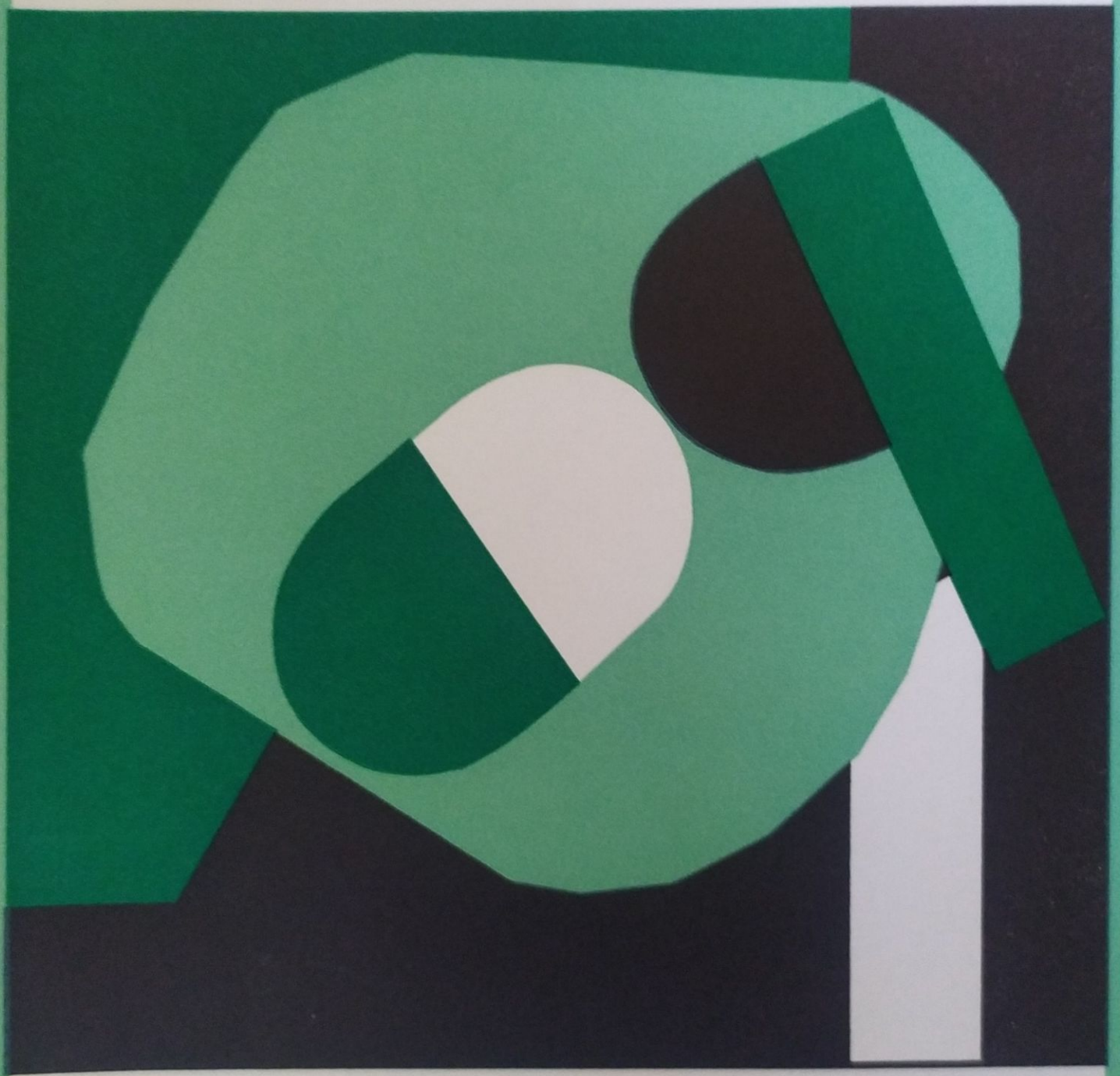
l'OSSERVATORE
POLITICO LETTERARIO



Cecchini - Bonetti - Facco De Lagarda - Falzone - Spagnoletti
Branzi - Tassoni Estense - Lippolis - Dego - D'Agostini - Scuderi

