



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

**DIPARTIMENTO DI STUDI CULTURALI ARTI STORIA COMUNICAZIONE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE, MODERNA E CONTEMPORANEA IN SICILIA
AREA CUN 10 – SCIENZE DELLE ANTICHITÀ FILOLOGICO-LETTERARIE
E STORICO-ARTISTICHE**

**IL PATRIMONIO SCULTOREO NEL TERRITORIO
SUD-ORIENTALE DELL'ARCIDIOCESI DI PALERMO
DAL 1690 AL 1845**

L-ART/02

TESI DI
ANNA ZAMBITO

COORDINATORE DEL DOTTORATO
PROF. MARIA CONCETTA DI NATALE

TUTOR
PROF. MARINY GUTTILLA

CICLO XXXIII- 2008/2011

DOTTORATO



SOMMARIO

▪ Premessa	pag. 2
▪ Capitolo I: Lineamenti della scultura in Sicilia dalla fine del XVII alla prima metà del XIX secolo	» 4
▪ Capitolo II: Raffronti tra la scultura siciliana e quella peninsulare	» 17
▪ Capitolo III: La scultura nel territorio sud-orientale della Diocesi di Palermo (1690-1845). Proposte per un distretto culturale	» 23
• III. 1. <i>Misilmeri</i>	» 26
• III. 2. <i>Bolognetta</i>	» 30
• III. 3. <i>Marineo</i>	» 33
• III. 4. <i>Baucina</i>	» 62
• III. 5. <i>Ciminna</i>	» 66
• III. 6. <i>Ventimiglia di Sicilia</i>	» 74
• III. 7. <i>Villafrati</i>	» 77
• III. 8. <i>Cefalà Diana</i>	» 84
• III. 9. <i>Godrano</i>	» 90
• III. 10. <i>Mezzojuso</i>	» 93
• III. 11. <i>Vicari</i>	» 118
• III. 12. <i>Lercara Friddi</i>	» 122
▪ Appendice documentaria	» 126
▪ Bibliografia	» 147

PREMESSA

La presente ricerca nasce dalla volontà di approfondire gli studi sul patrimonio scultoreo di una determinata area geografica del Palermitano.

Il contesto territoriale è stato definito all'interno della Diocesi di Palermo dove sono stati individuati dodici centri dell'area sud-orientale e precisamente: Misilmeri, Bolognetta, Marineo, Baucina, Ciminna, Ventimiglia di Sicilia, Villafrati, Cefalà Diana, Godrano, Mezzojuso, Vicari e Lercara Friddi. I vari siti sono stati studiati in modo organico e sotto un denominatore comune allo scopo di realizzare una mappatura dei manufatti lignei in essi attualmente esistenti e nell'ipotesi di un progetto di valorizzazione per la costituzione di un distretto culturale che si basi su dati documentali e successiva ricognizione sul territorio.

A tal fine, oltre alle tradizionali fonti storiche e bibliografiche, l'indagine ha utilizzato i dati scaturiti dai fondi documentari dell'Archivio Storico Diocesano, ed in particolare, dalle Visite Pastorali effettuate nell'arco di tempo compreso tra il 1690 e il 1845. Sulla base di tale ricerca, i termini cronologici sono stati fissati come estremi temporali. Questa prima fase di studio è stata seguita dal lavoro sul campo, ovvero dalla ricognizione fotografica delle opere selezionate e dalla ricerca di documenti presso gli archivi parrocchiali dei vari siti.

I dati specifici raccolti sono stati inseriti nel contesto storico-artistico della scultura in Sicilia dalla fine del XVII fino alla prima metà del XIX secolo, ovviamente delineato nei suoi tratti essenziali. È emerso un profilo dell'attività scultorea sul territorio che è stato raffrontato per sommi capi con altri manufatti prodotti nell'Italia peninsulare.

Una carta topografica allegata configura il percorso (fig. 1) e quindi la sequenza dei centri abitati presi in esame. Nell'ambito dello studio di ogni località, inoltre, è stato predisposto uno schema articolato in tre parti: nella prima sono accennate le vicende storiche; nella seconda sono illustrati gli edifici di culto disposti in successione cronologica in base all'anno di fondazione; la terza parte, infine, riguarda il catalogo delle opere con le schede storiche.

La documentazione archivistica rinvenuta è stata riportata in Appendice, che mantiene nell'esposizione l'ordine topografico. Inoltre, i documenti riguardo alle singole località sono riportati secondo criteri cronologici.



Fig. 1. Piantina con percorso topografico segnato in rosso

CAPITOLO I

LINEAMENTI DELLA SCULTURA IN SICILIA DALLA FINE DEL XVII ALLA PRIMA METÀ DEL XIX SECOLO

L'arte barocca, che ancora allo scadere del XVII secolo domina la cultura figurativa della Sicilia borbonica, è il frutto di una concezione umana proiettata verso la globalità. Tale visione si trasferisce anche nel mondo delle arti dove pittori, scultori e architetti tendono ad eliminare i vincoli dettati dalle singole tecniche per giungere ad una simbiosi totale. Per tale ragione, uno studio della scultura considerato come fenomeno a sé stante può essere fuorviante in quanto il suo linguaggio è stato spesso affiancato e condizionato dagli elementi pittorici e architettonici¹.

La cultura figurativa si è maggiormente sviluppata in alcuni città che si sono imposte come fucine di elaborazione e trasmissione culturale grazie all'opera di colti committenti, e da qui si è poi irradiata nei centri minori. Sono state le vicende storico-culturali della Sicilia a determinare l'accentramento della produzione scultorea nella capitale e in altri grossi centri. Già dalla seconda metà del Seicento nuove esigenze formali irrompono nella produzione artistica sia per la mutata concezione dell'opera d'arte, sia per una maggiore consapevolezza della committenza aggiornata dei fatti artistici: gli esponenti del potere laico e di quello religioso manifestano la volontà di operare in campo culturale attraverso incisivi interventi nel territorio che verranno portati avanti anche nel corso del Settecento.

Per una serie di congiunture socio-economiche, questo periodo vede rafforzare enormemente il potere del baronaggio e degli ordini religiosi (Gesuiti per primi e poi a seguire, in misura minore, Teatini, Domenicani, Oratoriani, Benedettini e Francescani) e ciò ha un importante risvolto in campo artistico dal momento che i principali committenti di sculture sono proprio gli Ordini religiosi e la gerarchia ecclesiastica aristocratica. Sulla scia della Controriforma avviata dalla Chiesa di Roma, si assiste nel corso del Seicento alla riorganizzazione della vita religiosa mediante una penetrazione capillare degli Ordini anche nelle province dell'interno e la costituzione di compagnie e confraternite che, talvolta anche grazie alle opere assistenziali, riescono ad inserirsi nel tessuto sociale del territorio e presso la

¹ D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà del '600 e '700*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, a cura di R. Romeo, Palermo 1981, p. 75.

popolazione meno abbiente. Tra il XVII e il XVIII secolo, Teatini, Domenicani, Francescani e Gesuiti costruiscono o ricostruiscono le loro chiese per poi decorarle nel modo più consono alle esigenze di rappresentanza e di propaganda, al fine di trasmettere, attraverso i prodotti della pittura e della scultura interpretati in funzione didattica, modelli di comportamento morale. Nell'ambito della scultura decorativa, ad esempio, gli esemplari figurativi, ricchi di simboli e allegorie cristiani finalizzati alla meditazione devota, vengono traghettati dalle decorazioni marmoree a quelle policrome – a mischio e a tramischio – e a quelle in stucco, penetrando anche nei centri periferici dalla capitale dove, grazie a scultori quali il Guercio, Gaspare Serpotta, Vitagliano, Pampillonia, Ferreri, nonché a marmorari come Musca, Marino, Rutè e Tudisco, venivano rielaborati i prototipi². Accade così che gli esiti della maniera post-controriformata, penetrata attraverso gli archetipi figurativi di Scipione Pulzone (mediati da altri pittori, da Allori a Paladini), si viene a fondere con la cultura spagnola che circola nel territorio grazie alla presenza di vescovi di estrazione iberica.

L'altro polo della committenza, invece, vede un'aristocrazia laica o ecclesiastica condizionata da atteggiamenti culturali e religiosi che la incitano ad investire capitali nell'acquisto dello «*jus patronatus*» con la conseguente costruzione e decorazione della cappella di famiglia all'interno degli edifici di culto.

Non minore, specie nei grandi centri urbani, è la committenza artistica dei monasteri femminili (più numerosi dei maschili), della gerarchia aristocratica dei prelati, di quella laica e dei senati cittadini. Quella vicereale si esprimerà, invece, con più incisività nel corso del Settecento, con il passaggio dell'isola sotto la monarchia sabauda, per proseguire, intensificandosi, con i Borboni³.

Tra Sei e Settecento scultori e marmorari lavorano all'interno delle Corporazioni dei mestieri e utilizzano botteghe a conduzione familiare in cui i “segreti dell'arte” vengono tramandati di generazione in generazione. Nell'ambito delle botteghe. La produzione comprende arredi per le funzioni liturgiche, ornati per le cappelle e la decorazione di interi cicli figurativi. Inoltre, si afferma tutta una serie di attività artigianali incentivate dalla necessità di rappresentanza, dalle esigenze di

² D. Malignaggi, op. cit., 1981, p. 78; M. Guttilla, (a cura di), *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2010, pp. 41-42.

³ Dal lontano 1415 fino al 1713, la Sicilia visse sotto la dominazione spagnola. Dopo la breve dominazione sabauda (1713-1718) e poi quella austriaca (1718-1734), la Corona di Sicilia fu unita a quella dei Borboni di Napoli sotto la cui egida resterà fino all'Unità d'Italia.

culto e dalla richiesta dei privati. Un tipico esempio sono gli apparati trionfali realizzati per l'ingresso dei sovrani o dei viceré e la cui preparazione richiedeva l'intervento di più maestranze: dal pittore all'architetto per la progettazione, dall'intagliatore al doratore e addobbatore per la realizzazione della macchina.

Nel frattempo, la fervente attività edilizia che aveva portato alla costruzione di numerosi edifici di culto nella capitale (dei Gesuiti, dei Teatini, Santa Cita e San Domenico per citarne alcuni), vede imporsi una particolare decorazione a tarsia con marmi policromi, denominati "a mischio", che parallelamente si afferma, nel ventennio tra il 1660 e il 1680, anche nel messinese⁴. Questo tipo di lavorazione, prerogativa esclusiva di alcune famiglie specializzate nell'accostamento ricercato tra marmi spesso rari, persiste nel Palermitano fino agli inizi del XVIII quando viene progressivamente soppiantata dalla decorazione in stucco, che prima determina l'immissione di mezzi rilievi istoriati o con figura singola all'interno degli intrecci cromatici dei marmi ("tramischio"), e poi ne sostituisce completamente gli elementi.

Parte della produzione decorativa a stucco riconducibile al periodo intercorso tra il settimo e il nono decennio del Seicento, è nota purtroppo solo attraverso fonti documentarie perché fu sostituita nel secolo seguente. È il caso di alcuni cicli progettati da Paolo Amato il quale si può considerare uno dei principale artefici della cultura barocca palermitana; a lui sono riconducibili i progetti dei programmi decorativi di una parte consistente dell'edilizia sacra e urbana della città. Nei suoi lavori, la parte ornamentale non è concepita separata dalle strutture architettoniche, bensì inserita nella struttura spaziale in modo da esaltarne i contenuti volumetrici.

Programmi decorativi nuovi, sullo scorcio del secolo, cominciano ad interessare anche chiese e cappelle non nuove ma riadattate alle nuove esigenze di culto.

Tra gli artefici del periodo si annovera Baldassarre Pampillonia (1673-1741) attivo in vari cantieri palermitani tra i due secoli; Rutè, Ferreri, i Musca e gli Scuto, specialisti nella decorazione a tarsie che con loro raggiunse i connotati dell'alto artigianato; Gioacchino Vitagliano (1669-1739), affiancato da Giacomo Pennino e

⁴ A fronte di ciò, Francesco Abbate puntualizza che la scultura siciliana del Seicento, in specie quella palermitana, «vive raramente una sua autonoma vita, ma è assai spesso collegata a progetti architettonici e decorativi in stretta connessione per esempio con i marmi mischi all'interno delle cappelle, dove quelle sculture non sono considerate in quanto tali ma piuttosto come un elemento cromatico». F. Abbate, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, IV, Roma 2002, p.169; cfr. M. Guttilla, op. cit., 2010, p. 49.

Lorenzo Marabitti – capostipiti di due famiglie di scultori che operarono nel XVIII secolo – che condividono con lui i modelli scultorei e la qualità stilistica⁵.

Sull'altro fronte dell'isola, nella seconda metà del Seicento, la cultura artistica si presenta a Messina molto ricca e soprattutto aperta all'incontro con le altre culture figurative, importate dagli artisti provenienti dal resto della penisola. Lo dimostra l'operato di due famiglie toscane di architetti-scultori, i Maffei e i Mangani, che realizzano in città la prima architettura e decorazione in stile barocco. La restaurazione spagnola, che seguì la guerra franco-iberica (1674-1678), frenò in questa zona l'attività artistica per gravi motivi economici. Sullo scorcio del secolo, comunque, anche qui le maestranze adottano una tipologia decorativa che prevede l'impiego di motivi figurativi plastici a stucco, cornici mistilinee e cartigli che spesso si sovrappongono agli elementi architettonici.

Il versante orientale della Sicilia nella seconda metà del XVII secolo dovette fare i conti con una serie di calamità naturali (dai sismi a Messina alle colate laviche a Catania) che distrussero buona parte del patrimonio artistico. Nei lavori di ricostruzione si manifestò tuttavia una costante decorativa che fu l'immissione di elementi statuari nelle facciate.

Nel corso del Settecento si assiste ad un miglioramento nella condizione e nella considerazione dell'artista, riflesso di alcuni mutamenti nell'ambito della pratica lavorativa. Si diffonde infatti l'abitudine, da parte degli artisti, di uscire dagli stretti confini dell'isola per migliorare la propria formazione a Napoli o a Roma (specie a contatto con gli esponenti dell'Accademia di San Luca), permettendo la continuità nel mantenimento delle botteghe famigliari e i necessari aggiornamenti degli schemi figurativi e dei mutamenti stilistici. Tuttavia un altro fenomeno segna una battuta d'arresto nell'ambito della scultura lignea e di stucco: l'affermarsi della cultura accademica di ascendenza romana privilegia la scultura in marmo di cui si individua la preminenza⁶. Così nel 1788, padre Fedele da San Biagio arriva a definire le opere in stucco di minor pregio anche perché maggiormente deteriorabili per la fragilità del materiale⁷.

In generale i soggetti delle opere scultoree destinate agli edifici di culto sono riconducibili al Vecchio e al Nuovo Testamento, a cui si affianca l'uso di simboli

⁵ D. Malignaggi, op. cit., 1981, pp. 88-89.

⁶ *Ivi*, p. 81.

⁷ P. Fedele da San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002, pp. 195 e ss..

allegorici destinati ad amplificare il messaggio morale e ad accrescere visivamente la magnificenza del programma decorativo. Assunto spirituale dell'ideologia barocca è la Retorica che permette la trasposizione figurata di concetti legati alla condizione umana. Nella decorazione ornamentale di metà secolo, abbandonata la lavorazione a "mischio", si assiste all'impiego di larghi intarsi di vari marmi colorati, sottolineati da cornici mistilinee in marmo bianco, interrotte da bassorilievi istoriati. È evidente che, in questo contesto, l'opera degli scultori è verificabile solo al termine e all'interno dell'intera operazione decorativa.

Una tipologia scultorea che si riafferma nel corso del Settecento è quella dei monumenti statuari celebrativi (anche in bronzo) che trova prototipi già nel secolo precedente ad esempio a Palermo: dopo la statua di Carlo V, degli inizi del Seicento, vengono realizzati i simulacri di Filippo IV intorno al 1660 e l'altra di Filippo V nel 1701. Quest'ultimo monumento venne tolto nel 1720 in occasione del cambio dinastico per poi venire ricollocato nella stessa sede nel 1735.

Tra gli artefici di questo primo periodo, buona parte dei quali rimasti nell'anonimato, emerge la figura di Gian Battista Ragusa (morto nel 1727), attivo nel primo trentennio del secolo e autore, tra l'altro, delle quattro statue poste davanti l'ingresso principale della Cattedrale. Realizzate tra il 1724 e il 1725, le sculture mostrano gli esiti della cultura romana con cui l'autore era venuto a contatto in occasione del soggiorno nella capitale, espressi sia attraverso i temi berniniani, sia mediante influenze riconducibili agli scultori francesi attivi a quel tempo nell'Urbe.

Colui che comunque si distinguerà particolarmente nella produzione scultorea a cavallo tra i due secoli è Giacomo Serpotta (1656-1732)⁸ sulla cui produzione, apprezzata anche dai contemporanei, grava la valutazione "tiepida" della critica ottocentesca, caratterizzata da pregiudizi legati soprattutto al materiale utilizzato⁹.

⁸ Secondo Antonia Nava Cellini, Giacomo Serpotta è l'artista che porta in primo piano la Sicilia nell'ambito del panorama scultoreo italiano del Settecento. A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, p. 73.

⁹ Come evidenzia Mariny Guttilla, la critica locale, pur riconoscendo unanimemente il valore di questo artista, ha manifestato una sorta di «tiepido fervore» tradottosi in una carenza di studi, espressione di un'impostazione critica, tipicamente ottocentesca, distaccata nei confronti dell'arte barocca e restia ad accettare l'impiego di un materiale povero come lo stucco. Bisognerà attendere lo scorcio del secolo per vedere Salvatore Lanza di Trabia riconoscere il valore artistico del Serpotta individuando nel suo stile componenti formali riconducibili al Bernini e alla tribuna di Antonello Gagini. Agli inizi del Novecento sarà Enrico Mauceri ad interessarsi dello scultore palermitano, sebbene il suo approccio sarà viziato da una concezione ancora gerarchica delle arti. Ernesto Basile, nel 1911, dedicherà il primo volume monografico all'artista palermitano. Nel 1934, con un validissimo contributo dello studioso Filippo Meli, si avrà la prima monumentale monografia sul Serpotta fondata sul metodo storico-filologico e sulla rigorosa ricognizione d'archivio. Saranno infine

Valga ad esempio il parere di Padre Fedele da San Biagio il quale, vittima dei preconcetti accademizzanti che stabilivano la “preminenza” del marmo sullo stucco, asserisce che se il Serpotta si fosse applicato alla lavorazione del marmo avrebbe raggiunto un merito impareggiabile per la sua virtù, per la forza del disegno e per la grazia delle fisionomie e dei panneggi; sebbene lo stesso studioso non possa fare a meno di riconoscere pure che lo scultore «giunse a tal segno con lo stucco, che le sue statue sembrano di finissimo marmo»¹⁰

Come sottolinea Mariny Guttilla, in generale, tutta la produzione in stucco è stata oggetto di studi che spesso sono stati condizionati da alcune pregiudizievole considerazioni come la valutazione del materiale considerato povero, deteriorabile, indecoroso e destinato alla realizzazione di opera dal carattere “sovrabbondante” secondo quel gusto barocco tanto deprecato dalla critica purista. Da non trascurare anche il persistere di un’associazione tra l’opera in stucco e l’esecuzione manuale considerata ancora inferiore all’attività ideativa progettuale, retaggio dell’antica distinzione tra arti liberali e arti meccaniche. Infine, dato non irrilevante, la realizzazione delle opere all’interno delle botteghe rendeva e continua a rendere nodoso e controverso il riconoscimento del singolo autore e quindi incerta l’attribuzione¹¹.

Gli elementi decorativi più apprezzati nell’opera di Serpotta e degli epigoni furono i “putti” che per circa un cinquantennio costituirono uno dei leit-motiv del barocco siciliano. Filippo Meli al riguardo scrisse: «I putti trattati con giusto senso veristico, con equilibrio di modellato plastico, costituiscono la più originale creazione della sua arte, che non ha precedenti, che non teme concorrenti»¹². La tipologia dei putti serpotteschi influenzò largamente la produzione lignea. Esempari affini alla maniera del maestro corredano e accompagnano i gruppi figurativi e l’iconografia mariana. Non minore interesse suscitò la “teatralità” degli apparati ovvero, come riporta Argan, la sua capacità di rappresentare i personaggi nella luce della scena: «Il movimento delle sue figure non è mai anatomicamente descritto né plasticamente alluso dalla dislocazione delle masse, è semplicemente durata

gli studi di Donald Garstang ad ampliare, negli ultimi decenni, il ventaglio delle ricerche su Giacomo Serpotta. Guttilla, op. cit., 2010, pp. 26-27, 29, 44.

¹⁰ P. Fedele da San Biagio, op. cit., 2002, pp. 195-196.

¹¹ Guttilla, op. cit., 2010, p. 40.

¹² F. Meli, *L’arte in Sicilia dal secolo XII al secolo XIX*, Palermo 1929, p. 120.

d'immagine»¹³. Caratteristica della sua produzione fu anche quella coesistenza di due ideali contraddittori – classico e barocco – messa in evidenza da Carandente¹⁴. Aspetti della teatralità serpottesca si ritrovano in alcuni esemplari lignei che si ispirano nello schema delle figure alle opere del maestro.

Committenti delle opere del Serpotta furono Congregazioni laiche e religiose che tra Sei e Settecento investirono interi capitali nella realizzazione scultorea finalizzata all'arricchimento degli Oratori per fini di rappresentanza e di propaganda dei propri fini istituzionali.

Alla base dell'iconografia delle figurazioni allegorico-simboliche del Serpotta vi è il testo sull'iconologia di Cesare Ripa (l'edizione veneziana ampliata del 1649 era molto conosciuta nell'isola) la cui precettistica figurativa giunge allo scultore sia per via diretta, sia per trasmissione degli scultori berniniani la cui cultura poté giungergli probabilmente dal Ragusa che, come si è detto, soggiornò a Roma.

L'arte di Giacomo Serpotta riuscì ad avere un'eco così vasta che la Sicusano afferma: «L'esuberante vitalità serpottiana fu inevitabilmente contagiosissima e condizionò la pittura spingendola a fingere la decorazione a stucco»¹⁵.

I più diretti seguaci del Serpotta – Giuseppe, Procopio, Gian Maria – continuano a lavorare sui suoi temi compositivi. A loro si deve gran parte della produzione a stucco della Sicilia occidentale.

Distaccati dal diretto modello serpottiano, invece, risultano scultori quali Giacomo e Vincenzo Messina che adottano schemi affollati di figure e motivi decorativi vegetali.

Dai modelli dell'ultimo Serpotta, infine, si diparte Bartolomeo Sanseverino che, attivo nella seconda metà del secolo, approda a soluzioni più classiciste in consonanza con l'andamento generale dello stile.

Nella Sicilia orientale e in particolare Sul fronte Messinese, a metà secolo si distinguono gli scultori Ignazio Brugnani e Ignazio e Giuseppe Buceti. Sul fronte decorativo si manifesta in generale una certa unità stilistica che si esprime nei contorni sinuosi della superficie decorativa dei fregi caratterizzata da intarsi ampi e affine nella tipologia a quella contemporaneamente prodotta a Palermo¹⁶.

¹³ G. C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana*, Anno I, n. 7 ottobre 1957, Roma 1957, pp. 29-33.

¹⁴ G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1966, *passim*.

¹⁵ C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, p. 32.

¹⁶ D. Malignaggi, *op. cit.*, 1981, p. 100.

Tornando a Palermo, nella seconda metà del secolo, dopo Giacomo Serpotta si impone la fama di Ignazio Marabitti (1719-1793), «fine scultore, ricco di fantasia»¹⁷, ampiamente richiesto anche oltre i confini cittadini. Giuseppe Meli nel 1863 userà parole di encomio, esaltandone l'abilità nel «comporre le figure», l'arditezza nella lavorazione del marmo e la grazia nella definizione dei putti¹⁸. Fu il ritrattista preferito della società aristocratica sia laica che ecclesiastica, per tale ragione, buona parte della sua produzione è costituita da monumenti commemorativi di personaggi aristocratici che celebrano, in tal modo, il proprio prestigio sociale. In virtù del suo alunnato presso Filippo della Valle, principe dell'Accademia di San Luca, attraverso le sue sculture penetrano stilemi compositivi caratterizzanti la cultura romana giunta in Sicilia soprattutto con la produzione pittorica che influenzerà la contemporanea produzione lignea. La maniera del Marabitti risulta impregnata di quel classicismo che, con Guidi, Rusconi e i francesi Monnot e Thèodon, aveva soppiantato a Roma il gusto tardo-berniniano. In specie nei suoi altorilievi persiste la concezione dello spazio di matrice algardiana ancora presente nella scultura romana e caratterizzata dall'articolazione della scena, narrata in gruppi fortemente aggettanti in primo piano e gruppi gradatamente addossati al piano di fondo.

Suo primo collaboratore - allievo fu Filippo Pennino che, sotto il profilo della tipologia delle opere e dei temi compositivi e stilistici non si discostò mai dal maestro.

Sebbene con ritardo rispetto alla penisola, nell'ultimo decennio del XVIII secolo anche in Sicilia si affermano i presupposti che faranno maturare la nuova estetica neoclassica. Roma e Napoli sono i tramiti attraverso cui giungono in Sicilia, innanzitutto a Palermo, i nuovi fermenti d'oltralpe.

Si tratta ancora di una cultura aristocratica, destinata ad una committenza nobiliare, che riuscirà comunque ad imporsi ben presto sull'architettura, sulla pittura e sulla scultura. A Palermo sono, in particolare, alcuni illuminati architetti, come il Marvuglia, il Gigante e Nicolò Palma, a segnare il passaggio dalla vecchia alla nuova tradizione¹⁹.

¹⁷ F. Meli, op. cit., 1929, pp. 121-122.

¹⁸ G. Meli, *Sulle arti del disegno in Sicilia nel secolo XIX pel socio Giuseppe Meli prof. Di pittura, Segretario della Commissione di Antichità e Belle arti per la Sicilia in Palermo*, Palermo 1863, pp. 9-12.

¹⁹ C. Siracusano, op. cit., 1986, p. 143.

Fra gli scultori che transitano verso il Neoclassicismo si ricordano, invece, Leonardo Pennino e Federico Siracusa. Ancora forte è il legame con la cultura romana come si evince, ad esempio, dalle opere del Pennino caratterizzate da una decorazione di tipo arcadico unita al tema allegorico nel modo in cui è stato elaborato dalla cultura neoclassica. Federico Siracusa, allievo e continuatore del Marabitti, manifesta all'interno della sua produzione il graduale passaggio dallo schema scultoreo basato sulla ricerca pittorica a quello disegnativo di origine neoclassica.

Nel corso del settimo decennio del secolo, nell'ambito del riformismo borbonico, cominciano ad affermarsi tutta una serie di studi di cultura antiquariale.

Nel moderno contesto sociale cambia la funzione dell'artista che interpreta un ruolo di protagonista nel contesto sociale, una sorta di mediatore culturale. In questo sistema si inserisce la figura di Valerio Villareale (1773-1857)²⁰ la cui formazione artistica sarà segnata dai soggiorni a Napoli, dove si respira un'intensa atmosfera "classica" rafforzata dagli scavi archeologici di Ercolano e Pompei, e a Roma, dove l'artista assimila i modelli del Canova espressi in particolar modo nella sua produzione di copie di opere antiche²¹. In occasione del secondo soggiorno napoletano, l'artista si impegna nella decorazione di alcune sale della Reggia di Caserta. Nella sala di Astrea, in particolare, realizza statue in stucco dorato che manifestano l'adesione al Neoclassicismo maturo definito stile "impero". La doratura, infatti, rende le sculture affini alle decorazioni dell'epoca presenti negli ambienti lussuosi delle corti napoleoniche. Il suo rientro nell'isola, avvenuto nel 1814, ne segna la definitiva affermazione nel panorama artistico siciliano dove diviene l'interprete di una committenza progressista e separatista, impegnata nel campo civile. Affiliato alla Massoneria, nelle sue opere affianca gli ideali umanitari all'impegno politico. La sua produzione del terzo decennio dell'Ottocento comincia già ad essere intrisa di umori romantici per i forti contenuti espressivi. Ulteriore evoluzione si avrà nel quarto decennio, quando il *ductus* della linea disegnativa, che diventa preminente nella realizzazione dell'immagine, viene trattato in maniera tale

²⁰ Giuseppe Meli, nel 1863, parlerà di lui sebbene il suo giudizio sarà eccessivamente severo poiché gli verrà rimproverata una certa impazienza nella lavorazione del marmo e un'eccessiva imitazione dei modelli antichi. G. Meli, op. cit., 1863, pp. 9-12.

²¹ Il Lanza di Trabia scrive al proposito: «Se egli portava il vanto di essere stato scolare di Antonio Canova, ben dimostrò di meritarlo nelle opere che uscirono dalle sue mani». S. Lanza di Trabia, *La scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX*, Palermo 1880, p. 26.

da accostarlo alle opere puriste del primo Ottocento. In parallelo a tutto ciò, l'artista porta avanti anche un'attività di restauratore di statue antiche e monumenti.

Negli anni a seguire, al fianco degli allievi di Villareale si affermeranno alcune maestranze di stuccatori che elaboreranno temi decorativi settecenteschi da affiancare a quelli neoclassici²².

Nell'arco temporale compreso tra la fine del XVII e la prima metà del XIX secolo, si rivela più complicata la storia della scultura lignea. La scarsità degli studi, infatti, impedisce un'accurata ricognizione di opere e scultori; anche in questo ambito, salvo rare eccezioni, le famiglie degli artisti si articolano in botteghe.

In generale la produzione scultorea lignea, specie a partire dal Seicento, è quasi esclusivamente indirizzata a funzioni devozionali. I modelli per tali opere hanno origini diverse: dai prototipi marmorei della vasta produzione gaginiana alla produzione pittorica sia seicentesca – derivante dai dettami della Controriforma sulla trattazione delle immagini sacre – sia settecentesca, aggiornata sui nuovi stilemi figurativi tardo-barocchi e rococò²³.

Sulla scia di Frate Umile Pintorno da Petralia (1590-1639), «eccellente scultore»²⁴ autore di numerosi Crocifissi «dalla possente drammaticità e sovrumana bellezza»²⁵, realizzati secondo il tipo iconografico del “Cristo morto”²⁶, si affermano tra Seicento e Settecento, una serie di scultori francescani che, all'interno dei conventi isolani dei Minori, accolgono il suo insegnamento e producono una serie di Crocifissi legati al codice iconografico e formale del Cristo “*patiens*”. Su questa filone, nell'arco del Settecento si inserisce anche la produzione del trapanese Benedetto Valenza (1708-1790)²⁷. Le sue produzioni traggono alimento dalla gestualità della pittura barocca, di cui l'autore era a conoscenza, e serviranno da modello figurativo per gli intagliatori siciliani. Tra questi ricordiamo Pietro Bencivinni²⁸ abile nell'intaglio dell'arredo architettonico o decorativo statuario. I

²² D. Malignaggi, op. cit., 1981, p. 108.

²³ M. Guttilla, op. cit., 2010, p. 48.

²⁴ S. Lanza di Trabia, op. cit., 1880, p. 7.

²⁵ F. Dell'Utri, *La statua dell'Immacolata di Marineo nella scultura lignea siciliana del secolo XVIII (fra i Bagnasco e i Quattrocchi)*, Caltanissetta 1990, p. 13.

²⁶ S. La Barbera, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore francescano della Controriforma: Fra Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studio nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi, Palermo, 7-12 marzo 1982, Palermo 1987, pp. 393-401; P. G. Macaluso, *Frate Umile Pintorno (1601-1639). Scultore e mistico*, Palermo 1994.

²⁷ P. Roccaforte, *Benedetto Valenza: scultore trapanese, 1708-1790*, Palermo 1978.

²⁸ S. Anselmo, *Pietro Bencivinni “magister civitatis Politii” e la scultura lignea nelle Madonie*, Bagheria (Pa) 2009.

suoi cibori, in particolare, mostrano un'articolazione in più ordini architettonici alla stregua di un'articolata facciata barocca.

Rimane tuttora una zona d'ombra sulla scultura del tardo Settecento e Ottocento che dovrebbe essere valutata attraverso l'attività di validi esponenti non del tutto privi di una certa qualità - sebbene talvolta compromessa dall'intervento dei collaboratori di bottega -, da Filippo Quattrocchi e Girolamo Bagnasco²⁹ ad altri meno noti come Antonino Barcellona e Vincenzo Genovese, le cui opere sono oggetto di studio nel presente lavoro. Ad esempio, di Girolamo Bagnasco restano documentate solo poche opere mentre rimane ancora indecifrata la restante produzione la cui paternità appartiene probabilmente ai collaboratori di bottega. A questi artisti si deve la diffusione di una produzione scultorea improntata ai temi compositivi aggiornati sui fatti pittorici della corrente accademizzante e post-marattesca. Le numerose sculture realizzate da Filippo Quattrocchi, ad esempio, forniscono un valido esempio di questo collegamento tra scultura e pittura. Nel modo di trattare i panneggi e i volti e nel teso dinamismo delle figure si rispecchiano alcuni caratteri esemplari della produzione del noto pittore palermitano Vito D'Anna³⁰; ma emergono anche riferimenti alla maniera dei Manno.

Una particolarità della produzione scultorea del tempo è la tendenza a reiterare modelli già sperimentati su richiesta dei committenti che ordinano spesso opere analoghe a quelle già viste. Questo elemento, unito al fatto che l'attività di bottega comporta la mescolanza di forme e modelli, complica enormemente il processo di attribuzione. Si aggiunga a ciò che spesso specie nelle botteghe dei marmorari era il capo bottega in prima persona ad assumere gli impegni lavorativi e a comparire negli atti documentari relativi a sculture spesso portate avanti dagli aiuti. Per tale ragione è corretto comprendere molte opere realizzate tra Sette e Ottocento nell'ambito della bottega³¹.

Sotto il profilo conservativo, nell'ambito della scultura monumentale quella lignea, concepita come oggetto tangibile nelle pratiche di culto, è stata fortemente condizionata dal suo ruolo celebrativo legato maggiormente agli eventi processionale

²⁹ Nel 1863 Giuseppe Meli sottolinea, in particolare, l'abilità nell'intaglio e nel modello di Girolamo Bagnasco e Francesco Quattrocchi, figlio del più noto e valente Filippo. G. Meli, op. cit., 1863, pp. 9-12. Sebbene, come sottolinea Mariny Guttilla, risulta eccessiva la sua approvazione incondizionata della scultura del tempo, frutto probabilmente di quello spirito campanilistico tipico della storiografia italiana post-unitaria. M. Guttilla, op. cit., 2010, pp. 23-24.

³⁰ M. Guttilla, op. cit., 2010, p. 48.

³¹ *Ivi*, p. 59.

rispetto alla coeva produzione in marmo e stucco. Questa particolare condizione da un lato ha imposto una rigida osservanza dell'iconografia sacra con un'esaltazione degli aspetti pietistici, specie nel Seicento e nella prima metà del Settecento, dall'altro ha determinato una maggiore attenzione all'integrità dell'immagine anche a costo di sottoporre l'opera ad arbitrari ripristini figurativi³². Sin dal Medioevo, infatti, è stato osservato sulla base delle testimonianze di pittori che, su richiesta della committenza religiosa e laica, gli autori erano «costretti» a ridipingere e modificare, secondo le necessità liturgiche del momento, opere realizzate in precedenza da altri artisti o eseguite da loro stessi³³.

Differenti, ovviamente, dovrebbero essere i restauri odierni improntati alla metodologia di intervento ispirata ai principi teorici di Cesare Brandi³⁴. Sebbene è ancora utile riaffermare l'imperativo categorico del mantenimento della patina a fronte delle indiscriminate ridipinture delle statue lignee per motivi devozionali³⁵. Anche la pulitura deve essere sottoposta a criteri scientifici onde evitarne gli eccessi. Come sottolinea Brizia Minerva, il recupero delle policromie e del modellato originali delle sculture lignee costituisce uno dei problemi più complessi e trasforma il restauro in un atto critico. Diviene fondamentale, infatti, stabilire dove sia opportuno fermarsi onde evitare il rischio di recuperare situazioni frammentarie e compromesse; quale strato pittorico mantenere nel caso in cui non si possa recuperare lo strato originale; dove sia conveniente limitare o continuare l'eliminazione di una stesura, valutando costantemente il rapporto tra rimozione e conservazione, tra lacuna e ricostruzione, il tutto in vista del recupero globale dell'opera³⁶.

³² M. Guttilla, op. cit., 2010, p. 56.

³³ L. Siddi, *Il restauro delle statue venerate: un difficile equilibrio tra arte e fede*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del Convegno internazionale di Studi, Lecce, 9-10 giugno 2004, vol. II, a cura di L. Gaeta, Lavello (Pz) 2007, pp. 311-312.

³⁴ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino ed. 1977; cfr. Guttilla, *Teorie e metodi della conservazione e del restauro nelle arti decorative*, in *Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 278-291.

³⁵ M. Guttilla, op. cit., 2010, p. 56.

³⁶ B. Minerva, *Tecniche esecutive e problemi di restauro di alcune sculture lignee policrome (sec. XVI-XVIII)*, in *Simulacri Sacri. Statue in legno e cartapesta del territorio C.R.S.E.C. di Ugento*, a cura di R. Poso, Taviano 2000, p. 42.

CAPITOLO II

RAFFRONTI TRA LA SCULTURA SICILIANA E QUELLA PENINSULARE

Tra la fine del XVII e la prima metà del XIX secolo, la cultura isolana entra nell'orbita definitiva degli ambienti artistici napoletani e romani.

In questo periodo infatti si registrano frequenti contatti, diretti o indiretti, tra gli artisti isolani e i due importanti centri culturali dell'Italia meridionale. Frutto di questi rapporti è una produzione artistica che mescola apporti e riferimenti diversi se non a volte addirittura divergenti.

Un primo esempio ci viene offerto dal rapporto tra Giacomo Serpotta (1656-1732) e il napoletano Domenico Antonio Vaccaro, due scultori che operarono quasi contemporaneamente. Sebbene più giovane del Serpotta, Vaccaro fu partecipe di una cultura artistica per certi versi affine a quella dello scultore siciliano. Nei bianchi rilievi decorativi realizzati in stucco dal Napoletano emergono sia l'essenzialità del racconto sia l'eleganza del modellato, godibile specialmente nei particolari realistici. L'artista infatti si mostra capace di un'espressione rinnovata fornita di buon respiro e scioltezza ornamentale come si può notare nella cappella del Rosario all'interno della Certosa di San Martino a Napoli: quattro medaglioni sono posti sulle porte con le figure degli evangelisti, le colonne sono avvolte da festoni di fiori retti alle estremità da figure di angeloni, mentre piccoli putti sollevano mazzi di fiori e altre figure angeliche sostengono tende e padiglioni. Questi motivi si riscontrano ampiamente nella produzione del Serpotta, specie nella decorazione degli oratori, da quello di San Lorenzo a quello del Rosario in Santa Cita o in San Domenico³⁷, sebbene lo scultore siciliano rispetto a quello napoletano mostri una maggiore forza espressiva specie nell'incredibile e fantasiosa molteplicità dei putti scherzosi, giocosi o dormienti. Per non parlare dell'estrema finezza del modellato e della lustratura nella resa del gesso ammorbidito da abili mani e impreziosito appunto con la polvere di marmo per acquisire lucentezza e dare maggior valore plastico. Nella produzione del Vaccaro, invece, non sempre ad un disegno decorativo assai garbato corrisponde un'adeguata esecuzione che risulta per lo più «compendiaria e corsiva»³⁸.

