

Sergio Intorre

Scultura lignea a Naro

Naro, cittadina dell'agrigentino le cui origini risalgono all'epoca precedente alla colonizzazione greca, vive nell'arco dei secoli un processo di continua espansione, che la porta dall'essere annoverata tra le ventitré città regie o parlamentarie di Sicilia durante il regno di Federico II, il quale nel Parlamento di Messina del 1233 le tributò il titolo di "fulgentissima", fino alla concessione nel 1520 da parte di Carlo V del "mero e misto impero"¹. Fin dal medioevo il suo territorio fu interessato dalla fondazione di strutture conventuali e monastiche e delle relative chiese, come il convento di S. Francesco, sorto nel 1240 e l'omonima chiesa edificata dal priore Francesco Micciché prima del 1635, data della sua morte², sede, tra l'altro, della mostra dei "Begli arredi" realizzata da Maria Accascina nel 1938³; la chiesa del SS. Salvatore e l'annesso convento delle benedettine, realizzati nel 1398 durante la permanenza a Naro del re Martino il Giovane e della consorte Maria⁴; il convento dei Carmelitani e l'annessa chiesa, risalenti alla fine del XV secolo⁵; il convento dei Padri della Madonna della Mercede e l'annessa chiesa di S. Erasmo, edificati nel 1590⁶; il convento di S. Maria di Gesù dei Padri Riformati, costruito nel 1595, forse frutto dell'ampliamento di un nucleo originario del 1470⁷; il convento dei domenicani e l'annessa chiesa di S. Giovanni Battista, risalenti al 1610⁸; il collegio dei Gesuiti e la Chiesa Madre, fondati nel 1619⁹; il convento e l'annessa chiesa di S. Agostino, frutto dei lavori di ampliamento di un nucleo originario risalente al 1254¹⁰ e completato tra il 1617 e il 1722¹¹; la chiesa di S. Nicolò di Bari, fondata nel 1618, e l'annesso monastero delle clarisse, edificato nel 1636¹². Una presenza così massiccia di esponenti dei principali ordini monastici e conventuali, legati in particolar modo alla sfera dei Frati Minori, determinarono la commissione e la realizzazione di un ingente numero di opere d'arte soprattutto in legno, materiale prediletto dagli ordini più poveri per la realizzazione di arredi e suppellettili liturgiche, spesso opera di "umili artigiani, ma, oggi nel legno, ieri nella terracotta sapevano nell'umile materia modellare con tutta umiltà il loro piccolo sogno di bellezza e di grazia"¹³; ancora oggi queste opere costituiscono una preziosa testimonianza dell'evoluzione del linguaggio artistico della scultura lignea siciliana attra-



Fig. 1. Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà del XV secolo, *San Giovanni Battista*, Naro, Chiesa Madre.



Fig. 2. Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà del XV secolo, *San Giovanni Evangelista*, Naro, Chiesa Madre.

verso i secoli.

La presenza di artisti e committenti di opere d'arte in legno fin dal tardo medioevo è attestata dalle due statue di San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (Figg. 1 e 2), databili alla seconda metà del XV secolo, oggi nella Chiesa Madre. Secondo quanto riferito da Biagio Alessi¹⁴, le statue provengono dall'Oratorio di Santa Barbara e si innestano "nella corrente siciliana che si rifà alla scultura catalana"¹⁵. Il Bat-

tista è raffigurato ad altorilievo, in una rigida frontalità, ad eccezione della gamba destra leggermente flessa verso l'esterno, che sorregge con il braccio sinistro l'Agnello, suo più noto attributo iconografico¹⁶. Concordemente con quanto narrato nel testo evangelico, è coperto da una rozza veste di pelle e da un mantello rosso decorato da un motivo floreale dorato; gli avambracci e le caviglie risultano scoperti, come pure i piedi nudi. Le dorature presenti all'esterno e all'interno del mantello riprendono lo stesso motivo del piviale e del mantello della statua di San Giovanni Evangelista. Anche quest'ultima è realizzata in altorilievo e raffigura il santo con un libro in mano, la gamba destra leggermente flessa, in un rapporto di specularità con la statua del Battista, cosa che avvalora l'ipotesi della loro appartenenza ad un unico gruppo scultoreo. Rispetto al San Giovanni Battista, l'artista raggiunge risultati lievemente migliori per ciò che riguarda l'espressività del volto dell'Evangelista. Le spiccate analogie tra le due opere, nella composizione della figura, nel modo di rendere il panneggio, nella decorazione della veste, rimandano

senz'altro a un unico contesto artistico locale, se non addirittura a un unico autore oppure ad una stessa bottega. Come è già stato notato, con tutta probabilità le due opere "erano destinate a decorare un'ancona d'altare"¹⁷. Per quanto riguarda invece il linguaggio delle due statue, è probabile che l'autore si sia ispirato alla scultura toscana del periodo, in particolare ad artisti come Francesco Di Giorgio Martini, il cui San Giovanni Battista realizzato nel



Fig. 3. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XVI secolo, *Santa Barbara*, Naro, Chiesa di Santa Caterina.



Fig. 4. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XVI secolo, *Santa Caterina*, Naro, Chiesa di Santa Caterina.

1464 per la chiesa della Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte di Siena, oggi nella Pievania di Fogliano nelle Masse¹⁸, presenta sorprendenti analogie con il nostro, sia per la postura della statua, sia per la tecnica con cui è realizzata la veste. L'autore delle statue di Naro non riesce però ad eguagliare il modello toscano per ciò che riguarda l'espressività del volto del santo, che in Martini è resa con grande perizia ed efficacia. Il volto della statua narese è invece caratterizzato da una certa fissità dello sguardo, elemento che connota la produzione isolana fino alla metà del XVI secolo, come si evince dal San Giacomo della chiesa eponima di Geraci Siculo¹⁹, il cui volto rappresenta sicuramente un'evoluzione della tecnica con cui è realizzato il Battista di Naro, ma che continua a mantenere questo sguardo, che smorza la tensione dell'intera figura. Degli inizi del XVI secolo sono invece le due statue di Santa Barbara e Santa Caterina nella chiesa intitolata a quest'ultima (Figg. 3 e 4). La prima è ritratta frontalmente e con la gamba destra leggermente distesa verso l'esterno. Con la mano sinistra sorregge la torre, mentre con l'altra doveva in origine sostenere la palma, ormai perduta. Santa Cate-

rina è invece ritratta frontalmente con la gamba destra leggermente flessa e con le mani aperte verso l'esterno, in atteggiamento orante. Piccoli fiorellini dorati ne decorano il mantello rosso e la veste azzurra cinta in vita da un cordoncino, anch'esso dorato. Entrambe le opere sono perfettamente coerenti con l'analoga produzione artistica coeva, come dimostra il confronto con opere quali la Santa Barbara della chiesa del Salvatore di Petralia Soprana²⁰, la Madonna con Bambino, l'Annunziata e l'Immacolata della Chiesa Madre di Frazzanò o la Santa Lucia e la Santa Tecla di Pietro Allò di Mirto della Chiesa Madre di Mirto²¹. La statua di Santa Barbara presenta spiccate analogie con la figura della Vergine nella Vara con gruppo dell'Annunziata della chiesa di San Francesco di Castronovo di Sicilia, realizzata da Marco Lo Cascio tra il 1580 e il 1583²², che ha senza dubbio ben presenti opere come quelle in esame, della quale rappresenta la naturale evoluzione. Nelle statua di Santa Caterina, come in quella del Battista, invece, si riscontrano influssi toscani, come rivelano le analogie con opere come la S. Caterina d'Alessandria dei Conservatori Riuniti al Refugio di Siena attribuita a Piero D'Angelo²³, per quanto anche in ambito isolano troviamo esemplari che presentano spiccate analogie con l'opera in questione, come l'Assunta della Chiesa di

Santa Maria la Vecchia di Collesano, datata al terzo decennio del XVI secolo²⁴ o, sempre in ambito madonita, la Sant'Orsola dell'omonima chiesa di Polizzi Generosa, realizzata da un ignoto intagliatore madonita e da Johannes De Matta agli inizi del XVI secolo²⁵. Le analogie tra le due statue (la tecnica con cui è realizzato il panneggio, il volto, tondeggiante e dalle superfici morbide), potrebbero fare ipotizzare un'unica commissione per entrambe le opere. Agli inizi del XVI secolo è databile anche il primo dei due Crocifissi della Chiesa Madre (Fig. 5; il secondo, di cui parleremo più avanti, è del XIX secolo), di cui non si trovano tracce documentali, e che fino a pochi anni fa era collocato nella sacrestia. Il Cristo ha il corpo in asse con la croce, il capo reclinato in avanti e leggermente girato sulla destra ed è coperto da un perizoma bianco. Si



