 Cfr. FAZIO, *La cona smembrata*, in ABBATE, c.d. s.
 101 Cfr. BONGIORNO, MASCELLINO 2007, pp. 24-26.
 102 Cfr. *Infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
 103 Cfr. ABBATE 1997, *Polizzi...* cit, p. 75.
 104 Cfr. *infra*, CUCCIA, ...
 105 Cfr. PUGLIATTI, scheda 21, in *Messina...* 1994, p. 267.
 106 Cfr. *infra*, CUCCIA, ...
 107 Cfr. TERMOTTO 2003, p. 129.
 108 Cfr. CUCCIA 1997, pp. 68-69.
 109 Cfr. *Ibidem*, p. 69.
 110 Travagliato 1997, p. 146.
 111 Cfr. CUCCIA 1997, p. 69.
 112 Cfr. Mogavero FINA, 1986, p. 27.
 113 Cfr. MENDOLA 1997, p. 28, cui si rimanda anche per notizie su questa interessante figura di pittore e scultore.
 114 Cfr. MISTRETTA, *Relatione* cit., ora in ABBATE, 1992, p. 74.
 115 Cfr. ABBATE, 1997, cit., p. 75.
 116 Cfr. CUCCIA 1988, p. 61.
 117 Idem 1997, p. 70.
 118 La figura e la bottega di Andrea Russo sono state ricostruite partendo quasi dal nulla da Rosario Termotto (cfr. TERMOTTO 1998-2000, pp. 257-270).
 119 Cfr. FERRARA, ad vocem *Petralia Soprana*, in *Personaggi di Provincia...* 2001, p. 431.
 120 Cfr. *Infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
 121 *Ibidem*, p...
 122 Cfr. TERMOTTO 1998-2000, pp. 258-267.
 123 Su quest'opera cfr. CUCCIA, scheda n. 4, in *XV Catalogo...* 1994, pp. 46-51.
 124 Cfr. RAGONA, 1974, pp. 9-10.
 125 Per una lettura stilistica del soffitto di Enna cfr. GAROFALO 2007, pp. 68-72.
 126 Cfr. DI MARZO 1880-83, p. 707; TERMOTTO 1998-2000, pp. 270-281.
 127 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
 128 Cfr. CUCCIA 2001, p. 133; Fazio 2007, 9, p. 11.
 129 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ... Cui si rimanda per la descrizione dell'opera nei suoi lineamenti originari.
 130 Cfr. PUGLIATTI 1993, p. 75.
 131 Cfr. *infra*, R. TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
 132 Cfr. MAGNANO DI SAN LIO 1996, p. 189.
 133 Cfr. ANSELMO, MARGIOTTA, 2005, p. 82.
 134 *Ibidem*, p. 81.
 135 Cfr. MENDOLA 1997, p. 28.
 136 Cfr. RAGONA 1974, p. 13; GUASTELLA 1985, p. 81; MARCHESE, ad vocem *Pellegrino Paolo*, in *Sarullo*, 1994, p. 258.
 137 Vedi nota precedente. Nell'ultimo quarto del XVI secolo i contatti fra Enna e Gangi sono stretti e frequenti. Oltre a quanto già detto riguardo al San Rocco della chiesa di Santa Maria di Gesù si può aggiungere che nel 1589 lo scultore trapanese Berto di Blasio, a quel tempo abitante ad Enna, e il pittore Vincenzo Gallo si obbligano per la realizzazione della statua di San Cataldo, patrono della cittadina madonita (cfr. MENDOLA, 1997 pp. 27-28). Inoltre fonti orali del luogo asseriscono che anche l'inedito Crocifisso della chiesa Madre proverrebbe da Enna.
 138 Cfr. IOVINO 1978 p. 57; BALZARINI, ad vocem *Trasfigurazione*, in