³⁷ R. Saccone, *L'Oratorio di San Lorenzo a Palermo: nuovi apporti documentari*, Palermo 1988 ca; G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999; P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Bagheria (Pa) 2002;

³⁸ A. Nava Cellini, op. cit., 1982, pp. 93-94.

Altro scultore napoletano che si accosta al Serpotta è Giuseppe Sanmartino (1720-1793) il quale, superando i suoi predecessori, accoglie nella sua produzione elementi della tradizione napoletana. Le sue opere si caratterizzano per la varietà delle espressioni che passano dalla fantasia al naturalismo, dalla grazia decorativa allo slancio sentimentale e alla drammaticità, senza mai tradire la coerenza stilistica. Nell'ampio ventaglio della sua produzione si riscontrano non solo ritratti luminosi e incisivi, altari, putti morbidi e sensibili sulla scia di quelli paffuti e aggraziati del Serpotta, ma anche armoniose statue muliebri, come le quattro *Virtù* di stucco realizzate tra il 1770 e il 1780 per la chiesa dell'Annunziata di Napoli. Slanciate e luminose, la *Santità* e l'*Orazione*, in particolare, si caratterizzano per i loro gesti sospesi e i volti affinati da un sentimento appassionato, tipico dell'espressività sentimentale napoletana. Tutte e quattro sono schiarite dalla luce e sembrano prive di peso, richiamando in questo la mutevolezza pittorica del Po e del Giaquinto³⁹. Sin dalle loro collocazioni all'interno di nicchie decorate da grandi conchiglie, queste figure riecheggiano le numerose *Virtù* scolpite da Serpotta per gli oratori palermitani, abbigliate accuratamente, con le teste ornate di veli, cuffie, elmi e piume, e modellate da un chiaroscuro finissimo.

Pur essendo innegabile il fatto che la cultura napoletana fu più familiare a Giacomo Serpotta rispetto a quella romana, si deve comunque riconoscere che lo scultore attinse moltissimo anche a quest'ultima. Ad esempio, per la figure della *Carità* e dell'*Umiltà* nell'oratorio del Rosario in San Domenico, l'autore sembra essersi ispirato ad un'incisione di una *Venere* proveniente da Villa Borghese⁴⁰. Alcune caratteristiche della *Giuditta* dell'Oratorio del Rosario in Santa Zita, invece, riecheggiano la statua in stucco della *Fortezza* realizzata poco tempo prima da Camillo Rusconi per la cappella Ludovisi in Sant'Ignazio a Roma. Come scrive la Nava Cellini, tratti comuni sono: «il viso, il suo volgersi verso l'alto a riscontro dello sporgere del fianco sinistro, il pittoricismo delle piume applicate là all'elmo e qui all'acconciatura, il bilanciamento del gesto dell'immagine, costituito là dal leone e qui dalla testa mozza di Oloferne»⁴¹. Il Serpotta sembra tuttavia trasformare nel valore lo schema del Rusconi, per cui allo scatto della *Fortezza* e alla sua intrepidezza guerriera si sostituisce il gesto ampio, lento e stanco di *Giuditta*. Per la

³⁹ *Ivi*, p.102.

⁴⁰ P. Palazzotto, *I "bellissimi e variatissimi stucchi"*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Bagheria (Pa) 2002, p. 49.

⁴¹ A. Nava Cellini, *op. cit.*, 1982, p. 75.

sua modernità piena di eleganza e di verità, la statua siciliana si mostra addirittura superiore a quella romana⁴².

È soprattutto nell'ambito della scultura lignea che si infittiscono i rapporti tra la Sicilia e Napoli.

Come evidenzia Francesco Abbate nell'introduzione al Catalogo della mostra "Sculture di età barocca tra terra d'Otranto, Napoli e la Spagna" curato da Raffaele Casciaro e Antonio Cassano⁴³, il fenomeno della diffusione delle sculture lignee napoletane è molto vasto e raggiunge picchi significativi tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo. Alcune di queste opere giungono anche in Sicilia, come dimostra la *Madonna della Carità* di Licata firmata nel 1735 dai uno dei più rinomati scultori napoletani, Pietro Patalano, oppure la statua di *San Giuseppe col Bambino* dell'eponima chiesa di Gangi riconducibile all'ambito di Giacomo Colombo e generalmente riferita invece ai Quattrocchi o a Girolamo Bagnasco. La statua mostra infatti alcune analogie con opere napoletane come il *San Giuseppe* della chiesa di San Francesco a Ostuni, ricondotto a Nicola Fumo, e quello della collezione Carrozzini – Ragusa di Soletto riferito all'ambito di Giacomo Colombo⁴⁴. Quest'ultimo caso, che ha indotto in errore gli studiosi sull'attribuzione dell'opera, è indice del fatto che, in virtù della circolazione di artisti ed opere napoletane all'interno della nostra isola, molti autori locali hanno assimilato tratti stilistici e soprattutto iconografici della produzione partenopea.

Un esempio viene offerto da un motivo dell'iconografia dell'Immacolata, ovvero la disposizione delle mani che si congiungono all'altezza del seno, sfiorandosi leggermente. L'atteggiamento è riscontrabile facilmente nella produzione scultorea isolana della prima metà del Seicento, e ne offrono un valido esempio le statue realizzate in area messinese dalla bottega dei Li Volsi, dove il particolare iconografico viene sostituito nel corso del Settecento dalla rappresentazione delle mani decisamente posta ad incrocio sul petto. Alcune opere dell'entroterra, come qualche esempio conservato a Mezzojuso o a Cefalà Diana, ripropongono il medesimo schema, probabilmente sotto l'influsso della coeva produzione napoletana che vede tutta una serie di Madonne realizzate da Pietro Patalano (*Immacolata* della chiesa madre di Montesano Salentino), da Nicola Fumo (*Immacolata* della chiesa di

⁴² *Ivi*, p. 76.

⁴³ R. Casciano, A. Cassano (a cura di), *Sculture di età barocca tra terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra, Lecce 16 dicembre 2007 – 28 maggio 2008, Roma 2007, p. 13

⁴⁴ S. Anselmo, op. cit., 2009, p. 131.

San Giovanni Battista ad Almeida; quella della Cattedrale di Avellino e quella del Museo Conventuale de las Descalzas ad Antequera) e dalla cerchia di Giuseppe Picano, raffigurate con le mani accostate in preghiera⁴⁵.

Debitore nei confronti della scultura partenopea è uno dei più celebri scultori siciliani del XVIII secolo, il gangitano Filippo Quattrocchi. Le sue opere infatti manifestano precisi riferimenti a Nicola Fumo, ai Patalano e a Giacomo Colombo. Ad esempio, nel *San Giuseppe* di Caltavuturo, recentemente attribuitogli, i caratteri fisionomici del Santo – naso retto, zigomi pronunciati, leggere rughe sulla fronte, capelli e barba trattati con estremo realismo che si nota anche nelle mani attraversate dalle venature – uniti al realismo e all’articolato movimento del corpo, testimoniano il forte legame con i modi della cultura napoletana. Caratteri affini, infatti, si riscontrano in alcune opere di Nicola Fumo come il *San Francesco di Paola* di Baronissi e il *San Giuseppe* di Calvello, che gli sono stati recentemente attribuiti.

Dagli esemplari napoletani, ma anche da alcuni esemplari della produzione spagnola dello scultore Nicola Salzillo, il Quattrocchi eredita anche l’uso degli occhi di vetro per rendere più realistica l’espressione del volto. Tale espediente viene già impiegato nell’opera che costituisce la sua prima e importante commissione, ovvero la *Madonna del Rosario* della chiesa di Santa Maria della Catena di Gangi, eseguita tra il 1761 e il 1764. Sin dal contratto viene fissato che l’opera deve essere realizzata secondo il gusto moderno e con gli occhi di vetro, ovvero alla napoletana⁴⁶.

Probabile frutto di un’ulteriore ispirazione partenopea è l’intaglio morbido e ondulato della barba divisa in due parti che il Quattrocchi realizza in alcune statue come il *San Filippo Apostolo* della chiesa del SS. Salvatore di Gangi (documentata al 1813) o il *Sant’Eligio* della chiesa madre di Gangi e il *San Francesco di Paola* di Cefalà Diana (attribuite) e che riecheggia la maniera del napoletano Nicola Salzillo il quale aveva adottato questo espediente in alcune figure degli Apostoli del *Paso della Cena*, scolpite nel 1700⁴⁷.

La produzione scultorea siciliana, non subì comunque solo l’influsso della cultura napoletana. I frequenti soggiorni a Roma da parte degli artisti isolani,

⁴⁵ I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma 2008, pp. 142, 218-219; F. Marzano, *Giuseppe Picano*, in *Simulacri Sacri. Statue in legno e cartapesta del territorio C.R.S.E.C. di Ugento*, a cura di R. Poso, Taviano 2000, pp. 196-197,

⁴⁶ S. Anselmo, op. cit. 2009, p. 140.

⁴⁷ I. Di Liddo, op. cit., 2008, pp. 316-333.

specialmente i pittori, fecero sì che arrivasse in Sicilia la maniera di Maratta e della scuola di San Luca.

Non mancano infatti echi romani nella scultura lignea isolana. Un esempio viene fornito da una statua dell'*Immacolata* realizzata da Pietro Marabitti nel 1734 per la chiesa madre di Misilmeri. Il motivo del mantello avvolto sul davanti ricorda, anche se alla lontana una delle figure della *Scuola di Atene* di Raffaello.

Il Marabitti, come gli altri scultori dell'epoca, potrebbe aver attinto questi modelli dalle incisioni di opere del maestro, realizzate da Pietro Dell'Aquila e che circolavano nella capitale isolana.

CAPITOLO III

**LA SCULTURA NEL TERRITORIO SUD-ORIENTALE
DELLA DIOCESI DI PALERMO (1690-1845).
PROPOSTE PER UN DISTRETTO CULTURALE**

Nella relazione della Regia Visita compiuta da Monsignor Giovanni Angelo De Ciocchis nel 1741 figurano, oltre ai centri abitati già noti e citati da Rocco Pirri⁴⁸ anche quelli di Bagheria, Roccapalumba, Santa Cristina Gela e Villafrati⁴⁹.

Il Mortillaro, in un prospetto del 1831, comprende nel territorio diocesano pure Belmonte Mezzagno, Cefalà Diana, Ficcarazzi, Sciara, Solanto – che includeva Casteldaccia, Sant’Elia, Santa Flavia, Porticello – ed Ustica. Non fa cenno invece né di Cerda (staccata da Cefalù nel 1825), né di Castronovo di Sicilia, che fino al 1846 era sotto la giurisdizione del Vescovo di Agrigento, né di Villabate, la cui parrocchia viene eretta nel 1859⁵⁰.

Nel 1937 viene istituita l’Eparchia di Piana degli Albanesi sotto la cui giurisdizione ecclesiastica sono poste la parrocchia di San Nicolò dei Greci di Palermo, quella latina di Santa Cristina Gela e quella greca di Mezzojuso. Per eliminare la duplice giurisdizione anche la parrocchia di rito latino di Mezzojuso passa nel 1960 all’Eparchia.

Sebbene non sia dotata di un territorio vastissimo, l’Arcidiocesi palermitana racchiude al suo interno un numero consistente di centri abitati ricchi di storia e tradizioni culturali. L’obiettivo della presente ricerca ha riguardato un’area più circoscritta relativa al territorio sud-orientale che comprende dodici paesi. Di ciascuno di essi si sono ripercorse le vicende storiche ed è stato oggetto di studio il patrimonio scultoreo compreso nell’arco di tempo che va dal 1690 al 1845. Tale periodo è stato dettato dalla documentazione d’archivio reperita presso l’Archivio Storico Diocesano di Palermo e risalente appunto alle Sacre Visite dal 1690 al 1845.

⁴⁸ Le origini dell’Arcidiocesi di Palermo risalgono quasi certamente al primo secolo dell’era cristiana. Una Bolla di Papa Callisto II del 23 aprile 1123, nel confermare le concessioni fatte dai Pontefici, Alessandro II, Gregorio VII e Pasquale II, menziona i centri abitati inclusi nel suo territorio e corrispondenti agli attuali: Corleone, Misilmeri, Termini Imerese e Vicari. Rocco Pirri (1630) ricorda anche le cittadine di Altavilla Milicia, Baucina, Caccamo, Ciminna, Godrano, Lercara Friddi, Marineo, Mezzojuso, Misilmeri, Ogliastro (ora Bolognetta), Termini Imerese, Trabia, Ventimiglia di Sicilia Vicari e – aggiunge – “in passato Corleone”, ceduto a Monreale nel 1176. R. Pirri, *Sicilia Sacra. Disquisitionibus et notis illustrata*, vol. I, Palermo 1644, p. 274.

⁴⁹ V. Mortillaro, *Appendice alla Sacra Regia Visita per la Sicilia di Mons. Giovanni Angelo De Ciocchis contenente un commentario dal 1741 al 1836*, Palermo 1843, p. 25

⁵⁰ *Ibidem*.

I dodici centri in oggetto sono: Misilmeri, Bolognetta, Marineo, Baucina, Ciminna, Ventimiglia di Sicilia, Villafrati, Cefalà Diana, Godrano, Mezzojuso, Vicari e Lercara Friddi. Le coordinate geografiche di quest'area definiscono i confini di un ambito specifico che si potrebbe qualificare con le caratteristiche di un distretto culturale, ovvero di un sistema organizzato e finalizzato alla valorizzazione di un particolare tipo di risorse culturali: il patrimonio scultoreo di ambito ecclesiastico.

Il tema prescelto, che ha costituito il comune denominatore nella ricerca sul campo, ha evidenziato come sul fronte della scultura lignea, in particolar modo, emerge in quest'area l'esistenza di una sorta di "*vulgata communis*" dello stile, risultato di una sapiente mescolanza tra formule classiche e barocche. Tale maniera, che non di rado ricade nella ripetitività e in un linguaggio convenzionale, ispira molti manufatti lignei, la cui iconografia – spesso ripetitiva - si riallaccia alle formule ormai attardate della Controriforma, care alla committenza di confraternite locali e ordini religiosi, talvolta non del tutto disinformate sugli aggiornamenti artistici rispondenti maggiormente sia alle esigenze di culto sia alle interpretazioni dottrinali dei committenti.

Nella prospettiva di valorizzazione sono state individuate e selezionate quasi trenta sculture riconducibili ad autori più o meno noti – Pietro Marabitti, Girolamo Bagnasco, Filippo Quattrocchi, Vincenzo Genovese, Antonino Barcellona, Gioacchino Incardona, Gaspare Lo Re, Francesco Di Martino – o alle loro botteghe. Quando ciò non è stato possibile, si è cercato, quantomeno, per ogni singolo manufatto di individuare l'area culturale di appartenenza.

I siti prescelti, rientrando all'interno di un territorio geograficamente non molto esteso e sottoposto ad un'unica giurisdizione amministrativa ed ecclesiastica, manifestano i segni di una stratificazione storica e culturale più o meno omogenea seppur nelle proprie specificità locali. Il patrimonio artistico di questi centri è frutto della circolazione culturale tra la capitale e l'entroterra siciliano. È questa la via per cui giungono anche nelle cittadine periferiche opere di rinomati scultori e intagliatori quali Bagnasco, Quattrocchi, il Barcellona e altri, che, con il supporto di una bottega per lo più a tipologia familiare, diffondono nel corso del Settecento una produzione scultorea dai temi compositivi che guardano anche alla corrente accademizzante post-marattesca della produzione pittorica.

III.1. MISILMERI

III.1.1. CENNI STORICI

Misilmeri è il paese del Castello dell'Emiro, luogo fortificato circondato da giardini con piante e fiori esotici, fontane e laghetti artificiali. Venne distrutto probabilmente durante la battaglia tra arabi e normanni nel 1068. Con molta probabilità venne in seguito ricostruito; nel XIV secolo risulta di proprietà della famiglia Caltagirone e nel giro di poco più di un secolo passa da questa ai Chiaramonte, ai Talamanca, ai La Grua e, infine, a Guglielmo Aiutamicristo. Con quest'ultima famiglia il castello subì una sostanziale ricostruzione: trasformata in una ricca residenza baronale, ne rimangono tuttora alcuni elementi. Gli Aiutamicristo vendettero baronia e castello alla famiglia Bosco. I successivi cambi di proprietà e il poco interessamento ne determinarono il progressivo deterioramento⁵¹.

Le prime abitazioni di Misilmeri, nacquero attorno al castello durante il periodo normanno; in seguito il paese si sviluppò verso altri fronti, soprattutto nel XVI secolo. Nel 1692, il duca Giuseppe Bosco si impegnò a realizzare a Misilmeri il primo orto botanico della Sicilia di fama europea⁵².

Nel 1553 fu edificata la Chiesa Madre nella piazza da dove passava la trazzera reggia che poi divenne la statale 121 e oggi strada provinciale 77. Lungo questa via si sviluppò il paese e, nel periodo tardo barocco, vi si costruirono due belle fontane ancora esistenti e funzionanti⁵³.

III.1.2. LE CHIESE

III.1.2.a Chiesa madre di San Giovanni Battista

Edificata a partire dal 1553 per volontà di Don Vincenzo Del Bosco, barone di Misilmeri, la chiesa madre, intitolata a San Giovanni Battista, fu completata solo nel 1583, sebbene la decorazione interna in stucco risale a circa due secoli dopo, precisamente al 1771.

Un ampia gradinata esterna la solleva circa tre metri dal livello della piazza antistante. La facciata fu rifatta negli anni ottanta del XIX secolo poiché presentava

⁵¹ Cfr. A. Trentacosti, *Marineo e dintorni. Guida storico-artistica*, Palermo ed. 2001, pp. 275-276

⁵² *Ivi*, p. 276.

⁵³ *Ibidem*

numerose lesioni attraverso cui filtrava l'acqua, come pure ricostruiti furono i due campanili seppur in uno stile molto simile a quello dei precedenti.

Secondo monsignor Romano, è ipotizzabile che in origine l'impianto interno della chiesa fosse a tre navate e forse per problemi di stabilità, prima dei restauri effettuati nel 1767, le arcate laterali furono chiuse e trasformate in profonde cappelle, per cui la chiesa rimase a navata unica⁵⁴.

Custodisce al suo interno alcune opere di grande pregio: una statua dell'*Immacolata* (scheda III.1.I, *infra*) del 1734 realizzata da Pietro Marabitti; una *Via Crucis* su ardesia del 1767, una pala d'altare dell'*Immacolata* di Vito D'Anna e un'*Urna* neoclassica in argento con le reliquie di S. Giusto, realizzata dall'argentiere palermitano Ignazio Richichi nel 1784⁵⁵.

⁵⁴ F. Romano, *La Madrice di Misilmeri (dalle origini ai nostri giorni)*, vol. I, Palermo 1970, p. 47, 50-51, 61.

⁵⁵ Cfr. A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 276.

III.1.I

Pietro Marabitti

IMMACOLATA

1734

Legno policromo, h. cm 220

Misilmeri, chiesa madre di San Giovanni Battista

Restauro: 1989 (Correnti)

Collocata nella prima cappella di destra della chiesa madre di Misilmeri, la statua dell'*Immacolata*, raffigurata secondo la tradizionale iconografia, si mostra interamente vestita di panni argentati a mecca con il mantello trapuntato di stelle dorate a rilievo.

Il corpo accenna un movimento rotatorio all'indietro, riequilibrato dalle mani incrociate sul petto.

Dalle notizie documentarie riportate da monsignor Francesco Romano (1970), sappiamo che nel 1734 l'opera fu commissionata allo scultore palermitano Pietro Marabitti, padre del più noto Ignazio Marabitti (1719-1797), dall'arciprete di Misilmeri, don Giuseppe Rumbolo, che ne finanziò la realizzazione con il contributo dei fedeli e dell'"Università" di Misilmeri. Come dimostra l'atto di pagamento del 28 febbraio del 1734, pubblicato dal parroco (*Ibidem*), il costo della statua fu di 10 onze e 8 tarì, pagati all'artista in due riprese.



Originariamente l'*Immacolata* era collocata all'interno dell'abside, sull'altare maggiore, come ci viene oltretutto confermato dalle notizie riportate nell'inventario dei beni della chiesa compilato nel 1766 in occasione della visita pastorale, compiuta dall'arcivescovo monsignor Filangeri (Appendice documentaria, doc. 1, *infra*).

Fu probabilmente in seguito ai lavori di rifacimento dell'apparato decorativo della chiesa in stile rococò, compiuti nel 1768, che la statua venne spostata per lasciare il posto al dipinto di omonimo soggetto (Cuccia 1993). Secondo quanto riferito da monsignor Romano (1970), tuttavia, fino al 1900 la statua si trovava nella cappella della Madonna del Rosario (la seconda a destra dell'aula) e fu l'arciprete Manno, in quell'anno, a cambiarne la collocazione, spostandola nell'attuale nicchia.

Pietro Marabitti fu uno scultore che operò solo sul legno e l'*Immacolata* di Misilmeri permette di cogliere l'essenzialità della sua arte. L'opera in oggetto mostra un felice connubio tra elementi arcadici e spunti rococò presentati in chiave classicista. La scultura, infatti, rivela un senso della misura suggerito dagli ideali classicisti che nel corso del XVIII secolo erano giunti a Palermo, come è noto, grazie alla circolazione di disegni e incisioni. Ad esempio, il motivo del mantello arrotolato sotto il ventre potrebbe essere stato desunto dalle figure raffaellesche riproposte in più occasioni come, ad esempio in uno dei personaggi a fianco di Platone nella *Scuola di Atene*. Immagini di questo tipo potrebbero essere state attinte dallo scultore palermitano dalle incisioni di Pietro Dell'Aquila. Come gli altri scultori del tempo, quindi, il Marabitti coniuga la tradizione locale e i modelli accademici.

Nella sua impostazione libera e aggraziata, nella freschezza del volto dai tratti reali, quasi ritrattistici, l'opera manifesta una certa ispirazione naturalistica. Inoltre si mostra libera dai vincoli che successivamente verranno dettati dalla tipologia canonica dell'*Immacolata*: rigidità gestuale e utilizzo di specifici colori, quali il bianco per la veste e l'azzurro per il mantello. Queste disposizioni "canoniche", tuttavia, non risparmiarono nel tempo la scultura che verrà pesantemente ridipinta.

L'intervento del restauratore Gaetano Correnti, nel 1989, a sua volta, ha portato al ripristino della configurazione originaria.

Bibliografia:

Romano 1970, vol. I p. 292-297; Cuccia 1993, scheda n. III.18, p. 205

III.2. BOLOGNETTA

III.2.1. CENNI STORICI

La storia della Bolognetta odierna inizia agli albori del XVII secolo. Il 12 settembre del 1600 il ricco mercante genovese Marco Mancino acquistò dal marchese Vincenzo Beccadelli Bologna una serie di feudi insieme alla *licentia populandi*, al mero e misto impero e alla facoltà di nominare ufficiali⁵⁶. L'unica condizione che dovette accettare al momento dell'acquisto, fu la richiesta, da parte del Beccadelli, di dare al nascente borgo il nome del suo nobile casato. Tuttavia le cose non andarono così e, in virtù di un *oleaster* che sorgeva davanti ad un'immagine della Madonna, all'interno del fondaco che il Mancino aveva fabbricato, il piccolo aggregato di case si chiamò Santa Maria dell'Ogliastro fin quando, quasi tre secoli dopo, nel 1882, il sindaco Vincenzo Benanti rese giustizia al Marchese Beccadelli e, promosso un decreto reale, chiamò il Comune Bolognetta⁵⁷.

Nel 1603, intanto, il Mancino aveva richiesto all'Arcivescovo di Palermo un ministro del culto per gli abitanti del nuovo paese. Fu inviato l'arciprete Francesco Marino. Il 21 ottobre 1603 fu fondata la Chiesa Madre eretta in parrocchia nel 1605⁵⁸.

III.2.2. LE CHIESE

III.2.2.a Chiesa madre di Maria SS.ma del Carmelo

Fondata il 21 ottobre del 1603⁵⁹, venne restaurata nel 1785 per volontà della famiglia Mancino, feudatari del luogo.

Al suo interno sono custodite alcune pregevoli opere tra cui ricordiamo una statua dell'*Immacolata* (scheda III.2.I, *infra*) e un gruppo della *Madonna del Rosario* di Girolamo Bagnasco.

⁵⁶ F. San Martino De Spuches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalle origini ai nostri giorni* (1923), vol. IV, Palermo 1926, p. 421.

⁵⁷ Associazione Turistica Pro Loco di Bolognetta, *Da S. Maria dell'Ogliastro a Bolognetta*, Palermo 1982, pp. 21-22, 33-34.

⁵⁸ *Ivi*, p. 23.

⁵⁹ Associazione Turistica Pro Loco di Bolognetta, op. cit., 1982, p. 23.

III.2.I

Girolamo Bagnasco (1759-1832) (attr.)

IMMACOLATA

Ante 1810

Legno policromo e dorato, h. cm 200

Bolognetta, Chiesa Madre Maria SS.ma del Carmelo

Restauro: 1998 (Correnti)

Custodita un tempo presso la chiesa di Sant'Anna, proprietà della famiglia Monachelli, la statua dell'*Immacolata* di Bolognetta nel corso dei secoli è andata incontro a diverse vicissitudini strettamente legate a quelle del sito che la ospitava. Nel 1979, infatti, si verificò un evento doloroso che scosse la sensibilità degli abitanti del paese: i proprietari della chiesetta, dopo averla interamente depauperata, tentarono di vendere il pregiato manufatto artistico per pochi soldi. Fortunatamente nel mese di settembre i membri della Deputazione dell'*Immacolata* riuscirono a riscattare l'opera per un milione di lire, cifra di cui necessitavano i proprietari per il saldo di un debito. Sede della scultura, da quel momento, divenne l'Istituto "Figlie della Croce". Da qui, in un



tempo non precisato, fu trasferita nella chiesa madre dove si trova attualmente.

L'opera ripropone la tradizionale iconografia dell'*Immacolata Concezione*. L'assetto frontale della Vergine è smorzato da un lieve movimento di torsione generato dal ripiegamento del ginocchio destro, bilanciato dallo svolazzo del manto

sul fianco sinistro. La scultura mostra un classico equilibrio strutturale accentuato dall'uso di due sole cromie nella colorazione delle vesti: l'argento e l'oro.

Commissionata dalla locale famiglia Monachelli, che, come suddetto, ne detenne la proprietà fino al 1979, l'*Immacolata* fu realizzata con molta probabilità dal noto scultore palermitano Girolamo Bagnasco (1759-1832) prima del 1810, quando venne citata in un documento in cui lo stesso artista si impegnava a realizzare, per la chiesa madre di Bolognetta, una Statua della *Madonna del Carmelo* della stessa "finezza" dell'*Immacolata*. Sebbene nel documento non venga riportato l'artefice di quest'ultima, si è pensato che non poteva che essere lo stesso, omesso nell'atto per questioni di ovvietà (Cuccia 1998). Sotto il profilo stilistico l'opera è accostabile alla prima produzione del Bagnasco riconducibile all'ultimo decennio del XVIII secolo. Fra le opere di questo periodo possiamo annoverare la *Madonna del Carmelo* della chiesa del Carmine di Polizzi Generosa e la *Madonna col Bambino* della Confraternita della Mercede, oggi nella chiesa di Gesù e Maria a Palermo, con cui la statua di Bolognetta condivide delle analogie somatiche e delle somiglianze nell'articolato dispiegamento delle vesti (specie con la prima). In virtù di tali considerazioni, anche l'*Immacolata* in oggetto si può ricondurre all'ultimo decennio del Settecento. Essa, infatti, pur manifestando uno schema iconografico rinnovato in chiave pre-neoclassica, dichiara l'appartenenza a quella cultura di trapasso in cui ancora forte è l'ascendente tardo-barocco esercitato dalla pittura di Vito D'Anna mediato da Antonino Manno ed Elia Interguglielmi che esibiscono, nelle proprie opere, uno stile improntato al monumentale e delle forme scultoree.

Dalla nota del restauratore Gaetano Correnti, si apprende che l'opera presentava la superficie pittorica alterata da vistose stuccature e grossolane ridipinture ad olio e smalto, il manto azzurro e le rifiniture intasate di porporina. I primi saggi rivelarono una sottostante superficie pittorica in argento brunito con galloni e rifiniture in oro zecchino. L'intervento di restauro ha mirato quindi a disinfestare e consolidare la struttura, pulire e recuperare l'originale superficie pittorica e integrare le lacune mediante colori ad acquerello e vernici stesi con la tecnica del rigatino e del puntinato al fine garantire una migliore lettura cromatica dell'opera. Infine, la scultura è stata protetta con due strati di vernice.

Bibliografia:

Cuccia 1998, s. p.

III.3. MARINEO

III.3.1. CENNI STORICI

In una zona collinare dominata da una caratteristica rocca e da sporgenze rocciose sorge Marineo.

La sua storia si articola in due periodi: il primo, che si conclude dopo la caduta dei Normanni, è quello cosiddetto della Marineo della Montagnola, identificata dagli storici con la città di Makella; il secondo, che va dalla metà del XVI secolo ai giorni nostri, è quello della Marineo “beccadelliana”, cioè del periodo della baronia dei Beccadelli⁶⁰.

Del primo periodo si conosce ben poco circa la datazione del primo insediamento. Grazie ai numerosi rilievi archeologici effettuati dalla Soprintendenza di Palermo tra il 1969 e il 1971, si è potuto constatare che nell’VIII secolo a.C., esisteva un villaggio abitato da un nucleo locale sopravvissuto fino al Medioevo⁶¹. Secondo alcune testimonianze storiche, il periodo di maggiore splendore fu quello compreso tra il V e il II secolo a.C., quando Punici e Greci si spostarono dalla costa all’interno investendo capitali ed energie nelle campagne⁶².

Nel lasso di tempo intercorso tra la fine del primo e l’inizio del secondo periodo, si assiste ad una progressiva decadenza.

Più ricca di documenti e testimonianze è ovviamente la storia della nuova Marineo, fondata nel 1553 con il consenso di Carlo V dal barone Francesco Beccadelli⁶³, insieme al figlio Gilberto (primo Marchese di Marineo⁶⁴), famiglia originaria di Bologna e proprietaria della baronia di Cefalà. I Beccadelli costituirono il primo nucleo abitativo, costruirono il Palazzo Beccadelliano⁶⁵, il Monastero di Santa Maria⁶⁶, la nuova Matrice e il lavatoio pubblico.

⁶⁰ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 9.

⁶¹ *Ivi*, p. 17.

⁶² A. Scarpulla, A. Trentacosti, *Marineo. Storia e Arte*, Catalogo della Mostra d’Arte Sacra, Chiesa Madre – Convento della Dayna, 30 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Palermo ed. 1996, p. 9.

⁶³ La Regia Corte vendette a Francesco Beccadelli di Bologna, Barone di Cefalà, il territorio di Marineo. La compravendita ebbe luogo nel 1549; sua Maestà il Re confermò la vendita con Privilegio esecutoriato nel novembre del 1550. F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, p. 420.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ All’ingresso del piano superiore del Palazzo beccadelliano, su una lapide in marmo, è incisa la seguente epigrafe: "DON FRANCISCUS A BONOMIA VIR INGENIO ET REBUS GESTIS CLARISSIMUS CAPACIS CIFALE ET MARINEI DOMINUS CAROLO QUINTO IMPERATORE ANNO DOMINI 1553 SPE FUTURI MAGNI OPPIDI CENTUM DOMOS HIC CONDIDIT POST CUIUS OBITUM DON GILBERTUS FILIUS REGNANTE PHILIPPO EIUSDEM CAROLI FILIO ANNO DOMINI 1559 EADEM PATRIS SPE DUCENTAS ALIAS DOMOS ET HOC CASTRUM CONSTRUXIT". *Don Francesco da Bologna, uomo illustrissimo per ingegno e imprese*,

Sotto il profilo naturalistico e strategico la zona scelta per l'insediamento era caratterizzata da tre picchi rocciosi: due, di modesta levatura, col tempo furono inglobati nell'abitato e il terzo costituito dalla cresta rocciosa (*La Rocca*) che decresce verso l'alto e perciò definita "dente canino" della Sicilia⁶⁷.

Il nome *Marineo* risalirebbe al Rinascimento ed è una semplice variazione di *Marineu*, termine utilizzato dal geografo arabo Edrisi, vissuto in età normanna, quando definiva il paesaggio della valle dell'Eleutero. Il nome *Marineu* compare nel 1342, in un atto di vendita di quel territorio che successivamente, nel 1549, fu acquistato da Francesco Beccadelli per edificarvi la nuova *Marineo*. Dietro il pagamento di un'ingente somma, il barone, infatti, ottenne da Carlo V la *Licentia Populandi*⁶⁸ e, nel 1553, cominciarono a sorgere le prime case. Per i primi insediamenti il Beccadelli utilizzò una località ai piedi della Rocca, vicino ai ruderi di una fortezza sulla quale il figlio Gilberto, dopo la morte del padre, fece edificare il palazzo adibito a propria residenza⁶⁹. A quest'ultimo va anche il merito di essersi occupato della logistica e della strutturazione dell'abitato: impostò la «forma urbis» secondo un progetto urbanistico che comprendeva l'abitato all'interno dell'edilizia più rappresentativa: la dimora signorile, la chiesa madre, conventi e monasteri. Il primo nucleo abitato di *Marineo*, infatti, era contenuto nell'area compresa tra la Matrice, il Monastero di Santa Maria e il Palazzo beccadelliano⁷⁰.

Pur presentando una situazione economica in generale migliore rispetto alle città demaniali, la precarie risorse finanziarie del feudo, nonché lo *status* stesso di città baronale, impedirono il rapido formarsi di un ricco patriziato urbano⁷¹.

A Gilberto Beccadelli successe, come secondo marchese di *Marineo*, il figlio Vincenzo con cui iniziò il declino del marchesato⁷². Nonostante le difficoltà

*signore di Capaci, Cefalà e Marineo, essendo imperatore Carlo V nell'anno del Signore 1553, nella speranza di una futura grande città, costruì qui cento case. Dopo la sua morte il figlio Don Gilberto, sotto il regno di Filippo, figlio del medesimo Carlo, nell'anno del Signore 1559 con la stessa speranza del padre costruì altre duecento case e questo Castello".*⁶⁵ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 11; A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 22.

⁶⁶ Francesco Beccadelli chiese all'Abate di Santa Maria del Bosco alcuni religiosi per la cura delle anime del nuovo paese; in cambio concesse delle rendite e la facoltà di costruire una chiesetta e un monastero. La chiesa di Santa Maria, oggi del Crocifisso, venne costruita in virtù di tale concessione. A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 28.

⁶⁷ È diventato nel tempo il simbolo della città. A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, pp. 11-12.

⁶⁸ Insieme ad essa ottenne il "mero e misto impero", ovvero la giurisdizione civile e penale sugli abitanti del centro. A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 27.

⁶⁹ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 23.

⁷⁰ *Ivi*, p. 13.

⁷¹ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 30.

⁷² F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, pp. 420-421;

economiche, la popolazione però continuava a crescere per cui il marchese fece costruire nuove abitazioni e si prese cura del servizio pastorale favorendo nel 1597 l'insediamento di frati francescani provenienti dal romitorio di Scanzano per i quali aveva fatto costruire nel 1583 il convento proprio su uno dei tre picchi rocciosi⁷³.

Nel 1615, alla morte di Vincenzo ebbe il titolo di terzo marche il primogenito Francesco Beccadelli⁷⁴. Durante il suo breve governo il paese cominciò ad espandersi anche dal lato orientale, contiguo al lavatoio pubblico, ed entro il XVIII secolo si formò il quartiere di Sant'Antonio Abate, distrutto poi da una frana nell'Ottocento⁷⁵.

Alla morte senza eredi dell'ultimo marchese Beccadelli, il Tribunale della Gran Corte, in data 10 ottobre 1618, stabilì che il marchesato di Marineo e la baronia di Capaci, passassero a Vincenzo Pilo Calvello, marito di Giulia Beccadelli Aragona sorella di Francesco⁷⁶. Nel periodo del suo marchesato, si verificò un forte incremento demografico: il quartiere di Sant'Antonio Abate si estese e nel giro di pochi decenni sorsero ai piedi della rocca altri tre quartieri che presero il nome dai santi ai quali vennero dedicate le nuove chiese: Sant'Anna, Sant'Antonino e San Michele⁷⁷.

Alla proliferazione dell'edilizia religiosa diedero un forte impulso le congregazioni che, sorte sull'onda della ri-evangelizzazione post-tridentina, si erano poste come obiettivi non solo la missione pastorale, ma anche l'aggregazione sociale⁷⁸.

A Vincenzo succederà il figlio Girolamo Pilo Beccadelli⁷⁹ che promuoverà l'arrivo nel 1665 delle reliquie di San Ciro nominato elevato al rango di patrono del paese. Progressivamente crebbe la devozione verso il santo, che si concretizzò nella produzione di una serie di manufatti artistici⁸⁰.

Da Girolamo Pilo Beccadelli, dopo un breve passaggio di titolo ad Anna Pilo Bologna La Valle negli anni 1662-1669, il marchesato verrà trasmesso a Girolamo Pilo Celestri e poi a Ignazio Pilo Migliaccio, investito del feudo il 20 Novembre

⁷³ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, pp. 23-24; A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, pp. 23-24.

⁷⁴ F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, p. 421.

⁷⁵ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 24.

⁷⁶ F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, p. 422.

⁷⁷ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 24.

⁷⁸ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 32.

⁷⁹ F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, p. 422.

⁸⁰ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 35.

1720⁸¹. In collaborazione con il parroco del tempo, don Michelangelo Camastra, il marchese rinnovò la decorazione interna degli edifici di culto. Durante il suo marchesato, inoltre, furono costruiti il Collegio di Maria e il Santuario della Madonna dello Scanzano⁸². Frattanto si andava affermando un patriziato locale, costituito da notai e commercianti, non insensibile al fervido clima culturale dei primi anni del Settecento. Il ceto dirigente cittadino si mostrò, quindi, propenso alla commissione di lavori decorativi e di oggetti artistici sollecitato, oltre che da motivi devozionali, anche da un desiderio di aggiornamento del gusto sulla scorta di quanto proveniva dalla capitale dell'isola. In questo contesto vennero commissionate ad argentieri palermitani due pregevoli opere: la *cassa reliquiario di San Ciro* (scheda III.3.II, *infra*) e la *legatura del messale* della chiesa madre. Realizzata in argento sbalzato e cesellato, quest'ultima presenta il marchio di Palermo e la sigla GO702. Con una somma messa a disposizione dall'arciprete don Onofrio Castelli, nel 1698 fu realizzata dall'arciprete don Michelangelo Camastra nel 1703 e raffigura, da un lato, Sant'Onofrio eremita, dall'altro San Ciro, alla cui destra si intravede il panorama di Marineo e la Rocca⁸³.

A Ignazio successe il figlio Girolamo Pilo Denti che donò le terre di Marineo e della Contea di Capaci al primogenito Ignazio Pilo Giardina ma riservò per sé a vita il titolo di Marchese, che poi passò al primogenito di Ignazio, Girolamo Pilo Riccio. Girolamo Pilo Denti fu l'ultimo erede degli antichi marchesi di Marineo⁸⁴. Nel 1920, non si sa in virtù di quale diritto, ebbe il titolo di Marchese di Marineo Vittorio Bacci⁸⁵.