Fig. 5. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XVI secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa Madre.

nota una certa cura nel dettaglio anatomico, specialmente nella resa del busto, come il costato e la muscolatura addominale. Il capo, leggermente sproporzionato rispetto al corpo e con gli occhi chiusi, non è poggiato sulla spalla, ma chinato in avanti. L'opera sembra ascrivibile a un contesto cinquecentesco, specialmente se raffrontata al Crocifisso della macchina lignea della Chiesa Madre di Collesano della metà del XVI secolo²⁶ e a quello della chiesa di San Giuseppe di Piazza Armerina²⁷, il quale, come il nostro, è lontano da stilemi gotici ancora presenti in opere coeve e risente di modelli che hanno a che fare con "l'affermazione a Palermo di un Rinascimento variegato ma di schietta formazione tosco-romana"²⁸. Un altro termine di confronto può essere individuato nel Crocifisso della Chiesa Madre di Castronovo, della prima metà del XVI secolo, specialmente per quanto riguarda la resa dei dettagli anatomici del busto²⁹. Interessante è anche il raffronto con il Crocifisso della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Palermo, attribuito da Maria Concetta Di Natale per analogia con il Crocifisso in mistura della Chiesa Madre di Collesano a Vincenzo Pernaci³⁰, la cui attività è attestata da un documento del 1544³¹, e accostato anche a coeve produzioni messinesi³². I raffronti qui proposti inseriscono queste opere nel contesto di una cultura rinascimentale di provenienza toscana, valutazione confortata anche dalle affinità con un'opera come il Crocifisso della chiesa di Badia a Passignano, della prima metà del XVI secolo³³, che presenta la stessa concezione della figura del Cristo ed è eseguito con la stessa "accuratezza e preziosità"³⁴. La stessa tipologia è splendidamente rappresentata da due opere del XVII secolo, una nella chiesa di Santa Maria di Gesù, l'altra nella chiesa di Sant'Agostino (Figg. 6 e 7). La prima, realizzata nel 1639 da Frate Umile da Petralia, arrivò a Naro probabilmente, come ipotizza l'Alessi³⁵, in virtù dell'amicizia che legava l'artista al confratello Fra' Bernardino da Naro, attestata dal Tognoletto, e rientra a pieno titolo tra le opere della maturità del frate madonita³⁶. L'autore, caposcuola e diffusore in Sicilia dell'iconografia ispirata dai canoni controriformisti della scultura pietistica di ambiente francescano, la applica qui nei suoi tratti



Fig. 6. Frate Umile da Petralia, 1639, *Crocifisso*, Naro, Chiesa di Santa Maria del Gesù.



Fig. 7. Ignoto intagliatore siciliano, prima metà del XVII secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

essenziali: il capo reclinato sulla spalla destra, il corpo leggermente inarcato ad assecondare il movimento della testa e le ginocchia piegate; i piedi incrociati sono fissati da un unico chiodo, coerentemente con la moderna iconografia occidentale³⁷. “La figura di Gesù in croce, altamente drammatica, tormentata e umanamente sofferente, s’impone, pertanto, per grande potenza morale. Tutto ciò non è certamente dettato solo dai mutamenti storico-artistici delle varie epoche, ma via via, soprattutto, dalle nuove concezioni e ideologie socio-culturali. Determinante è in proposito la politica culturale della Controriforma, di cui non a caso i Francescani, tanto devoti all’immagine del Crocifisso, furono tra i maggiori diffu-

sori”³⁸. Questa iconografia, per lungo tempo ripresa da diversi intagliatori del legno per via delle numerose commissioni, riporta in quest’opera i modi caratteristici della produzione del frate di Petralia, che si possono sintetizzare nell’acceso patetismo del volto, nella ricerca di giochi di luce e di ombre ad evidenziare i piani del viso, nel trattamento dei capelli in morbide ciocche, e che rimandano agli analoghi esempi della Chiesa Madre di Petralia Soprana del 1624 e della chiesa di Santa Maria di Gesù di Caltavuturo del secondo decennio del XVII secolo³⁹, oltre che ai crocifissi del Ritiro di San Pietro a Palermo, della Chiesa Madre di Caltanissetta, della Chiesa Madre di San Giovanni Gemini e quello della chiesa di Santa Maria di Gesù a Pietraperzia⁴⁰. Restauri grossolani hanno reso nel tempo meno leggibile l’opera, che tuttavia conserva gran parte della sua forza espressiva. Il secondo Crocifisso, custodito nella chiesa di S. Agostino, datato dal Pitruzzella al 1535⁴¹, è collocato sul quarto altare della navata sinistra; tale datazione è ripresa dall’Alessi⁴² e dal Candura⁴³. La figura del Cristo in croce è caratterizzata da un sapiente uso della luce che evidenzia alcune zone del volto, nonché la resa pittorica di alcuni tratti come gli zigomi e le ciocche di capelli. L’opera in questione richiama la modellatura delicata, la dolcezza soavemente divina dell’Uomo-Dio spirante sulla croce del martirio, allontanandosi definitivamente dallo stereotipo gotico doloroso-espressionista, elementi che ascrivono l’opera alla tipologia iconografica barocca, che si evince anche dal sangue che sgorga abbondante dalle ferite del costato e dal volto e dall’elegante e sinuoso andamento del corpo. L’artista sembra riprendere i modi di Frate Umile da Petralia, il cui Crocifisso appena trattato rappresenta il riferimento più immediato di quest’opera: spiccate analogie si ritrovano infatti con l’opera del



Fig. 8. Ignoto intagliatore siciliano, 1713 ca., *Porta*, Naro, Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 9. Ignoto intagliatore siciliano, 1713 ca., *Porta* (part.), Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

bassorilievi raccontano altrettanti episodi della vita del Santo, posti in una sequenza temporale precisa che, partendo dal riquadro in basso a destra e procedendo in senso orario illustrano il Battesimo da parte di Sant'Ambrogio, l'ordinazione sacerdotale, la consacrazione episcopale e l'esitazione tra il sangue di Cristo e il

frate madonita nel perizoma, nel volto del Cristo, nella realizzazione di alcuni elementi come i dettagli anatomici del torace e il passaggio morbido dal piano delle costole alla muscolatura addominale attraverso la linea alba, tanto da indurci ad ascrivere l'opera a uno dei tanti epigoni di Fra' Umile, come Fra' Innocenzo⁴⁴, Fra' Carmelo o Francesco Gallusca⁴⁵. Sempre nella chiesa di S. Agostino è la splendida porta di accesso alla sacrestia (Figg. 8 – 9 – 10). Il primo accenno a quest'opera lo troviamo in Salvatore Pitruzzella, il quale riferisce di “un'artistica porta di legno, eseguita dalle maestranze locali, che è un vero capolavoro di scultura del 1700”⁴⁶. Inserita in un portale a sesto acuto all'ingresso della sacrestia, caratterizzato da una finissima decorazione tipica dell'architettura siciliana del Trecento, uno dei pochi esempi dell'architettura agrigentina pre-chiaramontana⁴⁷, la porta, “capolavoro di finezza e di perizia degli scultori del legno del '700, con incisi, nei pannelli, episodi della vita di Sant'Agostino, chiude il portale fondendo due stili, due epoche, con perfetta armonia”⁴⁸. La sacrestia venne realizzata nel 1713⁴⁹, ma l'opera, come vedremo, risponde a stilemi precedenti. La porta è suddivisa in quattro riquadri principali, due per ogni battente, delimitati a loro volta da tre fasce ornamentali decorate con motivi zoomorfi; all'interno dei riquadri, circoscritti in una cornice ogivale, quattro