- CASSANELLI, GUERRIERO 2004, pp. 1351-1353.
- 139 Cfr. PROSPERI 2001, p. 157.
- 140 Cfr. BRUNELLI 1993, p. 28.
- 141 *Decreti del Concilio di Trento*, Sessio 25, del 4-12-1563.
- 142 Cfr. MISURACA 1960, p. 40.
- 143 ASDC, Busta 104, serie X, nn. 16-19.
- 144 Per ragguagli sui lavori voluti dal Gonzaga nella Cattedrale di Cefalù cfr. FAZIO c.d. s.
- 145 Cfr. *Infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 146 PAOLINI 1906, pp. 82-83.
- 147 *Ibidem*, p. 84.
- 148 BORROMEO ED. 2000, p. 71.
- 149 Cfr. PASSAFIUME ED. 1991, p. 33.
- 150 Cfr. FAZIO 2003-2004, p.171.
- 151 Cfr. *Infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 152 Cfr. FAZIO 2003-2004, p.171.
- 153 *Ibidem*, p. 172.
- 154 Su Federico Di Marco cfr. DI MARZO 1880-83, p. 707; TERMOTTO 1998-2000, pp. 288-289; *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 155 BORROMEO ED. 2000, p. 321.
- 156 Cfr. CANGELOSI 1993, pp. 26-36.
- 157 Ad aver messo in relazione le due opere è stato per primo Angelo Pettineo, che ringrazio.
- 158 Cfr. PETTINEO, RAGONESE 2007, p. 125.
- 159 Cfr. FAZIO 2003-2004, p. 254.
- 160 *Ibidem*, p. 256.
- 161 Cfr. TERMOTTO 2007, pp. 101-102.
- 162 *Ibidem*, p. 183.
- 163 Cfr. PETTINEO, scheda n. 35 *San Nicola*, in *Splendori ...* 2001, pp. 538-539.
- 164 *Ibidem*, p. 539.
- 165 Vedi nota n. 135.
- 166 Cfr. FAZIO 2006, 2, pp. 39-68.
- 167 *Ibidem*, p. 55.
- 168 Cfr. TERMOTTO 1998-2000, pp. 281-283.
- 169 *Ibidem*.
- 170 Cfr. FAZIO 2006, pp. 56-57.
- 171 Cfr. TERMOTTO 1992, p. 100.
- 172 GALLO 1736, c. 328.
- 173 Sul clima post tridentino a Roma, sugli ordini religiosi, sulla committenza cfr. HASKELL 1966, pp. 25-263.
- 174 Cfr. AVILA, BONO 1980-81, I, s.i.p.
- 175 Cfr. ABBATE 1997, *Amici*, p. 71.
- 176 Cfr. TERMOTTO, ASCIUTTO 1991, pp. 113, 141-143.
- 177 Per l'iconografia di Sant'Antonio cfr. SARI 1999, IX, pp. 123-256.
- 178 Le biografie dei due scultori sono state ricostruite a più riprese da Guido Macaluso (cfr. MACALUSO 1968; IDEM 1969).
- 179 *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 180 Cfr. *Ibidem*, p. ...
- 181 Cfr. HASKELL 1966, p. 139.
- 182 Cfr. TRAVAGLIATO 1997, p. 166.
- 183 Cfr. VIRGA ed. 1990, p. 52.
- 184 Cfr. TOMASI 2001, pp. 57-76.
- 185 *Decreti del Concilio di Trento*, Sessio 25, del 4-12-1563.
- 186 Cfr. DI MARZO 1880-83, II, p. 420.
- 187 *Meditationes vita Christi*, LXXVII, 14-15.
- 188 CUCCIA 1972-73, p. 59.
- 189 Vedi nota 184.
- 190 *Ibidem*.
- 191 DI MARZO 1880-83, p. 712.
- 192 Uno stralcio del quale è riportato in "La Mattina", DELL'UTRI 1987, p. 156.
- 193 *Ibidem*, pp. 225-227.
- 194 Cfr. CUCCIA 1972-73, p. 78.
- 195 Cfr. PASSAFIUME D. 1991, pp. 33-36.
- 196 Le due borgate erano fino al 1947 frazioni del Comune di Petralia Sottana ed oggi appartengono al Comune di Castellana Sicula. Sulle due opere cfr. COCO 1932, pp. 200 segg.
- 197 Ringrazio il dott. Salvatore Anselmo per la trascrizione.
- 198 *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 199 DI GIOVANNI, MS., p. 219.
- 200 Cfr. ABBATE, *Polizzi cit.*, p. 145.
- 201 ORLANDO 1888, p. 154.