Durante l'Ottocento Marineo fu colpito da una serie di gravi avvenimenti che travagliarono l'esistenza: lotte tra le famiglie per il controllo del paese, epidemia di peste, i fatti risorgimentali, i fasci siciliani. A tutto ciò si aggiunse un evento calamitoso di vasta portata: una disastrosa frana che travolse interi quartieri. Ingenti risorse furono destinate al consolidamento della chiesa madre che assunse l'aspetto attuale con la conseguente scomparsa degli elementi originali quali colonne, archi e crociere; venne affrescata nuovamente la cupola e l'intero edificio fu arricchito di

⁸¹ F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, pp. 422-423.

⁸² A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, pp.24-25.

⁸³ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 37.

⁸⁴ F. San Martino De Spucches, op. cit., 1926, pp. 424-425.

⁸⁵ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 25.

stucchi. In seguito all'Unità d'Italia, l'alienazione dei beni della Chiesa privò il clero dei mezzi per l'acquisto di nuovi manufatti artistici⁸⁶.

III.3.2. LE CHIESE

III.3.2.a Chiesa madre di San Ciro

Ultimata nel 1562, la chiesa - dedicata originariamente a San Giorgio e nel 1665 a San Ciro⁸⁷ - presenta un impianto basilicale a tre navate separate da colonne. L'aspetto originario risultava più agile e slanciato rispetto a quello odierno, frutto della ricostruzione seguita alla frana dell'anno 1800: al posto degli attuali pilastri vi erano delle colonne; al posto delle travi orizzontali, gli archi; nelle navate laterali, le crociere⁸⁸. La navata centrale, più alta delle due laterali, è coperta da una volta a botte con arco a tutto sesto poggiante su un cornicione cinquecentesco.

Secondo alcune fonti storiche, sono murate nella nicchia del Sacro Cuore, e quindi ormai perdute, due statue lignee raffiguranti *Sant'Onofrio* e *Sant'Antonio Abate*⁸⁹. Già a partire dal 1747, nell'inventario dei beni della chiesa compilato in occasione della visita pastorale di quell'anno, si parla di una cappella di *Sant'Onofrio* con una statua lignea del Santo. Stessa nota si trova nei successivi inventari del 1766, del 1809, del 1826 e del 1840, dove viene citato, all'interno della cappella, anche un altare in marmo proveniente dalla chiesa di Gesù, Maria e Giuseppe (Appendice documentaria, docc. 2, 6, 11, 19, 25, *infra*). La statua di *Sant'Antonio Abate* viene registrata nell'altare maggiore dell'omonima chiesa nel 1766, mentre nei successivi inventari del 1809, 1826 e 1840, la ritroviamo all'interno della chiesa madre (Appendice documentaria, docc. 7, 11, 19, 25, *infra*) a testimonianza del fatto che in seguito alla distruzione della chiesa a causa della frana ottocentesca, la statua venne trasferita nella chiesa di San Ciro.

Non si conosce, invece, la sorte di un gruppo scultoreo comprendente la *Madonna del Rosario* con *San Domenico* e *Santa Caterina da Siena*, citato negli inventari compilati dal 1747 al 1840 in occasione delle periodiche visite pastorali o del passaggio di consegna dei sacri arredi e delle suppellettili da un arciprete all'altro (Appendice documentaria, docc. 3, 8, 12, 20, 26, *infra*).

⁸⁶ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 58.

⁸⁷ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 53.

⁸⁸ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 28.

⁸⁹ *Ivi*, p. 33.

Tra le opere più pregevoli, all'interno della chiesa, viene ricordato un *Tabernacolo* di forma ovale eseguito nel XVI secolo e attribuito alla scuola dei Gagini⁹⁰ e, nella cappella dedicata a San Ciro, l'*Urna reliquiaria* fatta realizzare, a due riprese, tra il 1701 e 1702 (scheda III.3.II, *infra*)⁹¹.

Al 1720 circa si può ricondurre il grande pannello in maiolica policroma collocato nella facciata laterale esterna. Al centro vi è dipinta una cappella sul cui sfondo azzurro si staglia, eretta su un piccolo piedistallo, la figura di *San Ciro*. Sotto, un elegante cartiglio reca la scritta «*D. Cyrus Christi martir egregius Marinei Patronus*». Secondo alcuni studiosi, l'opera potrebbe essere ricondotta a Giorgio Milone, autore dei quattro pannelli della chiesa madre di Carini i quali si avvicinano molto per colori e larghezza di tratto al pannello di Marineo⁹².

Nel 1737, i Pilo, con la collaborazione di tutto il popolo, si impegnano a realizzare un monumentale altare in marmi policromi nella navata sinistra della chiesa con l'intento di ospitarvi l'urna con le reliquie di San Ciro e la tela raffigurante il Santo in gloria, già presenti all'interno della chiesa. Il progettista esemplifica gli elementi decorativi a favore di una struttura architettonica più limpida rispetto alla coeva produzione, dando alla tribuna un aspetto austero ed equilibrato⁹³.

Le nicchie sono decorate da sculture di impronta neoclassica, fra queste ricordiamo, in particolare, le statue di *Santa Lucia* (scheda III.3.VII, *infra*) e dell'*Immacolata* (scheda III.3.VIII, *infra*) realizzata, quest'ultima, nel 1847 dallo scultore palermitano Vincenzo Genovese⁹⁴.

Anche l'arredamento del presbiterio era in stile neoclassico, come si poteva notare dalle due file di stalli posti frontalmente e andati, in buona parte, perduti⁹⁵.

III.3.2.b Chiesa del Convento dei Frati Minori Conventuali – Madonna della Dayna

Sorto nel 1583 grazie all'impegno di Vincenzo Beccadelli, il convento include una piccola chiesa⁹⁶ il cui titolo di Santuario "Santa Maria della Dayna"⁹⁷ fa

⁹⁰ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, pp. 79-83.

⁹¹ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 40.

⁹² *Ivi*, p. 44.

⁹³ *Ivi*, p. 47.

⁹⁴ *Ivi*, p. 60.

⁹⁵ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 69.

⁹⁶ Padre Giuseppe Tuzzolino, dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, puntualizza che essa fu la prima chiesa parrocchiale di Marineo. P. G. Tuzzolino, *Marineo e il Santuario della Madonna della Dayna*, Palermo ed. 1974, p. 38.

riferimento all'icona raffigurante la *Vergine col Bambino*⁹⁸. I Frati Minori Conventuali si erano trasferiti dalla chiesetta e dal romitorio dello Scanzano nel 1597, portando con loro la preziosa icona e altre opere d'arte⁹⁹. Tra queste ultime vanno ricordate insieme all'opera più antica conservata a Marineo - ovvero un'*Acquasantiera* in marmo bianco di Carrara realizzata da uno scultore pisano e riconducibile al XV secolo¹⁰⁰-, la statua lignea di *San Vito* decorata con motivi ad *estofados* in oro su fondo bruno¹⁰¹ e il pregevole *Gruppo della Pietà*, opera realizzata dallo scultore Pace de Francisco, *alias* Impachio, nel 1570¹⁰².

Intorno agli anni Settanta del XVIII secolo si colloca il dipinto dell'*Immacolata* che riprende nello schema compositivo l'immagine di analogo soggetto realizzata a mosaico nel 1771, su un dipinto di Vito D'Anna, per la chiesa di San Francesco a Palermo su un dipinto di Vito D'Anna. L'opera di Marineo viene attribuita ad un allievo di bottega¹⁰³. Nel 1784, inoltre, Tommaso Pollace realizza un'*Annunciazione* dove il raffinato barocchetto conchiano viene caricato di un più greve sapore classicheggiante¹⁰⁴.

La statua lignea raffigurante l'*Immacolata* (scheda III.3.III, *infra*) e il gruppo scultoreo comprendente *San Giuseppe* e il *Bambino* (scheda III.3.IV, *infra*) sono unanimemente attribuite a Filippo Quattrocchi. Un tempo queste opere trovavano posto all'interno della chiesa, oggi, invece, sono state spostate in altri locali del convento.

Negli ultimi decenni sia la chiesa che il convento hanno subito interventi di restauro che, almeno all'interno, hanno mantenuto un'atmosfera rinascimentale: l'ambiente unico, quadrangolare, ricorda le chiese-aule realizzate dai gesuiti nel XVI secolo in pieno clima controriformistico¹⁰⁵. Le pareti laterali sono intervallate da due

⁹⁷ La chiesa e il convento originariamente avevano il titolo di "Monte Calvario".

⁹⁸ Restaurata nel 1946, l'icona venne incoronata dal Capitolo Vaticano nel 1958, durante una funzione presieduta dall'allora arcivescovo di Palermo, il Cardinale Ernesto Ruffini. La preziosa fattura della corona fu curata dal Ministro Provinciale del tempo, il P. Gregorio La Grua. P. G. Tuzzolino, op. cit., ed. 1974, p. 53; F. Dell'Utri, op. cit., 1990, p. 7.

⁹⁹ F. Dell'Utri, op. cit., 1990, p. 5.

¹⁰⁰ V. Chiamonte, *Acquasantiera*, scheda n. I.1, in M. Guttilla (a cura di), *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2010, pp. 64-65.

¹⁰¹ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 22.

¹⁰² S. Anselmo, *Gruppo della Pietà*, scheda n. I.2, in M. Guttilla, op. cit., 2010, pp. 66-69.

¹⁰³ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 50.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 54.

¹⁰⁵ A. Trentacosti, op. cit., ed. 2001, p. 129.

cappelle incassate, ancora originali, arricchite da altari rinascimentali in marmi policromi.

III.3.2.c Chiesa di San Michele

La chiesa fu costruita tra il 1630-1631 per volontà testamentaria di Giustina D'Amato la quale acconsentì che la tomba gentilizia del marito, Antonio Provenza, venisse trasformata in una chiesa dedicata a San Michele Arcangelo¹⁰⁶.

L'interno, arricchito da decorazioni a stucco, si presenta ad unica navata con tre cappelle per lato e il presbiterio. Nelle prime cappelle si trovano due grandi tele ad olio raffiguranti *Sant'Eligio*, a destra, e *San Giuseppe*, a sinistra. Nelle seconde trovano posto, a destra, una statua in legno del tardo Ottocento di autore ignoto raffigurante *Santa Teresa*, a sinistra, una piccola immagine del *Sacro Cuore di Gesù*. Le ultime cappelle, infine, ospitano una statua di *San Michele* (cat. 3.I, *infra*), a destra, e un *Crocifisso*, a sinistra.

III.3.2.d Chiesa del Collegio di Maria - San Vincenzo Ferreri

Nel 1727, Niccolò Pilo, fratello del marchese Ignazio Pilo Migliaccio, aprì un reclusorio di monache cappuccine presso la chiesa delle Anime Sante. Fu don Giuseppe Pilo, altro fratello di Ignazio e parroco della chiesa di Sant'Antonio Abate di Palermo, che promosse la trasformazione del reclusorio in Collegio di Maria i cui locali furono inaugurati nel 1731. Il marchese contribuì all'abbellimento della cappella delle suore donando nel 1733 una tela dipinta da Filippo Randazzo e raffigurante la Madonna con il Bambino, nell'atto di consegnare l'indulgenza a San Francesco e a Santa Chiara¹⁰⁷.

Nel 1763 venne concessa ad un non meglio conosciuto padre Virgala la licenza per costruire una chiesa intitolata a *San Vincenzo Ferreri*; il parroco, tuttavia, preferì ampliare e abbellire la preesistente cappella delle suore. Allo stesso sacerdote si dovette probabilmente l'esecuzione degli stucchi della chiesa secondo il gusto imperante del barocchetto palermitano. L'opera munifica del Virgala viene ricordata da un cartiglio posto sotto la sua effigie che si trova nella parete sinistra della chiesa vicino all'ingresso¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 172.

¹⁰⁷ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 44; *Ivi*, p. 199.

¹⁰⁸ A. Scarpulla, A. Trentacosti, op. cit., ed. 1996, p. 50; *Ivi*, p. 201.

Attualmente la chiesa, che è ad unica navata, presenta un'articolazione di quattro cappelle corredate da altari. Al suo interno trova posto una delle più efficaci rese scultoree della *Vergine Addolorata* (scheda III.3.VI, *infra*) collocabile tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo¹⁰⁹.

¹⁰⁹ S. Anselmo, *Addolorata*, scheda n. I.6, in M. Guttilla, op. cit., 2010, pp. 76-77.

III.3.I

Scultore siciliano

SAN MICHELE ARCANGELO

Ante 1747

Legno policromo, h. cm 170 ca.

Marineo, chiesa di San Michele Arcangelo

Allo stato attuale non si conosce l'autore e neppure l'anno di esecuzione di quest'opera collocata nella terza cappella di destra della chiesa omonima. Tuttavia, la citazione della statua nell'inventario dei beni della chiesa, compilato in occasione della visita pastorale del 1747, permette di fissare questa data come termine *ante quem* per la sua realizzazione (Appendice documentaria, doc. 4, *infra*). La scultura compare anche negli inventari del 1766, 1809, 1819 e 1837 (Appendice documentaria, docc. 9, 13, 17, 23, *infra*).

L'opera raffigura l'Arcangelo in posizione eretta, col ginocchio destro piegato in avanti ad accennare un movimento di avanzamento; dalle spalle



fuoriescono due grandi ali rese in modo realistico mediante un fitto piumaggio, la mano destra brandisce in alto la spada mentre la sinistra regge un inconsueto attributo iconografico, una bilancia con cui l'Arcangelo "pesa le anime" (Trentacosti ed. 2001).

L'iconografia non è quella tradizionalmente diffusa nell'arte figurativa sin dai secoli XV-XVI: manca infatti uno degli elementi più diffusi, ovvero il drago sotto i

piedi che, secondo l'immagine dell'Apocalisse, sta a simboleggiare il demonio e che allude alla sconfitta di Satana. L'arcangelo Michele, infatti, è il capo supremo delle milizie celesti, cioè degli angeli fedeli a Dio. È stato rappresentato e venerato come l'angelo-guerriero rivestito, come in questo caso, di un'armatura dorata. Una particolarità della scultura è data dal fatto che con la mano sinistra piuttosto che reggere lo scudo (dove è la scritta "*Quis ut Deus*"), regge una bilancia.

La possente muscolatura delle gambe è resa visibile dall'abito militare piuttosto corto che scende morbido e lineare sugli arti del Santo, allontanandosi dalla resa movimentata dei panneggi, tipica di certa produzione tardo barocca.

La statua, di discreta fattura, sembra molto ridipinta. I tratti somatici si allontanano da quelli convenzionali per approdare ad una resa quasi ritrattistica che allontana la scultura da una concezione idealizzata della forma.

Considerati i caratteri stilistici e i termini cronologici sopra citati, possiamo ipotizzare una collocazione dell'opera alla fine del XVII secolo.

Bibliografia

Trentacosti ed. 2001, p. 176.

III.3.II

Pietro Russo, Pietro Ruvolo (?)

URNA CON TESCHIO DI SAN CIRO

1701-1702

Argento sbalzato, cesellato, inciso e fuso, cm 110x130x80

Iscrizioni: nella parte frontale «S. CIRUS MEDICUS PRIMUS EREMITARUM CIRUS TRIMECRISTUS CRISTI MARTIR CLARISSIMUS. IOANNES GOZZO OB SUAM DEVOTIONEM»; nella parte posteriore «1702 IOANNES GOZZO OB SUAM DEVOTIONEM»; nella parte posteriore dello zoccolo «EXPENSIS ILL. DON IGNATIO PILO MARINEI MARCHIONIS ANNO 1701 INGEN. PETRI RUSSO SALEMI ASERENTIS GENTUM»

Marineo, chiesa madre di San Ciro

Restauro: 1930 (Perricone)

Nato ad Alessandria d'Egitto e vissuto tra il 240 e il 303, San Ciro fu un medico fino a quando non si ritirò nel deserto per condurre la vita da eremita sino al martirio. La reliquia del teschio fu concessa a Marineo dalla Santa Sede su richiesta del Marchese Girolamo Pilo Beccadelli Bologna e del Generale dei Carmelitani Scalzi Padre Eliseo da Messina il quale la consegnò a Padre Felice da Palermo che, a sua volta, ottenuta dal Cardinale l'autorizzazione all'esposizione, la passò al parroco don Onofrio Rocco. Quello stesso anno, 1665, i marinesi elessero San Ciro come loro patrono ma solo parecchi anni dopo, tra il 1701 e il 1702, provvidero alla realizzazione della custodia per la reliquia (Di Natale 1993).

Realizzata in legno rivestito da lamine d'argento sbalzato, cesellato, inciso e fuso, l'*Urna reliquiaria*, con funzione anche di macchina processionale, è una raffinata opera di cesellatura barocca dove domina la presenza del motivo floreale che le conferisce un senso di corposa solidità (*Ibidem*; Scarpulla, Trentacosti ed. 1996). Sulla base rettangolare si ergono, agli angoli, quattro volute che reggono il parallelepipedo con le facce di vetro, all'interno del quale è custodito il teschio di San Ciro racchiuso da una sfera. Sormonta la struttura una copertura a tende a quattro facce arricchite da motivi floreali incisi e separate da costoloni; in cima campeggia la statua del santo in argento fuso.

Un'iscrizione in parte rovinata, presente nella parte posteriore dello zoccolo dell'*urna*, riporta la dedica: “*Expensis Ill. Don Ignatio Pilo Marinei Marchionis anno 1701 ingen. Petri Russo Salemi aserentis Gentum*”, ovvero informa che Ignazio Pilo

commissionò nel 1701 l'opera a Pietro Russo (Scarpulla, Trentacosti ed. 1996). La parte superiore, invece, come riporta l'altra iscrizione sul retro «1702 *Ioannes Gozzo ob suam devotionem*», fu fatta eseguire da Giovanni Gozzo nel 1702. L'opera reca inoltre lo stemma di Palermo (l'aquila a volo basso e le lettere RVP) affiancato dalle iniziali GO702 PR, dove GO indica il console degli argentieri Giacinto Omodei, il numero 702 la data di esecuzione dell'opera, 1702, e la sigla PR, secondo l'interpretazione di Maria Accascina, indica probabilmente l'argentiere palermitano Pietro Ruvolo, noto sino al 1719 (Accascina 1976). Di parere opposto è Maria Concetta Di Natale (1993), la cui tesi viene poi sostenuta anche dal Trentacosti (ed. 2001), dal momento che sulla base viene riportato per intero il nome dell'argentiere Pietro Russo, è possibile, afferma la studiosa, che le iniziali "PR" siano da ricondurre allo stesso autore, ipotesi peraltro suffragata dall'omogeneità dell'opera.

L'inventario dei beni della chiesa, compilato in occasione della visita pastorale del 1747, oltre a confermare il dono del "pedistallo" da parte del marchese don Ignazio Pilo, riporta una notizia inedita riguardante il prezzo della *Cassa*, "onze 263.12 inclusa la Mastria", e della statuetta del Santo che vi è posta sopra, "onze 15.18". Inespugnabilmente, nel successivo inventario del 1766 l'ammontare della spesa diventa di "onze 339 inclusa la Mastria". Gli inventari seguenti si limitano ad una breve descrizione dell'opera che viene collocata all'interno di una macchina d'altare in marmo (Appendice documentaria, docc. 5, 10, 14, 21, 27, *infra*). Dagli stessi documenti si evince che in passato l'*urna* veniva celata da un dipinto raffigurante *San Ciro* posto proprio davanti la porta che chiude la nicchia.

Pur mantenendo la forma tradizionale, l'autore rivisita l'usuale tipologia del reliquiario a cassa arricchendolo di un decoro floreale ancora seicentesco, ma alleggerendolo, al contempo, mediante le aperture delle facce laterali, variante introdotta nella produzione dei reliquiari solo a partire dal Settecento con l'intento di rendere visibili le reliquie dei Santi, mentre in precedenza le urne erano tutte chiuse e arricchite da sculture a rilievo o, addirittura, a tutto tondo. L'*urna* di Marineo, quindi, con le facce parzialmente aperte, si colloca nel processo di transizione che condurrà alle forme completamente aperte come quelle della neoclassica *Urna di S. Giusto* di Misilmeri, realizzata nel 1784 dall'argentiere palermitano Ignazio Richichi (Trentacosti ed. 2001).

L'*urna* è stata restaurata nel 1930 dall'orafo palermitano Giuseppe Perricone e sebbene non rientri perfettamente nella tipologia delle opere oggetto di questo

studio, si è tuttavia deciso di inserirla nel catalogo perché si pone come una chiara espressione del clima di transitorietà e quindi di evoluzione storico-artistica del tempo.

Bibliografia

Accascina 1976, p. 55; Di Natale 1993, pp. 233-235; Scarpulla, Trentacosti ed. 1996, pp. 37, 40, 85; Trentacosti ed. 2001, pp. 95, 97.



III.3.III

Filippo Quattrocchi (1734-1818) (attr.)

IMMACOLATA

Secolo XVIII, seconda metà

Legno dipinto, h. cm 190

Marineo, chiesa del Convento dei Frati Minori Conventuali, Madonna della Dayna

Restauro: 1990 (La Mattina)

Le fonti storiche non riportano alcuna informazione circa il committente e l'anno di esecuzione di quest'opera che, secondo la suggestiva ipotesi di alcuni studiosi, per l'eleganza del panneggio, il delicato volto roseo incorniciato dalla chioma elegantemente raccolta sulla nuca e le mani leggermente paffute, sarebbe il ritratto di una dama dell'aristocrazia palermitana del Settecento (Scarpulla, Trentacosti ed. 1996; Trentacosti ed. 2001).

La figura della Vergine, dall'elegante linea serpentinata, poggia su una nube e su un globo da cui emergono i consueti simboli iconografici: la falce di luna con le punte rivolte verso il basso e tre teste di cherubini alati, due dei quali sono collocati all'estremità sinistra per bilanciare un lembo del manto sporgente nel lato opposto. La veste, di colore avorio, è cinta in alto da una fettuccia dorata, mentre il manto, azzurro, è arricchito da numerose stelle a otto punte in oro. Seguendo la tradizione, nella scelta dei colori l'artista si è rifatto alla visione di Santa Beatriz de Sylva y Meneses che vide la Madre di Dio con una veste candida e un manto celeste, colori dalla forte carica



simbolica: il bianco rappresenta, come è noto, la purezza, l'azzurro, la grazia celeste (Francia 2005, p. 34)

Scolpita su legno di cipresso, la statua presenta una particolare caratteristica tecnica: gli occhi non sono intagliati nel legno in quanto l'artista, volendoli rendere più realistici, ha preferito realizzarli in vetro, pratica consueta a partire dal Settecento.

L'accennato movimento spiraliforme, accentuato dal ripiegamento del ginocchio destro e dall'irregolare avvolgimento del manto che svolazza in modo artificioso sul fianco sinistro, denuncia l'appartenenza dell'opera alla cultura artistica settecentesca influenzata dal gusto tardo-barocco.

Dagli studi iconografici condotti da Felice Dell'Utri, è emerso che l'*Immacolata* di Marineo presenta notevoli similitudini con altre statue dello stesso soggetto, e precisamente con le Immacolate della chiesa madre di Termini Imerese del 1799, di San Francesco d'Assisi a Ciminna, realizzata da Antonino Barcellona nel 1781 e quella della chiesa madre di Polizzi Generosa. Sempre secondo Dell'Utri, l'ipotesi più probabile, constatata l'esistenza di molte statue simili, è che uno scultore ancora da identificare abbia realizzato il prototipo, ispirandosi probabilmente a qualche celebre dipinto (Dell'Utri 1990). L'ipotesi è stata sostenuta più tardi anche da Antonino Cuccia (1993, p. 213) che, nell'ambito del suo studio sull'*Immacolata* della chiesa madre di Termini Imerese, afferma: «La statua segue un motivo tipologico affermatosi nel palermitano, che prevede le braccia incrociate sul seno e lo schema già codificato che la rappresenta sopra una nuvola, contrassegnata da una candida veste e da azzurro mantello». L'autore individua anche l'archetipo, infatti continua: «Il prototipo tipologico va riportato al simulacro d'argento della Cattedrale, proveniente dalla chiesa eponima distrutta dei Mercedari. Quest'opera fu eseguita nel 1704 [...]». Il Cuccia pensa ad un "ideatore geniale" che disegna la scultura che fungerà poi da modello per tutto il XVIII secolo e avanza il nome affermato di Giacomo Serpotta il quale aveva più volte fornito modelli da realizzare in marmo o in argento.

Tornando all'*Immacolata* di Marineo, Dell'Utri (1990) la data nella seconda metà del XVIII secolo. Dal confronto con altre opere di questo periodo, e di cui si conosce con certezza la paternità, sono emersi elementi che ricondurrebbero stilisticamente l'opera alla mano di Filippo Quattrocchi. Appartengono alla maniera di questo scultore la piega a "V" sul girocollo della veste, le mani totalmente

sovrapposte sul petto, la falce di luna rivolta verso il basso e l'applicazione degli occhi di vetro (Farinella 2004, *passim*). Sebbene sculture di affine tipologia nel modellato e nelle linee siano state eseguite, specie nel Palermitano, anche dai Bagnasco (Dell'Utri 1990) e lo studioso Giuseppe Tuzzolino l'attribuisce a Rosario per: «la posa delicata, la finezza della plastica, lo sguardo celestiale e materno, il senso soprannaturale dell'assieme» che la qualificano tra le più belle sculture dell'*Immacolata* nelle chiese dei Frati Minori Conventuali (Tuzzolino 1974), la scultura mostra, invece, chiara l'appartenenza ad un periodo anteriore all'attività dei Bagnasco. Infatti, malgrado Antonino Cuccia (1993) in un primo momento ne avesse spostato la datazione al 1859 ca. (cioè in seguito alla fondazione dell'eponima Confraternita nel 1856), attribuendola a Francesco Quattrocchi perché vi vedeva «un processo di stilizzazione scaturito non tanto dagli stilemi neoclassici, quanto da influssi della corrente purista, che ne spiegano il trattamento morbido e pittorico, pur rispettando meticolosamente lo schema settecentesco che viene direttamente mutuato dall'*Immacolata* di Termini», successivamente (2010, p. 6), espunta l'opera di Termini dal catalogo di Francesco Quattrocchi perché riconosciuta come opera del padre (Anselmo 2009, p. 156), ne veniva indirettamente a rafforzare l'attribuzione a Filippo.

Collocata un tempo in una nicchia nella parete destra dell'aula (Trentacosti ed. 2001), la statua è attualmente conservata all'interno di un armadio in un ambiente del convento separato dalla chiesa.

Grazie all'interessamento della congregazione dell'*Immacolata*, che si è occupata della raccolta dei fondi, nel 1990 la scultura è stata sottoposta a restauro ad opera di Rosolino La Mattina (Trentacosti ed. 2001).

Bibliografia:

Tuzzolino, ed. 1974, p. 54; Dell'Utri 1990, pp. 29-30; Cuccia 1993, scheda n. III.50, p. 221; Scarpulla, Trentacosti ed. 1996, p. 109; Trentacosti ed. 2001, pp. 135-136.

III.3.IV

Filippo Quattrocchi (1734-1818) (attr.)

SAN GIUSEPPE COL BAMBINO GESÙ

Secolo XVIII, seconda metà

Legno policromo, San Giuseppe cm 180x51; Bambino cm 120x33

Marineo, chiesa del Convento dei Frati Minori Conventuali, Madonna della Dayna

50

Il gruppo scultoreo ripropone un'iconografia molto diffusa nella Sicilia del XVIII e XIX secolo.

San Giuseppe, secondo la tradizione biblica “uomo giusto e fedele” (Mt. 1,19), è raffigurato stante, con il braccio sinistro sollevato sul bastone fiorito, tipico attributo iconografico, e la mano destra protesa ad afferrare quella del Bambino.

Il gruppo manifesta una forte espressività, sul volto del santo le arcate sopraccigliari marcate, gli zigomi pronunciati, il naso retto, la ricerca del dettaglio nella definizione della barba e dei capelli, sono tutti elementi che delineano una fisionomia austera, riecheggiando la tipologia “classica” dei filosofi greci.

Anche il piccolo Gesù presenta armoniose fattezze: riccioluto, paffuto e sorridente, porge la mano sinistra al padre mentre le maniche arrotolate lasciano vedere le candide braccia. Le morbide pieghe della tunicetta azzurra, aderente al corpo, accompagnano il movimento del corpicino che incede in avanti.



Come è stato notato da Farinella (2004) e poi da Chiaramonte (2010), il gruppo di Marineo, insieme a quelli di analogo soggetto di Polizzi Generosa, di Milazzo e di Villalba, forma un quartetto di opere riconducibili allo scultore gangitano Filippo Quattrocchi sia per affinità fisiognomiche che per contiguità stilistiche riscontrate ad esempio tra i volti del santo e quello del documentato *San Filippo Apostolo* di Gangi, nonché tra le figure del *Bambino* nei gruppi e il *Divino Infante* di Gangi ritenuta anch'essa opera dello stesso scultore. Nel suo recente studio, Salvatore Anselmo ha aggiunto al quartetto ulteriori termini di confronto, ovvero il *San Giuseppe con il Bambino* dell'Oratorio del Santissimo Sacramento di Cefalù - gruppo che per il suo particolare slancio si accosta maggiormente all'opera



di Marineo - e il *Divino Infante* della chiesa di San Paolo di Gangi (Anselmo 2009, p. 145).

In tutti i gruppi menzionati la figura di *San Giuseppe* porta una tunica con una particolare ondulazione all'altezza del collo e che forma una caratteristica piega a "V" e, in tutti i casi esaminati, l'ampio mantello avvolge quasi interamente la figura, raccogliendosi sul fianco sinistro fra morbide e spigolose pieghe. Secondo l'opinione plausibile di Farinella (2004, p. 80), questi elementi – nonostante un'antica e poco convincente attribuzione a Rosario Bagnasco avanzata da Tuzzolino (ed. 1974) – riconducono l'opera all'ambito di

produzione di Filippo.

Secondo il Trentacosti le due sculture risultano particolarmente impregnate di quel gusto neoclassico ormai imperante alla fine del XVIII secolo (Trentacosti ed.

2001). Anche Vito Chiamonte è dell'idea che il gruppo “stempera la consueta enfasi dei panneggi e delle pose, memore della pittura di Vito D'Anna, in una sorta di versione moderata dello stile rococò” (Chiamonte 2010). Lo stesso studioso precisa che, nella valutazione del noto scultore, considerato un epigono della cultura barocca, vanno prese in considerazione le coordinate culturali e figurative della fine del XVIII secolo, in particolare la tendenza al superamento della cultura rococò a vantaggio di un gusto classicistico “che lascia intravedere una sorta di compromesso con il moderno Neoclassicismo” (*Ibidem*).

Collocato un tempo in una nicchia nella parete destra dell'aula (Trentacosti ed. 2001), il gruppo scultoreo trova attualmente posto su una mensola lungo uno dei corridoi del convento.

Bibliografia

Tuzzolino ed. 1974, p. 54; Trentacosti ed. 2001, pp. 135-136; Farinella 2004, p. 170; Chiamonte in Guttilla 2010, pp. 70-71.

III.3.V

Girolamo Bagnasco (?) (1759-1832)

MADONNA DEL CARMELO

Ante 1809

Legno dipinto, h. cm 220

Marineo, chiesa di San Michele Arcangelo

Non sono stati rinvenuti documenti sulla commissione, l'autore e la provenienza di quest'opera, realizzata, probabilmente, sul finire del XVIII secolo su commissione della Congregazione della *Madonna del Carmelo* con sede nella chiesa di San Michele Arcangelo sin dal XVII secolo (Scarpulla, Trentacosti ed. 1996; Trentacosti ed. 2001). L'opera viene citata per la prima volta nell'inventario dei beni della chiesa stilato, nel 1809, in occasione della visita pastorale di Monsignor Raffaele Mormile (Appendice documentaria, doc. 15, *infra*). La notizia permette di fissare tale data come termine *ante quem* per la realizzazione della scultura che sarà citata anche negli inventari del 1819 e del 1837 (Appendice documentaria, docc. 18, 24, *infra*).



Sino a poche decine di anni fa si custodiva ancora il bozzetto della statua (Scarpulla, Trentacosti ed. 1996; Trentacosti ed. 2001).

Definita dal Tuzzolino (ed. 1974) “una bellissima statua in legno”, la *Madonna*, raffigurata in posizione eretta con la gamba sinistra leggermente piegata in riposo, poggia i piedi su una nube da cui emergono la falce di luna dalle punte rivolte verso il basso e due teste di putti alati. La presenza della luna unita alle corona di

dodici stelle e allo scapolare retto dalla mano destra della Vergine rende l'immagine un ibrido tra l'iconografia dell'*Immacolata* e quella della *Madonna del Carmelo*.

Avvolta da un morbido manto azzurro decorato lungo il bordo da una fascia con disegni in oro e raccolto sul fianco sinistro, la Vergine regge lo scapolare destinato a San Simone Stock.

Secondo il Trentacosti (ed. 2001) l'autore dell'opera potrebbe essere ricondotto alla scuola dei Bagnasco, in particolare per i caratteri formali della Madonna che risultano molto vicini a quelli di Girolamo: sguardo mesto ed occhi leggermente a mandorla.

Analogie stilistiche si possono cogliere con la *Madonna del Carmelo* della chiesa del Carmine di Polizzi Generosa, in passato attribuita a Filippo Quattrocchi ed espunta dal catalogo dello scultore gangitano in seguito alla mostra organizzata a Gangi nel 2004. Anche quest'opera, infatti, presenta caratteri riconducibili alla mano di Girolamo Bagnasco ed è stata collocata cronologicamente alla fine del XVIII secolo (Anselmo 2009, pp. 156, 158). Nel gruppo di Polizzi come in quello di Marineo la Vergine indossa una lunga veste cinta in alto da una fettuccia decorata con un motivo a fasce oblique; è presente in entrambi i casi la piega accentuata all'altezza del collo. A differenza delle successive opere del Bagnasco, in questi due esemplari il mantello della Vergine si avvolge in modo vorticoso all'altezza del ventre per poi raccogliersi sul fianco sinistro, reminiscenza di una cultura tardo barocca ormai in declino. Tuttavia, proprio il modo di trattare le pieghe a canna del drappo del mantello che cade dal braccio sinistro, accosta i due esemplari alla *Madonna col Bambino* che il Bagnasco realizzò nel 1790 per i Mercedari della chiesa di Gesù e Maria di Palermo (Cuccia 1993, scheda n. III.28, p. 210). Sebbene in quest'ultima sia manifesta un'impronta più accentuata del nascente gusto neoclassico. Un'altra analogia con l'opera di Marineo è riscontrabile nei due putti che emergono dalla nube: è percepibile una leggera somiglianza nei tratti dei volti.

Con molta probabilità, la *Madonna* di Marineo si inserisce insieme alle altre due opere citate nella prima produzione di Girolamo Bagnasco che introduce un nuovo codice iconografico secondo canoni pre-classici. Spezzando quel fortunato filone della produzione d'estrazione ancora rococò che ormai si esauriva in vuoti e pleonastici calligrafismi. Cuccia (*ibidem*), tuttavia, riconosce che il passaggio non è immediato, tant'è che, come dimostra l'opera di Marineo, «permangono ancora agganci alla cultura tardo-settecentesca, che si ravvisano nella soluzione accademica

dei volti aggraziati e nel contenuto movimento serpentinato». La Madonna di Marineo evoca anche certe soluzioni pittoriche riconducibili ad Antonino Manno.

Bibliografia

Tuzzolino ed. 1974, p. 38; Scarpulla, Trentacosti ed. 1996, p. 103; Trentacosti ed. 2001, p. 180.

III.3.VI

Scuola di Filippo Quattrocchi

ADDOLORATA

Fine XVIII – inizi secolo XIX

Legno policromo, h. cm 180

Marineo, chiesa del Collegio di Maria - San Vincenzo Ferreri

Titolare della confraternita fondata nel 1730 e ripristinata nel 1899 (Bruno 1993, scheda I.12.6. pp. 122-123), l'*Addolorata* è ubicata all'interno della nicchia absidale della chiesa del Collegio. Realizzata da un autore ancora sconosciuto, la scultura è collocabile cronologicamente tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, rientrando a pieno titolo nell'ambito delle opere didascaliche di questo periodo. L'opera, infatti, raffigura la Vergine nell'estremo dolore. Lo sguardo attonito rivolto verso il basso, le labbra socchiuse, il fazzoletto usato per detergersi le lacrime, sono tutti elementi che arricchiscono di *pathos* l'immagine (Trentacosti ed. 2001).

La figura è composta secondo i canoni della cultura accademica neoclassica (Anselmo 2010).

Per le analogie stilistiche che presenta con l'*Addolorata* della chiesa dell'Annunziata di Caccamo, datata 1790 e riferita a Filippo Quattrocchi per una firma abrasa (Cuccia 1988, pp. 106-107), gli studiosi Scarpulla e Trentacosti (ed. 1996) hanno ricondotto la statua marinese all'ambito del noto scultore gangitano. Simonetta La Barbera, invece, in occasione della mostra "Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo", curata da Maria Concetta Di Natale, espunge l'opera dal catalogo dell'artista, datandola tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo. In seguito ad un'attenta analisi della scultura, infatti, la studiosa nota



che, sebbene alcuni motivi, come la resa del panneggio nella parte inferiore della veste, rimandino ad altre opere del Quattrocchi, quale per l'appunto l'*Addolorata* di Caccamo, nel complesso l'immagine presenta una qualità inferiore evidente in quella rigidità con cui è resa la figura, avvolta da un manto le cui numerose ridipinture hanno annullato gli effetti naturalistici. Anche il volto, nella sua fissità, risulta privo di “quel dolce effetto di chiaroscuro che caratterizza la statua di Caccamo” (La Barbera 1993). Alla luce di quest'analisi la studiosa riconduce l'opera ad un intagliatore siciliano attivo tra il '700 e l'800, memore delle opere e dei modi del Quattrocchi (*Ibidem*).

La scultura marinese presenta, inoltre, delle forti analogie con la statua dell'*Addolorata* della chiesa di San Giovanni Battista (già nella chiesa di San Pietro al Purgatorio) di Ciminna, probabile lavoro di intagliatore madonita, sebbene quest'ultima mostri una qualità differente (*Ibidem*) e sia stata recentemente attribuita a Filippo Quattrocchi (Farinella 2004, p. 126).

Negli inventari redatti in occasione delle visite pastorali effettuate dall'arcivescovo di Palermo nel corso del Settecento e nella prima metà del secolo successivo, la chiesa del Collegio viene citata soltanto in due occasioni, nel 1747 e nel 1766: nel primo caso si parla di «Una Statua di M.^a Vergine dolorata di tela» collocata nella “Sacrestia Interiore” (A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali - da Bazan a Ruffini -, Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 43v); nel secondo, invece, si accenna ad « Un Altare di legno con suoi scaloni e pradella / Una Statua di M.^a SS.^{ma} Addolorata sopra d.^o Altare» il tutto nella “Sacrestia Esteriore” (A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali - da Bazan a Ruffini -, Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 1001). Negli inventari successivi non si fa più menzione neppure della chiesa, tuttavia, alla luce delle considerazioni fatte, non si può identificare la scultura attualmente presente all'interno della chiesa con quella citata nei documenti.

Bibliografia

La Barbera 1993, p. 214; Scarpulla, Trentacosti ed. 1996, p. 55; Trentacosti ed. 2001, pp. 207, 210; Anselmo in Guttilla 2010, pp. 76-77.

III.3.VII

Bottega dei Bagnasco

SANTA LUCIA

Fine secolo XVIII – inizi secolo XIX

Legno policromo, h. cm 200 ca.