6

Rivista mensile diretta da Giuseppe Longo Anno XXII Giugno 1976

Notizie di Pizzinelli dalla Cina

L'arte popolare in Sicilia

di Gaetano Falzone

Proprio a un grande illuminista inglese, il dottor Samuele Johnson, dobbiamo l'affermazione che « quasi ogni cosa che ci pone al di sopra dei selvaggi è venuta a noi dalle sponde del Mediterraneo ». Questo Mediterraneo, del quale spesso si parla auspicandone l'unità spirituale, è comunque già nella realtà, come bene afferma oggi lo storico Fernand Braudel « un incontro, una lega, una unità umana ». Non è nostro compito spiegare a quali traguardi sia pervenuta nel bacino del Mediterraneo l'azione delle lingue, delle usanze e delle tradizioni, delle religioni e dei miti, e fino a qual punto gli incroci, le mescolanze e gli scambi nello spirito e nell'arte dei vari popoli abbiano contribuito ad avvicinare le genti rivierasche del mare che non è improprio chiamare la lucerna del mondo. Basti solo accennare alla inesauribile funzione storica che la posizione geografica assegna a questo mare. E in questo mare, nel suo centro, alla Sicilia, che è meta di approdo di varie genti, fra le quali basti ricordare la romana, l'ellenica, l'araba.

I periodi storici si susseguono, si presentano come una catena dai molti anelli, simile a una traccia luminosa nel tempo. Di questa trac-

cia soltanto, o almeno precipuamente, se ne scorge la figura nell'arte popolare le cui tematiche sembrano rimanere costanti nei secoli.

È privilegio forse del Museo Etnografico Siciliano che si intitola all'insigne folklorista Giuseppe Pitrè (1841-1916) quello di non raccogliere fra i suoi ambienti solo le linee costanti della storia e del costume isolani, ma di rappresentare in buona parte l'anima della civiltà e dell'arte mediterranee. Riprendo da Giuseppe Cocchiara questa intuizione, e ne faccio il convincimento della mia professione di storico costretto a ritrovare la presenza della Spagna, della Grecia, della Francia e soprattutto del mondo arabo, in ogni piega della storia di questo paese, in ogni mistero della lingua, in ogni linea delle testimonianze dell'arte, in ogni atteggiamento del costume.

Da Cocchiara si apprende che « all'etnografo un oggetto non interessa perché abbia o no caratteri estetici, ma soltanto perché esso è un documento del passato che nel presente rivive. Un museo etnografico — conclude — non è una galleria d'arte... ». Se una proposizione del genere non può che essere compresa da qualsiasi etnografo e in ogni luogo, occorre, per quanto riguarda la Sicilia e il suo Museo regionale, le sue collezioni private, le sue disperse presenze di arti figurative popolari un po' dovunque, che sia tenuta preconcettualmente presente dai visitatori stranieri di qualsiasi origine e condizione. La razionalità della presentazione degli oggetti dell'arte popolare non è quella gerarchica dei valori estetici, ma nella logica e nella continuità dei trapassi storici, nella ricerca di ciò che unisce, come già unì, e certamente unirà, le generazioni che scorrono su uno scenario umano che è fra i più interessanti di Europa, perché a dargli colore, e fremiti interni, hanno contribuito ingredienti ed apporti vari mediterranei.