- 202 Cfr. MENDOLA 2001, p. 649; *infra*, IDEM, *Maestri del legno cit.*, p.
- 203 Cfr. TERMOTTO 2003, pp. 97-99.
- 204 Cfr. *infra*, IDEM, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...; G. MENDOLA, *Maestri del legno. infra*, p. ...
- 205 Cfr. P. PALAZZOTTO, scheda n. 50, in *Vulgo dicto ...* 1997, pp. 238-239.
- 206 Cfr. BONGIORNO, MASCELLINO 2007, p. 213.
- 207 Ora in *Ibidem*, p. 235.
- 208 Cfr. PALAZZOTTO, scheda n. 50, in *Vulgo dicto ...* 1997, pp. 238-239; *ibidem*, scheda n. 37, pp. 212-213.
- 209 *Ibidem*, p. 212.
- 210 Cfr. TRAVAGLIATO 1997, p. 166.
- 211 Cfr. CUCCIA 1997, pp. 73.
- 212 Cfr. PASSAFIUME ED. 1991, p. 54. La Baronìa di Grattereri era retta da un ramo collaterale dei Ventimiglia, che avevano in Geraci l'antica capitale della loro contea. Come ci informa Isidoro Scelsi (SCELSI 1981, pp. 106-107) nel terzo decennio del secolo fra le due fazioni della famiglia sorse un contenzioso circa la successione della Baronìa, che si risolse nel 1629; questa data potrebbe essere il *terminus post quem* per la realizzazione del simulacro.
- 213 Cfr. SAPUPPO 1997, p. 36.
- 214 Così va correttamente interpretata l'iscrizione sulla base, la cui errata lettura ha fatto equivocare su una fantomatica realizzazione quattrocentesca dell'opera che non trova nessuna corrispondenza nei caratteri stilistici che la contraddistinguono, mentre l'origine secentesca è confermata da questi e anche dal nome del committente anch'esso riportato nella stessa scritta.
- 215 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*; con bibliografia precedente.
- 216 *Ibidem*, p. ...
- 217 Cfr. CANNIZZARO 2005, pp. 19; 51-52.
- 218 *Ibidem*, p. 110.
- 219 Ringrazio don Salvatore Panzarella per la cortese segnalazione.
- 220 Cfr. PASQUA 2001, pp. 716-717.
- 221 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 222 *Ibidem*, pp. ...; con bibliografia precedente.
- 223 *Ibidem*, p. ...
- 224 Ora in BONGIORNO, MASCELLINO 2007, pp. 231-238, in particolare p. 233.
- 225 Cfr. *infra*, TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ... La statua di Sant'Antonio della chiesa Madre, generalmente identificata con quella del Ragona, è invece opera di un certo fra' Macario da Nicosia che la realizza nel 1649 (cfr. BONGIORNO, MASCELLINO 2007, pp. 213), escludendo il settecentesco puttino, non pertinente, opera probabilmente di Filippo Quattrocchi. Fra' Macario, nel 1653 firma il gruppo dell'Angelo Custode della chiesa di San Sebastiano a Mistretta (cfr. PETTINEO, RAGONESE 2007, pp. 67-68).
- 226 Cfr. *Infra*, R. TERMOTTO, *Scultori e intagliatori cit.*, p. ...
- 227 Cfr. BONGIORNO, MASCELLINO 2007, p. 233.
- 228 Cfr. FERRUZZA SABATINO 1938, p. 158.
- 229 Cfr. BONGIORNO, MASCELLINO 2007, p. 233.
- 230 *Ibidem*, p. .
- 231 Ringrazio il prof. Salvatore Piazza per la gentile comunicazione.
- 232 Per la diffusione del modello algardiano di Crocifisso con il Cristo vivo cfr. NEGRI ARNOLDI 1974, pp. 57-111.
- 233 Vedile riprodotte in *Ave Crux ...s.d.*, passim, in particolare p. 174.
- 234 ACCASCINA 1935, 6-7, p. 3.