Marineo, chiesa madre di San Ciro

Collocata nella quarta cappella della navata sinistra della chiesa madre di Marineo, l'ottocentesca statua di *Santa Lucia* è stata realizzata, da un autore ancora ignoto, secondo il gusto neoclassico imperante all'epoca.

Costituisce un *unicum* in paese (Trentacosti ed. 2001), in quanto non vi sono altre sculture dedicate alla Santa qui rappresentata in posizione eretta e imponente, alla maniera classica, con gli attributi iconografici del martirio.

Un ampio mantello rosso avvolge il corpo con un movimento controllato. L'abbondante panneggio, attraverso cui si delinea chiaramente il ginocchio nell'atto di incedere, appesantisce la figura mostrando il momento di transizione tra le formule del barocchetto maturo e l'incipiente gusto neoclassico che impronta il volto della martire.



La statua ha sostituito una scultura dello stesso soggetto di epoca precedente di cui si fa menzione nell'inventario dei beni della parrocchia del 1747, dove viene riportato che, all'interno dell'altare della *Madonna della Mercede*, sono conservate anche « Due Statue, una di S. Sebastiano Martire e l'altra di S. Lucia Vergine, e Martire con sua taza e palma di legno inargentata di mostura, e con sua Corona di

legno nel Capo inargentata con Velo Torchino» (A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali - da Bazan a Ruffini -, Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 36r). Della stessa scultura si fa menzione anche nell’inventario del 1766, sebbene in questa data la statua, sempre in coppia con quella di *San Sebastiano*, venga registrata ai lati dell’altare di *San Crispino*: «N° 2^e Statue alli lati di detto altare, cioè una di S. Sebastiano Martire, el altera di S. Lucia Vergine e Mar: la quale tiene nelle mani una tazza e Palma di legno inargentati di Mostura, una corona nel Capo di legno in argentata, ed un velo di taffità torchino nel Capo» (A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali - da Bazan a Ruffini -, Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 988). A partire dall’inventario del 1809, e poi a seguire quelli del 1826 e del 1840, cambia la menzione della scultura, che viene riportata come una statua di *Santa Lucia* con palma ed occhi d’argento. Nell’inventario del 1840, inoltre, si aggiunge alla descrizione anche una corona in argento (Appendice documentaria, docc. 16, 22, 28, *infra*). È probabile, quindi, che sullo scorcio del primo decennio del XIX secolo fosse già avvenuta la sostituzione della statua la cui esecuzione si può perciò collocare nei primi anni dell’Ottocento.

Bibliografia

Trentacosti ed. 2001, p. 107.

III.3.VIII

Vincenzo Genovese

IMMACOLATA

1847

Legno policromo, h. cm 190

Marineo, chiesa madre di San Ciro

La scultura lignea fu realizzata nel 1847 su commissione del farmacista marinese Innocenzo Colajanni. Dall'iscrizione presente nella statua appare il nome dell'autore «V. Genovesi», ovvero lo scultore palermitano Vincenzo Genovese, attivo nella capitale e nella provincia durante il XIX secolo. L'opera arricchisce il catalogo dello scultore di cui si ignorano le date di nascita e di morte (Scarpulla, Trentacosti ed. 1996; Trentacosti ed. 2001).

La figura della *Madonna* si erge maestosa su una sfera con la fascia zodiacale che rappresenta la terra. Il suo volto, dai lineamenti delicati, è leggermente reclinato a destra, mentre gli occhi, originariamente chiusi, sono stati aperti arbitrariamente in occasione dell'ultimo maldestro restauro realizzato in epoca imprecisata (Scarpulla, Trentacosti ed. 1996; Trentacosti ed. 2001).

Le spalle sono coperte da un elegante mantello che ricade, quasi per intero, nella parte posteriore della figura presentando due ampi risvolti lungo il bordo anteriore a partire dal collo, elemento che si riscontra anche nella *Madonna con Bambino che tiene un cardellino*, realizzata dallo stesso scultore nel 1864 per la Chiesa Madre di Lercara.

L'opera si può ascrivere totalmente in quella fase di passaggio tra la cultura neoclassica e il purismo di metà Ottocento.



La data di esecuzione colloca l'opera di Marineo al di là dell'arco cronologico preso in considerazione dalla presente ricerca, tuttavia si è deciso di inserirla ugualmente nel catalogo in quanto costituisce un valido esempio della transizione da una cultura all'altra nel corso della prima metà del XIX secolo.

Bibliografia

Scarpulla, Trentacosti ed. 1996, p. 83; Trentacosti ed. 2001, p. 77.

III.4. BAUCINA

III.4.1. CENNI STORICI

In epoca medievale il feudo di Baucina rientrava nelle proprietà dell'Abbazia di Santo Spirito; nel 1516 passò all'Ospedale Maggiore di Palermo. Le origini dell'attuale centro abitato risalgono al 1624, quando don Mariano Migliaccio Conti, Marchese di Montemaggiore, ottenne il “mero e misto impero” e la *licentia populandi* per il territorio. Nel 1626 il re Filippo IV di Spagna concesse al Migliaccio il titolo di Principe di Baucina (esecutoriato il 20 gennaio 1627) e trasformò il piccolo centro in Principato¹¹⁰.

Nel 1700 iniziarono le opere di edilizia religiosa: agli inizi del Settecento risale l'edificazione della chiesa di San Gregorio Magno; nel 1728 si avviò la costruzione della chiesa di Maria SS.ma del Lume e l'annesso Collegio; nel 1749 si edificò la chiesa dell'Immacolata; nel 1764 infine fu completata la chiesa madre intitolata a Santa Rosalia¹¹¹.

Un'importante capitolo della storia del paese è quello che racconta l'arrivo, nel 1790, delle spoglie di Santa Fortunata, vergine e martire, morta durante le persecuzioni di Diocleziano. Richieste nel 1789 dall'Arciprete don Francesco Fiumefreddo e da don Nunzio Fortunato alla Santa Sede, arrivarono da Roma a Baucina dove furono poste all'interno della chiesa della Madonna del Lume¹¹².

III.4.2. LE CHIESE

III.4.2.a Chiesa del Collegio – Maria SS.ma del Lume

Intorno al 1737 il Vicario Foraneo don Francesco Cammarata (o Camerata) avviò la costruzione del nuovo Collegio di Maria¹¹³ la cui inaugurazione avvenne il 1 maggio del 1738¹¹⁴. Annessa a questo volle la chiesa della Madonna del Lume che dotò di preziosi arredi grazie anche all'opera benefica di donna Dorotea, moglie del

¹¹⁰ G. Romeo, *Le meraviglie dell'amore. 275° Anniversario di fondazione. 1728-2003*, Palermo 2003, p. 17. D. Ciccarelli, *Frammenti di storia di Baucina*, in *Baucina. Storia Arte Cultura*, a cura di G. Bordonaro, D. Ciccarelli, G. Diana, G. Giaccone, G. Taibi, Bagheria (Pa) 2010, pp. 19-21.

¹¹¹ G. Romeo, op. cit., 2003, p. 17; D. Ciccarelli, op. cit., 2010, pp. 28-29.

¹¹² G. Romeo, op. cit., 2003, p. 17; D. Ciccarelli, op. cit., 2010, pp. 29-30.

¹¹³ Come riporta il Ciccarelli, nel 1728 don Francesco Cammarata aveva fatto realizzare il primo Collegio di Maria in un altro sito, ovvero nell'attuale Corso Umberto I, in una casa che apparteneva alla sua famiglia. D. Ciccarelli, *Documenti sul Collegio di Baucina*, in G. Romeo, op. cit., 2003, p. 79

¹¹⁴ G. Romeo, op. cit., 2003, p. 20; G. Diana, *Baucina nel Settecento tra Arte e Architettura*, in G. Bordonaro, D. Ciccarelli, G. Diana, G. Giaccone, G. Taibi, op. cit., 2010, p. 46.

fratello don Paolo e dei figli di questa donna Maria Anna e don Diego Cammarata¹¹⁵. Nell'atto di donazione della famiglia Cammarata, del 1759, vengono descritti tutte le suppellettili liturgiche consegnate al Collegio. Da questo documento si evince che all'epoca la chiesa aveva tre altari: uno con il dipinto della *Madonna del Lume*, uno dedicato a *San Castrense*, e un terzo dedicato all'*Addolorata*¹¹⁶.

La facciata dell'attuale chiesa si caratterizza per l'eleganza classica delle forme in cui si distingue il bel portale in pietra arenaria. L'interno è ad unica navata con volta a botte e abside poligonale. Il più antico altare, in stile barocco realizzato in stucco e marmi mischi, è datato alla base "24 Aprile 1771". Posto nella parete sinistra della navata, vicino l'ingresso, è sormontato da una nicchia con la bella scultura lignea raffigurante l'*Addolorata* (scheda III.4.I, *infra*). Di fronte a questo, sulla parete destra si trova l'altare con l'urna contenente le sacre spoglie di *Santa Fortunata*. Nel presbitero, infine, campeggia una splendida pala d'altare raffigurante *Maria SS.ma Del Lume*, opera di un autore ignoto e databile intorno alla prima metà del '700.

Ciò che attira fedeli e turisti all'interno della chiesa sono le preziose spoglie di Santa Fortunata, giovinetta cristiana di Cesarea, vittima delle persecuzioni di Diocleziano. Punalata alla nuca, il suo corpo fu sepolto in Palestina e poi, per sottrarlo alle mani sacrileghe dei musulmani, traslato a Roma nel Cimitero di Santa Ciriaca. Quando i due sacerdoti di Baucina, don Nunzio Fortunato e don Francesco Fiumefreddo, nel 1789 richiesero le spoglie, Papa Pio VI esaudì il loro desiderio. Tuttora i baucinesi conservano le due casse, interna ed esterna, in cui fu trasportato da Roma il sacro corpo insieme al vaso col suo sangue. Le sacre reliquie arrivarono in paese il 14 febbraio del 1790¹¹⁷.

¹¹⁵ G. Romeo, op. cit., 2003, pp. 17, 20.

¹¹⁶ D. Ciccarelli, *Documenti sul Collegio di Baucina, Ivi*, pp. 75-77.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 28, 30; G. Diana, op. cit., 2010, p. 46

III.4.I

Scultore siciliano

ADDOLORATA

1771

Legno policromo, h. cm 180 ca.

Baucina, chiesa del Collegio – Maria SS.ma del Lume

Collocata nella prima cappella sinistra della chiesa del Collegio, secondo quanto riportano le fonti storiche la scultura fu donata dal sacerdote Alfio Caruso nel 1771 (Ciccarelli 2003).

L'opera raffigura la *Vergine Addolorata* mentre contempla uno dei simboli della passione del Cristo, i chiodi. L'inconsueta iconografia è derivata dai modelli pittorici diffusi nella capitale nel corso del Settecento. Emblematici, a tal proposito risultano i dipinti di Vito D'Anna tra cui possiamo ricordare la preziosa tela dell'*Addolorata* realizzata dal pittore per la chiesa omonima di Monreale ed oggi custodita nella sala neoclassica del Museo Diocesano della stessa cittadina. L'opera di Baucina traduce in scultura il modello pittorico ricalcandone la cultura, specie nella resa ben cadenzata delle pieghe del pannello che, incrociandosi sul ventre, creano un marcato effetto chiaroscurale derivante proprio dal linguaggio del D'Anna. Lo scultore, inoltre, mutua dal maestro anche quella componente tratta dalla cultura classica che gli permette di semplificare le sfumature rococò in un linguaggio più elegante e più solido.



Oltre che col dipinto, un altro accostamento iconografico è possibile con la statua dell'*Addolorata* custodita nella chiesa di San Vito a Vicari (scheda III.11.I, *infra*), sebbene in questa la disposizione della figura sia diametralmente opposta.

La scultura viene citata nell'inventario dei beni della chiesa compilato nel 1837 in occasione della visita pastorale del Cardinale Trigona. Si fa cenno, infatti, ad una statua dell'*Addolorata* corredata di una spada d'argento, un cuore e tre chiodi indorati e, infine, una cintura in argento arricchita di pietre (Appendice documentaria, doc. 29, *infra*).

Bibliografia

Ciccarelli 2003, p. 77

III.5. CIMINNA

III.5.1. CENNI STORICI

Già dal Duecento le fonti storiche cominciano a parlare di questo piccolo centro abitato. Nel corso del XIV secolo, probabilmente in seguito all'acquisto della baronia di Ciminna da parte dei Ventimiglia, marchesi di Geraci, avvenuto nel 1369, si apre un flusso migratorio - ancora attivo nel XVII secolo - che vede trasferirsi nella cittadina numerose famiglie provenienti dai territori nebredo-madoniti¹¹⁸.

Agli inizi del Cinquecento si distinguono due zone urbanizzate nel territorio: una in alto, attorno al Castello, detta "Terra Vecchia" e una a valle, il "Burgo"¹¹⁹.

Sotto il profilo topografico, Ciminna si trovava in un importante nodo strategico posto al centro delle arterie di transito che dal Corleonese confluivano verso Termini Imerese e di quelle che risalendo da Palermo e dai territori di Solanto e Casteldaccia, attraverso i monti di "Calamigna" (attuale Ventimiglia), sboccavano a Ciminna per poi ricongiungersi, attraverso le valli del San Leonardo, del Torto e dell'Imera, alle vie per Enna¹²⁰.

Nel 1634, con privilegio dato a Madrid dal sovrano Filippo IV, la cittadina venne elevata a Ducato¹²¹.

La presenza di un ricco e colto ceto borghese fece sì che nel corso dei secoli Ciminna si arricchisse di imponenti edifici di culto e di preziose opere d'arte. Non minore fu l'importanza di alcune botteghe artigiane locali dove lavorarono artisti abili nell'intaglio di sculture a tutto tondo e di mobili liturgici tra cui ricordiamo Pietro La Barbera, Giacomo Di Nuccio e la famiglia Brugnone,¹²².

Ancora oggi è una cittadina ricca di chiese. Per citarne qualcuna ricordiamo che: ai primi anni del Trecento risale la chiesa di San Giovanni Battista; nel 1440 viene edificata la chiesa dell'Assunta che nel 1500 assume il titolo di "Raccomandata"; verso il 1490 viene fondato il Convento di San Francesco alla Scarpa; sin dagli inizi del XVI secolo si parla già della chiesa madre dedicata a Santa

¹¹⁸ A. Anzelmo, *Ciminna. Materiali di storia tra XVI e XVII secolo*, Palermo 1990, p. 17; A. Anzelmo, *Omaggio alla Matrice di Ciminna. Guida al monumento e alle opere d'arte*, Ciminna 1998, p. 5.

¹¹⁹ A. Anzelmo, op. cit., 1990, pp. 47-48.

¹²⁰ *Ivi*, p. 18.

¹²¹ V. Graziano, *Ciminna. Memorie e documenti*, a cura di F. Brancato, Ciminna 1987, p. 62.

¹²² A. Anzelmo, op. cit., 1998, p. 6.

Maria Maddalena e delle chiese di Sant'Andrea, di San Sebastiano e della SS. Trinità¹²³.

III.5.2. LE CHIESE

III.5.2.a Chiesa di San Francesco d'Assisi

Dalle fonti storiche sappiamo che nel 1503 un certo Nicolò La Priola, abitante di Ciminna, nel suo testamento fissò come sua erede universale la chiesa di San Francesco d'Assisi della terra di Ciminna, stabilendo che tutti i suoi beni dovevano servire per la costruzione e l'arredamento dell'edificio di culto. All'interno doveva essere realizzata una cappella grande dedicata a Santa Maria di Gesù con un tumulo o monumento per il testatore¹²⁴.

Non si sa con precisione in quale anno i Padri Conventuali avviarono la costruzione della chiesa. Con molta probabilità tuttavia, al momento del testamento la essa era già in parte costruita come si può dedurre da alcune argomentazioni riportate dal Cusmano¹²⁵: primo, perché nel testamento di Nicolò La Priola vi è scritto che volle essere sepolto con l'abito di San Francesco nell'omonima chiesa, fino a quando non sarebbe stata costruita la sua cappella all'interno, il che fa supporre che alla sua morte la chiesa esisteva già; secondo, nei pressi del coro vi è una piccola lapide che riporta l'iscrizione "HOC FECIT FIERI FRATRI PAULU TURCU GUARDIANU MCCCCLXXX". Tale lapide indica la sepoltura dei Frati Conventuali all'interno dell'edificio, la prima nella nuova chiesa, fatta costruire per l'appunto nel 1480.

I lavori, comunque, continuarono probabilmente fino alla prima decade del XVI secolo.

Oggi la chiesa presenta un impianto monumentale ad unica navata articolata da ampie e profonde cappelle laterali all'interno delle quali sono custoditi pregevoli manufatti artistici tra i quali ricordiamo una statua dell'*Immacolata* (scheda III.5.I) realizzata nel 1781 da Antonino Barcellona.

¹²³ A. Anzelmo, op. cit., 1990, p. 50; A. Anzelmo, op. cit., 1998, p. 6.

¹²⁴ V. Graziano, op. cit., 1987, p. 199; G. Cusmano, *Ciminna. La chiesa di San Francesco d'Assisi dalla metà del XV al XIX secolo*, Palermo 1999, pp. 25, 28.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 31, 33, 35.

III.5.2.b Chiesa di San Sebastiano

La piccola chiesa di San Sebastiano sorge nella parte alta del paese e dà il nome al quartiere circostante.

Non si conosce la data della sua fondazione, con certezza esisteva già agli inizi del XVI secolo. Inizialmente era costituita da tre navate ridotte ad una sola nel 1808 quando i Rettori concessero le due navate laterali a privati per la realizzazione di abitazioni.

Oggi si presenta in un pessimo stato di conservazione sebbene al suo interno venga custodita una preziosa figura di *San Sebastiano* (scheda III.5.II, *infra*) realizzata da Salvatore Bagnasco tra il 1840 e il 1841.

III.5.I

Antonino Barcellona

IMMACOLATA

1781

Legno policromo, h. cm 220

Ciminna, chiesa di San Francesco

Restauro: 1854 (Sarullo); 2008 (Correnti)

La realizzazione della statua dell'*Immacolata* seguì una serie di alterne vicissitudini che videro protagonisti i padri dell'Ordine dei Minori Conventuali di Ciminna. Nel novembre del 1781 padre Salvatore Bufalo, guardiano del Convento, commissionò la statua allo scultore palermitano Antonino Barcellona; il prezzo pattuito fu di 30 onze a cui se ne sarebbero aggiunte altre 2 in regalo. Secondo l'atto di commissione, il simulacro doveva essere pronto entro il 31 novembre dello stesso anno (Cusmano 1999). Contemporaneamente venne ordinata la vara processionale al Mastro Pietro Pizzarro di Palermo che si avvale della collaborazione dei Mastri Gaspare Cavarretta e Pietro Ruga per la doratura della stessa. Per completare il progetto, si provvide inoltre a commissionare una corona di tipo imperiale e uno stellario in argento all'argentiere Gioacchino Caraffa (Graziano 1987; Dell'Utri 1990; Cusmano 1993, 1999; Cuccia 2009).

L'impianto iconografico dell'opera mostra una tipologia che, sull'esempio dell'*Immacolata* in bronzo realizzata nel 1726 da Giovan Battista Ragusa (m. 1727) per la colonna di piazza San Domenico a Palermo, risulta ben consolidata nella capitale già a partire dal sesto decennio del XVIII secolo, grazie alla codificazione operata dai massimi esponenti della cultura figurativa del tempo. Tra questi emerge il pittore Vito D'Anna col suo dipinto dell'*Immacolata*, realizzato nel 1766 come modello per il mosaico da collocare nella cappella senatoria dei Conventuali di Palermo e sottoposto all'approvazione dell'Accademia romana di San Luca. Nel 1772 il dipinto venne acquistato dal Convento di Ciminna al prezzo di 30 onze e si trova adesso collocato nell'abside della chiesa. Ma bisogna ricordare anche Ignazio Marabitti che nello stesso 1766 scolpì la pala di omonimo soggetto per i Gesuiti di Trapani. Inevitabilmente questi schemi codificati furono fatti propri dai più illustri e aggiornati scultori lignei del tempo tra cui lo stesso Barcellona che nell'*Immacolata*

della chiesa eponima di Corleone, realizzata nel 1754, anticipa addirittura il modello iconografico.

La statua di Ciminna, ultima opera finora documentata allo scultore, distanziandosi dalla prima produzione dell'artista ancora permeata dagli stilemi tardo barocchi – evidenti ad esempio nell'*Immacolata* realizzata per la chiesa di San Costantino di Caprileone, a lui attribuita – mostra un certo accostamento al gusto neoclassico che si manifesta nei tratti delicati del volto, nel disegno composto e lineare della figura e nella ritmica linearità del panneggio in cui fa eccezione solo lo sbuffo arricciato del mantello, considerato la sigla dell'artista. Tali elementi, frutto di un'evoluzione dello stile dello scultore che comincia ad emergere sin dagli anni Settanta, sono pure riscontrabili nell'*Immacolata* della chiesa madre di Bisacquino documentata all'artista nel 1776-1777 (Guttilla 2010, p. 106); anch'essa, infatti, si pone come espressione di una tendenza che precorre gli esiti neoclassici seppure in forma graduale.

Nel 1854, poiché l'immagine della Vergine si era scolorita a causa del passaggio del tempo, fu chiesto al Padre Collegiale Pasquale Sarullo di ridipingerla (Cusmano 1999). Oltre a questa, negli anni l'*Immacolata* subì altre ridipinture non documentate che sono state asportate in occasione dell'intervento di restauro eseguito nel 2008 da Gaetano Correnti. Il restauratore, infatti, ha sottolineato che la scultura, in legno di cipresso, si presentava in cattivo stato di conservazione determinato dalle ridipinture e dai ritocchi ad olio ossidati, dall'annerimento della superficie dovuto a depositi incoerenti, dalle abrasioni, dalle cadute di colore evidenti in più punti del manto e della veste e dalle microlesioni dovute alla secchezza del legno. L'intervento di restauro si è perciò articolato in più fasi: disinfestazione e disinfettazione dell'opera, eliminazione delle ridipinture, stuccatura per colmare le parti lacunose, reintegrazione pittorica (mimetica o a tratteggio o a tinta neutra) e infine verniciatura.

Bibliografia

Graziano 1987; Dell'Utri 1990, p. 25 ; Cusmano 1993, pp. 5-6; *Idem* 1999, pp. 135, 234-235; Cuccia 2009, pp. 34-42



III.5.II

Salvatore Bagnasco

SAN SEBASTIANO

1840-1841

Legno policromo, h. cm 190 ca.

Ciminna, chiesa di San Sebastiano

Collocata nella nicchia absidale della piccola chiesa, la statua di *San Sebastiano* è un'opera realizzata dallo scultore Salvatore Bagnasco il 1840 e il 1841.

Rimasta fino ad ora nell'anonimato, grazie ai documenti inediti rinvenuti presso l'Archivio Storico Diocesano di Palermo, all'interno del volume relativo agli "Stati attivi e passivi dell'Archidiocesi, 1831-1832" (Appendice documentaria, docc. 30-37, *infra*), si è venuti a conoscenza che l'opera fu commissionata allo scultore palermitano nel 1840 e il prezzo pattuito fu di onze 18. Il pagamento avvenne in più rate distribuite nell'arco di due anni: l'ultimo è documentato il 3 novembre del 1841, ma non si tratta del saldo per raggiungere il quale mancavano ancora 5 onze. Questi dati ci permettono di apprendere che a quella data la statua non era ancora stata consegnata ai Rettori della chiesa.



L'opera raffigura il santo nella tradizionale iconografia, con lo sguardo rivolto in alto e il corpo nudo, legato ad un tralcio e trafitto da frecce.

Sebbene i lineamenti del volto si mostrano sottili e delicati, tendendo ad un'espressione realistica e contenuta del dolore, la resa anatomica del corpo, specie nel torace, si mostra grezza e piuttosto approssimativa. L'opera sembra quindi discostarsi dall'eleganza e dalla grazia della cultura neoclassica del periodo.

Sotto il profilo conservativo, la scultura non si mostra in buono stato di conservazione in quanto evidenzia delle ridipinture e degli annerimenti dovuti all'accumulo di polveri e fumo.

Inedita

III.6. VENTIMIGLIA DI SICILIA

III.6.1. CENNI STORICI

Il 7 maggio del 1627, con un privilegio di Filippo IV esecutoriato il 31 agosto, Beatrice del Carretto riceve il titolo di principessa di Ventimiglia. L'11 settembre dello stesso anno, dietro il pagamento di 400 onze, ottiene la *licentia populandi* per il feudo di Calamigna e il consenso a dare alla terra il nome di Vigintimilia, ovvero Ventimiglia¹²⁶.

La principessa mostrò grande amore nei confronti del piccolo centro, agevolò sia gli abitanti che i forestieri affinché la cittadina si popolasse e le varie attività prosperassero. Si interessò anche dell'edilizia sacra, tant'è che la costruzione della chiesa madre, intitolata alla "Immacolata Concezione", fu avviata lo stesso anno di fondazione del centro abitato e si completò nel 1628. Fu il primo edificio di culto pubblico. Fino a quel momento, infatti, vi era solo la cappella annessa al castello (divenuta oggi la chiesa di San Vito), sorta in contemporanea alla residenza nobiliare¹²⁷. Seguirono le costruzioni degli altri edifici sacri, tra cui quella della chiesa di Sant'Antonio Abate riconducibile alla metà del secolo.

III.6.2. LE CHIESE

III.6.2.a Chiesa del Collegio – Sant'Antonio Abate

Sorta intorno alla metà del Seicento, la piccola chiesa mantiene ancora le antiche decorazioni e gli stucchi che le conferiscono bellezza ed armonia.

Originariamente intitolata alle "Anime Sante del Purgatorio", assunse in seguito il titolo di "Sant'Antonio Abate". Più tardi venne affidata alla nascente Congregazione delle Suore Collegine della Sacra Famiglia che ancora oggi ne detiene la custodia. Al suo interno si conservano alcune interessanti opere d'arte tra cui un dipinto del XVII secolo raffigurante il *Martirio di San Lorenzo* e una scultura dell'*Addolorata* riconducibile alla seconda metà del XVIII secolo (scheda III.6.I, *infra*).

¹²⁶ A. Anzelmo, *Per una storia delle donne della Sicilia Spagnola. Beatrice del Carretto. Contessa di Racalmuto, Principessa di Ventimiglia*, in *L'isola ricercata. Inchieste sui centri minori della Sicilia. Secoli XVI-XVIII*, Atti del Convegno di Studi, Campofiorito 12-13 Aprile 2003, a cura di A. G. Marchese, Palermo, 2008, p. 207.

¹²⁷ E. Appari, *Ventimiglia di Sicilia tra storia e leggenda*, Palermo 1995, p. 29.

III.6.I

Scultore siciliano

ADDOLORATA

Secolo XVIII, seconda metà

Legno policromo, h. cm 190 ca.

Ventimiglia di Sicilia, chiesa del Collegio – Sant’Antonio Abate

Nell’ampia cappella dell’abside della chiesa del Collegio, ai piedi di un *Crocifisso* realizzato in cartapesta, si trova la settecentesca statua della *Vergine Addolorata*. Nel gruppo eccezionalmente manca l’altra figura che, secondo lo schema iconografico tradizionale, troverebbe posto simmetricamente all’altro lato della croce, cioè la figura dell’apostolo prediletto, Giovanni.

La statua della Vergine ha un impianto verticale spezzato dal ginocchio sinistro piegato in avanti. Le braccia aperte diagonalmente conferiscono monumentalità all’immagine accentuandone la frontalità.



Sebbene il volto si mostri pesantemente ridipinto e con un artificioso effetto lucido, riescono comunque ad emergere i sottili e delicati lineamenti del viso non alterati dall’espressione di dignitoso dolore e già partecipi di un certo gusto pre-neoclassico. L’incisivo intaglio del pannello che si annoda sul davanti e

caratterizzato da pieghe rigide e spigolose, si mostra, invece, come espressione di un gusto ancora tardo-barocco.

Dal punto di vista iconografico, l'opera è accostabile alla statua dell'*Addolorata* conservata nella chiesa madre di Ciminna sebbene questa si caratterizzi per un intaglio più vivace e un'espressione del volto molto più marcata.

Sotto il profilo conservativo la scultura non si mostra in perfette condizioni ma evidenzia numerose scoloriture sia nelle veste che nelle pieghe del mantello. Sarebbe opportuno quindi un intervento di restauro che, eliminando le ridipinture, specie quelle del volto, ne permetta il recupero dell'originario aspetto cromatico.

Inedita

III.7. VILLAFRATI

III.7.1. CENNI STORICI

Adagiato sulle pendici orientali della Rocca Busambra, Villafrati è un piccolo centro che conserva tuttora la struttura dell'abitato formatasi nel corso del Settecento mantenendo l'impianto seicentesco. Il primo nucleo abitativo era costituito da una masseria¹²⁸ in cui presumibilmente era collocata sin dal 1644 una piccola chiesa dedicata a San Giuseppe¹²⁹.

Il programma di urbanizzazione della terra di Villafrati si deve al barone Vincenzo Filangeri. Durante il XVIII secolo, infatti, questi si fece promotore, nel giro di pochi anni, di due interventi architettonici di grande rilievo: l'edificazione della Chiesa Madre e il riadattamento a residenza baronale dell'antica Masseria detta poi "Baglio". Fu anche l'artefice in prima persona della trasformazione del casale in "Università" baronale¹³⁰.

Asse centrale dorsale dell'abitato era ed è corso San Marco su cui si dislocano, in un tessuto viario a scacchiera, le dimore delle famiglie più importanti e la Matrice¹³¹. Progettista di questo assetto urbano fu l'ingegnere palermitano Nicolò Anito, il quale sovrintese alla realizzazione sia della Chiesa Madre sia degli isolati delle case e dei mulini.

III.7.2. LE CHIESE

III.7.2.a Chiesa madre della Santissima Trinità

La costruzione della chiesa si deve alla munificenza di don Vincenzo Filangeri, Barone di Villafrati. La prima pietra fu posata nel 1750 ma i lavori, diretti dall'ingegnere Nicolò Anito, si conclusero nel 1765 e solo nel 1767 l'edificio fu aperto al culto.

¹²⁸ Giuseppe Oddo precisa che Villafrati sorgeva proprio attorno all'omonima Masseria. G. Oddo, *Villafrati e Cefalà Diana: licenze del Seicento e paesi del Settecento*, in A. G. Marchese (a cura di), op. cit., Palermo 2008, p. 96.

¹²⁹ V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*. Tradotto ed annotato da Gioacchino di Marzo, chierico distinto della Real Cappella Palatina, vol. II, Palermo 1859, p. 659; D. Ruffino, *Nicolò Anito, la Chiesa Madre di Villafrati e la sua decorazione architettonica*, in *Omaggio a Villafrati. Studi sulla Chiesa Madre*, premessa di M. C. Di Natale, a cura di G. Bongiovanni, A. Pravatà, D. Ruffino, Palermo 1993, p. 23.

¹³⁰ G. Oddo, op.cit., Palermo 2008, p. 100.

¹³¹ D. Ruffino, op. cit, Palermo 1993, p. 23.

Dedicata alla Santissima Trinità e alla Beata Vergine Immacolata, la Matrice mostra un prospetto molto sobrio con un andamento planimetrico rettilineo animato solo dalle lesene che lo scandiscono verticalmente; l'originaria porta lignea d'ingresso è stata sostituita nel 1991 con una bronzea realizzata dallo scultore corleonese Biagio Governali¹³².

All'interno la chiesa presenta un impianto a unica navata con cappelle laterali ricavate nello spessore murario e un'abside semicircolare. Il suo arredamento interno è originario. Completata la costruzione fu subito arricchita di un artistico organo a canne, di quattro matronei e di altre interessanti opere pittoriche e scultoree fanno parte dell'arredo un caratteristico *fonte battesimale* (scheda III.7.I, *infra*) e un prezioso *Crocifisso* ligneo (scheda III.7.II, *infra*).

Dallo studio delle varie opere presente all'interno della chiesa, compresi gli argenti, si evince l'omogeneità della committenza della famiglia Filangeri. Come scrive Gaetano Bongiovanni, «Il secondo Settecento a Villafrati mostra tutta la vitalità di un periodo storico al tramonto ma che per la sua profonda omogeneità fra struttura e decorazione ha resistito alle trasformazioni del tempo, presentando la Chiesa come un prezioso scrigno, che esalta, insieme ai valori culturali di quel periodo, le scelte e le committenze del Principe Filangeri»¹³³.

¹³² *Ivi*, pp. 23, 25, 37; Cfr. A. Pravata, *Archivio villafratese, Ivi*, p. 110;

¹³³ G. Bongiovanni, *Le Arti, Ivi*, p. 90.

III.7.I

Gaspare Lo Re, Francesco Di Martino

FONTE BATTESIMALE

1765-1766

Marmo giallo di Castronovo, legno intagliato e pitture, cm 254 x 80

Villafrati, chiesa madre della SS. Trinità

Nella prima cappella a destra dell'ingresso della chiesa madre di Villafrati vi è il fonte battesimale costituito da una vasca con piede in marmo giallo screziato rosso e da un "cubolino" in legno intagliato e colorato in finto marmo sulle sfumature del verde.

La realizzazione di quest'opera si inserisce nel più ampio progetto di edificazione e arredamento della chiesa madre di Villafrati avvenuta, su progetto dell'architetto palermitano Nicolò Anito, tra il 1749 e il 1767, grazie alla munificenza del conte Vincenzo Filingeri (Ruffino 1993, p. 27).



La vasca e il piede sono stati realizzati da Gaspare Lo Re, uno scultore di Castronovo, attivo nella Sicilia occidentale nel corso del XVIII secolo. Tra gli atti del notaio Francesco Tugnini, presso l'Archivio di Stato di Palermo, è stato rinvenuto il contratto stipulato tra lo scultore e il Conte Vincenzo Filingeri, in data 5 settembre 1765, in cui l'artista si impegna a realizzare, per la chiesa madre di Villafrati, un fonte battesimale in marmo giallo "con macchia d'altri colori". Nel documento è precisato che, per la realizzazione dell'opera, l'artista dovrà seguire il progetto stilato dall'Architetto Nicolò Anito e la sua consegna dovrà avvenire entro il 31 ottobre o, al

massimo, entro il 15 novembre dello stesso anno. Il compenso pattuito è di onze quindici di cui quattro pagate in anticipo al momento della stipula del contratto, mentre le restanti undici da saldare a conclusione del lavoro (Appendice documentaria, doc. 38, *infra*).

Nel 1766, sempre su commissione del Filingeri, l'intagliatore Franco Di Martino realizza per lo stesso fonte battesimale una copertura in legno intagliato. In un altro atto del notaio Francesco Tugnini, datato 29 dicembre 1766, leggiamo infatti: che l'artista riceve da una certa Joanna Amorelli 8 onze a saldo della realizzazione di un "Cubolino di legname" per il fonte battesimale della nuova chiesa di Villafrati (Appendice documentaria, doc. 40, *infra*).

Dalle testimonianze documentarie si può dedurre quindi che l'opera è collocabile cronologicamente tra il 1765 e il 1766. Tanto nella parte marmorea quanto in quella lignea, essa «mostra una raffinata adesione al gusto tardo-barocco che trova nelle pausate volute della base e del cupolino un elemento di raccordo fra opera in marmo e opera in legno» (Bongiovanni 1993). Un gusto barocco ulteriormente evidenziato dal grazioso pinnacolo, costituito da teste di cherubini alati, che conclude tutta l'opera.

Senza dubbio alla fine del 1766 si data la raffinata esecuzione pittorica dell'interno del "cubolino" che, aprendosi come uno scrigno, mostra: al centro, sul listello fissato alla vasca, il *Cristo benedicente* col globo in mano; a sinistra, la scena del *Battesimo di Cristo* ambientato in un contesto arcadico; a destra, il *Battesimo dell'eunuco della Regina Candace amministrato dall'apostolo Filippo*. Sulla copertura circolare, infine, è raffigurata la *colomba dello Spirito Santo* attorniata da cherubini che si affacciano da morbide nubi.

Secondo Gaetano Bongiovanni tale esecuzione pittorica "inequivocabilmente" rimanda ai modi tipici e divulgati della maniera del pittore palermitano Vito D'Anna (1718-1769). In particolare, il *Cristo benedicente* del listello del "cubolino" è «dipinto secondo i colori sfumati e a mezze tinte caratteristici del D'Anna» (Bongiovanni 1993). A sostegno di questa teoria lo studioso ricorda che D'Anna e la sua ricca bottega realizzarono non solo opere tradizionalmente pittoriche come affreschi e pale d'altare, ma decorarono anche altri tipi di oggetti come portantine, mobili, porte e vare processionali (Giarrizzo, Rotolo 1992, pp. 90-94), tipologia di manufatti che potrebbe avere avuto come prototipo il fercolo dipinto con la statua di Sant'Agata del 1680 (Di Natale 1986, pp. 63-68) e

dove l'elemento dipinto acquista valore fondamentale se non preponderante sull'intera composizione. Di diversa opinione è Mariny Guttilla che, invece, protende verso l'attribuzione dei dipinti del "cubolino" ad uno dei seguaci di un altro illustre pittore palermitano del Settecento: Gaspare Serenario (Guttilla 2007).

Nel complesso l'opera si presenta come il frutto di un raffinato connubio tra le diverse arti: progettazione architettonica e decorazione marmorea, pittura e intaglio. Inoltre si inserisce perfettamente in un contesto profondamente omogeneo quale quello della chiesa dove l'architettura, le decorazioni, gli arredi, i dipinti e tutto il resto manifestano l'appartenenza ad un medesimo orientamento culturale che pur attingendo dalla radice barocca ne stempera gli schemi compositivi a favore di un decoro e di una sobrietà già orientati al classicismo.

Bibliografia:

Bongiovanni 1993, p. 66; Guttilla 2007 p. 44; Zambito in Guttilla 2010, pp. 118-121.

III.7.II

Antonino Barcellona e Gioacchino Incardona

CROCIFISSO

1766

Legno intagliato e dipinto, cm 185 x 145

Villafrati, chiesa madre della SS. Trinità

Nell'ambito del progetto di arredamento della chiesa madre di Villafrati, portato avanti nei primi due decenni della seconda metà del XVIII secolo, si inserisce la realizzazione del Crocifisso oggi esposto nel terzo altare della parete sinistra.

Grazie ad un documento conservato nel fondo del Notaio Francesco Tugnini, presso l'Archivio di Stato di Palermo, sappiamo che il Cristo è stato realizzato dallo scultore Antonino Barcellona in collaborazione con l'intagliatore Gioacchino Incardona su commissione del principe Vincenzo Filingeri. Nell'atto, datato 25 giugno 1766, si legge, infatti, che i due artisti si impegnano a realizzare magistrabilmente, entro il mese di novembre dello stesso anno, un «Cristo morto» in legno di cipresso ad altezza naturale. Il compenso pattuito è di venti onze di cui quattro pagate in anticipo da una non meglio specificata donna Joanna Amorelli, mentre le restanti sedici da consegnare a compimento dell'opera.