Nel conseguimento della scoperta dei lontani, e fors'anche perdutisi ormai nel tempo, significati dell'oggetto, sta quindi la prima e più esaltante soddisfazione del visitatore, il quale potrà poi passare allo scavo di esso; alla individuazione degli incroci di civiltà e di gente che lo hanno formato fino alla identità di oggi; alla contemplazione infine dell'armonia finale che ne è derivata. E non si tema di denunciare, ogni qual volta la presenza se ne impone evidente o almeno possibile, la realtà dell'Africa nella Sicilia del secolo ventesimo perché, se ciò è innegabile nei mosaici di Piazza Armerina, lo è altrettanto in molti aspetti, che solo formalmente sembrano inediti, della storia della Sicilia, come una rapida rassegna delle singole manifestazioni dell'arte

popolare siciliana ci rivelerà. E se a un certo momento ci imbatteremo in difficili e lontane coesistenze, e ci sembrerà di smarrirci nel confuso groviglio dei legami, sarà bene tenere presente il quadro mirabile delle condizioni di vita delle popolazioni mediterranee descrittoci da Fernand Braudel secondo cui le isole del Mediterraneo sono zattera e piazzeforti per i loro abitatori.

★

Una rassegna rapida delle varie arti popolari in Sicilia non può prescindere dalla premessa che anche nell'Isola, nonostante qualche presagio avutosi nell'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* (1882-1907), si giunse tardi, così come in tutta Europa, ad un'adeguato apprezzamento della cultura figurativa popolare, essendosi infatti esso verificato quando già, come avverte il Toschi, si era ampiamente avuto quello relativo alla poesia. Epperò, quando questo interesse per la cultura figurativa proruppe in Europa sulla scia del Sebillot per le stampe popolari (1888), si manifestarono nei confronti della Sicilia curiosità cospicue specie quando il Salomone Marino rivelò l'esistenza di attività artistiche contadinesche pressoché ignote fino allora, segnalando soprattutto quelle nella pittura e nella scultura.

Invero, un consistente patrimonio si era accumulato negli ultimi secoli e molte parti di esso risalivano addirittura alla vita del feudo che non era stato nell'isola, come altrove, un inferno. *Albo lapillo* splende il nome di Francesco Matera (1658-1718), nato a Trapani, costretto a sottrarsi alla società perché perseguito dalla giustizia, autore dei suoi celebri pastori di legno, colla e tela che arricchiscono oggi il Museo Pitré (con le ampie scene della Natività e della Strage degli Innocenti) e, in più ridotta misura, il Bayerische Nationalmuseum di Monaco. Il Matera si solleva a dignità di grande artista specie nella rappresentazione, talvolta ieratica, sempre realistica, nelle figure delle madri che esprimono in vari atteggiamenti drammatici la disperazione della perdita violenta e disumana del figlio. Il Museo dispone anche di altro presepe dovuto all'artigiano catanese Salvatore Panebianco, e di varie altre figure raccolte dal Pitré nei suoi vagabondaggi. Fra i personaggi secondari si riscontra la presenza di elementi di interesse locale: ad esempio proviene da Caltanissetta la figura di un minatore che presenta in omaggio a Gesù lo zolfo. Se goffa e spesso anche rozza è la

modellazione di origine nissena o agrigentina, più curata e armoniosa appare invece quella proveniente da Palermo.

L'arte presepistica ha avuto largo e perenne sviluppo nell'Isola perché la tradizione esige ancor oggi, non solo nei paesi, ma anche in città, che a Natale ogni famiglia si allestisca il presepe. Presepe che peraltro non costituisce impegno finanziario dato che la materia con cui le figure vengono formate è la creta che si trova facilmente negli *stazzuna*, e non c'è casa che non disponga di forno. Il presepe di Antonello Gagini costruito a Pollina nel 1526 non appartiene, data la statura dell'artista, all'umile mondo degli artigiani del popolo, ma ne ripete certamente, e ne sublima le ispirazioni popolaresche. A pieno titolo invece vi rientra la più umile arte della ceroplastica popolare che ha trovato un riconoscimento recente nella mostra, organizzata da Antonino Uccello nella sua Casa-Museo di Palazzolo Acreide, di personaggi e momenti della Natività. Umili immagini esposte sui canterani o alle pareti domestiche ripetono un'arte in cui eccelse il siracusano Gaetano Giulio Zummo (1656-1701). Ricordo di quest'arte è la via Bambinai di Palermo dove numerose erano le botteghe dei *cirari*. La devozione popolare si volgeva soprattutto verso i *bbamminiddari*, cioè verso gli artigiani che eseguivano il Bambino Gesù in cera. Il piccolo Gesù così fatto poteva assumere valore di ex-voto quando in famiglia un bambino aveva goduto di una grazia.