Fig. 10. Ignoto intagliatore siciliano, 1713 ca., *Porta* (part.), Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

latte della Madonna⁵⁰. Pur nella sua ricchezza ornamentale, la porta suscita un'impressione generale di sobrietà e compostezza, attraverso la ricerca di effetti pittorici che si notano nella disposizione dei personaggi ben sistemati all'interno degli ambienti delle singole scene e la sottile rifinitura dei dettagli. L'opera ha in sé un'intima leggerezza e rimane senza dubbio uno degli esempi più cospicui di arte decorativa a Naro. Sul piano stilistico i termini di confronto più efficaci e diretti sembrerebbero le due porte di noce scuro della Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale, che immettono l'una nella sacrestia, l'altra nel campanile⁵¹, e l'armadio ligneo della sagrestia della medesima Cappella, entrambe realizzate da Alberto di Orlando e Antonio Rallo nell'ultimo decennio del XVIII secolo⁵². Ci sono però altre analogie che vale la pena sottolineare e che ci portano ad individuare stilemi decisamente barocchi nell'opera in questione, come gli armadi lignei della Chiesa del Collegio di Trapani, realizzati tra il 1645 e il 1646 con tutta probabilità da Gian Paolo Taurino con Onofrio Rugieri, Carlo Di Bona ed altri⁵³ e ancora il coro della Cattedrale di Nicosia, realizzato nel 1622 da Giovan Battista e Stefano Li Volsi⁵⁴, specialmente per quanto riguarda l'intaglio e il fine calligrafismo dei motivi zoomorfi. La porta della sacrestia della chiesa di Sant'Agostino attesta comunque ancora una volta quanto alto fosse il livello artistico raggiunto dalle maestranze naresi ed agrigentine in genere nei secoli XV-XVIII e quanto sensibili esse fossero all'evoluzione del gusto estetico e degli stili, proiettando così la loro produzione in una dimensione tutt'altro che regionale. Il XVIII secolo è il periodo in cui si realizzano a Naro la maggior parte delle opere oggetto di interesse di questo saggio. Le commissioni, riferibili per lo più agli ordini minori, per i motivi che abbiamo illustrato in precedenza, fanno sì che si realizzino opere di altissimo valore artistico, richiamando a Naro i più grandi scultori dell'Isola. Splendido esempio di questo tipo di produzioni sono gli armadi della sacrestia della chiesa di S. Francesco (Figg. 11 – 12 – 13 – 14). Fra' Saverio riferisce della loro realizzazione nel 1721⁵⁵, nel quadro dei lavori di restauro e ingrandimento della chiesa e del convento che Padre Melchiorre Milazzo, Guardiano dei Frati Minori Conventuali, mise in atto negli anni del suo mandato; alle sue commissioni si devono opere di grande valore artistico, come il coro, di cui parleremo fra poco, e la



Fig. 11. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi*, Naro, Chiesa di San Francesco.



Fig. 12. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.



Fig. 13. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.

statua d'argento dell'Immacolata all'interno della chiesa⁵⁶, oltre ad affreschi e dipinti. Altri armadi, in realtà, erano già stati realizzati per la sagrestia nel 1686; Padre Milazzo ne aveva affidato la realizzazione a tre intagliatori trapanesi e due naritani, ma nel 1707 un incendio li distrusse completamente, fatto che rese necessaria una nuova commissione⁵⁷. Gli armadi si sviluppano sulle quattro pareti della sagrestia; ai lati della porta d'ingresso troviamo due armadi chiusi da due grandi ante; sulla parete a destra dell'entrata è collocato un armadio, costituito da due parti separate da un piano, l'inferiore con cassetti e la superiore con sportelli; sulla parete di fronte all'entrata un altro armadio si presenta costituito da due parti, con cassetti coperti da ante nella parte inferiore e sportelli nella superiore; ogni anta è decorata da una cornice ottagonale, con ai lati cariatidi e lesene con motivi decorativi fitomorfi; l'armadio sulla parete a sinistra dell'entrata, invece, ripropone le due grandi ante come chiusura; contemporaneamente vennero realizzati e compresi nel progetto anche i portali, che sono parte integrante dell'insieme, partecipando allo sviluppo del



Fig. 14. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.

programma iconografico della sagrestia stessa. Per quanto riguarda gli armadi chiusi da grandi ante, queste ultime sono suddivise in riquadri rettangolari, con all'interno cornici romboidali che contengono tre fiori (che potrebbero simboleggiare i tre voti di povertà, castità e obbedienza) o busti di santi e pontefici; ai lati dell'armadio e in alto corre una cornice con motivi fitomorfi; in alto, oltre la cornice, troviamo piccoli busti in posizione centrale e ai lati medaglioni con scene della vita di Cristo e il Trionfo di Maria, affiancati da cherubini alati. Ognuno degli armadi ha su uno dei suoi lati un plinto con telamone che fuoriesce e fa da sostegno a statue di figure allegoriche. Più complessa è invece l'articolazione dell'altra tipologia di armadio a cassetti e ante, che si svolge su tre livelli: subito sopra il piano, inseriti in cornici rettangolari, troviamo episodi dell'Antico Testamento; più in alto, piccole figure di personaggi biblici e profeti, in alto i medaglioni affiancati da angeli. Ai lati gruppi di due cherubini sorreggono mensole con sopra statue di angeli recanti i simboli della Passione di Cristo. Nell'articolazione degli episodi raffigurati, è chiara l'intenzione di rappresentare una storia della Salvezza, "...operata nella Storia dalla Rivelazione dal Padre e pienamente attuata nel Figlio, incarnatosi nella Vergine Maria e continuata nella Chiesa, che incessantemente trasmette il messaggio salvifico"⁵⁸. A completare la narrazione, gli affreschi della volta della sacrestia, eseguiti nel 1721 dal veneziano Giuseppe Cortese, che raffigurano gli Evangelisti e scene della Passione di Cristo⁵⁹. Con tutta probabilità, fu proprio Padre Milazzo a ideare il programma iconografico degli armadi, realizzato poi con tanta perizia artistica dagli abili intagliatori (probabilmente un'équipe di artisti, considerata la mole del lavoro) che ricevettero l'incarico. Appaiono evidenti nelle rappresentazioni scultoree la conoscenza e lo studio da parte degli autori della produzione serpottiana, in particolare per quanto riguarda le figure di cherubini, che presentano spiccate affinità con quelli dell'oratorio di San Lorenzo a Palermo, decorato da Giacomo Serpotta tra il 1699 e il 1706⁶⁰. Nel tentativo di contestualizzare l'opera con la produzione coeva, il raffronto più coerente sembra quello con l'armadio della sagrestia della Cappella del Crocifisso del Duomo di Monreale, realizzato nel 1690 dai trapanesi Antonio Rallo e Alberto di Orlando⁶¹. Non vanno trascurate neanche le affinità con gli armadi della sagrestia della Chiesa Madre di Enna realizzati tra il 1691 e il 1704 dai fratelli Ranfaldi⁶², che si caratterizzano, come l'opera di Naro, per l'equilibrio e l'eleganza degli ornati, oltre che per l'eleganza del rilievo. Splendidi per decorazione e raffinatezza dell'esecuzione sono anche gli armadi della Chiesa Madre annessa all'ex Collegio dei Gesuiti (Fig. 15), così descritti dal Pitruzzella: "Nella sagrestia si osservano scaffali e sculture di legno del 1725, provenienti dall'antico Duomo, intonati ad un elegante barocchetto, che con le sue colonnine a spirale fra la penombra austera del luogo dà all'occhio una gradevole sensazione di statuette e di rilievi"⁶³. Fu il priore del tempo, F. Parisi, a commissionarli a due scultori del legno di Agrigento, Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia⁶⁴. L'opera è appoggiata sulle tre pareti della



Fig. 15. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Armadi*, Naro, Chiesa Madre.

sagrestia e si snoda in forma armonica e solenne proponendosi con una utilizzazione dello spazio coerente allo scopo per cui è stata pensata e nello stesso tempo risulta di una austera eleganza. I cassetti, gli sportelli e i cassettoni si alternano con simmetria e sono intervallati da colonnine intarsiate su cui trovano posto angioletti e cariatidi. Ogni parete è sormontata nella parte centrale da una nicchia che pare poggiare su due colonnine tortili che hanno anche il compito di interromperne la monotonia, suggerendo una proiezione verso l'alto fisica e spirituale che si riscontra frequentemente nei decori del periodo barocco. La balaustra che contorna tutta l'opera completa l'idea della proiezione verso l'alto in forma plastica senza mai risultare ridondante; in essa trovano posto dei medaglioni in legno di cedro scolpiti a bassorilievo che raffigurano momenti della vita di Giuseppe il Giusto. La nicchia centrale è dedicata alla Crocifissione, quella di sinistra all'Immacolata e quella di destra a San Giuseppe; considerate singolarmente, ricordano altrettanti portali il cui sfondo è qui ovviamente occupato dall'elemento scultoreo. Queste statue, fino a qualche anno fa ritenute lignee, sono risultate essere di alabastro a seguito del restauro avvenuto a metà degli anni Novanta. Il cassero risulta idealmente diviso in due sezioni e funge da demarcazione un piano di appoggio che si snoda attraverso le tre pareti. Oltre agli armadi, il priore Parisi commissionò al Terranova e al Cardilicchia il coro della chiesa (Figg. 16 – 17 – 18)⁶⁵. L'opera si snoda sui due lati dell'abside, attraverso nove stalli per lato, con una porta che funge da elemento divisorio tra i primi quattro e gli altri cinque e la prosecuzione sui due lati della struttura a rientrare verso



Fig. 16. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Coro*, Naro, Chiesa Madre.