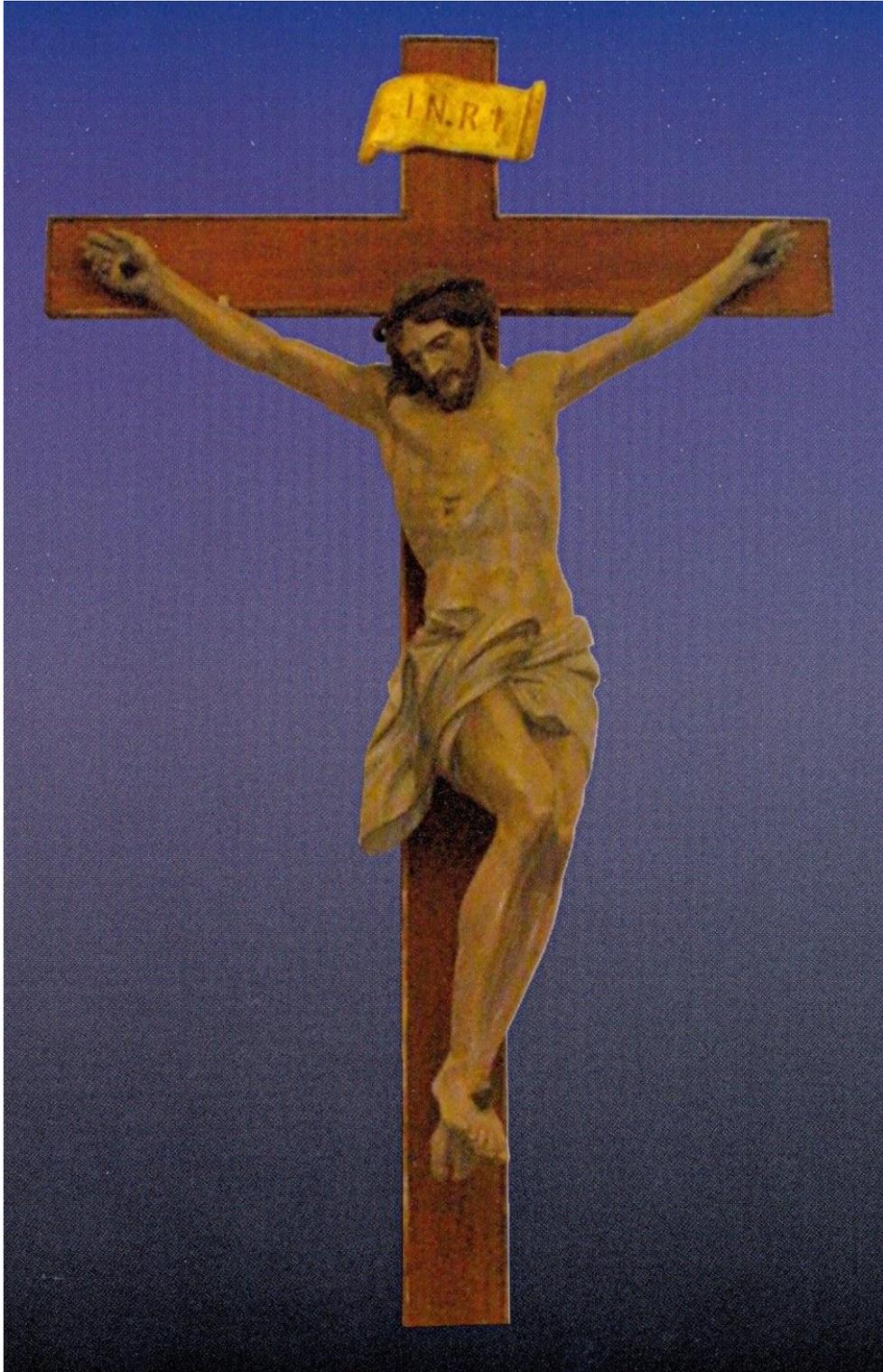
Nel documento è, infine, precisato che se la scultura non dovesse piacere al committente dovrà restare agli artisti i quali saranno obbligati, inoltre, a restituire le quattro onze ricevute in anticipo (Appendice documentaria, doc. 39, *infra*). L'opera dovette soddisfare pienamente le richieste del committente dal momento che il Crocifisso si trova tuttora in chiesa.

L'espressione serena del volto nonché la disposizione classicistica del corpo, dalla composta ed elegante resa anatomica, allontanano il Cristo da quelli seicenteschi di matrice controriformata, caratterizzati da toni fortemente drammatici, di cui ci offrono validi esempi le sculture di Fra' Umile e Fra' Innocenzo da Petralia.

Nonostante alcune insorgenze di gusto classicista, l'opera mostra ancora delle reminescenze tardo barocche evidenti nell'ampio perizoma annodato sul davanti e rigonfio sul fianco destro nonché nella capigliatura a ciocche serpentine (Bongiovanni 1993, *Idem* 1994).

Bibliografia:

Bongiovanni 1993, pp. 68-69; Bongiovanni 1994, p. 21; Zambito in Guttilla 2010, pp. 122-123.



III.8. CEFALÀ DIANA

III.8.1. CENNI STORICI

Il Vallone Cefalà fu valorizzato dagli Emiri Yusuf I e Giafar II in virtù della sorgente di acqua termale che si trova lungo il fiume Bagni ai piedi del monte Chiarastella. Quest'acqua era stata molto apprezzata anche in precedenza soprattutto per la cura di varie malattie della pelle, tuttavia furono gli arabi che riuscirono a sfruttarla nel miglior modo. Vi costruirono uno dei più moderni edifici termali dell'epoca secondo lo stile orientale e, a protezione delle terme, edificarono il castello Icla, non più esistente, sul monte Chiarastella¹³⁴. I Bagni sono circondati da altri due corpi di fabbrica disposti a corte secondo la tipologia del “baglio”¹³⁵.

Nella parte alta del vallone, su uno sperone roccioso a forma di cranio, da cui prende il nome l'attuale paese vicino, Cefala¹³⁶, si trovano i ruderi del *Castello*, realizzato nella seconda metà del XIII secolo su un impianto perimetrale di alte mura su cui emerge una torre rettangolare a tre elevazioni con merlatura federiciana¹³⁷. Questo castello è l'unico superstite di un sistema di fortezze strategiche della zona - comprendente anche il castello Icla sul monte Chiarastella e la fortezza Al Kazan sul Pizzo Parrino - costruito per controllare le vie di entrata e di uscita da Palermo¹³⁸. Ancora oggi si distingue per imponenza ed eleganza in virtù delle sue mura merlate munite di finestrate, realizzate con portali e balaustre in pietra scolpita¹³⁹.

Le origini del paese risalgono al 1684, quando Niccolò Diana e Colnao, con reale privilegio del Re Carlo II, fu dichiarato primo Duca di Cefalà e ne ottenne la *licentia populandi*¹⁴⁰. Risale alla proprietà del feudo da parte della famiglia Diana (1620-1836) l'unione del loro cognome al vecchio toponimo di Cefalà¹⁴¹.

¹³⁴ A. Trentacosti, op. cit., Palermo ed. 2001, p. 279.

¹³⁵ G. La Bua, T. Truzzolino, *Cefalà Diana nella Storia e nell'Arte*, Palermo 1999, p. 9.

¹³⁶ A. Trentacosti, op. cit., Palermo ed. 2001, p. 279.

¹³⁷ G. La Bua, T. Truzzolino, op. cit., 1999, p. 30.

¹³⁸ A. Trentacosti, op. cit., Palermo ed. 2001, p. 279.

¹³⁹ La cronaca contemporanea ci riporta la notizia che il *Castello* è stato donato dagli ultimi proprietari, la famiglia Ferrara, al Comune di Cefalà Diana in data 17 novembre 1981. Anche la storia dei *Bagni* è stata legata ai passaggi di proprietà del *Castello* attraverso le varie famiglie nobili. Dalle fonti storiche sappiamo poi che solo nel 1974 inizia l'esproprio da parte della Regione nei confronti dei legittimi proprietari. Nel 1979 le Terme diventano di proprietà pubblica sebbene la reale presa di possesso da parte della Regione avviene solo nel 1982. Oggi è lo stesso Comune di Cefalà Diana il responsabile della custodia e dell'apertura al pubblico. G. La Bua, T. Truzzolino, op. cit., 1999, pp. 17-18, 24, 30, 48.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 49; G. Oddo, op. cit., Palermo 2008, p. 101.

¹⁴¹ G. La Bua, T. Truzzolino, op. cit., 1999, p. 39.

Oggi il centro abitato si sviluppa intorno alla piazza, la quale ospita le strutture amministrative e religiose, ovvero il moderno Palazzo Municipale e la Chiesa madre dedicata a *San Francesco di Paola*, patrono del paese.

III.8.2. LE CHIESE

III.8.2.a Chiesa madre di San Francesco di Paola

Le origini della chiesa probabilmente sono coeve a quelle di tutto il centro abitato seguite alla *licentia populandi* del 1684¹⁴².

Le fonti storiche ci parlano di un “diritto di patronato” sulla chiesa esercitato per quasi un secolo dai Diana, Signori di Cefalà, e poi venduto ai Ferrara. Nel testamento olografo di don Epifanio Ferrara, redatto in data 4 gennaio 1912, si legge che il suo erede Giovanni, dai canoni e censi riscossi ogni anno, avrebbe dovuto prelevare gli oneri per il culto della Madre Chiesa di Cefalà Diana in aggiunta ad un'altra quota destinata al miglioramento della stessa chiesa¹⁴³.

Originariamente di modeste dimensioni, la chiesa è andata incontro nel corso dei secoli ad interventi di ampliamento che ne hanno stravolto l'assetto originario. Nel 1760 viene elevata a vicaria curata e nel 1766 a parrocchia autonoma¹⁴⁴.

Al suo interno sono collocati interessanti manufatti lignei, una statua di *San Francesco di Paola* (scheda III.8.I, *infra*), attribuita allo scultore gangitano Filippo Quattrocchi e databile al secondo decennio del XIX secolo, e una scultura raffigurante *l'Immacolata* (scheda III.8.II, *infra*), ricondotta alla scuola dei Bagnasco. Inoltre presenta una serie di modeste opere pittoriche realizzate, intorno agli anni '60 del Novecento, dall'allora parroco don Castrenze La Barbera.

Intorno agli anni Novanta del XX secolo, l'originario portone d'ingresso in legno è stato sostituito con uno in bronzo realizzato dallo scultore corleonese Biagio Governali. Definito “*la porta dei miracoli*”, si articola in una serie di formelle che racchiudono scene bibliche e alcuni miracoli di San Francesco di Paola¹⁴⁵.

¹⁴² *Ivi*, p. 63.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 63-65.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 65.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 67-70, 79.

III.8.I

Filippo Quattrocchi (1734-1818) (attr.)

SAN FRANCESCO DI PAOLA

1812 (?)

Legno policromo, cm ...

Cefalà Diana, chiesa madre di San Francesco di Paola

Restauri: 1949 (La Barbera)

Collocata nell'alta nicchia absidale, la statua di *San Francesco di Paola* domina maestosa la piccola ed elegante chiesa madre di Cefalà Diana a lui stesso intitolata.

Secondo l'iconografia tradizionale, il santo eremita è raffigurato con una corporatura possente, la barba lunga e il saio dell'Ordine dei "Minori" da lui fondato. Sul petto risalta il medaglione con la scritta *Charitas*, poiché, secondo la tradizione, una creatura celeste, forse l'arcangelo Michele, gli apparve mentre pregava, tenendo fra le mani uno scudo luminoso riportante tale scritta che sarebbe stata lo stemma dell'Ordine.

La figura ha un andamento serpentinato e rivolto all'indietro. Il saio è caratterizzato da ampie pieghe disposte ordinatamente con effetto pittorico. Di grande intensità dal profilo austero.

Secondo le informazioni riportate dagli studiosi La Bua e Truzzolino (1999), l'opera è stata realizzata nel 1812 da Filippo Quattrocchi. Non vengono riportati documenti a suffragio di questa affermazione, tuttavia molte affinità stilistiche



spingono a concordare con gli studiosi sull'attribuzione della statua allo scultore gangitano. In particolare sono riferibili alla sua maniera i tratti del volto, le arcate sopraciliari ben definite, gli zigomi lievemente pronunciati, la bocca socchiusa, la barba lunga risolta in due lunghi ciuffi ondulati che ricorda quella del *San Filippo Apostolo* della chiesa del SS. Salvatore di Gangi (documentata al Quattrocchi un anno dopo) o ancor più quella del *Sant'Eligio* della chiesa madre di Gangi attribuita allo stesso scultore (Farinella 2004, pp. 174-177).

Sul piano iconografico è possibile accostare la scultura di Cefalà Diana con il *San Francesco di Paola* della chiesa di San Paolo di Gangi, attribuito allo scultore napoletano Lorenzo Cerasuolo e datato 1758 (Anselmo 2009, pp. 132-133). Sebbene la statua di Cefalà Diana si presenti più espressiva nei lineamenti condivide però con l'opera gangitana l'andamento flessuoso della figura e il movimento della testa rivolta all'indietro. Per l'intaglio della barba e il modo in cui viene arricciata, l'opera può essere accostata anche ad alcune figure degli Apostoli del *Paso della Cena* scolpite dal napoletano Nicola Salzillo nel 1700 e conservate al Museo del Paso Morado a Lorca (Murcia) (Di Liddo 2008, pp. 316-333)

Circa la datazione della nostra scultura vengono in aiuto gli inventari dei beni della chiesa compilati in occasione delle visite pastorali. La parrocchia di Cefalà Diana viene citata solo in due occasioni, nel 1809 e nel 1819: nel primo caso, il Vicario Foraneo lamenta il fatto che la cappella di *San Francesco di Paola* non versa in buone condizioni e, in particolare, deplora che vi è una statua del Santo in cartapesta fatiscente e addirittura indegna di essere esposta al pubblico (Appendice documentaria, doc. 41, *infra*); nel secondo caso, invece, si parla semplicemente di un altare di *San Francesco* con la sua Statua e non vengono fatte osservazioni (Appendice documentaria, doc. 42, *infra*). È evidente che nell'arco dei dieci anni intercorsi tra le due visite, qualcosa è cambiato, per cui è plausibile che nel frattempo, possibilmente proprio intorno al 1812, sia stata realizzata la statua in oggetto. In anni passati e imprecisati, l'opera era stata sottoposta ad un pessimo intervento di rifacimento e solo intorno al 1949, per volontà del parroco don Castrenze La Barbera, si era provveduto alla sua rimozione (La Bua, Truzzolino 1999).

Bibliografia

La Bua, Truzzolino 1999, p. 67

III.8.II

Scultore siciliano

IMMACOLATA

Secolo XIX, primo - secondo decennio

Legno policromo, cm ...

Cefalà Diana, chiesa madre di San Francesco di Paola

Collocata nella seconda cappella della parete destra dell'aula, la scultura ripropone l'effigie della *Vergine Immacolata* dalla consueta tipologia.

Secondo la tradizione iconografica, legata alla visione di Santa Beatriz de Sylva y Meneses (Francia 2005, p. 34), la Madonna indossa una candida veste ed è avvolta da un ampio mantello azzurro. L'abito è arricchito da una sottile bordura in oro lungo gli orli e stretto in alto da una cintura dorata; anche il manto è bordato in oro e presenta un'increspatura all'altezza del ventre.

Una ricca corona, un'aureola con dodici stelle e tre spighe in argento impreziosiscono ulteriormente la scultura.

Dalle informazioni riportate dagli studiosi La Bua e Truzzolino (1999),

l'*Immacolata* di Cefalà Diana, compatrona del paese insieme a *San Francesco di Paola*, sarebbe coeva alla scultura del Santo appena citato (scheda III.8.I, *infra*) e riconducibile alla scuola dei Bagnasco.

Ancora una volta, per la datazione dell'opera ritornano utili gli inventari dei beni della chiesa redatti nel corso del XIX secolo. Nell'inventario del 1809 non si fa



menzione di una statua dell'*Immacolata* che si registra invece nel 1819, collocata addirittura nell'altare maggiore (Appendice documentaria, doc. 43, *infra*). Evidentemente l'opera deve essere stata realizzata tra la fine del primo e lo scadere del secondo decennio del XIX secolo.

Per quanto riguarda l'attribuzione, invece, la scultura presenta tratti stilistici ispirati a fonti diverse. Se il volto della Vergine, dagli occhi sagomati a mandorla e dall'espressione un po' malinconica, riecheggia la produzione dei Bagnasco, la posizione delle mani sovrapposte nonché la direzione verso il basso delle falce lunare riconducono alle Madonne di Filippo Quattrocchi. Infine, la resa dei panneggi, con l'irregolare avvolgimento del manto e la disposizione delle pieghe nella parte bassa della veste, è facilmente accostabile all'*Immacolata* della chiesa di San Francesco di Ciminna (scheda III.5.I, *infra*) realizzata da Antonino Barcellona nel 1781. Alla luce di queste considerazioni è possibile riconoscere nell'autore dell'opera uno scultore siciliano che agli inizi del XIX secolo ha fatto propria la temperie culturale del tempo esprimendola in un'opera che, pur non essendo ancora del tutto distaccata dalla tradizione tardo barocca, comincia ad aprirsi alla nuova corrente di gusto neoclassico.

Bibliografia

La Bua, Truzzolino 1999, p. 70

III.9. GODRANO

III.9.1. CENNI STORICI

Lontano dalle principali vie di comunicazione e affiancato sul versante meridionale dall'imponente mole della Rocca Busambra, il piccolo paese di Godrano ha mantenuto l'impianto urbanistico a maglia ortogonale adagiato su un dosso dominante la valle del torrente Frattina.

Il centro era abitato già al tempo degli arabi, i quali gli diedero il nome del vicino lago "Al-Gudran" oggi Scanzano¹⁴⁶.

Nel corso del XIV secolo il milite regio Fabrizio Valguarnera, arrivato nell'isola al seguito del re Pietro I d'Aragona, costruì in quei luoghi un casale che divenne la sua dimora. La storia dell'attuale paese, tuttavia, inizia nel 1605 quando Annibale Valguarnera fonda il villaggio un po' più a valle rispetto al sito originario.

III.9.2. LE CHIESE

III.9.2.a Chiesa madre di Maria SS.ma Immacolata

Costituisce la più importante testimonianza storica del paese. È l'unica chiesa del piccolo centro ed è il frutto della risistemazione di un precedente edificio dedicato a San Pietro¹⁴⁷. I lavori furono eseguiti nel 1791 per volontà del marchese di Roccaforte, Giovanni Cottù, come ci testimonia una lapide in marmo posta all'ingresso che recita: «Barone di questo stato e terra del Godrano, [...] per avere a sue spese rifabbricato questo tempio, quasi del tutto rovinato, ed arricchito di arredi sacri e pitture e per aver ornato l'altare maggiore di marmi».

Caratterizzata da un impianto basilicale a tre navate, la chiesa ha subito di recente una serie di interventi di restauro che ne hanno alterato l'aspetto originario.

Al suo interno è custodita la bella statua dell'*Immacolata* in legno policromo risalente alla fine del XVIII secolo (scheda III.9.I, *infra*), insieme ad altre opere di più recente e mediocre fattura.

¹⁴⁶ V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*. Tradotto ed annotato da Gioacchino di Marzo, chierico distinto della Real Cappella Palatina, vol. I, Palermo 1855, p. 68.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

III.9.I

Scultore siciliano

IMMACOLATA

Fine del secolo XVIII

Legno policromo, cm 120 x 50

Godrano, chiesa madre Maria SS. Immacolata

La piccola statua dell'*Immacolata*, custodita nell'ultima cappella a destra della chiesa madre di Godrano, rappresenta la Vergine in piedi, con le dita che, congiungendosi, si sfiorano appena e lo sguardo pensoso e assorto. Ha i capelli elegantemente raccolti sulla nuca e coperti, sul retro, da un velo svolazzante. La veste, cinta in alto da una fettuccia dorata, è bianca con decorazioni fitomorfe in oro a rilievo, probabile reminiscenza della decorazione ad *estofados*, molto diffusa nella produzione scultorea siciliana del secolo precedente. Il manto, invece, è blu con sottili decorazioni dorate nel bordo. È evidente che, nell'uso dei colori per le vesti, l'artista si rifà alla tradizione iconografica legata alla visione di Santa Beatriz de Sylva y Meneses al cui sguardo, durante un'apparizione, la Madre di



Dio si offrì con una veste candida e un manto celeste. Gli stessi colori, del resto, esprimono una forte carica simbolica: il bianco l'assoluta purezza, l'azzurro la grazia celeste (Francia 2005, p. 34). Sono applicazioni in argento l'elaborata corona e la grande aureola con dodici stelle. La base su cui poggia è ornata da tre testine alate di cherubini e dalla falce argentea. Lo schema dell'*Immacolata* di Godrano riprende il modulo iconografico descritto nell'Apocalisse: un riferimento alla *mulier amicta sole* sono le decorazioni in oro della veste e la bordura del mantello; la *luna sub pedibus* ha le punte della falce rivolte verso il basso; e tiene sul capo la *corona stellarum*

duodecim, per cui Maria è interpretata come allegoria della Chiesa e le dodici stelle rappresentano gli Apostoli (Ap 12,1).

La scultura si caratterizza per un accentuato movimento spiraliforme, marcato dal ripiegamento del ginocchio sinistro, dal manto e dal velo svolazzante in modo artificioso. L'irregolare avvolgimento del mantello, col suo aggrovigliarsi sul ventre della Vergine e col conseguente rigonfiamento sul fianco destro, equilibra la figura altrimenti sbilanciata a sinistra. Tali espedienti denunciano l'appartenenza dell'opera ad una cultura artistica settecentesca, influenzata dalla corrente rococò che registra una ripresa proprio nell'ultimo scorcio del secolo. La collocazione dell'opera alla fine del Settecento è supportata anche da considerazioni di carattere storico: la chiesa madre di Godrano viene risistemata ed abbellita nel 1791 grazie alla munificenza della famiglia Roccaforte, feudatari del luogo. È probabile, quindi, che in questo processo di arricchimento della chiesa si collochi anche la commissione della statua dell'*Immacolata*.

L'iconografia delle mani giunte, che si sfiorano senza quasi toccarsi, è un motivo ormai poco diffuso alla fine del XVIII secolo. Sotto questo profilo, quindi, è più facile accostare l'opera a manufatti seicenteschi come ad esempio l'*Immacolata* attribuita a Stefano Li Volsi della chiesa di Sant'Elena a Nicosia e l'*Immacolata* di Scipione Li Volsi della chiesa di San Giuseppe di Tusa (Pettineo, Ragonese 2007, pp. 163, 167), oppure a qualche raro esemplare coevo come l'*Immacolata* della chiesa Maria SS. Annunziata di Mezzojuso (scheda. III.10.V, *infra*). Per l'irregolare avvolgimento del manto, invece, l'autore potrebbe aver tratto ispirazione dalle diverse statue dell'*Immacolata* realizzate da Antonino Barcellona nella seconda metà del secolo, come quella della chiesa dell'*Immacolata* di Corleone e quella della chiesa di San Francesco a Ciminna, sebbene i risultati raggiunti dal nostro artista presentino uno schema più semplificato rispetto al modello. Da non trascurare sotto il profilo formale anche l'influenza di una scuola pugliese-napoletana che in Sicilia poté contare, proprio in quel torno di tempo, su alcuni esponenti, attivi in particolare nel Catanese e sulle Madonie, quali Gaetano Franzese e Lorenzo Cerasuolo, studiati da Fittipaldi (1980 pp. 23, 63).

Bibliografia

Zambito in Guttilla 2010, pp. 126-127.

III.10. MEZZOJUSO

III.10.1. CENNI STORICI

Il nome Mezzojuso deriva da Manzil Yusuf che tradotto significa “Casale di Giuseppe” (dal nome dell’emiro di Sicilia Yusuf-Ibd-Abd-Allah), e anticamente indicava un villaggio nei pressi dell’odierno centro abitato. Sottratto ai saraceni, nel 1132 questo fu donato da Re Ruggero al Monastero di San Giovanni degli Eremiti di Palermo. Ingranditosi e popolatosi, il villaggio ebbe la sua *Universitas* e dopo la guerra del Vespro (1282) mandò i suoi rappresentanti al primo Parlamento di Palermo.

Nel 1470 vi si stabilirono i primi profughi greco-albanesi sfuggiti alle invasioni turche che stavano colpendo il loro Paese. Nel 1501 i nuovi arrivati stipularono dei “Capitoli” con il Monastero di San Giovanni degli Eremiti, bonificarono il feudo e ripopolarono il casale evitando conflitti con la popolazione oriunda poichè si insediarono nelle vicinanze di un antico casale abbandonato da tempo, nei pressi della chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Nel 1526 il feudo venne affidato in Enfiteusi al nobile Giovanni Corvino; nel 1587 don Blasco Isfar Corigliès ne divenne barone, nel 1619 don Giuseppe Groppo Scotto marchese, e nel 1639, infine, don Blasco Corvino Sabea venne elevato alla dignità di Principe del centro abitato. Il territorio di Mezzojuso rimase in enfiteusi alla famiglia Corvino sino al 1832, quando Don Francesco Paolo Corvino Filangeri morì senza eredi. Decadde pure il principato, poichè nessuno di coloro che entrarono in possesso dei beni dei Corvino reclamò il titolo di principe di Mezzojuso.

Alcuni eventi segnarono la storia cittadina. Mezzojuso divenne un centro organizzativo della rivolta contro i Borboni (qui venne fucilato Francesco Bentivegna nel 1856) mentre il Barone Nicolò Di Marco indicò a Garibaldi la via per entrare a Palermo.

La compresenza lungo i secoli di due popoli, quello albanese e quello siciliano, diede un forte impulso alla cultura del centro permettendo la nascita di due Monasteri maschili (Padri Basiliani e Minori Osservanti) e due femminili (Collegio di Maria e Figlie di Santa Macrina).

Ancora oggi dalla grande piazza si può ammirare una splendida quinta prospettica che vede le due Chiese Madri, quella di rito greco in basso e quella di rito latino in alto, collegate da una scalinata. Il dinamismo spaziale dello spiazzo trova in

sommità una valida conclusione, smorzandosi sul fronte basso e disteso del Castello, costruzione del XVI secolo articolata attorno ad una corte centrale nella quale sono più riconoscibili i caratteri del baglio agricolo con inserti di architettura signorile settecentesca che non quelli del tradizionale castello¹⁴⁸.

III.10.2. LE CHIESE

III.10.2.a Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie

In virtù delle “Capitolazioni” del 1501 concesse ai profughi greco-albanesi dal Monastero di San Giovanni degli Eremiti di Palermo, la chiesa, già esistente ma di cui non si possono datare con certezza le origini, venne loro affidata con l’obbligo di ripararla e di ripristinarvi il culto tenendovi almeno un prete. Da questo momento la chiesa prese il nome di Santa Maria di tutte le Grazie e vi si cominciò ad officiare il rito orientale.

Circa due secoli dopo, grazie alla munificenza del nobile Andrea Reres, nelle sue adiacenze venne costruito un Monastero con l’obbligo che venisse affidato ai monaci orientali. Anche la chiesa, che fino ad allora era stata sotto la giurisdizione dell’Arcivescovo di Palermo, il 20 novembre del 1650, fu affidata ai monaci basiliani.

Non si hanno notizie sulla struttura della chiesa fino al 1752 quando si assiste ad una ricostruzione dell’edificio, con dimensioni più ampie, proprio nello stesso luogo dove sorgeva il precedente. Artefice dell’intervento fu il mastro Saverio D’Anna su progetto di Don Nilo Cizza, architetto e superiore dei monaci basiliani. In quello stesso frangente, Olivio (1690-1765) e Francesco Sozzi (1731-1795), padre e figlio, eseguirono lungo le pareti dell’aula sei affreschi raffiguranti i Padri della Chiesa.

Nel 1866, con la soppressione degli Ordini Monastici, la chiesa passò al Demanio ma, tra il 1871 e il 1872, la Confraternita di Santa Maria di tutte le Grazie, ne ottenne la restituzione e nel 1785, la stessa Compagnia, ne permise il ritorno sotto la giurisdizione dell’arciprete greco.

¹⁴⁸ P. Di Marco, *Storia*, in *Mezzojuso. Territorio, storia, arte, tradizioni*, a cura del Comune di Mezzojuso, Palermo 1997, pp. 35-43; P. Di Marco, *Mezzojuso tra storia e arte*, in *Icone Arte e Fede*, Catalogo della Mostra – Itinerario, Chiese: San Nicolò di Mira, Santa Maria di tutte le Grazie, San Rocco, SS.mo Crocifisso, 29 dicembre 1996 – 26 gennaio 1997, a cura di P. Di Marco, Bagheria (Pa) 1998, pp. 24-25.

La chiesa presenta un impianto piuttosto semplice. Sul fianco destro mostra un portale in marmo decorato con lo stemma albanese, ovvero un'aquila bicipite in campo rosso. L'interno è ad una sola navata ed accoglie ai lati sei cappelle, una delle quali, a destra, ospita il simulacro della *Madonna delle Grazie* (scheda III.10.IV, *infra*), mentre l'ultima a sinistra, più ampia delle altre, è arricchita da un antico paliotto ligneo e da un affresco della *Madonna* titolare della chiesa. Il vima accoglie un altare quadrato di recente fattura ed è impreziosito da due affreschi di Olivio Sozzi, mentre la preziosa iconostasi che separa quest'ambiente dal resto dell'aula, ospita pregevoli icone di scuola siculo-cretese del XVII-XVIII secolo accompagnate da altre di più recente fattura¹⁴⁹.

III.10.2.b Chiesa madre di San Nicolò di Mira

Costruita tra il 1516 e il 1520, la chiesa vide trasferire su di essa tutti i diritti e le prerogative che erano propri della chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie.

Nel 1557, divenuta insufficiente ad accogliere i fedeli, venne abbattuta e sullo stesso posto ne venne costruita una più grande sempre in perfetto stile bizantino. Un'ulteriore trasformazione avvenne nel 1741 quando fu sottoposta ad un radicale cambiamento interno mediante la costruzione delle cappelle laterali. Tali lavori di riconfigurazione proseguirono nel 1751 quando i rettori della chiesa, con il consenso dei confrati della Compagnia del SS. Sacramento, del principe Don Domenico Corvino e dell'Arcivescovo di Palermo, determinarono di conferire alla chiesa una "forma più moderna" e ne chiesero la realizzazione del progetto al monaco basiliano Don Nilo Cizza.

Tra il 1781 e il 1800 venne smontata l'iconostasi che separava il vima dall'aula e le icone furono appese alle pareti dove rimasero fino al 1900 quando alcune di esse furono trasferite nella chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie.

Tra il 1851 e il 1855 la chiesa fu arricchita di stucchi in "stile greco" ad opera dello stuccatore Don Francesco Grasso, domiciliato a Palermo nel quartiere del Capo ma oriundo di Marineo. Tra il 1856 e il 1858, ulteriori interventi di abbellimento, sempre ad opera dello stuccatore succitato, interessarono le varie cappelle¹⁵⁰.

¹⁴⁹ P. Di Marco, op. cit., 1998, p. 44; I. Gattuso, *Due Campanili sotto la Brigna*, Palermo 1978, pp. 39-46

¹⁵⁰ I. Gattuso, op. cit., 1978, pp. 59-60

Nel 1915 l'Arciprete Onofrio Buccola fece avviare i lavori per il rifacimento del prospetto principale e per la sopraelevazione del campanile. Artefice del progetto della facciata in stile neogotico fu l'ingegnere architetto Francesco Paolo Palazzotto, tuttavia, a causa della sua improvvisa morte, i lavori furono seguiti dall'ingegnere architetto Tommaso Zangari. L'Arciprete Lorenzo Perniciaro portò avanti l'iniziativa del suo predecessore e, sempre su disegno del Palazzotto, fece realizzare la facciata laterale. La direzione dei lavori, che si conclusero solo nel 1935, questa volta toccò all'ingegnere architetto Pietro Scibilia di Palermo¹⁵¹.

All'Arciprete Lorenzo Perniciaro si deve pure la realizzazione dell'altare maggiore nella forma quadrata all'uso orientale, col baldacchino sorretto da quattro massicce colonne. Sulla mensa poggia un tabernacolo sormontato da un *Crocifisso* in avorio su croce di ebano attribuito al Giambologna e datato al 1580 ca., donato dal Principe Corvino nel 1818.

Grazie all'interessamento di Papàs Francesco Masi, tra il 1983 e il 1986 furono eseguiti nuovi interventi di restauro e tra il 1990 e il 1991 la matrice si arricchì di una nuova luminosa iconostasi¹⁵².

Attualmente al suo interno, oltre alle numerose icone di grande valore, sono custodite alcune pregevoli sculture lignee tra cui ricordiamo un *Sant'Antonio Abate* degli inizi del Seicento e un *San Nicola* riconducibile alla seconda metà del XVII secolo, prima del 1684 quando si trova già registrato in un inventario dei beni della chiesa (A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 12, Fascicolo n. 1, f. n.c.). In passato in una delle cappelle trovava posto anche una piccola statua dell'*Immacolata* (scheda III.10.3, *infra*) che adesso si trova nei locali della canonica.

III.10.2.c Chiesa madre di Maria Santissima Annunziata

Difficile da datare la costruzione della chiesa di cui, nel 1527, si documentano delle riparazioni effettuate grazie all'interessamento dei Corvino. Nel marzo del 1572, venne aperta al culto dietro autorizzazione di Don Nicolò Severino, Vicario Generale di Palermo. Ulteriori interventi si svolsero nei decenni successivi fin quando, nel 1600, la chiesa raggiunse un suo stabile assetto interno che rimase immutato fino al 1658 quando iniziarono nuovi lavori di ampliamento svolti a più riprese e conclusi solo nel 1681. Tra il 1816 e il 1817 furono realizzate le decorazioni

¹⁵¹ P.F. Palazzotto, *Architettura sacra*, in P Di Marco, op. cit., 1997, pp. 79-80

¹⁵² P. Di Marco, op. cit., 1998, p. 29.

in stucco ad opera del Mastro palermitano Paolo Varrica, mentre le indorature furono opera di Mastro Nicolò Bonanno.

Nel 1924, infine, si riconfigurò il prospetto in stile gotico¹⁵³.

La chiesa attualmente presenta un impianto basilicale a tre navate articolate da cappelle poco profonde che ospitano pregevoli manufatti artistici tra cui ricordiamo: un *Crocifisso* del 1693 (scheda III.10.I), un gruppo della *Sacra Famiglia* del 1731 (scheda III.10.II), un'*Immacolata* della fine del XVIII secolo (scheda III.10.V) e un elegante *Tabernacolo* dei primi decenni del XIX secolo (scheda III.10.VII).

III.10.2.d Santuario Maria Santissima dei Miracoli

Sulle origini di questo Santuario sono state espresse diverse opinioni fra di loro discordanti: secondo Fra Tommaso Muscarello¹⁵⁴ è la prima chiesa sorta nel territorio di Mezzojuso, Salvatore Raccuglia¹⁵⁵ ritiene che fosse una un'antica cappella che sorgeva al fianco della strada quando il paese non arrivava ancora laggiù, mentre Onofrio Buccola¹⁵⁶ la riconduce al 1689 dal momento che questa data è scolpita nel fonte marmoreo dell'acqua benedetta che, secondo lui fu trasferito poi nella nuova chiesa costruita dopo il 1714.

Non si hanno documenti sulla costruzione della primitiva chiesa la cui Confraternita risulta comunque documentata nel 1643. A quella data, quindi, la chiesa doveva già esistere. Nel 1737 versava in condizioni così pessime che si dovette provvedere alla sua demolizione e ricostruzione, ma non nello stesso luogo per la precarietà del terreno. Trovato un altro sito, tra il 1740 e il 1741 si avviarono i lavori di edificazione della chiesa attuale utilizzando i materiali della precedente¹⁵⁷.

Ancora oggi il Santuario, ad unica navata, si mostra al visitatore nella sua nuda semplicità dietro la quale si nascondono tanti piccoli tesori come l'altare in marmo bianco arricchito da un prezioso paliotto a marmi mischi, opera di maestranza palermitane della seconda metà del XVII secolo, oppure il masso collocato sull'altare

¹⁵³ P.F. Palazzotto, op. cit., 1997, p. 79.

¹⁵⁴ F. T. Muscarello, *Mezzojuso e la sua Madonna dei Miracoli nel campo della storia mariana sicula durante il Medioevo*, Mondovì 1909, *passim*.

¹⁵⁵ S. Raccuglia, *Sull'origine di Mezzojuso*, Acireale 1911, p. 3, nota 4.

¹⁵⁶ O. Buccola, *La colonia greco-albanese di Mezzojuso: origine, vicende e progresso*, Palermo 1909, p. 41; *Idem*, *Nuove ricerche sulla fondazione della colonia greco-albanese di Mezzojuso*, Palermo 1912, p. 87; *Idem*, *Mezzojuso e la chiesa di Santa Maria: nuovi documenti storici*, Palermo 1914, p. 30.

¹⁵⁷ I. Gattuso, op. cit., 1978, pp. 84-85.

maggiore e sulla cui ruvida superficie è dipinta la sacra immagine della Vergine, a mezza figura, che reca in grembo Gesù Bambino. Scandiscono le pareti laterali varie statue tra le quali si distingue quella della *Madonna col Bambino* dei primi decenni del XIX secolo (scheda III.10.VI, *infra*).

III.10.I

Scultore siciliano (Ioseph Trummetta?)

CROCIFISSO

1693

Legno intagliato, cm 190 x 60

Iscrizioni: in basso, sulla croce «[r.]m.s onofria / [m]ameliana / [m]oise fieri / [f]eci[t] ad eius / [...] espensis / [sc]ultor fuit / [...]eph Trum / [...]ta [q.] Anno / [16]93»

Provenienza: Palermo, chiesa delle Ree Pentite

Mezzojuso, chiesa madre Maria SS. Annunziata

Restauro: 2007(Correnti)

Il *Cristo Crocifisso* di Mezzojuso, proveniente dalla chiesa delle Ree Pentite di Palermo, è raffigurato morto, con le ferite ben evidenziate e il capo reclinato sulla spalla destra. Il volto è solcato da abbondanti lacrime, nota barocca che probabilmente allude ad un pentimento che si carica di particolari significati all'interno di un Monastero di ex prostitute quale era appunto quello delle Ree Pentite. Sulla scia della cultura di frate Umile da Petralia, autore di numerosi Crocifissi sparsi in tutta l'isola, il nostro artista rappresenta il Cristo con le labbra dischiuse e una profonda ferita sul costato da cui sgorgano copiose gocce di sangue rese con mistura a rilievo; l'intera figura, inoltre, è attraversata da rivoli di sangue dipinti in ceralacca. I fianchi sono cinti da un ampio perizoma annodato sulla destra e ritorto in avviluppati intrecci resi con un morbido intaglio, secondo i canoni estetici del pieno barocco.