Di creta sono i prodotti dell'arte figulina: oggetti essiccati al sole e passati quindi al forno per la cottura. Cronologicamente i primi manufatti di quest'arte dovettero essere le ciotole. Gli esemplari posseduti dal Museo Pitré sono collegabili a quelli del Museo Archeologico di Siracusa (sicani e siculi). Anche nella fenicia Mozia si riscontrano ciotole lavorate senza tornio. La tecnica del periodo ellenistico riappare nei documenti dell'odierna arte figulina siciliana. Pura supposizione va invece considerata l'influenza araba nelle stoviglie siciliane.

Un livello d'arte, anche elevato, può raggiungere l'arte della ceramica popolare. Ne sono testimonianza preclara innanzitutto le collezioni ospitate nel Museo Statale della Ceramica di Caltagirone, diretto da Antonino Ragona, e taluni superbi esemplari del Museo Pitré. Nel campo delle mattonelle maiolicate provenienti dalle officine siciliane dei secoli XV, XVI e XVII lo stesso Ragona ha potuto avanzare la tesi che furono i rapporti con la Spagna a favorirne la produzione locale, e che l'origine di tale produzione non è posteriore a quella delle

fabbriche impiantate in Italia. L'opera di Matteo Carnilivari da Noto resta testimoniata dalle opere architettoniche che ci ha lasciato, specie nel palazzo Aiutamicristo di Palermo.

Dei Maestri ceramisti di Caltagirone, Sciacca, Burgio ci restano ancora documenti, non così della Sicilia Orientale perché il terremoto del 1693, e successive incurie, le hanno praticamente distrutte. Nel suo intatto valore la notevole collezione di maioliche siciliane, raccolta da Guido Russo Perez che ne fece anche un ragionato catalogo, è custodita adesso dalla Regione Siciliana che l'ha assegnata al Museo Statale della Ceramica di Caltagirone.

Epperò, le suggestioni che si ricevono visitando nel Museo Pitré le ceramiche — di ognuna delle quali è stata curata dal Ragona la scheda storico-descrittiva — sono indicative di una volontà dell'artigianato, specie il Caltagironese, di creare documenti plastici e figurativi. Fra esse, nello stesso Museo Pitré, le lucerne a figura umana dimostrano un più raffinato lavoro, una policromia eccellente, una quasi sempre raggiunta armonia. Tuttavia, anche in questo splendido campo di osservazione non è tanto il pregio artistico che sovrasta, ma l'interesse per il significato umano e politico delle singole figure, le quali, anche se risalenti alla fine del secolo XIX, sembrano copie di modelli eseguiti al tempo della persecuzione dei giacobini e delle idee di Francia condotte dai Borboni. È evidente che quegli artigiani di Caltagirone e Collesano sbrigliarono la loro fantasia nella ricerca di soggetti che potessero esprimere una protesta contro l'autorità che aveva voluto quella repressione. Dappoiché quella autorità si allarmava, come risulta da rapporti polizieschi, per certe « barbette » e per certe « maniere di coprirsi la fronte », l'artigiano indugiava appunto in quelle caratteristiche, e non si limitava alle lucerne, ma cercava di tramandarle anche nei fiaschi aventi figura umana e nelle borracce a forma di pesce. Si noti anche che vasi con testa umana, frequenti nella ceramica popolare siciliana, trovano riscontro in testimonianze fenicie ed africane nonché dell'Ellade. La storia vive in questi oggetti, e interessa con gli storici di ogni tempo, tutti gli individui che guardano all'arte popolare come a documento di storia.