Fig. 17. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Coro* (part.), Naro, Chiesa Madre.



Fig. 18. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Coro* (part.), Naro, Chiesa Madre.

l'altare, col quale doveva creare un *continuum* prima della riforma liturgica del Concilio Ecumenico Vaticano II, quando era addossato alla parete di fondo. Tutto l'insieme si caratterizza per una sobria linearità, che si discosta sensibilmente sia dalla proporzionalità ed eleganza costruttiva dei modelli cinquecenteschi, sia dall'esuberanza decorativa degli esemplari barocchi; il tutto attraverso eleganti volute, fregi, festoni, conchiglie rovesciate, teste o maschere sapientemente distribuiti a creare agile vivacità all'interno di una struttura sostanzialmente monumentale. Il coro, nella sua struttura e in alcuni motivi decorativi dell'intaglio, rimanda ad esemplari anche precedenti come quello della Chiesa Madre di Partanna completato da Antonino Mangiapane nel 1680⁶⁶. Simile nei motivi decorativi è il coro della Chiesa Madre di Petralia Sottana, realizzato da Francesco Man-

cuso tra il 1722 e il 1725⁶⁷. Ulteriori raffronti sono possibili anche con il coro della chiesa di San Lorenzo di Agrigento (per via di affinità stilistiche e decorative riconducibili alla scansione delle lesene con capitelli in stile corinzio e alla cornice liscia terminale, oltre ad elementi fitomorfi e zoomorfi) della prima metà del XVIII secolo⁶⁸ e con quello della chiesa di Sant'Antonio Abate di Palermo, di Pietro Marino, dello stesso periodo⁶⁹. Gli stessi elementi verranno utilizzati anche nel coro della Chiesa Madre di Termini Imerese di Lorenzo Lodato del 1793⁷⁰, e in quello della Basilica di Sant'Agata di Ali di Santo Siracusa della seconda metà del XVIII secolo⁷¹. Una replica di questo coro, a parte il legno più scuro e il numero degli stalli, dovuto alle differenti dimensioni dell'ambiente, si trova nella chiesa di S. Francesco (Figg. 19 – 20). Come riferisce Fra' Saverio, anche il "coro di noce e cipresso con suo leggjo"⁷² fa parte delle opere commissionate da Padre Melchiorre Milazzo per l'abbellimento della chiesa. L'opera si compone di ventiquattro stalli e si contraddistingue per la sua linearità e sobrietà. Gli unici motivi ornamentali sono infatti rappresentati dagli elementi diaframmatici tra gli stalli, costituiti da semplici girali, ripetuti in piccolo anche sui braccioli. Le spalliere sono decorate da specchiature inframezzate da lesene con alla base una conchiglia e in alto motivi architettonici di gusto classicheggiante. Sulla cornice,



Fig. 19. Ignoti intagliatori siciliani (Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia?), 1725 ca., *Coro*, Naro, Chiesa di San Francesco.

Sergio Intorre
 Scultura lignea a Naro



Fig. 20. Ignoti intagliatori siciliani (Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia?), 725 ca., *Coro* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.

in alto, piccoli vasetti affiancano gli elementi giraliformi che scandiscono una conchiglia rovesciata, quasi una variazione sul tema dell'ornamento posizionato poco più in basso. A parte il legno usato e alcuni piccoli dettagli, il coro di San Francesco, identico al coro della Chiesa Madre, è evidentemente dello stesso periodo, se non addirittura degli stessi autori, chiamati a ri-

produrre l'opera della Chiesa Madre. Anche la statuaria lignea del XVIII secolo è rappresentata a Naro da opere degne di nota, come il San Benedetto della chiesa del SS. Salvatore (Fig. 21). La statua in legno policromo, posta in una nicchia nel lato sinistro della navata, poggia su una base ottagonale dorata e decorata a medaglioni. L'opera raffigura il santo con i suoi classici attributi iconografici, il pastorale nella mano destra e il libro della Regola nella sinistra⁷³. La gamba destra è leggermente flessa in avanti, accorgimento che toglie staticità alla figura, conferendole un movimento semicircolare, completato in alto dalla posizione del capo leggermente rivolto a destra. La veste nera del santo è decorata in tutta la sua estensione con motivi floreali dorati tipici del Seicento. La statua riecheggia chiaramente il San Benedetto che all'interno di una nicchia orna il lato sinistro della facciata della chiesa,



Fig. 21. Ignoto intagliatore siciliano, prima metà del XVIII secolo, *San Benedetto*, Naro, Chiesa del SS. Salvatore.

realizzata in piena epoca barocca⁷⁴. La statua è ascrivibile a un intagliatore siciliano, come dimostra il raffronto con opere come il *Salvator Mundi* di San Salvatore di Fitalia della prima metà del Settecento⁷⁵, affine al *San Benedetto* di Naro per quanto riguarda la solennità del movimento e la tecnica della decorazione della veste. L'opera mostra tuttavia una consapevolezza di stilemi di diversa origine, come dimostrano le influenze campane che si notano nella sua composizione. Appaiono interessanti in questo senso i confronti con il *San Benedetto* della chiesa di San Giovanni Evangelista di Lecce e il *Sant'Antonio* da Padova della chiesa di Santa Chiara di Lecce di Gaetano Patalano, realizzati intorno al 1692⁷⁶, che pur evidenziando un maggiore rigore formale ricordano nella tecnica e nell'espressione l'opera in esame. Degno di attenzione è anche il raffronto con opere dello stesso periodo e

soggetto, seppur realizzate con materiali diversi,

come il *San Benedetto* in avorio ed ebano di collezione privata di Palermo⁷⁷, o la raffigurazione dello stesso soggetto nel pastorale d'argento, opera di argentiere palermitano del 1745 – 1746, custodito nel Tesoro del Duomo di Monreale⁷⁸. Entrambi presentano notevoli affinità con la statua narese per quanto riguarda il panneggio della veste, la postura, il volto e la barba del santo, tanto da far pensare a un modello comune. Sempre nella chiesa del SS. Salvatore è custodito un interessante *Crocifisso* (Fig. 22). Come per le altre sculture lignee della chiesa, non ci sono riferimenti documentali per quest'opera, in cui Cristo ha il capo leggermente reclinato sulla spalla destra, gli occhi chiusi e il volto composto in un'austera espressione di dolore. La statua è tinteg-



Fig. 22. Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà del XVIII secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa del SS. Salvatore.

giata di rosso sull'avambraccio sinistro, sul torace, sul costato e sulle ginocchia, il panneggio è ricco e movimentato. Non riscontriamo un'eccessiva cura del dettaglio anatomico (come ad esempio nel Crocifisso di Santa Maria del Gesù di Fra' Umile di cui sopra, ma le masse muscolari sono realizzate attraverso una sequenza di piani che si susseguono nella composizione con una certa morbidezza. Si può ravvisare un'impronta campano – salentina, in particolare se confrontiamo quest'opera con il Crocifisso che, stando a quanto le fonti sembrano indicare, Giacomo Colombo realizzò nel 1687 per la chiesa di Sant'Andrea di Sant'Agata di Puglia⁷⁹. In realtà, però, siamo di fronte a un'evoluzione di questo linguaggio, considerando le analogie che l'opera di Naro presenta con il Crocifisso della chiesa di Santa Maria degli Angeli del Convento dei Cappuccini di Gangi, realizzato da Filippo Quattrocchi nella seconda metà del XVIII secolo⁸⁰. Anche quest'opera, infatti, è caratterizzata dalla “raffinata ricercatezza” con cui sono resi i particolari anatomici, le tumefazioni e le escoriazioni del corpo del Cristo, affidati a soluzioni di natura pittorica e non, come nel caso di Fra' Umile, ad incisioni nel legno⁸¹. Il contesto è quello di un'evoluzione del linguaggio di Fra'Umile, praticata da suoi tardi epigoni, come nel caso del Crocifisso della chiesa di Sant'Anna di Sperlinga, della metà del XVIII secolo, caratterizzato da una maggiore armonia e sobrietà rispetto ai modelli pintor-niani⁸². L'influenza esercitata dal linguaggio di Fra' Umile è evidente anche nel Crocifisso della chiesa di S. Nicolò di Bari (Fig. 23). Anche qui Il Cristo ha il capo reclinato sulla spalla destra e gli occhi chiusi. L'artista sottolinea con grande enfasi le ferite sulle ginocchia, sulle spalle, sul costato, sul torace e su mani e piedi in corrispondenza dei chiodi. Vengono inoltre descritte con cura la muscolatura addominale e la cassa toracica del Salvatore. La rilettura dei modi di Fra' Umile, la cui influenza è inevitabile in contesto narese, si ravvisa nella ricerca dell'espressività e nella tensione che l'artista tenta di dare alla rappresentazione, tuttavia siamo lontani dai livelli della produzione del frate madonita. Qui il rapporto di proporzioni tra il capo e il corpo del Salvatore è disarmonico, il corpo è fuori asse rispetto alla direttrice del braccio maggiore della croce e i dettagli anatomici sono privi della morbidezza tipica dei



Fig. 23. Ignoto intagliatore siciliano, XVIII secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa di San Nicolò di Bari.