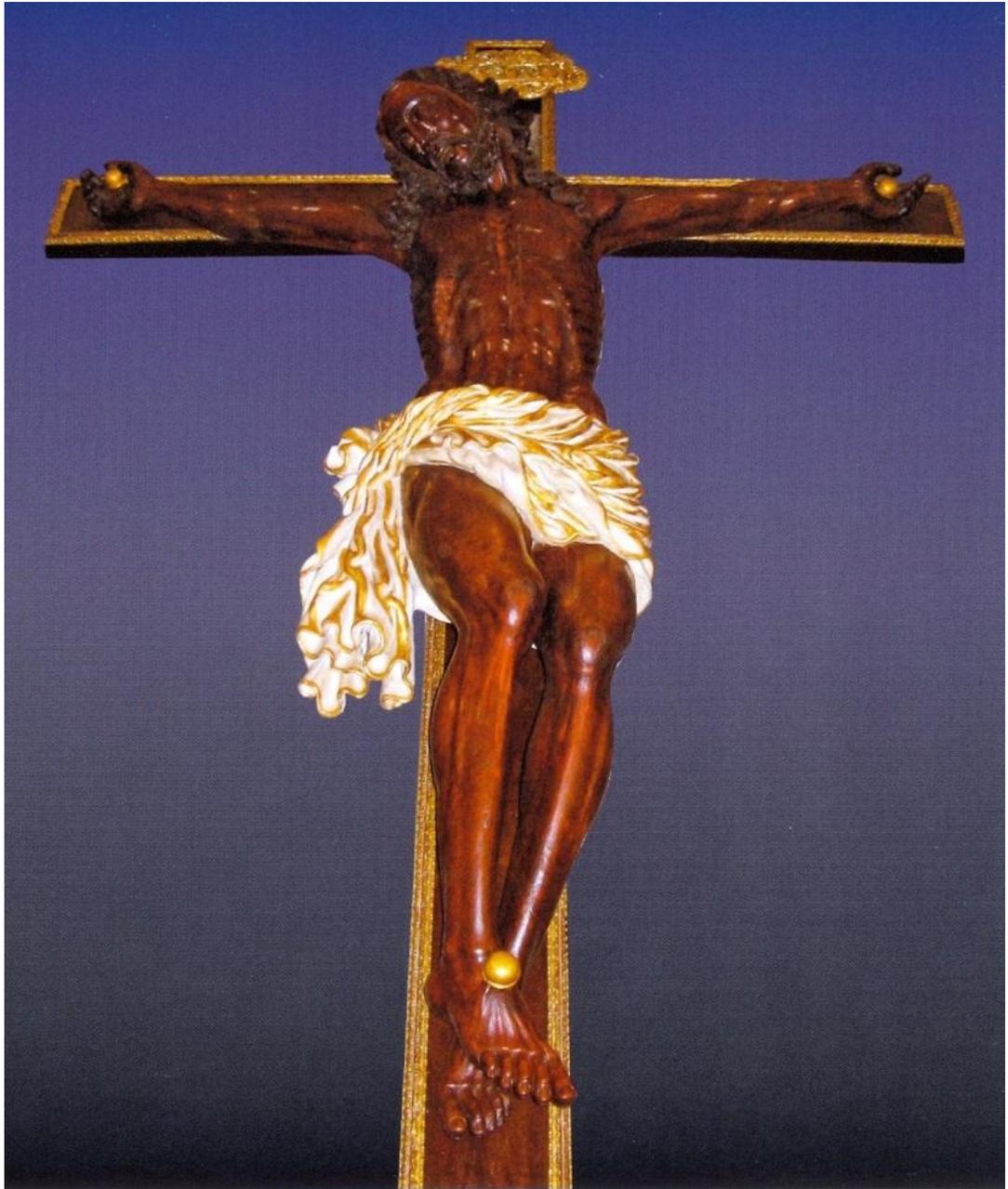
L'opera, per la cui realizzazione l'artista ricorre all'utilizzo del legno al naturale in virtù della sua somiglianza con l'incarnato umano, corrisponde al modello iconografico del Cristo controriformato. Sebbene nelle disposizioni del Concilio di Trento non figurino norme particolari relative alla rappresentazione del Crocifisso è sottinteso che queste debbano rientrare nei precetti generali orientati al "decoro" e alla "rispettosa convenienza" delle immagini sacre (Negri Arnoldi 1974, p. 61), principi ottemperati nella nostra opera attraverso una composta disposizione anatomica della figura. La stessa rappresentazione del Cristo morto con le ferite evidenti, che riscontriamo anche nella scultura di Mezzojuso, ben si presta ad esprimere i due poli fondamentali dell'ideologia della Controriforma: da un lato la

coscienza della miseria umana e dall'altro l'elevazione spirituale. Per tale ragione, infatti, la Chiesa controriformista favorì a suo tempo la rappresentazione delle scene del martirio di Cristo perché ritenute adatte a suscitare nel fedele il pentimento e il rifiuto del peccato (La Barbera Bellia 1987, p. 397), una finalità prettamente didascalica che coinvolge anche quegli aspetti stilistici presenti nell'opera di Mezzojuso.

La scultura si presenta quindi come un'opera post-riformistica di cultura tipicamente seicentesca (Di Natale 1997), come risulta evidente dal taglio atletico del Cristo la cui muscolatura viene evidenziata ad esprimere una immagine eroica di Gesù che, pur tra i patimenti, sconfigge la morte. L'artista riesce quindi a fondere mirabilmente la tipologia del Cristo vittima, percosso ed ingiuriato, che aveva caratterizzato la produzione cappuccina - e in specie quella di frate Umile da Petralia - con quella del Cristo trionfante di sapore algardiano (Cuccia 1991). Una iscrizione fatiscente ai piedi della croce informa che l'opera è stata commissionata nel 1693, a proprie spese, da una non meglio precisata penitente, Onofria Mameliana Moise. Il nome dello scultore inciso non è molto leggibile, rimangono attualmente solo poche lettere che potrebbero essere decifrate come (Ios)eph Trum(met)ta. Non abbiamo notizia delle modalità attraverso le quali questo Crocifisso sia arrivato a Mezzojuso. L'ipotesi altamente plausibile, sostenuta oralmente da Antonio Cuccia, è legata al fatto che la dimora dei principi Corvino di Mezzojuso si trovava nella medesima via del Monastero, l'attuale via Divisi, e rispettivamente al numero 20 e al numero 82; quindi tramite un lascito, donato ai Corvino se non direttamente alla chiesa. È probabile, infatti, che in occasione dei lavori di rinnovamento dell'edificio, avvenuti tra il 1697 e il 1698, il *Crocifisso* sia stato offerto alla comunità religiosa di Mezzojuso. Con certezza sappiamo che l'opera si trovava nella Chiesa Madre già nel 1747, come ci viene documentato dall'inventario dei beni compilato in occasione della visita pastorale di quell'anno, dove si parla di un altare del Santissimo Crocifisso con un dipinto dell'Addolorata ai piedi (Appendice documentaria, doc. 44, *infra*). La stessa citazione si riscontra negli inventari del 1766 e del 1809, mentre in quello del 1836 si parla più in generale di quattro Crocifissi, due grandi e due piccoli (Appendice documentaria, docc. 47, 50, 53, *infra*).

Bibliografia:

Cuccia 1991, p 113; Di Natale 1997, p. 57; Zambito in Guttilla 2010, pp. 130-131.



III.10.II

Scultore siciliano

SACRA FAMIGLIA

1731

Legno dipinto e dorato, Maria e Giuseppe h. cm 120; Gesù Bambino h. cm 70

Mezzojuso, chiesa madre Maria SS. Annunziata

Restauro: 1971 (La Rosa); 2009 (Correnti)

Una cappella dedicata al Patriarca *San Giuseppe* è presente nella chiesa madre latina di Mezzojuso probabilmente sin dalle origini della matrice ed è sempre stata collocata all'inizio della navata sinistra (Gattuso 1977, p. 58). Al suo interno è custodito il gruppo ligneo della *Sacra Famiglia*, donato nel 1731 dal sacerdote Giuseppe Parisi, il quale fece scolpire le tre statue affinché venissero esposte alla venerazione dei fedeli e fossero annualmente portate in processione con grande solennità (*Ibidem*).

Il gruppo propone una tipologia affermatasi in età barocca e destinata ad una grande fruizione popolare. La *Madonna* e *San Giuseppe* amorevolmente danno la mano al *Bambino Gesù* che si colloca fra di loro.

Il prototipo di questa iconografia si rintraccia nella cultura controriformata seicentesca ed è rappresentato dal tema della *Fuga in Egitto*. Solo successivamente si afferma come soggetto autonomo, andando a sostituire quello della *Trinità*, più diffuso durante il Medioevo e il Rinascimento; proprio perché le direttive tridentine mirano a coinvolgere in modo più intimistico il fedele. Nella *Sacra Famiglia* si assiste alla sublimazione della famiglia nei suoi affetti e nelle sue virtù espressi dal tenero e amorevole rapporto tra i genitori e il Bambino (Cuccia 1991, p. 109).

Nel gruppo di Mezzojuso, le tre figure, disposte tutte sullo stesso piano, mostrano un impianto piuttosto semplificato che si riflette anche nei panneggi lineari delle vesti. la gestualità contenuta si accompagna ad un'espressione priva di *pathos* che risulta congeniale all'intento ideologico.

L'impianto arcaico dell'opera è risolto secondo stilemi classico-accademici che hanno sviato Cuccia (1991) portandolo ad una proposta di datazione erronea nella prima metà del XIX secolo. Invece le notizie documentarie riportate da Gattuso (1977) testimoniano che l'opera è stata realizzata nel 1731 ed infatti si trova già citata nell'inventario dei beni della chiesa redatto nel 1747, a proposito di un altare

con le tre statue in oggetto accompagnate da altre due sculture: un *Angelo Custode* e un *San Michele Arcangelo*. Stessa menzione troviamo sia nell'inventario del 1766, sia in quello del 1809, dove viene ricordato anche un uccellino in argento tenuto in mano dal *Bambino* e oggi non più esistente, e infine in quello del 1836 (Appendice documentaria, docc. 45, 48, 51, 54, *infra*).

Pur rifacendosi ai moduli della scultura barocca, il gruppo, nell'andamento estremamente lineare delle pieghe delle vesti, mostra il riferimento alla maniera del classicismo accademico marattesco sul fare pittorico, ad esempio, di un Filippo Randazzo, alterata dalle pesanti dorature dei "restauri". Negli ultimi decenni, infatti, l'opera ha subito due interventi, uno risalente al 1971 ad opera di Giuseppe La Rosa, e l'altro nel 2009 per mano di Gaetano Correnti.

Bibliografia

Gattuso 1977, p. 58; Cuccia 1991, pp. 109, 121.



III.10.III

Scultore siciliano

IMMACOLATA

Secolo XVIII, metà

Legno policromo, h. cm 120

Mezzojuso, chiesa madre San Nicolò di Mira

Di una cappella dedicata all'*Immacolata Concezione*, all'interno della chiesa madre di San Nicolò di Mira, si parla già nel 1719 quando Domenico Reres chiede di essere seppellito all'interno della matrice, nella sua sepoltura esistente nella venerabile cappella dell'*Immacolata* (Gattuso 1977, p. 189). Era probabilmente la quarta cappella sul lato sinistro dell'aula e ha esposto la piccola scultura fino a qualche decennio fa, quando venne murata nella nicchia di fondo per far posto ad un'icona di San Nicola.

La statua segue lo schema codificato che vede la Madonna in atteggiamento estatico su una nube da cui si affacciano tre teste di putti alate. Le mani quasi si congiungono al petto, particolare iconografico poco diffuso nella scultura siciliana del XVIII secolo ma che trova ampi riscontri, invece, nella scultura napoletana del Settecento di cui ci offrono validissimi esempi le Immacolate di Pietro Patalano e della sua cerchia, ma anche di Nicola Fumo e di Giuseppe Picano (Marzano 2000, pp. 196-197; Di Liddo 2008, pp. 142, 218-219).

L'esile figura segue un movimento di torsione che resta bloccato dal libero dispiegarsi del mantello attorno al corpo; il volto, dai tratti idealizzati, manifesta una grazia quasi arcadica.



Nel complesso l'opera mostra un'armonica fusione di elementi rococò e componenti classiciste, comune alla prolifica produzione pittorica isolana del tempo, con la variante delle mani giunte che normalmente, invece, ricadono incrociate sul petto (Cuccia 1991). Queste considerazioni favoriscono una collocazione dell'opera nella metà del XVIII secolo.

Come si evince da alcuni documenti custoditi nell'archivio parrocchiale di San Nicolò di Mira, in particolare dalla corrispondenza tra Papàs Domenico Cuccia, residente nel seminario greco-albanese di Palermo, e il parroco di Mezzojuso, un certo Papàs Onofrio, la statua dell'*Immacolata* fu acquistata nel 1871 nella capitale dal Cuccia il quale si interessò anche dell'imballaggio e del trasporto, garantendo al parroco di Mezzojuso che altre Immacolate della stessa grandezza erano state da lui viste in alcune ben rinomate chiese di Palermo (Appendice documentaria, docc. 59-61, *infra*). Da quanto si può intuire attraverso la lettura dei documenti, specie dal rendiconto delle spese (Appendice documentaria, docc. 62, *infra*), l'opera, pagata 37 £. a cui si aggiunsero altri costi tra cui quello di 6 £. per il "rinnovo dei colori", fu acquistata probabilmente da un "facchino" dedito ad involare al Demanio quei beni ecclesiastici che aveva incamerato in seguito alla soppressione degli Ordini e delle Corporazioni religiose del 1866; per tale ragione se ne sconosce l'originaria provenienza. Che esistesse questo mercato di "contrabbando" si intuisce da un altro passo di una lettera del 13 Dicembre dove Papàs Cuccia dice che, insieme a un certo Papàs Masi, hanno dato incarico ad un "facchino" (con le caratteristiche suddette) di portargli 80 candelieri, preannuncia che dopo sei giorni sarebbero stati venduti «gli arredi sacri della Martorana e Valverde» e chiede a Papàs Onofrio di inviargli 200 £. per permettergli di arricchire le loro chiese con preziosi oggetti comprati a pochi denari (A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 3, Fascicolo n.3, *Carteggio che riguarda la statua dell'Immacolata*, f. n.c.).

Prima del suo arrivo, all'interno della cappella era custodito un dipinto con lo stesso soggetto, come si evince dagli inventari del 1684, dove si parla di «un quatro della Madonna della Conceptione» (A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 12, Fascicolo n.1, *Carteggio che riguarda gli inventari dei beni della Madre Chiesa Greca di San Nicolò di Bari in Mezzojuso*, f. n.c.), del 1809, in cui si riporta la notizia di una «Cappella dell'Immacolata concezione sua immagine con suo stellario d'argento» (A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali - da Bazan a Ruffini-, Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 888r), e

del 1838 dove si cita «uno Stellario con duodeci Stelle apposto nel quadro dell'Immacolata» (A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 12, Fascicolo n.1, *Carteggio che riguarda gli inventari dei beni della Madre Chiesa Greca di San Nicolò di Bari in Mezzojuso*, f. n.c).

Oggi la cappella non esiste più e la piccola statua è collocata nell'ufficio del parroco in uno dei locali della canonica. Da una prima analisi si evince chiaramente che necessita di un immediato restauro sia strutturale, dal momento che mostra numerosi fori di sfarfallamento che denunciano l'attacco di insetti xilofagi, sia pittorico, in quanto la superficie, ampiamente ridipinta probabilmente anche dopo l'intervento citato nel documento del 1871, presenta annerimenti e scoloriture per cui sarebbe opportuno eliminare queste sovrapposizioni di colore per riportarla all'aspetto originale.

Bibliografia

Cuccia 1991, pp. 108, 116.

III.10.IV

Scultore siciliano

MADONNA DELLE GRAZIE

Ante 1792

Legno policromo, cm 170 ca.

Mezzojuso, chiesa Santa Maria di tutte le Grazie

Restauro: 1792 (Corrado, Macaluso)

L'elegante statua della *Madonna delle Grazie* è custodita all'interno di una cappella nella parete destra dell'aula della chiesa. Tuttavia questa non è la sua ubicazione originaria. Come documenta Gattuso (1977), infatti, sebbene la chiesa avesse il titolo di Santa Maria, l'immagine della Madonna veniva conservata presso l'Oratorio della Compagnia esistente all'interno dell'adiacente Convento dei Padri Basiliani. Da qui veniva spostata in chiesa in occasione della festa che si celebrava dapprima il 29 Aprile e poi l'ultima domenica dello stesso mese. Sempre lo studioso riporta la notizia che in un documento del 10 dicembre del 1792, conservato presso gli atti del notaio Antonino Criscione (A.S.Pa., vol. 19161, f.261), si registra che i Mastri Saverio e Giovanni Corrado, padre e figlio della terra di Prizzi, ricevettero il saldo per avere «addorato d'oro di Zicchina» la statua di Maria Santissima che si conserva nell'Oratorio della Compagnia, all'interno del Monastero Basiliano. A questo lavoro si aggiunsero altri interventi di restauro della statua sempre per mano degli stessi artefici, mentre un certo Mastro Nicolò Macaluso si occupò delle ali degli angeli della spalliera della sedia dove è seduta la Vergine.

L'iconografia proposta è quella della Madonna che allatta il Bambino: assisa in trono, con lo sguardo rivolto in avanti, Maria porge il seno destro, scoperto, al piccolo Gesù che, nudo, si adagia sulle gambe della Madre. Il tema si ricollega ad una delle più antiche tipologie di Madonna col Bambino ed ha riscosso un ampio successo anche in pittura. Ne possiamo osservare un valido esemplare nella chiesa di Maria Santissima delle Grazie ai Pirriaturi di Palermo dove si conserva un dipinto della *Madonna delle Grazie* realizzato da un pittore siciliano tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo (Bertolino 1993, pp. 188-189).

Il trono su cui è seduta la Vergine, interamente dorato, mostra sul retro un'elegante decorazione fitomorfa con foglie d'acanto, tipica dell'intaglio ligneo siciliano settecentesco nonché delle argenterie prodotte da artisti spagnoli attivi nella

Sicilia del XVIII secolo, frutto di influenze nord-europee che si affiancano, nell'isola, a quelle arabe e iberiche (Giarrizzo, Rotolo 1992, p. 26). Sul fianco sinistro campeggia il monogramma di Maria, mentre sul destro quello di Cristo. Reggono i braccioli due angeli alati di gusto classico a cui fanno da contrappunto due putti alati posti ai vertici della spalliera.

Sebbene il tema riproposto sia uno dei più teneri dell'iconografia mariana, l'opera di Mezzojuso mostra una certa imponenza e rigidità nella resa delle figure che la priva di quella grazia e delicatezza che ad esempio si possono cogliere nel dipinto dello stesso soggetto sopra citato. È pur vero, tuttavia, che allo stato attuale la scultura mostra, specie nella figura del Bambino, pesanti e maldestre ridipinture che ne alterano l'originario aspetto. In generale tutta l'opera non versa in buone condizioni: una profonda lesione interessa la parte sinistra della testa e del volto della Vergine, i piedi e la parte bassa della veste mostrano delle lesioni e delle lacune colmate in modo indegno. È evidente, quindi, che la scultura necessita di un accurato restauro in modo da recuperarne le originarie fattezze.

I documenti succitati ci permettono di fissare il 1792 come termine *ante quem* per la realizzazione dell'opera. Considerazioni di carattere stilistico inducono ad una datazione della scultura alla seconda metà del XVIII secolo in quanto, pur mostrando degli aspetti tipici della cultura barocco-rococò nell'intaglio del trono, le pieghe morbide e lineari dei panneggi, come pure le due figure degli angeli che reggono la sedia, mostrano già un certo accostamento alla nascente cultura neoclassica.

Bibliografia

Gattuso 1977, pp. 91-92



III.10.V

Scultore siciliano

IMMACOLATA

Ante 1822

Legno policromo e dorato, cm 200 x 60

Mezzojuso, chiesa madre di Maria SS. Annunziata, cappella dell'Immacolata

Restauri: 1850, 1973 (La Rosa), 2007 (Correnti)

La statua dell'*Immacolata* è custodita nella cappella eponima della chiesa madre che si trova collocata ora nella navata destra tra la cappella della Madonna del Rosario e quella della Madonna del Carmine. La storia della scultura è strettamente legata a quella della nicchia che ancora oggi la ospita: ripercorrerne le vicende architettoniche permette quindi di recuperare alcuni significativi dati storici.

Una cappella dell'Immacolata esiste nella matrice latina di Mezzojuso sin dal 1671, quando Vincenzo Lo Faso, oriundo della città di Caccamo e abitante in Mezzojuso, lascia il denaro necessario per la sua edificazione. Il luogo destinato alla cappella era "in cornu epistulae altaris maioris", cioè sul versante sinistro della chiesa, e doveva inizialmente ospitare un dipinto dell'Immacolata Concezione (Gattuso 1977, pp. 189-190). Se di quest'ultimo si

ignora la sorte, si sa invece che nella cappella viene successivamente collocata una scultura lignea di analogo soggetto. Nello scritto su Mezzojuso, lo stesso Ignazio Gattuso riporta la notizia che una scultura dell'Immacolata veniva fatta indorare nel 1749 da un non meglio specificato Antonino Fucarino (*Ivi*). A sostegno della sua affermazione l'autore cita un documento datato il 25 marzo di quell'anno e custodito



nel fondo notarile di Gaspare Franco presso l'Archivio di Stato di Palermo. Il confronto tra il documento e una prima valutazione critica dell'opera desta tuttavia qualche perplessità dal momento che questa non presenta affatto i caratteri stilistici corrispondenti a tale periodo ma ad un'epoca più tarda. Infatti una verifica dell'atto notarile ha evidenziato che esso si riferiva piuttosto ad un'altra statua raffigurante un'*Annunciata*, della quale era stata richiesta la doratura. L'atto imponeva “[...] di fare la statua della SS.ma Annunciata finita e lesta di tutto punto et addorata secondo richiede l'arte decente alla custodia nova in d[ic]ta chiesa es[ist]ente e che non sia meno di onze dieci, quod quidem simulacrum imaginem sive statua” (A.S.Pa., Fondo Notai Defunti, notaio Gaspare Franco, vol. 5972, f. 269v e vol. 5982 ff. 83v e 84r). Dal momento che, come specifica il documento riportato, i lavori dovevano interessare una statua dell'*Annunciata* piuttosto che quella di una *Immacolata*, sembra lecito supporre che si sia verificata una svista da parte dello studioso nella lettura dell'atto notarile, causata probabilmente dal fatto che la proprietà della cappella apparteneva allora alla Compagnia della Santissima Annunciata. Verrebbe così a cadere una probabile datazione *ante quem* circa l'esecuzione dell'opera. Anche dal punto di vista stilistico, del resto, la statua dell'*Immacolata* non può essere quella citata nel documento, ma per gli evidenti caratteri neoclassici è piuttosto ascrivibile ad almeno un cinquantennio dopo.

Soccorre a conferma di tale datazione il rinvenimento di un atto notarile che riporta la transizione di proprietà della cappella. Il 19 marzo del 1822, la Compagnia cede il diritto di patronato alla venerabile Confraternita di Maria SS. Immacolata. Insieme ai diritti viene ceduto anche l'arredo interno, compreso il simulacro dell'*Immacolata*: “[...] Antonino Di Grigoli, Maestro Gaetano Accomanno e maestro Nunzio Xhanino nella qualità cioè il primo di attuale Superiore e l'altri due di Congiunti della Venerabile Confraternita di Maria Santissima Immacolata [...] accettano [...] il dritto di patrocinato della Cappella di Maria Santissima Immacolata e tutto ciò che in essa venerabile Cappella si contiene cioè la statua dell'*Immacolata* Concezione Giogali e tutt'altro ivi esistente [...] alla quale assegnazione e cessione [...] si è divenuto [...] in considerazione e soddisfo di quanto qui appresso si espressava. Articolo Primo: Per causa che dalla detta Confraternita di Maria Santissima Immacolata dal passato tempo sino ai giorni di oggi, vi sono state erogate ingentissime somme in denaro, nella formazione dell'attuale statua di Maria

Santissima Immacolata, nuovamente tempio dietro fatta stucco [...]” (A.N.D.Pa., Notaio Vito Criscione Valenza, vol. 592 ff. 76 r. e v., 77 v.).

Dal documento appena citato si evince che non solo i confrati avevano contribuito a finanziare la realizzazione dell’opera ma che essa, prima del 1822, era stata fatta oggetto di una nuova stuccatura alludente con molta probabilità allo strato preparatorio per la doratura.

Secondo le informazioni riportate nei documenti dell’Archivio della Chiesa Madre greca di Mezzojuso, nei primi mesi del 1850 la statua fu oggetto di un nuovo intervento di restauro condotto a Palermo. Custodita nel Seminario degli “Sperti”, era pronta per rientrare in paese già nel mese di maggio dello stesso anno (Appendice documentaria, doc. 58, *infra*). Le foto precedenti all’ultimo restauro, inoltre, documentano un’ulteriore manomissione risalente agli anni Settanta del secolo scorso, e testimoniata dall’iscrizione sul retro della statua: «G. La Rosa 23.11.73». Il risultato di questi interventi ha comportato una notevole alterazione dei caratteri originali.

Sotto il profilo iconografico, la scultura segue uno schema già codificato che rappresenta l’Immacolata in atteggiamento estatico sopra una nube da cui si affacciano i volti di alcuni cherubini dalle ali colorate. La Vergine, la *mulier amicta sole* (Ap 12,1), ha gli abiti dorati e decorati ad incisione con motivi diversi: la lunga veste a vita alta è abbellita da piccoli fiori, mentre il manto, che in precedenza era di colore azzurro metallico, è arricchito da numerose stelle a sei punte, motivo che ritroviamo pure nel manto dell’Annunciata presente nella stessa chiesa probabile frutto di un medesimo ciclo di restauri. L’*Immacolata*, dal volto affabilmente arcadico (Cuccia 1991), ha i capelli raccolti e nascosti dal velo. Ha lo sguardo assorto rivolto verso l’alto e le mani giunte in preghiera, leggera variante rispetto alla coeva produzione dove le mani ricadono, invece, incrociate sul petto. Il particolare iconografico delle mani giunte, infatti, è riscontrabile più facilmente nella produzione scultorea della prima metà del Seicento, di cui offrono un valido esempio le statue di analogo soggetto realizzate in area messinese dalla bottega dei Li Volsi (Pettineo, Ragonese 2007, pp. 163, 167). La figura di Mezzojuso accenna, inoltre, ad un elegante movimento rotatorio accentuato dagli svolazzi intrecciati del manto, espediente, quest’ultimo, di gusto tardo-barocco, ampiamente diffuso nella scultura settecentesca e che trova una vasta eco nelle Madonne di Antonino Barcellona della seconda metà del secolo, nonché in esemplari di analogo tema di Girolamo Bagnasco

come l'*Immacolata* di Bolognetta, collocabile nell'ultimo decennio del XVIII secolo (Cuccia 1998, pp. 12-13).

Dalla recente consultazione degli inventari compilati in occasione delle visite pastorali svoltesi tra il XVIII e il XIX secolo, è emerso che una scultura dell'*Immacolata* era presente all'interno dell'edificio di culto già nel 1747 e la sua presenza si continua a registrare nel 1766, nel 1809 e nel 1836 (Appendice documentaria, docc. 46, 49, 52, 55, *infra*). Alla luce di quanto detto, quindi, è possibile ipotizzare che sullo scorcio del XIX secolo sia avvenuta la sostituzione della precedente statua con l'opera attuale.

Bibliografia:

Gattuso 1977, p. 190; Cuccia 1991, p. 109; Zambito in Guttilla 2010, pp. 132-133.

III.10.VI

Scultore palermitano dell'ambito dei Bagnasco

MADONNA COL BAMBINO

Secolo XIX, primi decenni

Legno policromo, h. cm 200

Mezzojuso, Santuario Maria SS. dei Miracoli

Restauri: 1970 (La Rosa); 2003 (Crocilla)

"Un segno grandioso apparve nel cielo: una donna vestita di sole, con la luna sotto i piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle". Da questi versi dell'Apocalisse (12,1) nasce l'immagine conosciuta come la "donna dell'Apocalisse", assimilata all'Immacolata Concezione solo l'8 dicembre del 1854 quando, nella Basilica Vaticana, la *Bolla Ineffabilis Deus*, emanata da Pio IX, ne proclama il Dogma.

La statua della *Madonna* di Mezzojuso, con il suo manto azzurro e la falce lunare sotto i piedi, ripropone da una parte gli attributi convenzionali dell'iconografia dell'Immacolata, dall'altra la presenza del Bambino in braccio è una variante in una possibile derivazione dalla Madonna in trono che mostra il Fanciullo divino.

Sotto il profilo iconografico, quindi, la scultura si presenta come un ibrido e si inserisce in quella tradizione tendente a mescolare elementi derivanti da iconografie mariane diverse e diffusa in Sicilia sin dagli inizi del XVI secolo (Guttilla 2006, p. 234).

La statua fu realizzata sul modello dell'immagine impressa su un masso e oggi collocata sull'altare della stessa chiesa.

Come sottolinea il Cuccia (1991) che riconduce la scultura all'ambito di Girolamo Bagnasco (1759-1832) collocandola agli inizi del secolo XIX, «lo scultore,



sicuramente palermitano, produce un'immagine completamente nuova rispetto a quelle tardo barocche che ripetono stancamente tipologie teatrali e accademiche. Egli rinnova l'impianto adottando uno schema neoclassico che dà più compostezza e slancio alla figura e ne semplifica il panneggio preferendo alla linea mossata un ritmo lineare».

Una statua della Madonna con Bambino nel Santuario della Madonna dei Miracoli, è citata già nell'inventario compilato nel 1766 in occasione della visita pastorale; tuttavia, considerazioni di tipo stilistico inducono a pensare che il simulacro di cui si parla non sia quello che oggi possiamo ammirare. È più plausibile che la statua attuale sia quella citata negli inventari del 1837, quando viene menzionata una Madonna col Bambino in braccio arricchita da stellario, corona e diversi gioielli, e del 1843 dove si accenna ad una statua "buona" di Maria Santissima (Appendice documentaria, docc. 56-57, *infra*). Alla luce di quanto detto, è possibile ipotizzare la collocazione dell'opera ai primi decenni del XIX secolo. Concordo col Cuccia anche sull'area culturale di appartenenza della scultura che mostra un'evidente assimilazione della cifra stilistica dei Bagnasco, specie di Girolamo. A tal proposito, infatti, è possibile un accostamento tra la *Madonna* di Mezzojuso e la *Madonna del Carmelo* della chiesa del Carmine di Polizzi Generosa (Anselmo 2009, p. 156), datata alla fine del XVIII secolo e attribuita proprio all'illustre esponente della famiglia Bagnasco. Le due opere condividono, infatti, alcuni dettagli come il morbido incavo sul mento della Madonna, la resa dei panneggi dalle molteplici pieghe lineari, in specie nella parte inferiore della veste; identica è inoltre la disposizione della falce lunare sotto il piede sinistro della Vergine, nonché la collocazione dei tre puttini alati, due a destra e uno a sinistra.

Così come precedentemente descritta, la statua si è posta agli occhi dei fedeli di Mezzojuso fino al 1970 quando, il cambiamento del gusto popolare unito alla condiscendenza del parroco, condussero la statua ad intervento di rifacimento secondo lo stile dell'epoca che ne alterò completamente le fattezze. Un'operazione che oggi possiamo definire discutibile e forse inopportuna in quanto esula dal principio che deve sovrintendere l'azione del restauro inteso, nell'accezione moderna del termine, come atto di rispetto per la storicità e l'artisticità dell'opera.

In quell'occasione il restauratore provvide, innanzitutto, a rivestire la statua con uno strato di stucco e dopodiché iniziò la ridipintura. La veste della Vergine fu

decorata con motivi floreali intagliati e poi rivestita da una doratura a foglia. Le restanti parti della statua furono ridipinte con colori ad olio particolarmente accesi.

L'immagine della Madonna così restaurata presentava l'incarnato molto lucido, i capelli scuriti e il velo sulla testa dorato. Il manto fu ridipinto di un colore verde acceso e arricchito da piccole stelle dorate. Anche l'incarnato del Bambino fu stato reso più lucido, i capelli più scuri e il panno che lo copre interamente dorato.

La nuvola, sulla quale si erge la figura della Vergine, fu uniformemente argentata, senza badare a mantenere la distinzione cromatica della falce di luna. Non furono risparmiati neppure i tre cherubini alati i cui volti furono pesantemente ridipinti e le ali dorate.

L'artefice di questo audace e spregiudicato restauro, infine, documentò il suo intervento firmando e datando l'opera sul retro: "G.PPE. LA ROSA 1973".

Nel 2003, un secondo intervento di restauro, operato da Maurizio Crocilla, ha riportato l'opera alla configurazione originaria. Al di sotto delle piccole abrasioni si cominciava ad intravedere il colore originale e sempre più manifesta era la volontà di riportarlo tutto alla luce. Non sono state ragioni di degrado strutturale a motivare tale restauro della statua, infatti, bensì la volontà di togliere tutte le ridipinture che ne avevano resa illeggibile la vera natura.

Il restauro si è articolato in tre fasi: durante la prima sono stati effettuati degli interventi di analisi preliminari; la seconda ha previsto una serie di azioni sul supporto; durante la terza, infine, il restauratore ha agito sullo strato pittorico, reintegrando le lacune, stuccate con gesso dolce e colla di coniglio, con colori reversibili ad acquerello, sulle stucature, e con colori a vernice sulle restanti parti (l'intervento è stato condotto allo scopo di creare un equilibrio tra le parti mancanti e l'originale: mediante l'impiego del metodo della selezione cromatica cioè il rigatino, dove era possibile un collegamento cromatico – formale; mediante velature di colore sullo strato pittorico più deteriorato). Una verniciatura globale con vernice opaca nebulizzata a protezione della superficie pittorica ha concluso il lavoro.

Bibliografia

Cuccia 1991, pp. 110, 120.

III.10.VII

Scultore siciliano

TABERNACOLO

Primi decenni del secolo XIX

Legno intagliato e dorato, cm 120 x 75

Mezzojuso, chiesa madre Maria SS. Annunziata

Restauro: 2007 (Correnti)

Collocato nella cappella a destra dell'abside della chiesa madre di rito latino, l'elegante tabernacolo presenta un'edicola centrale, di forma ovale, coronata da una ghirlanda di rose e circondata da una vaporosa nube da cui si affacciano, in alto, tre teste alate di



cherubini. A reggere la struttura sono due grandi angeli inginocchiati e adoranti che assecondano, con il loro profilo, la forma ovale dell'edicola. Il tutto è impreziosito da un rivestimento a foglia d'oro interrotto dall'azzurro del lapislazzulo che riveste la porticina e su cui si staglia un cuore rosso fiammante e raggiato (Cuccia 1991).

L'opera, riconducibile agli inizi del XIX secolo, manifesta un gusto pienamente neoclassico che si esprime nei suoi puri volumi dal ritmo lineare. I due angeli, in particolare, evocano i geni classici alati che negli stessi anni vengono realizzati da Valerio Villareale nell'ambito della sua copiosa produzione plastica (Malignaggi 1976, p. 62).

Anche l'impiego del legno dorato rientra nei canoni della cultura neoclassica che lo preferisce rispetto al più costoso bronzo dorato, specie nella realizzazione di tabernacoli e di rilievi figurati che ornano i riquadri degli altari.

Bibliografia:

Cuccia 1991, pp. 109, 118; Zambito in Guttilla 2010, pp. 134-135.

III.11. VICARI

III.11.1. CENNI STORICI

Piccola cittadina arroccata su un colle a circa 700 metri sul livello del mare, Vicari appare dominata scenograficamente dal suo castello che si erge maestoso al di sopra dell'abitato.

Diversi documenti storici riportano il nome della località in diverse lingue, a testimonianza dei vari popoli che vi hanno abitato. Dai ritrovamenti archeologici e dagli studi sembrerebbe che il più antico insediamento sia stato greco. Seguì la dominazione araba e poi quella normanna. In quest'ultima fase Vicari e il suo castello furono protagonisti di alcune pagine della storia locale in occasione dei Vespri siciliani. Durante il XIV secolo la cittadina vede la presenza della famiglia Chiamonte a cui si deve la ristrutturazione del castello.

Nel 1557 Filippo II eleva Vicari a Contea. Il primo Conte fu Vincenzo Bosco e la sua dinastia dominò la cittadina fino ai primi decenni del XIX secolo¹⁵⁸.

In questo contesto storico si inserisce l'edilizia ecclesiastica. La chiesa madre, edificata agli inizi del XIII secolo e intitolata a San Giorgio martire, nel 1533 viene radicalmente modificata sia nelle dimensioni che nell'aspetto estetico, per volontà di Vincenzo Bosco, conte di Vicari¹⁵⁹. In seguito a questa radicale trasformazione, tra il 1789 e il 1790 si registrano una serie di interventi di stuccatura e di indoratura con "oro di zicchina", realizzati all'interno del cappellone della chiesa rispettivamente ad opera di Mastro Giovanni Firriolo e di Mastro Francesco La Cagnina (A.S.D.Pa., Vol. 1353 – Governi anteriori all'anno 1871. Arcipreture. Vicari - dall'a. 1700 al 1829 -, *Raziocinio d'introito ed esito dal primo Settembre, 8 I, 1789 a tutt'Agosto 1790*, f. n.c.).

Alla chiesa madre col tempo si affiancheranno gli altri edifici di culto: la chiesa di San Marco, quella della Madonna delle Grazie, la chiesa di San Vito e tante altre.

¹⁵⁸ M. Raimondi, A. M. Sannino, ... *C'è ancora su di Vicari! ... Storia – Arte – Tradizioni*, Palermo 1990, p. 13-19.

¹⁵⁹ S. Butera, *Storia di Vicari dalle origini fino ai nostri tempi*, Palermo 1898, p. 47; *Ivi*, p. 67.

III.11.2. LE CHIESE

III.11.2.a Chiesa del Collegio – San Vito

Già documentata intorno al 1500, la chiesa è oggi parte integrante del più ampio complesso del Collegio di Maria¹⁶⁰.

Presenta una particolare dislocazione topografica: la facciata principale non insiste su una piazza o su una via come consuetudine vuole, bensì si affaccia su una piazzetta – belvedere che si apre su un pendio alla periferia della cittadina.

L'interno presenta un impianto a tre navate articolate da cappelle laterali che ospitano pregevoli manufatti artistici tra cui ricordiamo le statue di *San Vito*, dell'*Addolorata* (scheda III.11.I, *infra*), di *Santa Lucia*, del *Crocifisso* e della *Sacra Famiglia*. Domina l'altare maggiore il prezioso dipinto dell'*Incoronazione della Vergine*.

Nel 1759, grazie all'impegno del sacerdote Andrea Anzalone, vennero stuccate le pareti della chiesa e del coro e fu costruito il campanile sostituito, nel 1931, con quello attuale¹⁶¹.

¹⁶⁰ Fatto edificare nel 1760, originariamente il Collegio era staccato dalla chiesa. Solo successivamente avvenne l'unione dei due corpi di fabbrica. *Ivi*, p. 112.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 105, 107, 112.

III.11.I

Scultore siciliano

ADDOLORATA

Fine secolo XVIII

Legno policromo, h. cm 190

Vicari, chiesa del Collegio – San Vito

La statua dell'*Addolorata* è collocata nella seconda cappella destra della chiesa del Collegio, all'interno di una nicchia sormontata dall'iscrizione "*Vulnerasti Cor Meum*", espressione dell'estremo dolore subito dalla Vergine.

Distinguendosi dalla tradizionale iconografia che la vede ai piedi della Croce con gli occhi rivolti al Crocifisso, la Madonna è qui rappresentata col braccio sinistro appoggiato su una colonna e con lo sguardo intento a contemplare i chiodi della passione stretti dalla mano sinistra.

Questo motivo iconografico, che riscontriamo anche nell'*Addolorata* della chiesa del Collegio di Baucina (scheda III.4.I, *infra*), è ripreso da alcuni modelli pittorici diffusi nella capitale del Settecento grazie al contributo di artisti rinomati come Vito D'Anna (1718-1769) che, proprio con questo soggetto realizzò la tela attualmente conservata nel Museo Diocesano di Monreale (di cui si è parlato nella scheda succitata), ma anche quella dipinta nel 1757 per la chiesa di Sant'Antonio Abate di Palermo (Mazzè 1979, p. 178), sebbene in quest'ultima l'oggetto della meditazione della Vergine sia un cartiglio con la scritta "INRI" (Cuccia 1993).