n.r. 1

n.r. 1 - Ambito dei Martinati
Crocifisso
prima metà del XVI sec.,
Collesano, chiesa San Giacomo



n.r. 2

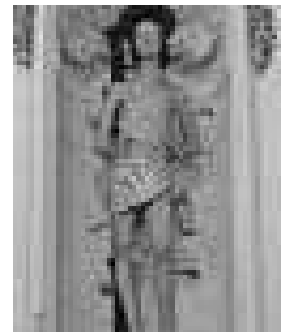
n.r. 2 - Michele Marini
San Sebastiano
inizi del XVI sec., Roma, basilica di S. M. Sopra Minerva



n.r. 3

n.r. 3 - Bottega di Francesco Trina e Juan de Matta,
Crocifisso, prima metà del XVI sec., Caltavuturo, chiesa Badia

CROC.
ANN.
CASTELBONO



n.r. 4

n.r. 4 - Bottega di Francesco Trina
Crocifisso
prima metà del XVI sec.,
Castelbuono, chiesa Annunciata

n.r. 5

n.r. 5 - Ignoto scultore
San Sebastiano
metà del XVI sec., Geraci Siculo, chiesa S. M. la Porta



n.r. 6

n.r. 6 - Ignoto scultore
San Giovanni Battista
prima metà del XVI sec.
Collesano, basilica San Pietro



n.r. 7

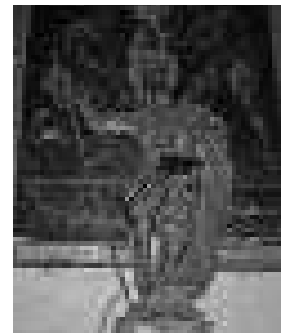
n.r. 7 - Ignoto scultore
San Lorenzo
1492 ca.
Geraci Siculo, chiesa S. Giuliano



n.r. 8

n.r. 8 - Ignoto scultore
Santo Stefano
fine del XV sec.
Geraci Siculo, chiesa S. Stefano

s. pietro di pollina



n.r. 9

n.r. 9 - Ignoto scultore
San Pietro apostolo
prima metà del XVI sec.
Pollina, chiesa di San Pietro

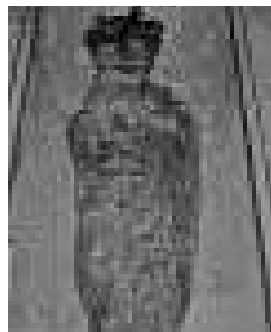
n.r. 10

n.r. 10 - Ignoto scultore
San Giacomo maggiore
prima metà del XVI sec.
Petralia Sottana, chiesa Madre



n.r. 11

n.r. 11 - Ignoto scultore
San Giacomo maggiore
metà del XVI sec.,
Geraci Siculo, chiesa S. Giacomo



n.r. 12

n.r. 12 - Ignoto scultore
Madonna col Bambino
metà del XVI sec.
Geraci Siculo, chiesa S. Francesco



n.r. 13

n.r. 13 - Bottega geginiana
Madonna col Bambino
metà del XVI sec., Castelbuono,
chiesa di San Francesco (sacrestia)



n.r. 14

n.r. 14 - Francesco Reina,
Presepe, ultimo quarto del XVII sec., Gibilmanna (Cefalù), Museo "Fra' Giammaria da Tusa"



n.r. 15

n.r. 16 - Ignoto scultore
Sant'Antonino martire
metà del XVI sec.
Castelbuono, chiesa S. Antonino



n.r. 16

n.r. 16 - Ignoto scultore
San Vito martire, metà del XVI sec., Termini Imerese, chiesa San Carlo Borromeo



n.r. 17

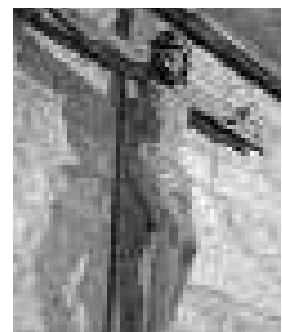
n.r. 17 - Ignoto scultore
San Rocco
seconda metà del XVI sec.
Termini Imerese, chiesa Carmine