Fig. 24. Giacinto, Raimondo e Paolo Caci (attr.), 1794, *Armadi*, Naro, Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 25. Giacinto, Raimondo e Paolo Caci (attr.), 1794, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

crocifissi del frate di Petralia. L'opera è caratterizzata da un'espressività violenta, ottenuta attraverso la figura allungata e il fuori asse del corpo rispetto alla croce. Opere analoghe per linguaggio e soluzioni adottate sono il Crocifisso della Chiesa Madre di San Mauro Castelverde⁸³, e quello del Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro⁸⁴, entrambi della prima metà del XVIII secolo. Risalgono invece alla fine del XVIII secolo gli arredi della sacrestia della chiesa di S. Agostino (Figg. 24 – 25), che Alessandro Giuliana Alajmo attribuisce a Giacinto, Raimondo e Paolo Caci, datandoli al 1794⁸⁵. L'opera è collocata nei locali della sacrestia ed è appoggiata alle pareti, delle quali segue il movimento, prendendovi parte quando i suoi elementi si addentrano nelle nicchie. Lo zoccolo in legno scuro, alto circa due metri, scorre lungo il perimetro della sala, costituendo un *continuum* da cui prendono corpo la tribuna, i singoli armadi, l'inginocchiatoio, la porta d'ingresso. La sala presenta una forma allungata con quattro nicchie laterali, due per lato, ed una centrale sulla parete di fondo. Entrando, ai due lati, si trovano i primi due armadi in posizione simmetrica. Il colore scuro e lo stile austero, che sono peraltro la caratteristica di tutto l'arredo, conferiscono all'ambiente un'atmosfera di severità in linea con le regole della vita monastica. Le linee classicheggianti e le lanterne poste sulla sommità delle colonne richiamano piuttosto uno stile di vita borghese, poco appariscente, che si esprime in un linguaggio coerente con le inclinazioni del tempo; lo vediamo nei richiami alla classicità delle lesene e delle scanalature, così come dai festoni in bassorilievo che si snodano in morbidi panneggi. La tribuna, apparentemente spoglia, ha invece una sua funzione, che lo sfondo in legno, a mo' di timpano, vuole comunicare: è il luogo della celebrazione della parola e della preghiera. Procedendo si accede alla parte stilisticamente più ricca dell'ambiente, l'armadio della parete di fondo, che è il più grande e si fonde visivamente ai due delle pareti laterali, che esprimono una struttura più com-



Fig. 26. Nicolò Bagnasco (attr.),
XVIII secolo, *San Francesco di
Paola*, Naro, Chiesa di
Sant'Agostino.

pressa e forme più movimentate e ricche di motivi architettonici, in cui la razionalità e la linearità precedenti lasciano il posto a fregi classicheggianti che ornano le parti terminali, il che denota un gusto incline a mescolare i linguaggi artistici tipico del periodo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nell'ingincchiatoio si torna alla sobrietà e gli artisti superano il senso della solennità che avevano voluto conferire alla zona centrale dell'arredo. Il leggio posto al centro dell'ambiente, nella sua ricchezza decorativa, è un pezzo stilisticamente a se stante e certamente più vicino, a nostro avviso, a reminiscenze secentesche. Sono peraltro ravvisabili nell'opera echi di realizzazioni settecentesche, come gli armadi in noce massiccio del 1735 della sacrestia della chiesa di San Filippo o Santa Maria Latina⁸⁶ e quelli del 1773 della chiesa di Santa Margherita di Agira di Paolo Guglielmazzi⁸⁷, nonché gli armadi del 1742 della sacrestia della chiesa di San Matteo di Palermo di Pietro Marino⁸⁸. Anche il XIX secolo offre un panorama di grande interesse per ciò che riguarda la

scultura lignea, a cominciare dalla statua policroma di San Francesco di Paola nella chiesa di Sant'Agostino (Fig. 26). L'opera è collocata nella parte sinistra dell'abside ed è attribuita da A. Giuliana Alajmo a Nicolò Bagnasco⁸⁹. La statua, sistemata su basamento ligneo, raffigura il santo secondo l'iconografia tradizionale, con un bastone nella mano destra, il cappuccio del saio a coprire la testa, il volto barbato in esaltazione mistica e la gamba destra proiettata in avanti. Si tratta di un'opera di notevole fattura, che trova come riferimento stilistico tutta la produzione statuaria attribuita all'artista, tra cui in maniera particolare il S. Francesco di Paola della Chiesa del Carmine di Aragona, il S. Giuseppe della Chiesa degli Agostiniani di Mussomeli, il Sant'Elia della Chiesa del Carmine di Naro, il Santo Spiridione e il S. Giuseppe della Chiesa Madre di Piana degli Albanesi, il San Gregorio dell'omonima Chiesa, sempre di Piana degli Albanesi e il S. Giuseppe dell'omonima Chiesa di Canicattì⁹⁰. La caratteristica dominante di tutte questi esemplari è riferibile alla tendenza dell'autore a "variare i canoni prettamente neoclassici del padre con le nuove istanze romantiche rese con un fraseggiare più minuto del panneggio e con una marcata carica patetica nell'espressione dei volti"⁹¹. D'altronde il Bagnasco padre mirava alla ricerca della perfezione attraverso l'interpretazione colta dell'eredità classica, che diventa proprio in quegli anni canone estetico di punta a livello accademico e pertanto "la perfezione diventa raffinatezza formale e si concettualizza nell'idea come emblema di ari-



Fig. 27. Nicolò Bagnasco (attr.), inizi del XIX secolo, *Sant'Elia*, Naro, Chiesa del Carmine.

stocraticità ed impronta l'immagine sacra dandole quella espressione di distacco che ne sottolinea il carattere sacrale⁹². Il Bagnasco, inoltre, non fu estraneo a istanze barocche che circolarono nel meridione d'Italia per tutto il XVIII secolo, come appare evidente dal raffronto con due opere di soggetto analogo di Francesco Picano, allievo di Giacomo Colombo, il San Francesco di Paola delle clarisse di Santa Lucia di Serino, del 1709, e quello della chiesa di San Giovanni Battista di Pescopagano, probabilmente posteriore⁹³. In entrambe le opere ritroviamo la cura nell'intaglio di particolari come la barba e il pannello della veste del santo, oltre all'intensità dei tratti del volto e all'espressività della figura. Tutto questo bagaglio di esperienze estetiche confluisce nell'intera produzione di Nicolò Bagnasco, di cui l'opera in esame può senza dubbio rappresentare uno degli esemplari più significativi. Allo stesso autore Giuliana Alajmo attribuisce il Sant'Elia della Chiesa del Carmine⁹⁴ (Fig. 27), che ritrae il santo con il saio nero e la cappa bianca dei carmelitani. La mano destra brandisce una spada fiammeggiante, la sinistra tiene un libro aperto con le parole del Vangelo di Matteo: *Elias quidem venturus est et restituet omnia*. Con il piede destro calpesta la testa della regina Gezabele (*Re 9,33-37*). Sul piedistallo la scritta "Omnium carmelitarum dux et pater" ricorda che il santo è il protettore dell'ordine che fondò la chiesa che custodisce l'opera. Nel suo insieme, la statua si connota per i tratti vigorosi, caratteristici di tutta l'opera del Bagnasco, per quanto il San Francesco di Paola della chiesa di Sant'Agostino appaia più efficace nell'espressività e più armonioso nell'insieme. Agli inizi del XIX secolo è da ricondurre l'altare della Chiesa Madre (Fig. 28), originariamente collocato nel transetto dietro l'altare maggiore, oggi situato all'inizio della navata destra. Eseguito da maestranze siciliane degli inizi del secolo XIX, è opera di revival di ispirazione neoclassica che però risente di influenze di gusto barocco. Il grado è decorato