Lo scultore della statua di Vicari, attraverso il sapiente uso del linguaggio barocchetto, lascia trapelare i modi di Sebastiano Conca (1680-1764), mentre da Francesco Trevisani (1656-1746) eredita un vigoroso patetismo, caratteri, questi, importati dal D'Anna in seguito al soggiorno romano e trasferiti nel dipinto conservato a Sant'Antonio Abate. Tuttavia lo scultore assimila dal D'Anna anche quegli elementi della cultura classica che gli permettono di alleggerire le componenti rococò mediante un fraseggio più elegante. La particolare connotazione neoclassica del mantello che scende a coprire parte della fronte come un velo, riflette inoltre l'evoluzione dello stile del pittore palermitano sviluppato da Antonio Manno (1739-1810). Queste considerazioni inducono ad una collocazione cronologica della scultura sul finire del XVIII secolo.

L'opera, ridipinta, mostra un artificioso effetto lucido soprattutto sul volto e nelle altre parti anatomiche in vista.

Bibliografia:

Cuccia 1993, scheda n. III.30, pp. 211-212.



III.12. LERCARA FRIDDI

III.12.1. CENNI STORICI

Ubicata in una zona collinare che separa i bacini del Fiume Torto e del Fiume Platani presso le pendici del Pizzo Lanzone, a circa 700 metri sul livello del mare, Lercara Friddi fu fondata in seguito alla concessione della *Licentia Populandi* da parte del viceré al nobile spagnolo Baldassarre Gomez De Amescua in data 22 settembre 1595¹⁶². Successivi signori della città furono Benedetto de Mayada, i Villalba, i Ventimiglia, gli Scamacca, i Buglio ed i Gravina, ultimi principi della cittadina. Secondo Vito Amico fu sotto Blasco Scammacca, signore di Murgo, che cominciò a costruirsi il casale. Il nipote di questo, Giuseppe Blasco Scammacca, nel 1708 ottenne le insegne di Principe di Lercara Friddi. Sposato con Caterina Francica, tuttavia, morì nel 1716 senza eredi e da lui il titolo passò ai Buglio¹⁶³.

Agli inizi del XIX secolo la città conobbe una grossa espansione economica grazie alla fiorente estrazione dello zolfo nelle miniere ivi ubicate, fase che purtroppo termina nel secondo dopoguerra sia per la forte concorrenza degli altri centri siciliani, più competitivi sul mercato, sia per la carente struttura viaria della zona.

III.12.2. LE CHIESE

III.12.2.a Chiesa madre di Maria Santissima della Neve

L'edificazione dell'attuale chiesa madre, intitolata a Maria Santissima della Neve, avvenne per volontà del nobile Giuseppe Blasco Scammacca che la fece costruire su un terreno di sua proprietà, limitrofo alla propria abitazione. I lavori iniziarono nel 1702 e si conclusero solo nel 1721. Secondo la volontà del principe, l'edificio doveva avere la stessa conformazione della chiesa di San Matteo di Palermo, cioè un impianto a croce latina e tre navate. Per facilitare l'accesso dal suo palazzo, il signore fece aprire una porta comunicante con il vano della sacrestia. Morto nel 1716, tuttavia, il principe non poté assistere alla conclusione dei lavori e quindi all'apertura della chiesa avvenuta nel 1721. Fu la moglie, Caterina Francica,

¹⁶² N. Sangiorgio, *Chiesa Madre "Maria SS.ma della Neve" di Lercara Friddi nel Trecentesimo della fondazione*, Lercara Friddi 2009, p. 13.

¹⁶³ V. Amico, op. cit., vol. I, Palermo 1855, p. 75.

perciò, a provvedere all'arredamento e alla fornitura degli oggetti sacri, dei paramenti e dell'argenteria¹⁶⁴.

All'interno della chiesa, infatti, sono custoditi pregevoli manufatti artistici tra cui ricordiamo, in particolare, una statua della *Madonna del Carmelo* (scheda III.12.I, *infra*) la cui storia si intreccia eccezionalmente con le vicende personali della famiglia Scammacca. A quest'opera si affiancano altre sculture di più recente fattura come un *San Francesco di Paola*, un *San Biagio* e una *Madonna col Bambino che tiene un cardellino* della seconda metà del XIX secolo e qualche altra.

Nei secoli a seguire la chiesa andò incontro ad alcuni interventi di restauro. Nel 1883 furono eseguiti una serie di lavori nel soffitto, mentre tra il 1910 e il 1911, sotto l'arcipretura di Monsignor Giuseppe Marino, fu ricostruita la facciata¹⁶⁵.

¹⁶⁴ N. Sangiorgio, op. cit., 2009, p. 14-15.

¹⁶⁵ D. Caruso, *Chiesa Madre*, in D. Caruso, C. Pirrello (a cura di), *Le chiese di Lercara Friddi ed il culto mariano*, Lercara Friddi 2005, p. 18.

III.12.I

Scultore siciliano

MADONNA DEL CARMELO

Secolo XVIII, primo decennio

Legno policromo, h. cm 155

Lercara Friddi, chiesa madre Maria SS.ma della Neve

La statua della *Madonna del Carmelo* è collocata all'interno della terza cappella lungo la navata sinistra della chiesa madre di Lercara Friddi.

Secondo quanto riferiscono le fonti storiche, l'opera fu commissionata dalla principessa Caterina Francica, moglie del principe di Lercara Giuseppe Blasco Scammacca. La volontà di dotare la chiesa di una statua della *Madonna del Carmelo* nacque dall'intensa devozione della principessa nei suoi confronti. Infatti, secondo quanto riportano i registri di battesimo della parrocchia, la coppia, sposata



dal 1680, riuscì ad avere un figlio solo nel 1702 e vi fu dato il nome di Carmelo in onore della Vergine alla cui intercessione, secondo la principessa, era dovuto il lieto evento. La nobildonna in verità desiderava una statua tutta in oro ma, scontratasi con l'inattuabilità del suo proposito, dovette accontentarsi del rivestimento in oro del simulacro ligneo della Madonna (Caruso 2005; Sangiorgio 2009).

L'opera viene citata in due inventari dei beni della chiesa compilati rispettivamente nel 1766 e nel 1809; nel secondo, in particolare, si dice che la Vergine ha un manto "allamato d'argento", probabile riferimento alla lamina metallica che riveste la scultura (Appendice documentaria, docc. 63-64, infra).

Sotto il profilo iconografico la scultura si presenta come un ibrido poiché sotto il piede destro della Vergine è ben visibile il crescente lunare, tipico attributo dell'Immacolata. Questa congeniale fusione di elementi riconducibili ad iconografie mariane diverse – Immacolata, Vergine delle Grazie, Salvezza delle anime del Purgatorio, Madonna del Carmelo – era molto diffusa nei primi decenni del XVII secolo (Guttilla 2006, p. 234) e perdurò anche nei tempi successivi come ci dimostra la scultura di Lercara Friddi, riconducibile ai primissimi anni del Settecento.

La resa dei panneggi segue un retaggio ancora seicentesco a cui si rifà anche la doratura, probabile reminiscenza della decorazione ad *estofados* introdotta in Sicilia dalla cultura iberica e molto diffusa nella produzione scultorea del XVII secolo. Il motivo del mantello che, avvolgendo la figura, si raccoglie sul braccio sinistro da dove fa pendere un lembo, è comune a quasi tutte le rappresentazioni della Madonna della prima metà del Seicento, sebbene la resa morbida delle pieghe preannuncia già un gusto barocco.

L'opera in passato deve aver subito dei restauri che ne hanno alterato la cromia dell'incarnato rendendolo eccessivamente lucido.

Collocata alla destra della Vergine vi è una piccola statua di San Simone Stock realizzata in cartapesta e caratterizzata da un'accentuata sproporzione delle mani rispetto al resto della figura.

Intorno al 1940 la *Madonna del Carmelo* venne eletta dagli abitanti della cittadina protettrice dei lavoratori delle miniere di Zolfo attive a Lercara Friddi dal 1828 al 1969 (Sangiorgio 1995).

Bibliografia:

Sangiorgio 1995, pp. 89-90; Caruso 2005, p. 19; Sangiorgio 2009, pp. 66-67.

APPENDICE DOCUMENTARIA

SEGNI DIACRITICI USATI NEL TESTO

- [...] Annuncia al lettore la mancanza di testo
- < > Racchiudono aggiunte di chi scrive
- (sic) Segue una parola la cui lettura è dubbia
- [] Racchiudono lettere necessarie per sciogliere abbreviazioni

ABBREVIAZIONI

A.S.Pa., Archivio di Stato di Palermo

A.N.D.Pa., Archivio Notarile Distrettuale di Palermo

A.S.D.Pa., Archivio Storico Diocesano di Palermo

A.S.P.M.M., Archivio Storico Parrocchiale Matrice di Marineo

A.S.P.M.G.M., Archivio Storico Parrocchiale Matrice Greca di Mezzojuso

MISILMERI

1766

Doc. 1

Il documento riguarda la statua lignea dell'Immacolata nella chiesa madre di San Giovanni Battista

«In p.^{mis} Un Altare Mag.^{re} coll'Imagine dell'Immacolata N.^{ra} Sig.^{ra} Maria di legname dipinta col suo Stellario d'arg.^o col Tabernacolo ancora del SS.^{mo} Sagramento delli Guaristia di Legname dorato di mistura con Sue padiglionetti per d.^o Tabernacolo [...]»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 1117.

MARINEO

1747

Doc. 2

Il documento riguarda la statua lignea di Sant'Onofrio nella chiesa madre di San Ciro

«Altare di S. Onofrio

1) Una Statua di legno di detto Santo»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 34v.

Doc. 3

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Rosario nella chiesa madre di San Ciro

«Altare del SS.^{mo} Rosario

Una Statua di d.^a Sig.^{ra} del SS.^{mo} Rosario con il Bambino Gesù nelle braccia con due corone d'argento in capo con una Raia di legname dietro detta statua inargentata di mostura, con altre due statue alle lati una di S. Domenico, e l'altra di S. Catarina con cinque Rosarij nelle mani di d.^e statue con due conette d'argento»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 31v.

Doc. 4

Il documento riguarda la statua lignea di San Michele Arcangelo nella chiesa omonima

«N° 1 Statua di S. Michele Archangelo con bilancia di rame»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 58r.

Doc. 5

Il documento riguarda l'Urna argentea di San Ciro nella chiesa madre

«Altare di S. Ciro

1) Una Cassa d'argento intagliata con quattro cristalli e quattro pometti d'argento dove sia riposto il venerabile capo di S. Ciro d'Alexandria Martire alla spesa di onze 263.12 inclusa la Mastria.

2) Un piedistallo d'Argento dato in dono dall'Ecc.^{mo} Sig.^r Principe D. Ignazio Pilo

Marchese di Marineo con un scudo d'Argento con suoi armi

3) Una Statuetta d'Argento del sud.^oS.^{to} che esiste sopra la d.^a Cassa di spesa onze 15.18

4) Duodeci Miracoli d'Argento consistenti in Gambe orecchie, occhi e altri che sono collocati nella soffitta dentro d.^a Cappella

6) Una statuetta di S. Rosalia cioè menza d'argento con la Reliquia di d.^a S.^{ta} in petto, et il piedistallo di legno inargentato

7) Una Croce d'argento con il legno della S. Croce

8) Un quadro con l'immagine di S. Ciro innanzi la porta con (sic) grada in detta Cappella con sua palma, corona, e cinto d'Argento.

9) Un Tabernacolo di legno intagliato, dipinto di pietra con la cornice dorata d'oro, con sua chiave d'argento dorata e sua scocca, e Crocifisso di Rame.»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, ff. 32r e v.

1766

Doc. 6

Il documento riguarda la statua lignea di Sant'Onofrio nella chiesa madre di San Ciro

«Altare di S.^o Onofrio

11^o Una Statua di legno di detto Santo»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 987.

Doc. 7

Il documento riguarda la statua lignea di Sant'Antonio Abate nella chiesa omonima Altare Maggiore

«Una Statua di S. Antonio Abbate di legno con sua Bara, e diadema di legno in'argentata di Mistura»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 1053.

Doc. 8

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Rosario nella chiesa madre di San Ciro

«Altare del Sa.^{mo} Rosario

Una Statua di detta Sig.^{ra} del Rosario con il Bambino nelle braccia con sue corone d'argento nel capo, con una raia di legname dietro d.^a Statua;

Altre due Statuette, una di S. Domenico, e l'Altra di S.^a Catarina de Siena con suo Rosarij nelle mani»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 985.

Doc. 9

Il documento riguarda la statua lignea di San Michele Arcangelo nella chiesa omonima

«Una Statua di S. Michele Arcangelo con sue Bilancie di ramo in Mano

Una Vara di legno dove Stà posta detta Statua»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 1007.

Doc. 10

Il documento riguarda l'Urna argentea di San Ciro nella chiesa madre

«Altare di S.^o Ciro

4° Una Cassa d'Argento con una Statuetta di sop.^a d.^a Cassa con N° 4 p[o]mi pure di Argento posti nelli quattro angoli di d.^a Cassa, con n° 4 cristalli, e piede stallo pure d'Argento, dove e riposto il Venerabile Capo del nostro Martire protettore S. Ciro. La spesa di onze 339 inclusa la Mastria.

Una Menza Statuetta d'Argento, e nel suo petto vi e posta la Reliquia della Verginella S.^a Rosolia

Un Quadro con l'Immagine di S. Ciro posto innante la porta dove sta d.^a Cassa con sua Palma, corona e Cinto d'Argento

Un Tabernaculo di legno dorato con sua chiave d'Argento dorata vi e nella Sagristia con sua scocca, e un crocifisso di Ramo»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 985.

1809

Doc. 11

Il documento riguarda le statue lignee di Sant'Onofrio e Sant'Antonio Abate nella chiesa madre di San Ciro

«Altare di S. Onofrio

Prim.^e la Statua di esso S. Onofrio più un quadro piccolo ovato con cornice addorata coll'immagine di S. Giovanni E più L'altare di marmo L'istesso della chiesa di G. M., e Giuseppe.

[...]

Altare di S. Antonio Abbate

Una Statua di esso S. Antonio

più un immagine di S. Giovanni evangelista»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, ff. 931 r e v.

Doc. 12

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Rosario nella chiesa madre di San Ciro

«Altare di Maria del rosario

La Statua di essa Sig.ra del rosario con due Corone d'argento, una p. essa Gran Sig.^{ra}, e L'altra p. il bambino, con velo di seta, altre due statue, una di S. Domenico, e L'altra di S. Caterina»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 932r

Doc. 13

Il documento riguarda la statua lignea di San Michele Arcangelo nella chiesa omonima

«Più Una Statua di S: Michele Arcangelo»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 956r

Doc. 14

Il documento riguarda l'Urna argentea di San Ciro nella chiesa madre

«Altare di S. Ciro

Prim.^e un orna d'argento, coll'insigne, reliquia del nostro Glorioso protettore S. Ciro, che è il d.^o suo teschio, coperto d'un velo di seta nuovo.

più L'immagine di esso Glorioso S. Ciro con corona, palma, gamba, e porz.^{ne} del cinto d'arg.^o

più un crocifisso piccolo vecchio

più L'altare con machinetta intiera di Marmo»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 931v.

Doc. 15

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Carmelo nella chiesa di San Michele Arcangelo

«Più Una Statua di Maria S:S: con suo bambino del Carmine con sua Corona, Collana, e pendaglie, e velo color di Rosa»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 956r.

Doc. 16

Il documento riguarda la statua lignea di Santa Lucia nella chiesa madre di San Ciro

«Altare di S. Anna

Una Statua di S. Lucia, con palma, ed occhi d'argento»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 931r.

1819

Doc. 17

Il documento riguarda la statua lignea di San Michele Arcangelo nella chiesa omonima

«Una Statua di S. Michale Arcangelo»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179 – *Sacra Visita del Cardinale Mons. Pietro Gravina 1819*, f. 743.

Doc. 18

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Carmelo nella chiesa di San Michele Arcangelo

«Due Corone d'Argento uno p. uso di Maria SS.^{ma} ed una p. il SS.^{mo} Bambino Gesù

[...] Una Statua di Maria SS.^{ma} del Carmine»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179 – *Sacra Visita del Cardinale Mons. Pietro Gravina 1819*, f. 743.

1826

Doc. 19

Il documento riguarda le statue lignee di Sant'Onofrio e Sant'Antonio Abate nella chiesa madre di San Ciro

«Una Statua di S. Onofrio

Uno altare di Marmo della Chiesa di Gesù, Maria, e Giuseppe

Una Statua di S. Antonio abate»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 394v.

Doc. 20

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Rosario nella chiesa madre di San Ciro

«Una Statua di Maria Santissima del Rosario con due corone d'argento, una per detta Maria Santissima e l'altra per Gesù bambino, con velo di seta, e due statuette l'una di S: Domenico, e l'altra di S: Catarina [...]»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, ff. 394v e 395r.

Doc. 21

Il documento riguarda l'Urna argentea di San Ciro nella chiesa madre

«Un urna d'argento coll'insigne, reliquia del nostro Glorioso Protettore Martire S. Ciro, che è il solo Capo, coverta la detta urna dammuolo di seta e conservata nella

di lui Cappella adorna dalla custodia di Marmo.

Un Quadro coll'Imagine di esso Glorioso San Ciro con corona, palma, gamba e porzione di Cinto d'Argento»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 394v.

Doc. 22

Il documento riguarda la statua lignea di Santa Lucia nella chiesa madre di San Ciro

«Una Statua di S. Lucia con palma, ed occhi d'argento»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 394v.

1837

Doc. 23

Il documento riguarda la statua lignea di San Michele Arcangelo nella chiesa omonima

«Veli bianchi per S. Michiele Arcang.^o N° 3»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 431r.

Doc. 24

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Carmelo nella chiesa di San Michele Arcangelo

«Due Corone una pella Verg.^e SS.ma del Carmine, e l'altra piccola pel bambino d'argento

[...]

Un sacco bianco per sopra veste della Verg.^e SS.ma del Carmine per non riempirsi di polvere

Vesti bianchi pel bambino N° 2

Veste di Raso fiorato pel bambino N°1»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, ff. 430 r e v, 431r.

1840

Doc. 25

Il documento riguarda le statue lignee di Sant'Onofrio e Sant'Antonio Abate nella chiesa madre di San Ciro

«98. Altra <statua> di S. Antonio Abate.

[...]

100. Altra <statua> di S. Onofrio»

A.S.P.M.M., *Libro di Atti Giudiziari antichi*, f. n.c.1.

Doc. 26

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna del Rosario nella chiesa madre di San Ciro

«96. Altra (statua) del SS. Rosario con Stellario, due corone una pel bambino e l'altra per la Statua [...].

[...]

160. Due corone d'argento con suo Stellario, l'una per Maria SS. del Rosario, e l'altra di G. Bambino»

A.S.P.M.M., *Libro di Atti Giudiziari antichi*, f. n.c.

Doc. 27

Il documento riguarda l'Urna argentea di San Ciro nella chiesa madre

«87. Un quatro di San Ciro, con corona, palma e gamba d'argento [...]

[...]

101. Una urna d'argento, coll'insigne reliquia di nostro Protettore S. Ciro, che esiste il solo capo, conservata nella propria Cappella, adorna di custodia di marmo»

A.S.P.M.M., *Libro di Atti Giudiziari antichi*, f. n.c.

Doc. 28

Il documento riguarda la statua lignea di Santa Lucia nella chiesa madre di San Ciro

«97. Una Statua di S. Lucia, con palma, ed occhi d'argento [...] e più una corona d'argento

[...]

164. Una palma d'argento pella Statua di S. Lucia, con sua corona [...]

A.S.P.M.M., *Libro di Atti Giudiziari antichi*, f. n.c.

BAUCINA

1837

Doc. 29

Il documento riguarda la statua lignea dell'Addolorata nella chiesa del Collegio di Maria - Maria SS.ma del Lume

« Una Spada di arg.^o con Cuore indorato, tre chiodi pure indorate un Cinto di argento adornato di pietre della (f. 867r) Statua di Maria SS.ma Addolorata che si conserva nella Chiesa, e nel suo proprio altare»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, ff. 866v, 867r.

CIMINNA

1840

Doc. 30

Il documento riguarda la statua lignea di San Sebastiano nella chiesa omonima

«Conto che dona, e presenta il Sac.te Rosario Porcaro Proc.re, e Tes.e della Ven. Chiesa di San Sebastiano Martire di questo Comune di Ciminna a' Sig.ri Deputato, e Visitatore, e Rettori di detta Ven. Chiesa dell'esazione delle Rendite, limosine raccolte, e degli esiti delle medesime dal Primo Sett. 1839 a tutto Agosto 1840. Quale conto è stato formato sopra i conti dell'anno precedente.

[...]

Gli esiti di quest'anno corso dal primo Sett.e 1839 a tutto li 31 Agosto 1840 sono i seguenti: cioè

[...]

A 4 Marzo 1840. Pagati al Rev. Can.co D: Vito La Porta Ret.e per dare la caparra della nuova Statua allo scoltore D: Salvad.e Bagnasco di Palermo onz. sei, come per mandato di n° 2 onze 6

A 26 Aprile 1840. Pagati al sud.o Can.co La Porta per la causa sud.a, come per mandato di n° 3 onz. quattro onze 4

A 16 Ott.e 1840. Pagati al sud.o Can.co La Porta per la causa sud.a come per mandato di n° 4 onz. tre onze 3»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi dell'Archidiocesi, 1831-1832*, f. n. c.

Doc. 31

Il documento riguarda la statua lignea di San Sebastiano nella chiesa omonima

«n°2

Sac.te D: Rosario Porcaro qual Proc.re, e Tesorere della nostra Ven. Chiesa di San Sebastiano Martire di ordine nostro pagate al Can.co D: Vito La Porta la somma di onz. sei da servire per la caparra da darsi allo Scoltore D: Salvatore Bagnasco di Palermo subito che sarà convenuta la mercede della Statua del nuovo nostro San Sebastiano dal sopradetto la Porta di unita al Rettore Secolare Vincenzo Campanella, Pietro Orlando. Che

ricuperandone cautela in piede di detto mandato saranno fatti buoni a vostri conti. Oggi in Ciminna li 4. Marzo 1840. d.e onze 6

Can.o Calogero Caltabellotta Rettoris

Can.o Vito la Porta Rettoris

Term[inator]e Fran.co Guttilla Rett.e

Term[inato]re Francesco Taurina per parte di Michele Oringione (sic) Rettore

Giuseppe No[...] Piruino per parte di Pietro Orlando Rettore per essere Analfabeta

D. Michele Fiumefreddo per parte di Vincenzo Campanella Rettore per essere analfabeta.

Vale di ricevuta per la somma d'onz. sei di sopra espressata Can.o la Porta»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi dell'Archidiocesi, 1831-1832*, f. n. c.

Doc. 32

Il documento riguarda la statua lignea di San Sebastiano nella chiesa omonima

«n° 3

Il Rev.o D. Rosario Sac.te Porcaro Pro.e, e Tesoriero della nostra Ven.le Chiesa di S. Sebastiano M.e, pagherà al Rev.o Can.o D. Vito la Porta la Somma d'onz. quatro per rimetterle al Sig.r D. Salvatore Bagnasco in Pal.o in conto dell'onz. diciotto pr[ezz]o convenuto p. la novella Statua di d.o

Santo, e ricuperandone cautela in piede del presente si faranno buoni a conti - in Cim.a li 26 Ap.le 1840. d.e onze 4

Can.o Vito la Porta Rett.e

Term[inator]e Francesco Guttilla Rett.e

Can.o Calog.o Caltabillotta Rettore

Pietro No[...] Giarrizzo per Pietro Orlando, e [...]

Giacomo Sanfilippo p. Micaele Ciragone (sic)

D. Andrea di Bartolomeo per Vincenzo Campanella Rett.e

Vale di ricevuta pelle sop.e onz. quatro pagati oggi stesso

Can.o Vito la Porta»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi dell'Archidiocesi, 1831-1832*, f. n. c.

Doc. 33

Il documento riguarda la statua lignea di San Sebastiano nella chiesa omonima

«n° 4

Rev: Sac.te D: Rosario Porcaro Proc.re, e Tesoriero della nostra Ven. Chiesa di San Sebastiano M.e pagherete al Rev. Can.co D. Vito La Porta la somma di onz. tre per rimetterle in Palermo al Sig.r D: Salvatore Bagnasco in conto dell'onz. diciotto prezzo convenuto per la

novella Statua di San Sebastiano, e ricuperandone cautela in piè presente si faranno buoni a vostri conti = Oggi in Ciminna li 16 Ottobre 1840. d.e onze 3

Can.o Vito la Porta Rett.e
Term[inator]e D. Francesco Guttilla Rett.e

Ben.le D. Francesco Barone per parte di Vin.zo Campanella Rettore
Giuseppe De Blasi mi sottoscrivo per nome e parte di Pietro Orlando per esso non sapere scrivere, e di sua commissione

D. Ferrara D.n Filippo p. com[missio]ne di Michele C[...]gione Rettore, e p. essere analfabeta

Vale di ricevuta per onze tre pagatemi in moneta d'argento d.e onze 3

Can.o la Porta»
A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi dell'Archidiocesi, 1831-1832, f. n. c.*

1841

Doc. 34

Il documento riguarda la statua lignea di San Sebastiano nella chiesa omonima
«Conto che dona, e presenta il Sac.te Rosario Porcaro Proc.re, e Tes.e della Ven. Chiesa di San Sebastiano M[artir]e di questo Comune di Ciminna a' Sig.ri Deputato, e Visitatore, e Rettori di detta Ven. Chiesa dell'esazione delle Rendite,

Limosine raccolte, e degli esiti delle medesime dal Primo Sett. 1840 a tutto il 31. Agosto 1841. Quale conto è stato formato sopra i conti dell'anno precedente.

[...]
Gli esiti di quest'anno corso dal p.mo Sett.e 1840 a tutto li 31 Agosto 1841 sono i seguenti, cioè

[...]
A 25 febraro 1841. Pagati al Can.co D. Vito La Porta onz due per pagarli allo Scoltore D: Salvatore Bagnasco come per mandato Onze 2»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi dell'Archidiocesi, 1831-1832, f. n. c.*

Doc. 35

Il documento riguarda la statua lignea di San Sebastiano nella chiesa omonima

«Rev: Sac:te D: Rosario Porcaro Proc.re, e Tes.ro della nostra Ven. Chiesa di San Sebastiano M.re pagherete d'ordine nostro al Rev: Can.co D: Vito La Porta la somma di onz. due per rimetterle in Palermo al Sig.r D: Salvatore Bagnasco Scultore in conto dell'onz. 18 prezzo convenuto per la novella Statua di San Sebastiano, e ricuperandone cautela in piè del presente mandato si faranno buoni a vostri conti: Oggi in Ciminna li 25. febraro 1841 d.o onze 2

Can.o Vito la Porta Rettore
Term[inator]e Francesco Guttilla Rett.e

Vale di Ricevuta pelle sud.e onze due
corrispostemi oggi stesso d.e onze 2

Can.o Vito la Porta»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile,
Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a
Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi
dell'Archidiocesi, 1831-1832, f. n. c.*

Doc. 36

*Il documento riguarda la statua lignea di
San Sebastiano nella chiesa omonima*

«Conto, che dona, e presenta il Sac.^{te}
Rosario Porcaro Proc.^{re}, e Tes.^e della Ven.
Chiesa di San Sebastiano M[artir]^e di
questo Comune di Ciminna a' Sig.^{ri}
Deputato, e Visitatore, e Rettori di detta
Ven. Chiesa dell'esazione delle Rendite,
limosine raccolte, e degli esiti delle
medesime dal primo Sett. 1841 a tutto il
Dic.^e 1842. Quale conto è stato formato
sopra i conti dell'anno precedente. [...]
Gli esiti di quest'anno corso dal primo
Sett.^e 1841 a tutto il 31 Dic.^e

[...]

A 3 Novembre 1841. Pagati al Can.^{co} D:
Vito La Porta onz. una per pagarla allo
Scoltore D: Salvatore Bagnasco, come
per mandato Onze 1»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile,
Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a
Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi
dell'Archidiocesi, 1831-1832, f. n. c.*

Doc. 37

*Il documento riguarda la statua lignea di
San Sebastiano nella chiesa omonima*

«Rev. Sac.^{te} D. Rosario Porcaro Proc.^{re}, e
Tes.^e della nostra Ven. Chiesa di San
Sebastiano M.^e di questo Comune di
Ciminna d'ordine nostro pagherete al Rev.
Can.^{co} D. Vito La Porta Rett.^e la somma di
onz. una per rimetterla in Palermo al Sig.^r
D. Salvatore Bagnasco scultore in conto
dell'onz. 18 prezzo convenuto per la
novella Statua di San Sebastiano, che
ricuperandone cautela in piè del presente
mandato si faranno buoni a vostri conti:
Oggi in Ciminna li 3. Novembre 1841 d.^e
onze 1

Can.^o Vito La Porta Rett.^e Ecc.^o

Term[inator]^e Francesco Guttilla Rett.^e

Vale di ricevuta per la sudd.^a somma
d'onz. una da rimettersi al sud. Scultore
Bagnasco d.^e onza 1

Can.^o La Porta»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile,
Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a
Ruffini), Vol. 1179bis – *Stati attivi e passivi
dell'Archidiocesi, 1831-1832, f. n. c.*

VILLAFRATI

1765

Doc. 38

*Il documento riguarda il fonte battesimale
nella chiesa madre della SS. Trinità.*

*Apoca di onze 12 pagate allo scultore
Gaspare Lo Re dal committente don
Vincenzo Filingeri per l'esecuzione di due
fonti d'acqua benedetta. Nel medesimo
documento si riscontra un atto di
obbligazione, tra i suddetti stipulanti, per
la realizzazione di un fonte battesimale
del costo di onze 15.*

«Die Quinto Septembris Decime Quarte
 Ind[ictioni]s
 Mill[esi]mo Septingent[esi]mo
 Sexag[esi]mo Quinto
 Mag[iste]r Gaspar Lo Re Marmorarius
 Civ[ita]tis / Castrinovi, et ad [...] hic
 Pan[ormi] rep[...s] m[ihi] / n[otario]
 c[ognitus] c[oram] n[obis] sp[ont]e
 vig[or]e pr[ese]ntis d[icit] et fat[etur]
 hab[uisse] / et re[cepi]sse ab
 Exc[ellentissi]mo D[omi]no D[on]
 Vincentio Fi-/linger P[ri]n[ci]pe Comite
 S[anc]ti Marci ex / Magnatibus
 Hisp[ano]rum Prime classis de / Cubicolo
 S[acrae] R[egiae] M[aiestatis] quem Deus
 servet m[ihi] / n[otario] etiam c[ognitus]
 pre[sen]te, et stip[ulan]te uncias duodecim
 / p[onderis] g[eneralis] in pec[uni]a
 n[umera]ta de con[ta]nti, ut d[icit]
 ren[untia]s et caetera
 Et sunt d[ict]e unciae 12 sup[er]ius solute
 ut d[icitu]r / pello prezzo di due fonti
 d'acqua / benedetta di marmo giallo con
 macchia / d'altri colori dello Stato, e Terra
 di d[ict]a / città con suoi palausti, e
 zoccoletti della / stessa pietra, li stessi
 consegnati, e posti in / Villafrate, et hoc
 pro servitio nove ecclesie / edificate a
 d[ict]o Exc[ellentissi]mo D[omi]no in ipsa
 Terra, cum / hoc m[...] quod in situ
 eorumdem d[ict]us de Lo Re / teneatus et
 obligatus sit pro ut se oblig[avi]t et
 /obligat eidem Exc[ellentissi]mo
 P[ri]n[ci]pi Comiti Stip[ulan]ti / dare, et
 contribuire eius absistentiam gratis, / et
 pro bono amore in pace et caetera.

Insuper Sup[radi]ctus Gaspar Lo Re
 pro[mi]sit, / et pro[mi]ttit, seque
 soll[emnite]r oblig[avi]t et obligat / [...]
 Exc[ellentissi]mo D[omi]no P[ri]n[ci]pi
 Comiti S[anc]ti Marci / ut s[upr]a
 stip[ulan]ti ut d[icitu]r fare un fonte batte-
 /simale del consimile marmo delli
 soprad[ett]i / due fonti, da farlo alla
 misura di lar-/ghezza pal[mi] tre ed onc[e]
 otto, e per tutto / il resto deve essere,
 secondo il disegno / li verrà dato
 dall'Ing[egne]ro di d[ict]o
 Ecc[ellentissi]mo Conte / e benvesti al
 medemo Ing[egne]ro, quale fonte /
 battesimale della forma detta di sopra sij /
 tenuto, ed obligato sud[de]cto M[ast]ro, et
 s'obliga / a d[ict]o Exc[ellentissi]mo
 P[ri]n[ci]pe Conte di San Marco con-
 /segnarlo posto in sud[de]tta T[er]ra di
 Villafrate, / ed assettarlo in d[ict]a chiesa
 per l'ultimo / ottobre p[rossimo] f[uturo]
 1765 o più per li 15 Nov[embr]e 1765 / et
 in pr[...]essis non deficere alias.

De quibus damnis

Quod justum

Et hoc pro pr[eti]o in totum unciarum
 quindecim ex [...] / In comptum cuius
 pretij d[ict]us de Lo Re sp[ont]e / dixit, et
 fat[etur] ha[bui]sse, et re[cepi]sse a d[ict]o
 Exc[ellentissi]mo D[omi]no / Comite
 stip[ulan]te uncias quatuor p[onderis]
 g[eneralis] in pec[uni]a de co[ntan]ti
 ren[untia]s et caetera

Et restans idem Exc[ellentissi]mus
 D[omi]nus Comes pro[mi]sit, et
 pro[mi]ttit, / [...] se oblig[avi]t et obligat
 d[ict]o de Lo Re stip[ulant]i aut p[erso]ne

pro eo / leg[itti]me hic Pan[ormi] in pec[unia] de co[ntan]ti et ex[tr]a Tab[ul]a ut d[icitu]r alla / fine, che resterà consegnato, ed assettato in d[ict]a Ch[ies]a / benvisto a d[ict]o Ingegniero di d[ict]o Exc[ellentissi]mo Conte inpe[...]

Que o[mn]ia

estes D. Paulus Giudice, et D. Mich[e]l Ang[elu]s Granà»

A.S.Pa., Notai Defunti, Francesco Tugnini, IV stanza, inv. n. 45 , vol. 6095, f. 23 r e v

1766

Doc. 39

Il documento riguarda la statua lignea del Crocifisso nella chiesa madre della SS. Trinità.

Atto di obbligazione stipulato tra lo scultore Antonino Barcellona, l'intagliatore Gioacchino Incardona e il Principe Vincenzo Filingeri per la realizzazione di un Cristo Crocifisso del costo di onze 20.

«Die Vig[esi]mo quinto Junij Decime quarte Ind[ictionis]

Mill[esi]mo Septingent[esi]mo Sexag[esi]mo Sexto

Antoninus Barcellona Sculptor, et M[agiste]r / Joachim Incardona Intagliator m[ihi] n[otario] c[ognitus] c[oram] n[obis] / una simul pri[nci]pal[ite]r, et in sol[idu]m sese oblig[an]do / [...] vig[or]e p[resen]tis sp[ont]e in solidum ut s[upr]a sese / oblig[averu]nt, et obligant Ex[cellentissi]mo D[omi]no D[on] Vinc[enti]o / Filingeri p[ri]n[ci]pi Comiti S[anct]i M[ar]ci ex Mag[nati]bus /

Hijsp[ano]rum p[ri]me Classis, et de Cubiculo S[acrae] R[egiae] / M[aiestatis] quam Deus Servet m[ihi] n[otario] e[tia]m c[ognitum] p[rese]nti, et / stip[ulan]ti ut d[icitu]r fare un Cristo morto di / Legname di Cipresso all'Altezza di / un uomo magistrilmente, et secondo / richiede la sua professione di Scultura / quem d[ict]i de Barcellona, et Incardona in / sol[idu]m ut s[upr]a stip[ulan]tes tradere, et consigna-/re pro[mi]serunt, et pro[mi]ttunt, etque soll[emnite]r ob-/ligaverunt, et obligant d[ict]o Exc[ellentissi]mo D[omi]no / P[ri]n[ci]pi ut s[upr]a stip[ulant]i, vel pre[sen]te pro eo leg[iti]me / hic pan[ormi] in p[rossimo] v[enturo] mense Nov[emb]ris anni / p[rese]ntis 1766 et non def[ice]re alias et caetera

De q[ui]bus damnis et caetera

Quod justum

Et hoc pro pretio unciarum viginti p[onderis] g[eneralis] ex pacto / in comptum cujus quid[em] p[re]t[er]ij p[rese]nti de Bar-/cellona, et Incardona sp[ont]e d[icu]nt et fat[etur] / ha[bui]sse, et re[cepi]sse a D[onna] Joa[anna] Amorelli Virg[in]em / absente me Not[ario] pro ea stip[ulan]te uncias quatuor / p[onderis] g[eneralis] in pec[unia] de co[ntan]ti ut d[icu]nt ren[un]tias et caetera /

ques quidem uncias 4 sup[er]erius sol[ut]as [...] D[onn]a Joa[anna] Amo-/relli solvit de suis prop[ri]s pec[uni]s animo da / ejs ha[ben]di jurium cess[io]nem ut infra

Et hoc ex [...] p[resen]ti conf[iten]tes
 sp[ont]e cesserunt, et / cedunt d[ic]te de
 Amorelli me Not[ario] pro ea ut / s[upr]a
 stip[ulan]te, et recipiente o[mn]ia, et
 sing[ul]a juram / o[mne]sque, act[ion]es,
 r[at]iones, et c[aus]as reales p[erso]n[al]es
 que, / et quas habuerunt, ha[bea]nt et
 h[ab]ent, ac pos-/sunt, et sperant
 ha[bue]re in d[ic]tis unciae 4 eorumque /
 ex[at]ionem, peti[tio]ne, recup[eratio]ne,
 et conseq[un]tione co[n]tra, et adv[ersu]s /
 d[ic]tum D[omi]num p[ri]ncip, Comite
 S[anct]i M[arci], ejusque / status,
 eff[ectu]s, [...], eff[ectu]s, et bona, et [...]
 alias / quas vis p[erso]nas, et bona quo
 m[odo] l[ibe]t obligatas, / et obligata
 vir[tu]tem, et aut[or]itate tam d[ic]tum
 quam, / aliorum quorum vis jurium [...] /
 ut a modo et caetera

Ita quod,

Et restantes uncias 16 pro complim[en]to
 p[ecun]ij p[re]dicti / ad Exc[ellentiss]imus
 D[omi]nus p[ri]ncipis Comes S[anct]i
 M[arci] / dare real[ite]r et cum effe[ctum]
 solve[re] pro[m]isi, / et pro[m]ittit, seque
 soll[em]niter oblig[avit], et obligat /
 d[ic]tis de Barcellona, et Incardona
 stip[ulanti]bus, / vel p[erso]ne pro ejs
 leg[iti]me hic pan[ormi] in pec[unia] / de
 co[n]tanti et extra Tabulam facta consi-
 gnatione di sud[ect]o Cristo lesto di tutto
 / punto in [...] et caetera.