n.r. 18

n.r. 18 - Ignoto scultore
San Rocco, XVI sec.
ultimo quarto
Isnello, chiesa di San Francesco

s. giovanni battista



n.r. 19

n.r. 19 - Pietro Russo
San Giovanni Battista
1562
Petralia Soprana, chiesa Collegio

n.r. 20

n.r. 20 - Pietro Russo
Crocifisso
1546 ca.
Petralia Soprana, chiesa Salvatore



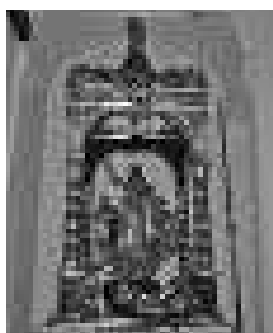
n.r. 21

n.r. 21 - Pietro e Andrea Russo
Madonna del Soccorso
1562-1563
Castelbuono, Matrice vecchia



n.r. 22

n.r. 22 - Sebastiano de Auxilia (?),
San Leonardo
fine del XVI sec.
Gratteri, chiesa Madre



n.r. 23

n.r. 23 - Paolo Pellegrino
Vara del Salvatore
1598
Gangi, chiesa del Salvatore



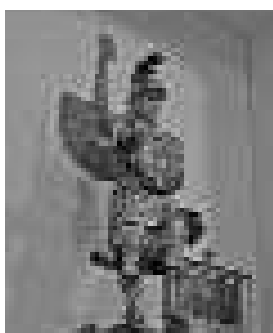
n.r. 24

n.r. 24 - Ignoto scultore
San Nicola di Bari
ante 1590
Cefalù, chiesa di San Nicola



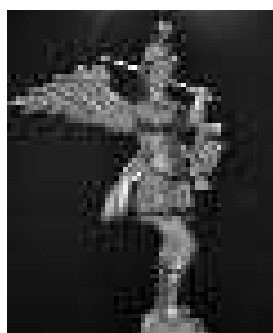
n.r. 25

n.r. 25 - Ambito dei Li Volsi
San Bartolomeo apostolo, primo
quarto del XVII sec., Geraci
Siculo, chiesa di San Bartolomeo.



n.r. 26

n.r. 26 - Ignoto scultore
San Michele Arcangelo
prima metà del XVII sec.
Geraci Siculo, chiesa del Collegio



n.r. 27

n.r. 27 - Ignoto scultore
San Michele Arcangelo
prima metà del XVII sec.
Gangi, chiesa S. M. della Catena



n.r. 28

n.r. 28 - Berto di Blasio e
Vincenzo Gallo
San Cataldo vescovo, 1589
Gangi, chiesa di San Cataldo



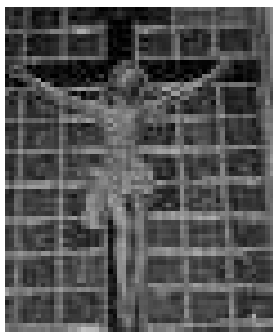
n.r. 29

n.r. 29 - Giovan Paolo Del Duca
San Giacomo maggiore
1619
Collesano, chiesa di San Giacomo



n.r. 30

n.r. 30 - Giovan Paolo Del Duca
Crocifisso
1632 ca.
Collesano, chiesa Madre.



n.r. 31

n.r. 31 - Ignoto scultore,
Crocifisso
prima metà del XVII sec.,
Polizzi Generosa, chiesa Madre



n.r. 32

n.r. 32 - Ignoto scultore
San Francesco d'Assisi
primi decenni del XVII sec.,
Collesano, chiesa di S. Giacomo



n.r. 33

n.r. 33 - Ignoto scultore
Crocifisso
fine del XVI sec.
Gangi, chiesa Madre



n.r. 34

n.r. 34 - Frate Umile da Petralia
Ecce Homo, 1624 ca., Petralia
Soprana, chiesa di Santa Maria
di Loreto (sacrestia)



n.r. 35

n.r. 35 - Frate Umile da Petralia
Crocifisso
1624 ca.
Petralia Soprana, chiesa Madre



n.r. 36

n.r. 36 - Frate Umile da Petralia
Crocifisso
quarto decennio del XVII sec.
Caltavuturo, chiesa S. M. Gesù