buisce il Sant'Elia della Chiesa del Carmine⁹⁴ (Fig. 27), che ritrae il santo con il saio nero e la cappa bianca dei carmelitani. La mano destra brandisce una spada fiammeggiante, la sinistra tiene un libro aperto con le parole del Vangelo di Matteo: *Elias quidem venturus est et restituet omnia*. Con il piede destro calpesta la testa della regina Gezabele (*Re 9,33-37*). Sul piedistallo la scritta "Omnium carmelitarum dux et pater" ricorda che il santo è il protettore dell'ordine che fondò la chiesa che custodisce l'opera. Nel suo insieme, la statua si connota per i tratti vigorosi, caratteristici di tutta l'opera del Bagnasco, per quanto il San Francesco di Paola della chiesa di Sant'Agostino appaia più efficace nell'espressività e più armonioso nell'insieme. Agli inizi del XIX secolo è da ricondurre l'altare della Chiesa Madre (Fig. 28), originariamente collocato nel transetto dietro l'altare maggiore, oggi situato all'inizio della navata destra. Eseguito da maestranze siciliane degli inizi del secolo XIX, è opera di revival di ispirazione neoclassica che però risente di influenze di gusto barocco. Il grado è decorato



Fig. 28. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XIX secolo, *Altare*, Naro, Chiesa Madre.

con formelle, scolpite a bassorilievo, raffiguranti da sinistra San Giovanni Evangelista, il sacrificio di Isacco, la Cena di Emmaus, Caino e Abele e la predicazione del Battista, intervallate da coppie di colonnine in stile corinzio sottili e slanciate. Il paliotto presenta invece vasi e motivi floreali. I colori predominanti sono il verde scuro, che fa da sfondo, ed il dorato, da cui prende vita il bassorilievo. I due piani sono separati da un fregio con foglie che si snodano in un movimento continuo e sinusoidale. L'insieme risulta elegante e leggero, in quanto il movimento impresso si scaturisce naturalmente dalla disposizione del complesso. Il grado ripropone la diffusa iconografia eucaristica: al centro è infatti una delle più tipiche raffigurazioni di questo mistero con la *fractio panis* o *klasiV tou artou*, con ai lati due scene bibliche che richiamano profeticamente il sacrificio del Figlio, che sul piano teologico rappresenta uno degli elementi costitutivi del dogma eucaristico assieme alla "presenza reale" e al "sacramento"⁹⁵. Il bassorilievo presenta motivi tipici del Cinquecento. Per tipologia e struttura architettonica, a parte la diversa iconografia e l'inversione funzionale tra grado e paliotto, di cui si è detto, l'altare risente di chiare influenze barocche, attinenti alla produzione tipica di quel periodo dei paliotti architettonici, realizzati in marmo, corallo e materiali preziosi come oro e argento, che presentano caratteristiche analoghe a quelle dell'opera in questione, in particolare "la sequenza porticata interrotta, l'assenza di profondità, le due bande laterali oltre la cornice"⁹⁶. Ritroviamo queste caratteristiche in alcuni esemplari come il paliotto di maestranze

palermitane della chiesa di San Domenico di Palermo⁹⁷, in quello dell'altare della Cappella del Crocifisso del Duomo di Monreale, realizzato da Pampillonia, Ferrera, Musca, Marino e Rutè tra il 1687 e il 1692⁹⁸, o in quello ricamato con fili di seta, oro, argento e corallo di collezione privata di Lugano, opera di maestranze trapanesi⁹⁹. La statuaria di questo periodo trova un esempio di alto valore artistico nel Crocifisso della Chiesa Madre (Fig. 29), opera del 1810 di Padre Domenico Di Miceli. Fu lo stesso autore, sacerdote narese, a donarla nell'anno della sua realizzazione¹⁰⁰; della sua collocazione riferisce invece Fra' Saverio Cappuccino: "Il 19-2-1811 s'inalberò nella cappella del Purgatorio della Colleggiata chiesa la statua di Cristo Crocifisso in atto di spirare fatto da R. Sacerdote Domenico Di Miceli pello prezzo di onze 12"¹⁰¹. È un'opera fortemente espressiva che raffi-



Fig. 29. Padre Domenico Di Miceli, 1810 - 1811, *Crocifisso*, Naro, Chiesa Madre. Carmine.

gura il Cristo nel momento in cui spira volgendo il capo all'insù, con gli occhi semichiusi. Il corpo è ancora vivo, quasi proteso in avanti in un estremo spasmo di dolore; la morte non lo ha ancora avvolto e non ne ha smorzato il vigore della muscolatura; un perizoma di gusto rococò ricopre i fianchi. La statua si presenta proporzionata nelle forme e nelle dimensioni, attraverso uno studio anatomico accurato e realistico. Il petto, le ginocchia e la zona che contorna i chiodi nei piedi sono tinteggiate di rosso e mettono in rilievo i punti di maggiore sofferenza del Cristo sulla croce. Certamente Padre Di Miceli non era estraneo al linguaggio di Fra' Umile da Petralia e dei suoi allievi, né a quello di Fra' Benedetto Valenza, la cui produzione risulta caratterizzata "da una chiara delibazione della scultura lignea meridionale di stampo controriformistico con costanti aggiornamenti su esempi tardobarocchi romani e sulle prove non scevre da monumentalità che caratterizzavano la coeva scultura marmorea isolana"¹⁰². Come nel contesto riferibile a questi artisti, ritroviamo anche qui il Cristo che soffre per espiare le colpe dell'uomo, concezione che determina l'uso di elementi espressionistici che conferiscono profonda drammaticità all'insieme. Interessante come termine di confronto il Crocifisso attribuito ad Antonino Barcellona del settimo decennio del XVIII secolo nella chiesa della Badia di Gangi¹⁰³. L'opera presenta inoltre affinità con manufatti del XVIII secolo di ambito trapanese realizzati con materiali diversi, ma che presentano la stessa tensione drammatica e concezione di fondo, come il Crocifisso in alabastro rosa del Palazzo Vescovile di Trapani, in cui ritroviamo "l'espressione sofferta sottolineata dalla bocca aperta quasi ad esclamare la famosa frase <<tutto è compiuto>>"¹⁰⁴ o quello in avorio e tartaruga, opera di maestranze trapanesi, di collezione privata di Palermo, per la realizzazione del panneggio del perizoma, oltre che per l'impostazione generale¹⁰⁵. Si notano anche echi partenopei nell'opera, nel confronto ad esempio con il Crocifisso del monastero delle clarisse di Nostra Signora del Miracolo di Alicante realizzato intorno al 1705 e recentemente attribuito a Nicola Fumo¹⁰⁶. Anche quest'opera, come quella di Fumo, si caratterizza per la figura allungata, per l'accentuata perpendicolarità del corpo, per la posizione delle braccia alzate a V nel tendersi nervoso dei muscoli e per il volto sottile dagli occhi socchiusi. Molto vicini stilisticamente al Crocifisso in esame sono inoltre una serie di opere di ambiente romano diffuse su tutto il territorio nazionale, come quello della Parrocchiale di San Benedetto Po o quello della Cattedrale di Mileto in Calabria, riconducibili alla bottega dell'Algardi e la cui produzione durò, ad opera degli allievi dell'Algardi stesso, fino alla fine del Settecento¹⁰⁷. Della prima metà del XIX secolo è la custodia d'altare della chiesa del SS. Salvatore (Fig. 30), opera di Giosuè Durando e Nicolò Bagnasco. Fra' Saverio, nel registrare la paternità dell'opera, precisa che Bagnasco si incaricò di realizzare "figure di mezzo rilievo"¹⁰⁸, che probabilmente dovevano occupare lo spazio delle nicchie, ma che oggi sono scomparse. La custodia si presenta come un tempietto semiesagonale strutturato in due ordini e sormontato da una cupola ornata da motivi a palmetta