Sub pacto, che non piacendo il d[ic]to Cri-
 sto deve restare per conto di d[ic]ti di
 Bar-/cellona ed Incardona in sol[idu]m
 c[om]e s[upr]a / stip[ulan]ti, e detti di
 Barcellona ed Incar-/dona siano obligati,

et in virtù de patto / in sol[idu]m c[om]e
 s[upr]a promettono, e s'obligano /
 restituire le d[ic]te uncias quattro così di
 patto et caetera

Que omnia et caetera

[...]

Testes D[on] Stephanus Giudice, et D[on]
 Bernardus M[aria] Ruffo»

A.S.Pa., Notai Defunti, Francesco Tugnini, IV
 stanza, inv. n. 45 , vol. 6097, ff. 399 r e v,
 400r

Doc. 40

*Il documento riguarda il fonte battesimale
 nella chiesa madre della SS. Trinità.*

*Atto di pagamento stipulato tra lo scultore
 Franco di Martino e donna Joanna
 Amorelli. L'artista riceve dalla suddetta 8
 onze a saldo della realizzazione, su
 commissione del Principe Vincenzo
 Filingeri, di un «cubolino» da collocare
 sul fonte battesimale della chiesa madre
 di Villafrati.*

«Die Vig[esi]mo Nono Decembre
 Decimequinte Ind[ic]tionis]

Mill[esi]mo Septing[esi]mo Sexag[esi]mo
 Sexto

M[agiste]r Francus di Martino / faber
 lignarius m[ihi] n[otario] c[ognitus]
 c[oram] n[obis] / vig[or]e p[rese]ntis
 sp[ont]e dicit et fat[etu]r ha[bui]sse / et
 re[cepi]sse a D[onna] Joanna Amor-/elli
 Virgine absente me Not[ario] / pro ea
 stip[ulan]te uncias octo p[onderis]
 g[eneralis] in pec[uni]a / numerata de
 co[n]tanti ut d[ic]it ren[untia]s et caetera

Quas quidem uncias 8 sup[erius]s solutas / d[ict]a de Amorelli solvit de / suis proprijs pec[un]is a[n]i[m]o, et / intentione in eis, et pro eis / infra obtinendi, et ha[be]ndi jurium / cessionem et non al[ite]r.

Et sunt d[ict]e unciae 8 sup[erius]s solute / pro omnia attractu et ma-/gisterijo ut d[ic]itur si di falegname / come d'Intagliatore e Chiavittie-/ro del Cubolino di legname / per d[ic]tum Confitentem facti de / ord[in]e Exc[ellentissimi] D[omi]ni D[on] Vincentij / Filingeri P[ri]n[ci]pis Comitum S[anc]ti M[ar]ci ex Magnatibus Hyspaniarum p[ri]me Classis et de Cu-/biculo S[acrae] R[egiae] M[aiestatis] quam Deus / adj[un]ct pro servitio fontis Baptismatis Nove Eccl[esi]e per d[ic]tum D[omi]num / P[ri]n[ci]pem, Comitem S[anc]ti M[ar]ci ab co-/edificate in eius terra Villa-/fratris, et Conventi Solvi per d[ic]tis / uncias octo sicuti appretiatum fuit / per D[on] Nicolaum Anito Ingen-/gnierium sic ex accordio et non / aliter et caetera.

In q[ui]bus quidem uncias 8 sup[erius]s solutis / earumque ex[ati]one petit[i]one re-/cuperatione et Conseg[natio]ne pref[atu]s / Confitens cessit, et cedit eidem / de Amorelli me Not[ario] pro ea Stip[ulan]te / et recip[ien]te omnia, et sing[ul]a juram, / o[m]nesq[ue] actiones, ra[tio]nes, et ca[usa]s / reales personales et caetera que et quas / habuit, ha[be]t, et h[ab]et ac potest, / et sperat h[ab]ere co[n]tra et adv[ersu]s / d[ic]tum Exc[ellentissimum] D[omi]num

P[ri]n[ci]pem Comitem / S[anc]ti M[ar]ci eiusq[ue] eff[ectu]s he[...]res et bona / q[uo]m[odo]ll[ibe]t oblig[at]as, et oblig[and]a virtute, et / aut[orita]the tam d[ic]tum quam aliorum / quorum vis jurium [...] / ut a modo et caetera.

Ita quod jura pr[edic]ta sup[erius]s cessa non / retorqueant nec ullo unquam / fut[ur]o temp[or]e retorquevi possint co[n]tra / d[ic]tum cedentem directe vel indirecte et caetera.

[...].

Testes D[on] Paulus Giudice, et D[on] Bernardus M[aria] Ruffo»

A.S.Pa., Notai Defunti, Francesco Tugnini, IV stanza, inv. n. 45 , vol. 6098, f. 877 *rev*

CEFALÀ DIANA

1809

Doc. 41

Il documento riguarda la statua lignea di San Francesco di Paola nella chiesa madre

«Io Infra.tto Vicario Foraneo di questa Terra di Mezzojuso qual Commissionato di S: Ecc.a R.ma Monsignor Arcivescovo di Palermo, per visitare L'unica Chiesa di Cefalà Diana sotto titolo di S. Francesco di Paola, avendo adempito la mia Commissione sotto li 21 del cadente Maggio 1809 ho ritrovato inutile quanto siegue

[...]

Nella Cappella di S: Francesco di Paola trovai la statua del Santo di Carta Pista tutta deforme, ed indegna di potersi

Esporre al publico, Le Carte di Gloria inleggibili, e La Lapide troppo piccola»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 979r.

1819

Doc. 42

Il documento riguarda la statua lignea di San Francesco di Paola nella chiesa madre

«Altro <altare> di S. Francesco di Paola con sua Statua»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179 – *Sacra Visita del Cardinale Mons. Pietro Gravina 1819*, f. 511.

Doc. 43

Il documento riguarda la statua lignea dell’Immacolata nella chiesa madre di San Francesco di Paola

«N.^{to} Cinque Altari nominati il Maggiore adorno d’una Statua di Maria Immacolata»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1179 – *Sacra Visita del Cardinale Mons. Pietro Gravina 1819*, f. 511.

MEZZOJUSO

1747

Doc. 44

Il documento riguarda la statua lignea del Crocifisso nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«un altare del SS.^{mo} Crocifisso con corona di spine d’argento, un quadro dell’ Vergine adolorata a piedi, n° sei candelieri con sue rame tovaglia e palio d’altare di seta»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 72v.

Doc. 45

Il documento riguarda il gruppo ligneo della Sacra Famiglia nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«In p. un altare con n° tre statue di Gesù, Maria, e Gius.^e, Angelo Custode, e Santo Michael Arcangelo con sue candiliere, rami, e vasi, tovaglia d’altare e palio d’altare di raso bianco dipinto»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 72v.

Doc. 46

Il documento riguarda la statua lignea dell’Immacolata nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Un altare della SS.^{ma} Concezione con la Statua vitriata innanzi n° 4 candelieri con sue rame tovaglia e palio d’altare di seta»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1175 – *Sacra Visita. Sede Vacante 1747*, f. 72v.

1766

Doc. 47

Il documento riguarda la statua lignea del Crocifisso nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Altare del SS. Crocifisso e quadro a piedi della Verg.^e addolorata con suo candilieri e vasetti, ed Avanti altare»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 931.

Doc. 48

Il documento riguarda il gruppo ligneo della Sacra Famiglia nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Altare di Gesù M.^a e Gius.^e con Statue, e Statue di S. Michele, ed Ang.^o Custode, e quadro di S. Calcidonio candilieri, vasetti e rami, tovaglia e palio d’Altare»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 932.

Doc. 49

Il documento riguarda la statua lignea del l’Immacolata nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Altare della Concezzione con Statua, Candilieri e vasetti, ed avanti altare»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons. Filangeri 1766*, f. 931.

1809

Doc. 50

Il documento riguarda la statua lignea del Crocifisso nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Una Statua grande del SS. Crocifisso, e sua Madonna Addolorata in pittura»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 883v.

Doc. 51

Il documento riguarda il gruppo ligneo della Sacra Famiglia nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«N° tre cerchetti d’Argento nelle Statue di Gesù, Maria, e Giuseppe.

Un’Augellino di Argento, che tiene in mano il Bambino

[...]

Tre Statue di Gesù, Maria, e Giuseppe»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, ff. 882r e 883v.

Doc. 52

Il documento riguarda la statua lignea del l’Immacolata nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Una Statua dell’Immacolata Concezzione»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons. Raff.^{le} Mormile 1808*, f. 883v.

1836

Doc. 53

Il documento riguarda la statua lignea del Crocifisso nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Num.^o quattro Crocifissi, due grandi, e due mezzani»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 461v.

Doc. 54

Il documento riguarda il gruppo ligneo della Sacra Famiglia nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Tre Circhetti d'Argento, ch'esistono nelli Statui di Maria, Giuseppe, e Gesù Bambino»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 460v.

Doc. 55

Il documento riguarda la statua lignea dell'Immacolata nella chiesa madre di Maria SS.ma Annunziata

«Un Stellario dell'Immacolata d'argento»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 460v.

1837

Doc. 56

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna col Bambino nel Santuario di Maria SS.ma dei Miracoli

«Più un pajo di fioccaglie nelle orecchie di Maria SS.^{ma} d'oro con N. 5 pendenti per ognuna

Più N: due collane una d'ambra, e l'altra di cera bianca poste nel collo di Maria SS.^{ma}

Più altre tre collane poste nel collo del bambino di vetro

[...]

Più una statua di Maria SS.^{ma} con bambino in braccia guarnita di stellaio corona di rame con sue vole (sic)»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1180 – *Sacra Visita del Cardinale Gaetano Trigona 1833*, f. 484r.

1843

Doc. 57

Il documento riguarda la statua lignea della Madonna col Bambino nel Santuario di Maria SS.ma dei Miracoli

«Più la chiesa di M.^a dei Miracoli. Era mediocre con tre altari, ed una Statua buona di M.^a SS.»

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile, Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a Ruffini), Vol. 1181 – *Sacra Visita fatta dall'Em.o e R.mo Card. Pignatelli, Arcivescovo di Pal.^o nell'anno 1840 e seg.^{ti}*, f. 323v.

1850

Doc. 58

*Il documento riguarda la statua lignea del
l'Immacolata nella chiesa madre di Maria
SS.ma Annunziata*

«[...] i Latini di detto Comune tempo fa hanno portato in Palermo la Statua di Maria Immacolata per riformarla e trovasi nel Seminario degli Sperti dirimpetto Santa Zita, di cui è incaricato il Portonajo di d.º Seminario D. Giacomo Conti ed anco il P[ad]re Rettore»

A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 3, Fascicolo n. 4, *Carteggio relativo alla Statua dell'Immacolata dei Latini*, f. n.c.

1871

Doc. 59

*Il documento riguarda la statua lignea del
l'Immacolata nella chiesa madre di San
Nicolò di Mira*

«Pal.º 4 Dic.º 71 / Carissimo P. Onofrio [...] Mercordì alle ore 21 arriverà la cassa con l'Immacolata, e biancheria: avvisate il sagrista ed affezionati per trovarsi nella piazza onde scendere piana la cassa senza romper niente. Se Mercordì non spedirò l'Imm.^a dovrà essere o per mancanza di carrettieri, o per un caso impreveduto – in tutti i casi arriverà la vigilia, cioè il Giovedì – io però cercherò tutti i mezzi, se avrò la cassa pronta e vi sarà carrettiere di andarla a consegnare martedì sera a S. Antonino – Non fate chiasso con questa Immacolata [...]»

A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 3, Fascicolo n. 3, *Carteggio che riguarda la statua dell'Immacolata*, f. n.c.

Doc. 60

*Il documento riguarda la statua lignea del
l'Immacolata nella chiesa madre di San
Nicolò di Mira*

«Pal.º 4 Dic.º 71 sera tardi / Caro P. Onofrio / Oggi ritirai la Madonna e la biancheria e il drappo di seta: sto preparando tutto per così dimane sera andare a consegnare la cassa al carrettiere [...]. Con la Madonna rimetterò la nota delle spese [...]. Vostro P. Cuccia»

A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 3, Fascicolo n. 3, *Carteggio che riguarda la statua dell'Immacolata*, f. n.c.

Doc. 61

*Il documento riguarda la statua lignea del
l'Immacolata nella chiesa madre di San
Nicolò di Mira*

«Palermo 13 S.^a Lucia sera 71 – ore 5 di notte / Caro P. Onofrio / Dimane alle ore 9 verrà il carrettiere Privitera, per come restammo puntati, sino in Seminario a prendere la cassa con la Madonna [...]. Appena arrivata la Madonna – situatela – Vi posso dire che in alcune chiese di Pal.º anche rispettabili ò visto Immacolate di questa grandezza [...]. Vostro P. Cuccia»

A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 3, Fascicolo n. 3, *Carteggio che riguarda la statua dell'Immacolata*, f. n.c.

Doc. 62

*Il documento riguarda la statua lignea del
l'Immacolata nella chiesa madre di San
Nicolò di Mira*

«Compra di Madonna £. 37 / Trasporto in
Mezzojuso £. 5 / [...] N. 17 stelle di
argento £. 8.50 / [...] Rinnovo dei colori
alla Madonna £. 6 / [...] Al facchino per
trasporto <dalla Chiesa al Seminario> £.
2.10»

A.S.P.M.G.M., Cartella n. XI, Carpetta n. 3,
Fascicolo n. 3, *Carteggio che riguarda la
statua dell'Immacolata*, f. n.c.

LERCARA FRIDDI**1766****Doc. 63**

*Il documento riguarda la statua lignea
della Madonna del Carmelo nella chiesa
madre della Madonna della Neve*

Cappella della SS.^a Vergine del Carmelo

Una Statua di d.^a SS.^a Vergine con due
corone con Angeli d'argento

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile,
Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a
Ruffini), Vol. 1176 – *Sacra Visita Mons.
Filangeri 1766*, f. 887

1809**Doc. 64**

*Il documento riguarda la statua lignea
della Madonna del Carmelo nella chiesa
madre della Madonna della Neve*

Più Num.^o Cinque Statue. [...] altra di
Maria SS.ma del Carmelo con sua corona
d'argento, e corona del Bambino anche
d'argento con avere una Manto allamato
(sic) d'argento, ed abitino riccamato

A.S.D.Pa., Fondo Curia Arcivescovile,
Sottoserie Visite Pastorali (da Bazan a
Ruffini), Vol. 1177 – *Sacra Visita Mons.
Raff.^{le} Mormile 1808*, ff. 835v e 836r.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- **AA.VV.**, *Il ritorno dell'Immacolata dell'Ogliastro – fine secolo XVIII*, Restaurata a cura della Deputazione Maria SS. Immacolata – Bolognetta, 28 Novembre 1998, Palermo 1998;
- **F. Abbate**, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, vol. IV, Roma 2002;
- **M. Accascina**, *I marchi delle argenterie e delle oreficerie siciliane*, Trapani 1976;
- **V. Amico**, *Dizionario topografico della Sicilia*. Tradotto ed annotato da Gioacchino di Marzo, chierico distinto della Real Cappella Palatina, voll. I-II, Palermo 1855-1859;
- **S. Anselmo**, *Le Madonie: Guida all'arte*, Palermo 2008;
- **S. Anselmo**, *Pietro Bencivinni “magister civitatis Politii” e la scultura lignea nelle Madonie*, Bagheria (Pa) 2009;
- **S. Anselmo**, *Gruppo della Pietà*, scheda n. I.2, in Guttilla 2010, pp. 66-69;
- **A. Anzelmo**, *Ciminna. Materiali di storia tra XVI e XVII secolo*, Palermo 1990;
- **A. Anzelmo**, *Omaggio alla Matrice di Ciminna: guida al monumento e alle opere d'arte*, Ciminna 1998;
- **A. Anzelmo**, *Del culto dell'Immacolata Concezione di M. V. a Ciminna*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni: Atti del Convegno di studio, Palermo 1-4 dicembre 2004*, a cura di D. Ciccarelli – M. D. Valenza, Palermo 2006, pp. 23-40;
- **A. Anzelmo**, *Per una storia delle donne della Sicilia Spagnola. Beatrice del Carretto. Contessa di Racalmuto, Principessa di Ventimiglia*, in Marchese 2008, pp. 187-226.
- **A. Anzelmo** (a cura di), *Storia, Culto, Arte e Folklore. Ciminna e l'Immacolata*, Palermo 2009;
- **E. Appari**, *Ventimiglia di Sicilia: tra storia e leggenda*, Palermo 1995;
- **G. C. Argan**, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana*, Anno I, n. 7 - ottobre 1957, Roma 1957, pp. 29-33.

- **S. Arnone**, *I beni culturali a Marineo*, Atti della conferenza cittadina organizzata dal Comune di Marineo il 5 ottobre 1980, Palermo 1981;
- **Associazione Turistica Pro Loco di Bolognetta**, *Da S. Maria dell'Ogliastro a Bolognetta*, Palermo 1982;
- **P. Barcia**, *Il rilievo come rilettura critica del passato: la Chiesa Madre S.S. Ciro e Giorgio di Marineo*, Tesi di laurea, relatore prof. Nunzio Marsiglia, Facoltà di Architettura di Palermo, A.A. 2008-2009;
- **N. Bertolino**, *Madonna delle Grazie*, scheda n. II.42 in M. C. Di Natale 1993, pp. 188-189;
- **G. Bongiovanni**, *Le arti*, in *Omaggio a Villafrati. Studi sulla Chiesa Madre*, premessa di M. C. Di Natale, a cura di G. Bongiovanni – A. Pravatà – D. Ruffino, Palermo 1993, pp. 39-99;
- **G. Bongiovanni**, *ad vocem Antonino Barcellona*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 21;
- **G. Bordonaro, D. Ciccarelli, G. Diana, G. Giaccone, G. Taibi** (a cura di), *Baucina. Storia Arte Cultura*, Bagheria (Pa) 2010;
- **G. Bozzo**, *Le lodi dei più illustri siciliani trapassati nei primi quarantacinque anni dell'Ottocento*, vol. I, Palermo 1851;
- **C. Brandi**, *Teoria del restauro*, Torino ed. 1977;
- **C. Brandi**, *Il restauro. Teoria e pratica 1939 – 1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1995;
- **I. Bruno**, *Confraternita di Maria SS. Addolorata*, scheda n. I.12.6, in Di Natale 1993, pp. 122-123;
- **O. Buccola**, *La colonia greco-albanese di Mezzojuso: origine, vicende e progresso*, Palermo 1909;
- **O. Buccola**, *Nuove ricerche sulla fondazione della colonia greco-albanese di Mezzojuso*, Palermo 1912;
- **O. Buccola**, *Mezzojuso e la chiesa di Santa Maria: nuovi documenti storici*, Palermo 1914;
- **S. Butera**, *Storia di Vicari dalle origini fino ai nostri tempi*, Palermo 1898;

- **G. Calderone**, *Antichità siciliane in specie memorie storico-geografiche di Marineo e suoi dintorni*, Palermo ed. 1985-1986;
- **G. Carandente**, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1966.
- **D. Caruso**, *Chiesa Madre*, in Caruso, Pirrello 2005, pp. 18-25;
- **D. Caruso, C. Pirrello** (a cura di), *Le chiese di Lercara Friddi ed il culto mariano*, Lercara Friddi 2005;
- **D. Caruso, C. Pirrello**, *Origini e spiritualità di Lercara Friddi*, Lercara Friddi 2006;
- **R. Casciaro** (a cura di), *La statua e la sua pelle: artigiani tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, in *Riconoscere un patrimonio*, Galatina 2007;
- **R. Casciano, A. Cassano** (a cura di), *Sculture di età barocca tra terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra, Lecce 16 dicembre 2007 – 28 maggio 2008, Roma 2007;
- **V. Chiamonte**, *Acquasantiera*, scheda n. I.1, in Guttilla 2010, pp. 64-65;
- **D. Ciccarelli**, *Documenti sul Collegio di Baucina*, in G. Romeo, *Le meraviglie dell'amore. 275° Anniversario di fondazione. 1728-2003*, Palermo 2003, pp.73-80.
- **D. Ciccarelli**, *Frammenti di storia di Baucina*, in G. Bordonaro, D. Ciccarelli, G. Diana, G. Giaccone, G. Taibi 2010, pp. 17-37.
- **S. Correnti**, *La Sicilia del Settecento: il tramonto dell'isola felice*, Catania 1985;
- **A. Cuccia**, *La scultura lignea in Sicilia nei secoli XVII e XVIII*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, Anno Accademico 1972-73, relatore M. G. Paolini;
- **A. Cuccia**, *Caccamo. I segni artistici*, Caccamo 1988;
- **A. Cuccia**, *Scultura lignea a Mezzojuso*, in *Arte Sacra a Mezzojuso*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1991, pp. 107-121;
- **A. Cuccia**, *Immacolata Concezione*, scheda n. III.18, in Di Natale 1993, p. 205
- **A. Cuccia**, *Madonna col Bambino*, scheda n. III.28, in Di Natale 1993, p. 210;

- **A. Cuccia**, *Madonna Addolorata*, scheda n. III.30, in Di Natale 1993, pp. 211-212;
- **A. Cuccia**, *Immacolata Concezione*, scheda n. III.33, in Di Natale 1993, pp. 212-214;
- **A. Cuccia**, *Immacolata Concezione*, scheda n. III.50, in Di Natale 1993, p. 221;
- **A. Cuccia**, *L'Immacolata dell'Ogliastro*, in AA.VV. 1998, s.p.;
- **A. Cuccia**, *Le sculture, L'arredamento sacro, Gli intagli lignei*, in *Il Museo Diocesano di Caltanissetta*, a cura di S. Rizzo, A. Bruccheri, F. Ciancimino, Caltanissetta 2001;
- **A. Cuccia**, *Lo scultore Antonino Barcellona e l'immagine condivisa dell'Immacolata*, in Anzelmo 2009, pp. 34-42;
- **A. Cuccia**, *Non è di Francesco ma di Filippo Quattrocchi la scultura dell'Immacolata*, in *Espero. Rivista del comprensorio Termini – Cefalù – Madonie*, a. IV, n. 34, maggio 2010, p. 6;
- **G. Cusmano**, *Storia dell'Immacolata Signora di Ciminna*, Ciminna 1993;
- **G. Cusmano**, *Ciminna. La chiesa di San Francesco d'Assisi dalla metà del XV al XIX secolo*, Palermo 1999;
- **F. Dell'Utri**, *La statua dell'Immacolata di Marineo nella scultura lignea siciliana del secolo XVIII (fra i Bagnasco e i Quattrocchi)*, Caltanissetta 1990;
- **B. De Marco Spata**, *ad vocem Vincenzo Genovese*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 148;
- **B. De Marco Spata**, *Arte e artisti a Corleone dal XVI al XVIII secolo: nuove acquisizioni documentarie*, Palermo 2003;
- **G. Diana**, *Baucina nel Settecento tra Arte e Architettura*, in G. Bordonaro, D. Ciccarelli, G. Diana, G. Giaccone, G. Taibi, 2010, pp. 45-68;
- **G. E. Di Blasi**, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura in Sicilia*, tomo II, Roma 1758;

- **I. Di Liddo**, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008;
- **P. Di Marco** (a cura di), *Mezzojuso: territorio, storia, arte, tradizione*, Mezzojuso 1997;
- **P. Di Marco**, *Storia*, in Di Marco 1997, pp. 35-43;
- **P. Di Marco** (a cura di), *Icone Arte e Fede*, Catalogo della Mostra – Itinerario, Chiese: San Nicolò di Mira, Santa Maria di tutte le Grazie, San Rocco, SS.mo Crocifisso, 29 dicembre 1996 – 26 gennaio 1997, a cura di P. Di Marco, Bagheria (Pa) 1998;
- **P. Di Marco**, *Mezzojuso tra storia e arte*, in Di Marco 1998, pp. 25-26.
- **G. Di Marzo Ferro**, *Stato presente della Chiesa di Sicilia ossia continuazione alla Sicilia Sacra di Rocco Pirri*, Palermo 1860;
- **M. C. Di Natale** (a cura di), *Arte Sacra a Mezzojuso*, Chiesa S. Maria di tutte le Grazie 22 dicembre 1990 – 27 gennaio 1991, Palermo 1991;
- **M. C. Di Natale** (a cura di), *Le confraternite dell’Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, catalogo della mostra, Palermo, Albergo dei Poveri, 3-15 maggio 1993, Palermo 1993;
- **M. C. Di Natale**, *Arte*, in *Mezzojuso. Territorio, storia, arte, tradizioni*, a cura di P. Di Marco, Palermo 1997, pp. 49-76;
- **M. C. Di Natale** (a cura di), *Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001, Milano 2001;
- **F. Di Pietro**, *Precisazioni sull’arte a Palermo nei secoli XVII-XVIII*, Palermo 1946;
- **F. M. Emanuele e Gaetani, m.se di Villabianca**, *Le Divine Arti della Pittura e della Scultura*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 1988;
- **Eparchia di Piana degli Albanesi**, *Annuario Diocesano*, Palermo 1970;
- **S. Farinella** (a cura di), *Filippo Quattrocchi, Gangitanus Sculptor. Il “senso barocco” del movimento*, catalogo della mostra, Gangi, chiesa San Giuseppe – Palazzo Bongiorno – Chiesa della Badia, 24 aprile – 11 luglio 2004, Palermo 2004;

- **S. Favarò**, *Vicari: dalle origini all' alba del XX secolo*, Messina 2003;
- **P. Fedele da San Biagio**, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002;
- **T. Fittipaldi**, *Sculture inedite di Ignazio Marabitti*, in *Napoli nobilissima*, vol. XV, fasc. III-IV Maggio-Agosto 1976, Napoli 1976;
- **T. Fittipaldi**, *La scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980;
- **V. Francia – R. Fusco – G. Morello** (a cura di), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Città del Vaticano, 11 febbraio – 13 maggio 2005, Milano 2005;
- **L. Gaeta** (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del Convegno internazionale di Studi, Lecce, 9-10 giugno 2004, vol. II, Lavello (Pz) 2007;
- **D. Garstang**, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in *Splendori di Sicilia*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001;
- **I. Gattuso**, *Un mazzolino di giorni*, Palermo 1977;
- **I. Gattuso**, *Due campanili sotto la Brigna*, Agrigento – Palermo 1978;
- **M. Genova**, *ad vocem Francesco Sozzi*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 506;
- **M. Genova**, *ad vocem Olivio Sozzi*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 507-509;
- **A. Gerbino**, *Il fervore dei Lo Cascio e l'ambito culturale della Controriforma*, in *La corruzione e l'ombra. Civiltà figurativa siciliana*, Caltanissetta – Roma 1990, pp. 7-19;
- **M. Giarrizzo – A. Rotolo**, *Mobili e mobiliari nella Sicilia del Settecento*, introduzione di M. C. Di Natale, Palermo 1992;
- **F. Grasso**, *Ottocento e Novecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Palermo 1981, pp. 167-257;
- **V. Graziano**, *Ciminna. Memorie e documenti*, a cura di F. Brancato, Ciminna 1987;
- **R. Giudice**, *Francesco Ignazio Marabitti, scultore siciliano del secolo XVIII*, Palermo 1937;

- **M. Guttilla**, *Le vie dei dragoni: fontane a Palermo da Mariano Smiriglio a Ignazio Marabitti*, Palermo 1984;
- **M. Guttilla**, *Teorie e metodi della conservazione e del restauro nelle arti decorative*, in M. C. Di Natale 2001, pp. 278-291.
- **M. Guttilla**, *La falce, le stelle e il serpente. Rappresentazioni pittoriche dell'Immacolata Concezione tra Seicento e Settecento*, in *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni: Atti del Convegno di studio, Palermo 1-4 dicembre 2004*, a cura di D. Ciccarelli – M. D. Valenza, Palermo 2006, pp. 231-246;
- **M. Guttilla**, *Arte nel restauro, arte del restauro: Storia dell'Arte e storia della conservazione in Italia meridionale*, atti del seminario di studi, Palermo, Palazzo Steri - 15 giugno 2007, Caltanissetta – Roma, 2007;
- **M. Guttilla**, *Mirabile Artificio. Percorsi d'arte figurativa dal XV al XIX secolo nel territorio dell'Alto Belice Corleonese, dal restauro al museo diffuso*, brochure dei progetti Mirabile Artificio I e II, Palermo 2007;
- **M. Guttilla** (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, atti del convegno internazionale di studi, Palermo, 10-12 novembre 2005, Palermo 2008;
- **M. Guttilla** (a cura di), *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2010;
- **R. Guzzo**, *La cappella del Redentore a Baucina*, Bagheria 1996;
- **J. Hall**, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Varese 2002;
- **S. La Barbera Bellia**, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore francescano della Controriforma: fra' Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI). Atti del convegno internazionale di studio nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi*, Palermo 7-12 marzo 1982, Palermo 1987, pp. 393-401;
- **S. La Barbera**, *Addolorata*, schede nn. III.34, III.36, in Di Natale 1993, pp. 214-215;

- **G. La Bua, T. Truzzolino**, *Cefalà Diana nella storia e nell'arte*, Palermo 1999;
- **S. Lanza di Trabia**, *La scultura in Sicilia nei secoli XVII, XVIII e XIX*, Palermo 1880;
- **G. Lopes** (a cura di), *Federico Siracusa alla bottega del Marabitti nella Sicilia del XVIII secolo: mostra storico – fotografica*, fotografie di F. Porcaro, Palermo Biblioteca Franceseana, 17-31 luglio 1999, Palermo 1999;
- **F. Lo Piccolo**, *In Rure Sacra. Le chiese rurali dell'agro palermitano dall'indagine di Antonino Mongitore ai giorni nostri*, Palermo 1995;
- **P. G. Macaluso**, *Frate Umile Pintorno (1601-1639). Scultore e mistico*, Palermo 1994;
- **D. Malignaggi**, *Ignazio Marabitti*, in *Storia dell'Arte*, n. 17, 1974;
- **D. Malignaggi**, *Valerio Villareale*, catalogo a cura di D. Favatella, "Quaderni dell'Archivio Fotografico Regionale dell'Arte Siciliana", serie scultura, n. 1, Palermo 1976;
- **D. Malignaggi**, *La scultura della seconda metà del '600 e '700*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Palermo 1981;
- **D. Malignaggi**, *Tra Neoclassicismo e Accademia. Arti figurative a Palermo nella prima metà dell'Ottocento*, in *Immaginario e tradizione, carri trionfali e teatri pirotecnici nella Palermo dell'Ottocento*, Regione Siciliana, Assessorato dei BB.CC.AA. e della Pubblica Istruzione, Catalogo della mostra, Galleria regionale della Sicilia, 14 ottobre 1993 – 9 gennaio 1994, Palermo 1993, pp. 19 – 40;
- **D. Malignaggi** (a cura di), *La formazione professionale dell'artista: Neoclassicismo e aspetti accademici*, Palermo 2002;
- **D. Malignaggi** (a cura di), *Neoclassicismo e aspetti accademici: disegnatori e incisori siciliani*, Palermo 2004;
- **A. G. Marchese**, *I Lo Cascio di Chiusa Sclafani. Scultori in legno del '500*, Palermo 1989;
- **A. G. Marchese**, *Uno scrigno di tesori*, in *Tertio millennio adveniente. Capolavori siciliani di arte sacra, Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, 23 dicembre 2000 – 6 maggio 2001, a cura di Giovanni Mendola,

- Monreale, Palazzo Arcivescovile – Corleone, Complesso di San Ludovico, Palermo 2001, pp. 37-45;
- **A. G. Marchese** (a cura di), *L'isola ricercata. Inchieste sui centri minori della Sicilia. Secoli XVI-XVIII*, Atti del Convegno di Studi, Campofiorito 12-13 Aprile 2003, a cura di A. G. Marchese, Palermo 2008;
 - **F. Marzano**, *Giuseppe Picano*, in Poso 2000, pp. 196-197;
 - **C. Matranga**, *Scultura e pittura del secolo XVIII, XIX e XX in Palermo e la Conca d'Oro*, Palermo 1911;
 - **A. Mazzè** (a cura di), *Le parrocchie*, Palermo 1979;
 - **F. Meli**, *L'arte in Sicilia dal secolo XII fino al secolo XIX*, Palermo 1929;
 - **G. Meli**, *Sulle arti del disegno in Sicilia nel secolo XIX per socio Giuseppe Meli prof. Di pittura, Segretario della Commissione di Antichità e Belle arti per la Sicilia in Palermo*, Palermo 1863;
 - **G. Mendola** (a cura di), *Gloria Patri: l'arte come linguaggio del sacro*, 23 dicembre 2000-6 maggio 2001, Monreale, Palazzo Arcivescovile - Corleone, Complesso di San Ludovico, Palermo 2001;
 - **B. Minerva**, *Tecniche esecutive e problemi di restauro di alcune sculture lignee policrome (sec. XVI-XVIII)*, in Poso 2000, pp. 41-58.
 - **A. Mongitore**, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, a cura di E. Natoli, Palermo 1977;
 - **V. Mortillaro**, *Appendice alla Sacra Regia Visita per la Sicilia di Mons. Giovanni Angelo De Ciocchis contenente un commentario dal 1741 al 1836*, Palermo 1843;
 - **F. T. Muscarello**, *Mezzojuso e la sua Madonna dei Miracoli nel campo della storia mariana sicula durante il Medioevo*, Mondovì 1909;
 - **A. Nava Cellini**, *La scultura del Settecento*, Torino 1982;
 - **F. Negri Arnoldi**, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in *Storia dell'Arte* n. 20, Firenze 1974, pp. 57-80;
 - **G. Oddo**, *Villafrati e Cefalà Diana: licenze del Seicento e paesi del Settecento*, in Marchese 2008, pp. 95-112;
 - **G. Orlando**, *Baucina: un monumento a Maria*, Bagheria 1996a;

- **G. Orlando**, *Santa Fortunata e la sua bara a Baucina: matrici linguistiche e influenze*, Bagheria 1996b;
- **P. Palazzotto**, *ad vocem Filippo Quattrocchi*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 275-276;
- **P. Palazzotto**, *Architettura sacra*, in P. Di Marco 1997, pp. 77-87;
- **P. Palazzotto**, *I “bellissimi e variatissimi stucchi”*, in Palazzotto, Scordato 2002, pp. 35-70.
- **P. Palazzotto, C. Scordato**, *L’Oratorio del Rosario in San Domenico*, Bagheria (Pa) 2002;
- **G. Palermo**, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo Ferro regio cappellano curato dei reali veterani*, 1858, Palermo ed. 1984;
- **A. Passantino (a cura di)**, *Santa Maria della Dayna di Marineo*, Palermo 2009;
- **I. Paternò Castello, Principe di Biscari**, *Viaggio per tutte le antichità della Sicilia*, ristampa anastatica, Siracusa 1990;
- **G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato**, *L’Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999;
- **A. Pettineo – P. Ragonese**, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta, i Li Volsi*, Palermo 2007;
- **R. Pirri**, *Sicilia Sacra. Disquisitionibus et notis illustrata*, vol. I, Palermo 1644;
- **R. Poso (a cura di)**, *Simulacri Sacri. Statue in legno e cartapesta del territorio C.R.S.E.C. di Ugento*, Taviano 2000;
- **A. Pravatà**, *Archivio villafratese*, in *Omaggio a Villafrati. Studi sulla Chiesa Madre*, premessa di M. C. Di Natale, a cura di G. Bongiovanni, A. Pravatà, D. Ruffino, Palermo 1993, pp. 101-123;
- **G. Quadriglio**, *La Sicilia del Settecento nelle impressioni dei viaggiatori stranieri*, Palermo 1991;
- **S. Raccuglia**, *Sull’origine di Mezzojuso*, Acireale 1911;

- **M. Raimondi, A. M. Sannino,** *c'e ancora sulì a Vicari! ... Storia – Arte - Tradizioni*, Palermo 1990;
- **P. Roccaforte**, *Benedetto Valenza: scultore trapanese, 1708 – 1790*, Palermo 1978;
- **F. Romano**, *La Madrice di Misilmeri: dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Palermo 1970;
- **G. Romeo**, *Le meraviglie dell'amore. 275° Anniversario di fondazione. 1728-2003*, Palermo 2003;
- **F. Rotolo**, *L'Immacolata Concezione di Maria Madre di Gesù*, in *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di M. C. Di Natale – M. Vitella, Bagheria (Pa) 2004, pp. 17-29;
- **D. Ruffino**, *Nicolò Anito, la chiesa madre di Villafrati e la sua decorazione architettonica*, in *Omaggio a Villafrati. Studi sulla Chiesa Madre*, premessa di M. C. Di Natale, a cura di G. Bongiovanni – A. Pravatà – D. Ruffino, Palermo 1993, pp. 23-37;
- **P. Russo**, *Una "Immacolata Concezione" di frate Innocenzo da Petralia ed altri inediti della scultura in legno del Seicento nella Sicilia centro-meridionale*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, Commentari d'arte, Rivista di Critica e Storia dell'Arte, Quaderni a cura di G. Bongiovanni, Roma 2007, pp. 81-86;
- **R. Saccone**, *L'Oratorio di San Lorenzo a Palermo: nuovi apporti documentari*, Palermo 1988 ca;
- **E. Salemi**, *Sulla conservazione dei monumenti*, Palermo 1880;
- **N. Sangiorgio**, *Quattro secoli di devozione mariana a Lercara Friddi*, Palermo 1995;
- **N. Sangiorgio**, *Chiesa Madre Maria Santissima della Neve di Lercara Friddi nel trecentesimo della fondazione*, Palermo 2009;
- **F. San Martino De Spucches**, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalle origini ai nostri giorni (1923)*, vol. IV, Palermo 1926;
- **A. Scarpulla, A. Trentacosti** (a cura di), *Marineo storia e arte: catalogo della Mostra d'arte sacra: Chiesa Madre, Convento della Dayna, 30 dicembre 1989 - 31 gennaio 1990*, Palermo ed. 1996;

- **V. Scavone**, *ad vocem Girolamo Bagnasco*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 14-15;
- **P. Sgadari di Lo Monaco**, *Pittori e scultori siciliani dal '600 al primo '800*, Palermo 1940;
- **L. Siddi**, *Il restauro delle statue venerate: un difficile equilibrio tra arte e fede*, in Gaeta 2007, pp. 311-324;
- **C. Siracusano**, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986;
- **A. Trentacosti**, *Marineo e dintorni: guida storico-artistica*, Palermo ed. 2001;
- **G. Tuzzolino**, *Marineo e il Santuario della Madonna della Dayna*, Palermo ed. 1974;
- **A. Virga**, *San Sebastiano. Iconografia e arte in Sicilia*, Palermo 1993;
- **M. Vitella**, *Su alcune immagini dell'Immacolata Concezione nel trapanese*, in *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di M. C. Di Natale – M. Vitella, Bagheria (Pa) 2004, pp. 133-145;
- **M. Vitella**, *Una delle più antiche statue dell'Immacolata*, in *Memoria e futuro. Un antico Santuario accoglie l'arte contemporanea*, a cura di P. Messina, Alcamo 2005, pp. 53-55;
- **A. Zambito**, *Fonte Battesimale*, scheda n. II.1, in Guttilla 2010, pp. 118-121;
- **A. Zambito**, *Crocifisso*, scheda n. II.2, in Guttilla 2010, pp. 122-123;
- **A. Zambito**, *Immacolata*, scheda n. II.3, in Guttilla 2010, pp. 126-127.
- **A. Zambito**, *Crocifisso*, scheda n. II.4, in Guttilla 2010, pp. 130-131;
- **A. Zambito**, *Immacolata*, scheda n. II.5, in Guttilla 2010, pp. 132-133;
- **A. Zambito**, *Tabernacolo*, scheda n. II.6, in Guttilla 2010, pp. 134-135;