Sranamente dimenticata dal Pitré, nonostante già allora vigoreggiasse, e non tenuta nel debito conto dal Cocchiara, è andata acquistando, in questo dopoguerra, precisa rinomanza l'arte della pittura su

vetro che a taluni studiosi è sembrata strettamente legata alla fortuna delle immagini devote. Di queste ultime il Museo Pitré ne possiede una collezione di 800 esemplari, studiati dal Cocchiara, ed oggi mirabile campo di osservazione e raffronti. Certo, l'arte della pittura su vetro fioriva nel secolo XVII come afferma il Buttitta che è il più autorevole studioso non solo di quest'arte, ma di tutta la cultura figurativa popolare siciliana — ma già destinata nei suoi primi tempi a rinchiudersi in un'area culturale aristocratica. È solo nel secolo XIX che queste forme d'arte colta cominciano a passare nella pratica di artigiani popolari i quali, pur non riuscendo a dare ad esse significato folklorico, certamente riescono ad operare il passaggio da un aspetto salottiero, quale era quello dell'area aristocratica, a quello fiabesco cui meglio anela il popolo. Epperò questa fase di transizione sembra essere stata rapida giacché ben presto si accentuano in essa i più genuini caratteri popolari, con la scomparsa dei temi mitologici e l'apparizione invece di temi biblici e leggendari, destinati nel tempo ad assimilare quelli meglio suggeriti dalla devozione religiosa popolare. Così si finisce col riscontrare una coeva presenza accentuantesi nel campo delle stampe devote e della pittura sui carri.

È probabile che motivi socio-politici abbiano determinato, come del resto opina il Buttitta, la scelta dei soggetti, i quali venivano svolti da un artigianato che lavorava su commissione delle classi ricche. Una riconversione nella scelta o quanto meno nell'esecuzione dei soggetti si osserva invece agli inizi del secolo XX quando il sociologo Sebastiano Cammareri Scurti definisce una « bella contadinotta » la Madonna di Custonaci, raffigurata in una pittura su vetro posseduta dall'Uccello. Permane cioè prevalente sull'interesse estetico quello socio-politico che meglio giova a fissare lo svolgimento storico del popolo, dando adesso maggiore spazio alle istanze sociali. La parabola di quest'arte sta però per concludersi. Ai primi anni di questo secolo infatti la richiesta si affloscia, e comincia invece a diffondersi l'interesse per le litografie a colori, italiane ed estere, con le quali si rafforza la tendenza a prediligere i soggetti religiosi.

La pittura su vetro — come osserva l'Uccello — da soggetto di ornamento si è trasformata in oggetto di devozione, e come tale arricchisce i canterani e le pareti, assicurando protezione ai nuclei familiari del popolo. Libera dalle sue iniziali influenze venete che la caratterizzavano nell'area aristocratica, adesso la pittura su vetro allargatasi alle

classi popolari tende a darci preziosi documenti di folklore religioso. Epperò, se non si riscontreranno più, come nel secolo XVIII artisti dell'altezza dei fratelli Zizolfo, di cui ci dà notizia il Buttitta, si registreranno umili e fantasiose tendenze, come quelle intraviste dall'Uccello quando coglie in queste immagini fissate dal popolo sulle lastre trasparenti di vetro « aureole (che) acquistano una luminosa trasparenza, mentre gli abiti e gli ornamenti, con un particolare carattere esotico, turchesco, assumono la pompa ingenua e sontuosa delle sete e dei damaschi orientali che si intrecciano a costumi popolari o di stretta osservanza romantica ». Forse solo allora, nel momento cioè in cui codesti documenti figurativi, rinserrati per secoli nelle case signorili, cominciavano a diffondersi a beneficio di una società più ampia, e a richiamare l'attenzione nei « mercati delle pulci », apparve e si riconobbe l'imponenza dello sforzo tecnico che si rendeva necessario per realizzare una pittura su vetro che, come è noto, va realizzata con un procedimento di « scrittura a rovescio, come cioè se l'immagine fosse riflessa in uno specchio », secondo la felice immagine del Buttitta.