dorati. Una cornice decorata a festoni scandisce il passaggio dalla cupola a una trabeazione e quindi all'ordine superiore. Quest'ultimo presenta al centro dei lati esterni due nicchie contenenti un'urna di gusto neoclassico; le nicchie sono affiancate da paraste decorate con motivi fitomorfi. Altre due paraste le separano da un lato da un intaglio a volute, che conclude il lato esterno, dall'altro da un'ulteriore parasta che conduce al centro del tabernacolo. Qui un arco su colonne tortili fa da ingresso a una cupola interna, che sormonta una nicchia contenente un'urna. Una seconda trabeazione separa l'ordine superiore e quello inferiore, la cui articolazione sui lati esterni è analoga a quella soprastante, tranne per il fatto che sopra le due nicchie dell'ordine inferiore sono leggibili tracce della presenza di due stemmi, oggi perduti. Lo spazio centrale è a sua volta diviso in due ordini. Il superiore è scandito da quadroni separati da paraste dorate, l'inferiore è articolato in tre nicchie sormontate da un arco a tutto sesto, che assecondano il ritmo esagonale della composizione. La base, completamente liscia, è dipinta con motivi floreali su fondo verde. La custodia poggia oggi su un altare in marmo policromo sicuramente posteriore, che niente ha a che vedere con la sua collocazione originaria. L'opera rappresenta un'evoluzione, nella direzione di una semplificazione dei volumi, di modelli barocchi come la custodia lignea realizzata nel 1697 da Pietro Bencivinni per la Chiesa di S. Maria delle Grazie di Polizzi¹⁰⁹ e la custodia della Chiesa Madre di Petralia Soprana, realizzata dallo stesso autore nel 1721¹¹⁰. Sono possibili anche raffronti con opere successive, come l'altare ligneo di Santo e Giovanni Puglisi della cappella del Sacramento nell'Ospedale dei Bianchi di Corleone del 1731¹¹¹ e troviamo riscontri anche in modelli salentini, come il tabernacolo di Fra' Giuseppe da Soletto della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Merine, progettato, come sicuramente l'opera in esame, per essere posto al centro di una macchina lignea d'altare monumentale¹¹² e che presenta un'analogha concezione dello spazio, seppure declinata con maggiore coerenza ed armonia. La matrice barocca dell'opera viene ulteriormente confermata dalle analogie con l'altare del Sacramento in marmi mischi realizzato da Ferrera, Pampillonia, Musca, Marino, e Rutè nel Duomo di Monreale tra il 1687 e il 1692¹¹³. Chiude questa rassegna di opere l'altare della chiesa di San Francesco (Fig. 31) in legno dorato e policromo. Un cartiglio sul lato destro dell'altare ne fornisce le informazioni fondamentali: "Costruito da Gaetano Vinci da Naro 1899 per



Fig. 30. Giosuè Durando e Nicolò Bagnasco, prima metà del XIX secolo, *Custodia*, Naro, Chiesa del SS. Salvatore.



Fig. 31. Gaetano Vinci, 1899, *Altare*, Naro, Chiesa di San Francesco.

opera e zelo del Padre Maestro Alfonso Tesè”. Una cupola ottagonale centrale sormontata da una lanterna domina tutto l’insieme; al di sotto un loggiato con vasetti all’interno delle nicchie; quindi una balaustra e una nicchia centrale con Dio benedicente, con ai lati lesene scandite da colonne e decorate con lanterne stilizzate. Al livello inferiore, al centro, un tempio con frontone triangolare che sormonta un arco a tutto sesto,

sotto il quale è posto il tabernacolo. Ai due lati del tempio si aprono due nicchie per lato, con all’interno le statue dei quattro evangelisti; ogni nicchia è separata dall’altra da un motivo a lesene analogo a quello del livello superiore; sul tabernacolo è raffigurata, invece, l’Immacolata Concezione. Sul livello inferiore si ripetono le quattro nicchie, ma il piano del tavolo si protende in avanti, cosicché le due nicchie esterne restano indietro rispetto a quelle interne. All’interno delle nicchie laterali si trovano i quattro angeli con i simboli della Passione di Cristo; in quella centrale l’Ultima Cena con gli Apostoli disposti in gruppi di tre come nel modello leonardesco. L’autore utilizza “in modo eclettico, già alle soglie del XX secolo, il repertorio figurativo settecentesco, forse con il precipuo intento d’armonizzare il suo lavoro con le caratteristiche generali della chiesa”¹⁴. Questa rassegna non pretende di essere esaustiva del patrimonio di scultura lignea presente nel territorio di Naro. Intento di questo saggio è semplicemente metterne in evidenza le emergenze più significative, nella speranza di restituire un contesto storico-artistico che resta coerente nei secoli con la produzione coeva, non soltanto isolana come si è visto, e di riportare l’attenzione su un *corpus* di opere che per diversi motivi è attualmente, in molti casi, in condizioni di totale abbandono e che meriterebbe una maggiore attenzione ed importanti interventi di recupero.

Foto n. 1, 2 e 4 di Angelo Pitrone

Foto n. 5, 7 – 20, 24 – 26, 28 – 29 e 31 di Giovanni Amato

Foto n. 3, 6, 21, 22 – 23, 27 e 30 dell'autore

Sergio Intorre
Scultura lignea a Naro

NOTE

1. Sulle vicende storiche di Naro v. P. CASTELLI, *Storia di Naro*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Comunale di Palermo, Qq. E. 111; FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro antica*, ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Naro, S. C. 13; IDEM, *Giornale di Naro dall'anno 1800 sino all'anno 1825*, ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Naro, S. C. 14; S. PITRUZZELLA, *Naro: arte storia leggenda archeologia*, Palermo 1938; B. ALESSI, *Naro: guida storica e artistica*, Agrigento 1976; G. CANDURA, *Storia di Sicilia: Naro Il Santo La Comarca*, Naro, 1977.
2. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 142; F. COSTA, *La chiesa e il convento di San Francesco dei Frati Minori Conventuali a Naro (Ag)*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Agrigento*, atti del convegno di studi, a cura di I. Craparotta e N. Grisanti, Palermo 2009, pp. 17-47.
3. M.C. DI NATALE, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale – Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 32-33.
4. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 99.
5. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 162.
6. *Ibidem*; a supporto della datazione l'Alessi cita l'atto di formazione del convento dei Padri Mercedari nella chiesa di S. Erasmo presso l'Archivio della Curia Vescovile di Agrigento, Atti dei Vescovi, Reg. 1589-90, f. 292.
7. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 107.
8. M.A. CONIGLIONE, *La provincia Domenicana di Sicilia*, 1937, p. 370.
9. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro...*, ms. sec. XIX, p. 324.
10. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro...*, ms. sec. XIX, p. 260.
11. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 104.
12. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 123.
13. M. ACCASCINA, *L'esposizione a Naro dei "Begli arredi"*, in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942 – Cultura tra Critica e Cronache*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, p. 88.
14. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 85.
15. *Ibidem*.
16. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétienne*, Vol. I, Tomo II, Parigi 1956, p. 439.
17. G. INGAGLIO, scheda n. 5, in *Splendori di Sicilia – Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 516.
18. E. CARLI, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1954, p. 86.
19. M.C. DI NATALE, *San Giacomo, Protettore di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie*, in *Geraci Siculo Arte e Devozione – Pittura e Santi Protettori*, San Martino delle Scale 2007, p. 59; A. CUCCIA, *Appunti sulla scultura lignea*, in *Forme d'arte a Geraci Siculo – Dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1997, pp. 68-69.