n.r. 37

n.r. 37 - Frate Innocenzo da
Petralia, *Madonna degli Angeli*,
quarto decennio del XVII sec.,
Caltavuturo, chiesa S. M. Gesù



n.r. 38

n.r. 38 - Frate Umile da Petralia,
San Calogero, terzo o quarto
decennio del XVII sec.
Petralia Sottana, chiesa Madre



n.r. 39

n.r. 39 - Frate Innocenzo da
Petralia, *Crocifisso*, 1634,
Termini Imerese, chiesa di
Sant'Antonio da Padova



n.r. 40

n.r. 40 - Frate Innocenzo da
Petralia
Crocifisso, 1637
Loreto, basilica Santa Casa



n.r. 41

n.r. 41 - Ignoto scultore
Crocifisso
prima metà del XVII sec.
Isnello, chiesa di San Michele



n.r. 42

n.r. 42 - Fra' Benedetto da
Petralia, *Crocifisso*, post 1563,
Nociazzi (Castellana Sicula),
chiesa del Crocifisso



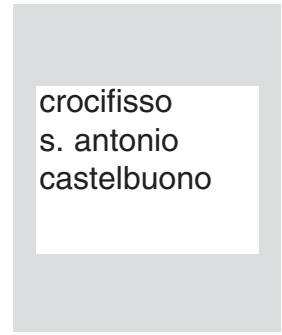
n.r. 43

n.r. 43 - Fra' Benedetto da
Petralia, *Ecce Homo*, post 1563,
Calcarelli (Castellana Sicula),
chiesa di San Giuseppe



n.r. 44

n.r. 44 - Fra' Benedetto da Petralia
Crocifisso
1675, Polizzi Generosa, chiesa
di San Girolamo



n.r. 45

crocifisso
s. antonio
castelbuono

n.r. 45 - Fra' Benedetto da Petralia
Crocifisso, ultimo quarto del
XVII sec., Castelbuono, chiesa
di Sant'Antonino martire.



n.r. 46

n.r. 46 - Antonio Mancuso,
*Busto reliquiario di Santa
Cecilia*, 1666
Petralia Sottana, chiesa Madre



n.r. 47

n.r. 47 - Ambito dei Mancuso
(?), *San Mauro abate*, prima
metà del XVII sec., San Mauro
Castelverde, chiesa di San Mauro



n.r. 48

n.r. 48 - Ambito dei Mancuso (?)
Sant'Onofrio, prima metà del
XVII sec., Geraci Siculo, chiesa
di Santa Maria la Porta



n.r. 49

n.r. 49 - Ignoto scultore
San Pietro apostolo
ante 1693
Geraci Siculo, chiesa Madre



n.r. 50

n.r. 50 - Ignoto scultore,
San Giacomo maggiore
prima metà del XVII sec.,
Gratteri, chiesa di San Giacomo.



n.r. 51

n.r. 51 - Ignoto scultore
San Biagio
metà del XVII sec.,
Castelbuono, chiesa San Nicola



n.r. 52

n.r. 52 - Ignoto scultore
San Nicola di Bari
metà del XVII sec.,
Castelbuono, chiesa San Nicola



n.r. 53

n.r. 53 -
Sant'Elena



n.r. 54

n.r. 54 - F. Reina e V. di Giovanni,
San Giuseppe col Bambino, nono
decennio del XVII sec., Gratteri,
Matrice vecchia



n.r. 55

n.r. 55 - Francesco Reina e
Vincenzo di Giovanni, *Ecce
Homo*, 1682, Gratteri, chiesa di
Sant'Andrea.



n.r. 56

n.r. 56 - Giovan Pietro Ragona
Crocifisso
1669, Petralia Sottana, chiesa
Madre (sacrestia)



n.r. 57

n.r. 57 - Giovan Pietro Ragona,
Immacolata Concezione, seconda
metà del XVII sec., Petralia
Soprana, chiesa di S. M. Nives



n.r. 58

n.r. 58 - Giovan Pietro Ragona
San Michele arcangelo
fine del XVII sec.,
Petralia Sottana, chiesa Madre