★

Nella gamma delle presenze mediterranee nell'arte del popolo siciliano certamente il vertice più appariscente è raggiunto nel carretto e nell'*opra*. Perdurava l'erronea credenza che il carretto policromo fosse un prodotto recente, e comunque ottocentesco. Il Pitré infatti riteneva che il primo ad accorgersene fosse stato il geografo Eliseo Reclus nel 1865 — ma non era così perché, come rilevò Salvatore Lo Presti, il barone Gastone di Nervo ne aveva già scritto, nel 1833 nel suo giornale di viaggio in Sicilia — allorché l'archeologo Biagio Pace rese nota nel 1935 la sua intuizione di una origine del carretto molto più remota, e che cioè si trattasse del carro siceliota di cui Pindaro aveva fatto menzione. Agilità, armonia, solidità erano necessarie per la circolazione sulle strade siciliane conservatesi fino al periodo borbonico quasi nelle stesse condizioni di quello greco e di quello romano.

L'architetto Capitò (1923) sostenne che si trattava di un veicolo sbagliato perché, pur essendo idoneo ad affrontare le difficoltà dell'ambiente, tuttavia comportava inutili dispersioni di energie (mancanza di freni e assenza di puntali sotto la cassa), segno che gli studi sulla trazione non erano stati recepiti in Sicilia. Non deve meravigliare così

secolare immobilismo nel tempo perché si tratta di un aspetto della storia molto tardiva della tecnica nell'Isola.

Si deve piuttosto sottolineare che il carretto dei tempi sicelioti è andato raccogliendo nei secoli eredità plurime: da quella araba a quella medioevale. I colori violenti usati dai pittori delle fiancate dei carretti riportano al mondo orientale e a quello della grecità. La scelta dei soggetti da parte degli intagliatori e dei pittori, dopo che il carradore ha messo a posto i singoli pezzi, è univoca: la conquista dei Normanni, il Vespro Siciliano, le battaglie fra paladini e saraceni, e giù giù nel tempo, l'epos garibaldino, la guerra di Libia, la grande guerra. Il Capitò ha cercato i collegamenti estetici e storici non solo in una generica ascendenza arabo-normanna che aveva già assimilato elementi bizantini, ma in precisi riferimenti architettonici locali in certi capitelli del chiostro dei Benedettini a Monreale (le dame e il girasole), o del vestibolo del Castello della Zisa (foglie stilizzate), o nel soffitto ligneo della Cappella Palatina, o in quelli del Palazzo Chiaromonte, o Steri, o il soffitto originale del Duomo di Nicosia. Ancora: il Capitò ha scoperto una diretta filiazione dell'arte araba (la moschea di Ahmed I) nel lavoro dei carradori siciliani. In particolare, quando essi lavorano col ferro battuto (*rabiscu*, cioè arabesco) per arricchire la decoratività del carro, si avvicinano ai lampadari di ottone della celebre moschea. In questo modo la fantasia dell'intagliatore siciliano si esplica particolarmente nella « chiave », cioè nel pezzo che chiude il veicolo dalla parte posteriore, e nel « pizzo », cioè il centro dell'asse che, secondo il Li Gotti, costituisce il sacrario dove trova rispettoso posto l'immagine del Santo protettore.

Ciò che colpisce è la sommarietà della tecnica e l'evidente assenza di studi di disegno nel pittore come nell'intagliatore, ma queste condizioni nulla tolgono al movimento, all'effetto coloristico, alla vivezza, « Manifestazione superba — riassume il Lo Presti — della genialità istintiva di una grande razza di artisti e di poeti che accomunò nella notte dei tempi tutte le genti del Mediterraneo ». In realtà, si trattò, tranne non molte eccezioni, di una umile e vasta congrega di iniziati che si tramandavano in *cartoni* gli schemi delle storie che si proponevano di trattare. Grande era invece la simbiosi tra l'artista e il popolo e se questo, col suo consenso, incoraggiava quello, questi riusciva ad assommare, illuminandoli, fantasie e miti che altrimenti sarebbero rimasti sterili di commozione. E non è da sottacere che man mano che,