20. S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" n. 1, collana diretta da Maria Concetta Di Natale, Palermo 2009, p. 24.
21. T. PUGLIATTI, *I santi della montagna. Statue e strutture lignee della Sicilia orientale, tra i monti Nebrodi e i Peloritani*, in *Splendori...*, 2001, pp. 116-118.
22. A. G. MARCHESE, *I Lo Cascio da Chiusa Sclafani. Scultori in legno del '500*, Palermo 1989, p. 44.
23. E. CARLI, *La scultura...*, 1954, p. 38.
24. S. ANSELMO, *Le Madonie - Guida all'arte*, Palermo 2008, p. 78.
25. V. ABBATE, *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*, 1997, p. 71.
26. S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 68.
27. S. MANGIAMELI, *Crocifisso*, in *Recuperi e restituzioni – Acquisizioni e restauri nella Diocesi di Piazza Armerina*, a cura di G. Ingaglio e F. Salamone, Caltanissetta 2008, pp. 46-50.
28. A. CUCCIA, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, in *Splendori...*, 2001, p. 134.
29. M. ANDALORO, scheda n. 12, in *XI catalogo di opere d'arte restaurate (1976-1978)*, Palermo 1980, pp. 79 – 82.
30. M.C. DI NATALE, *Il Crocifisso del Museo Diocesano di Palermo. Una singolarità tecnica nel panorama siciliano tra croci dipinte e lignee*, in M.C. DI NATALE – M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo – Studi e restauri n. 3, collana diretta da Pierfrancesco Palazzotto, Palermo 2010, p. 15.
31. E. CACIOPPO RICCOBONO, *Sculture decorative in legno in Sicilia dal XII al XVII secolo*, Palermo 1995, p. 73.
32. M.C. DI NATALE, *Il Crocifisso...*, in M.C. DI NATALE – M. SEBASTIANELLI, *Il restauro...*, 2010, p.20.
33. M.D. MAZZONI, *Il Cristo di Badia a Passignano. Problematiche di tecnica artistica*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, p. 319.
34. *Ibidem*.
35. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 165, nota n. 2.
36. Per l'opera di Frate Umile cfr. S. LA BARBERA, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore della Controriforma: Fra'Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia secc. XIII-XVI, Schede medievali*, Palermo 1987; R. LA MATTINA – F. DELL'UTRI, *Frate Umile da Petralia. L'arte e il misticismo*, II ed., Caltanissetta 1987; S. LA BARBERA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 336-338.
37. M.C. DI NATALE, scheda n. 108, in *L'Arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale, Palermo 1986, p. 276.
38. M.C. DI NATALE, *Il Crocifisso...*, in M.C. DI NATALE – M. SEBASTIANELLI, *Il restauro...*, 2010, p. 11.
39. S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, p. 67.
40. S. LA BARBERA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 336-338.
41. S. PITRUZZELLA, *Naro...*, 1938, p. 87.
42. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 137.
43. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 106.
44. B. ALESSI, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 166 – 167;
45. R. LA MATTINA, *Frate Innocenzo da Petralia. Scultore siciliano del XVII secolo fra leggenda e realtà*, 2002, *passim*.

46. S. PITRUZZELLA, *Naro...*, 1938, pag. 87.
47. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, pag. 106.
48. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, pag. 134.
49. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, pag. 268.
50. L. RÉAU, *Iconographie...*, Vol. I, Tomo III, 1958, p. 155.
51. L. SCIORTINO, *La Cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e di fede*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo n. 3, collana di studi diretta da M.C. DI NATALE, Caltanissetta 2006, p. 69.
52. L. SCIORTINO, *La Cappella...*, 2006, pp. 77-79.
53. *Le parole del legno – Il restauro dell'armadio ligneo della Chiesa del Collegio di Trapani*, Palermo 2007, p. 49.
54. A. PETTINEO – P. RAGONESE, *Dopo i Gagini, prima dei Serpotta I Li Volsi*, con un contributo di R. Termotto, Palermo 2007, pp. 113 – 114.
55. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, pp. 304 – 305.
56. S. INTORRE, *Per uno studio dei rapporti tra Sicilia e Malta: l'Immacolata d'argento della Chiesa di San Francesco di Naro*, in c.d.s..
57. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, pp. 304-305.
58. G. INGAGLIO, *Tra centro e periferia: la sagrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi in Naro*, in *Francescanesimo...*, 2009, p. 151.
59. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 150.
60. P. PALAZZOTTO, *Palermo – Guida agli oratori*, 2004, p. 189.
61. L. SCIORTINO, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006, pp. 77-79.
62. V. DI PIAZZA, *Note...*, in *In Epiphania...*, 1992, pp. 89-90.
63. S. PITRUZZELLA, *Naro...*, 1938, p. 83.
64. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro...*, sec. XIX, pp. 48-49; G. BELLAFIORE, *La Civiltà Artistica della Sicilia*, Firenze 1963, p. 289; E. DE CASTRO, *Cardilicchia Giuseppe*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 56.
65. V. nota precedente.
66. B. PATERA, *Mangiapane Antonino*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 202.
67. S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, pp. 117-118.
68. S. LA ROCCA, *Cenni sulla chiesa del Purgatorio di Agrigento e sulla decorazione interna a stucchi serpottiani*, Agrigento 1935, p. 10.
69. M. GIARRIZZO – A. ROTOLO, *Mobili e mobiliari nella Sicilia del Settecento*, saggio introduttivo di M.C. DI NATALE, Palermo 1992, p. 24.
70. P. LIPANI, *Lodato Lorenzo*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 186-187.
71. L. SARULLO, *Siracusa Santo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1994, p. 312.
72. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, p. 650.
73. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978, pp. 126-138.
74. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 75.
75. *Arte sacra sui Nebrodi*, a cura di B. Scalisi e G. Bonanno, Patti 1998, pp. 54-55.
76. R. CASCIARO, schede nn. 41 e 42, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, a cura di R. CASCIARO e A. CASSIANO, Roma 2007, pp. 246-249.
77. N. BONACASA, scheda n. V.2.1, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, p. 209.
78. L. SCIORTINO, scheda n. 17, in *Tracce d'Oriente – La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, p. 188.
79. L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in *Sculture...*, 2007, p. 91.

80. S. FARINELLA, scheda n. 22, in *Filippo Quattrocchi Gangitanus Sculptor – Il “senso barocco” del movimento*, catalogo della mostra a cura di S. Farinella, Palermo 2004, p. 138.
81. *Ibidem*.
82. N. CONTINO, *Il Crocifisso della chiesa di Sant'Anna di Sperlinga*, in *Tesori d'arte nella terra di Cerere*, Palermo – Assoro 2007, p. 102.
83. S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 190.
84. S. LA BARBERA, *La scultura lignea*, in *Arte e spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1999, p. 151.
85. A. GIULIANA ALAJMO, *Prefazione*, in R. CALDERONE, *Michele Caltagirone Quarantino*, Casteltermini 1970, p. 9.
86. F. M. PROVITINA, *Agira nella storia di Sicilia*, Palermo 1983, p. 212.
87. F. DELL'UTRI, *La statua dell'Immacolata di Marineo nella scultura lignea siciliana del secolo XVIII*, Caltanissetta 1990, p. 25; P. LIPANI, *Guglielmazzi Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 163-164.
88. G. DADDI, *La chiesa di San Matteo*, Palermo 1916, pp. 143-144; M.C. DI NATALE, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione*, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1993, p. 61.
89. A. GIULIANA ALAJMO, *Artisti Francescani in Sicilia*, in *Sicilia Serafica*, a. III, n. 3, 1957, p. 10.
90. A. CUCCIA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 15.
91. *Ibidem*.
92. A. CUCCIA, scheda n. III, 38, in *Le Confraternite...*, 1993, p. 216.
93. G. G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, p. 30.
94. V. nota n. 83.
95. M. BARBERA, *Eucaristia*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma 1951, p. 544 e sgg..
96. R. VADALÀ, scheda n. 149, in *Splendori...*, 2001, p. 459.
97. R. VADALÀ, scheda n. 149, in *Splendori...*, 2001, pp. 458-459.
98. L. SCIORTINO, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006, p. 67.
99. M.C. DI NATALE, scheda n. 40, in *Splendori...*, 2001, p. 497.
100. B. ALESSI, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 107.
101. FRA' SAVERIO CAPPUCCHINO, *Naro...*, sec. XVIII, p. 374.
102. V. ABBATE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 343.
103. S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, p. 129.
104. M. VITELLA, scheda n. IV.9, in *Materiali...*, 2003, p. 186.
105. G. TRAVAGLIATO, scheda n. IV.16, in *Materiali...*, 2003, p. 189.
106. R. ALONSO MORAL, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del Barocco*, in *Sculture...*, 2007, p. 78.
107. F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in “Storia dell'Arte”, n. 20, Firenze 1974, pp. 71-72.
108. FRA' SAVERIO CAPPUCCHINO, *Giornale...*, sec. XIX, p. 317.
109. V. ABBATE, *Polizzi...*, Caltanissetta 1997, pp. 121 – 126; S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 172; S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, p. 102.
110. S. CALÌ, *Custodie francescano-cappuccine in Sicilia*, Catania 1967, pp. 83-85; S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, pp. 111-113.
111. B. DE MARCO SPADA, *Arte e artisti a Corleone dal XVI al XVIII secolo*, 2002, pp. 66 – 67.

112. W. GRASSO, scheda n. 29. Tabernacolo, in *Sculture...*, 2007, p. 220.
113. L. SCIORTINO, *La cappella...*, 2006, pp. 84-86.
114. L. BUTTÀ, *Il generoso cuore della città barocca*, in *Naro*, Kalós – Luoghi di Sicilia n. 61, supplemento a “Kalós”, anno 16 n. 1, Palermo 2004, p. 21.