nell'Ottocento, andava vigoreggiando con l'*opra* l'epos cavalleresco, i pittori di carretti si lasciavano trascinare dalla commozione collettiva, e abbandonavano i temi ad esso estranei, come quelli biblici o mitologici o del Nuovo Testamento, e si volgevano solo al luccicore delle armi dei paladini di Francia. Nelle piazze intanto i cantastorie allargavano e popolarizzavano i temi di Orlando, di Rinaldo di Montalbano, di Oliviero; esprimevano il dolore e il raccapriccio per la morte dei paladini nella rotta di Roncisvalle o per la pazzia di Orlando; martellavano ed eternavano il disgusto ed il disprezzo verso il traditore Gano di Maganza. *Ore rotundo* rispondevano i « pupari ».

Infine, capolavori di architettura e di arte erano i « carri trionfali » di Santa Rosalia che il Senato di Palermo allestiva ogni anno per onorare la Patrona affidandone l'incarico ai più prestigiosi architetti del tempo. Essi, costruiti a forma di vascello, incedevano maestosamente sul mare delle teste. Il Museo Pitré conserva disegni di Paolo Amato e la riproduzione di un carro del 1914.

Il carretto policromo e istoriato faceva conoscere, fin nelle più difficili trazzere, le nuove versioni e varietà di quell'arte che, a partire dalla metà del secolo XIX, era diventata motivo di gioia o di dolore corali, quasi addirittura un modo di vivere all'aperto di individui che per troppi secoli erano rimasti chiusi nella solitudine dei feudi, e nelle pastoie di pratiche bigotte, o comunque sempre condizionati dai limiti geografici dell'isola, una piazza assediata nel Mediterraneo come l'ha descritta il Braudel.

I « pupi » sono infine lo specchio dell'anima siciliana; il tramite per conoscere cosa sia stata nel passato la « Nazione Siciliana »; la ragione di questo impasto di storia e di arte che è il mondo figurativo del popolo siciliano.

Dobbiamo nettamente distinguere il mondo delle marionette che prospera in molti paesi d'Europa (si ponga mente soprattutto a quello di Liegi) da quello dei « pupi », che è caratteristico dell'Isola, osservando innanzi tutto che mentre le marionette sono prive di articolazione di mani e di piedi, i « pupi » operarono la loro rivoluzione non soltanto tecnica allorché il « puparo », come rilevò il Natoli, « al filo sostituì, nella mano destra del pupo, il ferro, sicché il trarre della spada, il mettersi in guardia e il battersi avessero gagliardia e sicurezza di movimento ».

Le armature dei « pupi » così come ancor oggi celebrano le ge-

sta nell'*opra* hanno qualcosa delle armature dei cavalieri del già ricordato Steri di Palermo (1377-80), e non sono certamente simili a quelli del tempo di Carlo Magno. In realtà in Italia c'è una rappresentazione romantica del costume medioevale, e questa è stata accolta con simpatia dal popolo, mai però in nessuna regione come in Sicilia. In Sicilia carretto e « pupi » nascono, o si rivelano, all'incirca nello stesso momento: il momento del romanticismo. In Sicilia prendono, per vestirsi, alcunché della tradizione araba; per combattere e per affermare i propri ideali ricorrono alla cavalleria normanna, e in genere di Francia; ma l'uno e l'altro retaggio non sono che modi per esprimere, in forme vive, spesso violente o solenni, quel che grida nel petto del popolo: un'ansia cioè di giustizia.

Da questa primaria e universale esigenza derivano i discorsi lunghi e orgogliosi che i « pupi » recitano sulla scena. Poiché essi stessi non sono che la statua del popolo che chiede giustizia e, quando essa è conculcata, cerca vendetta e il cozzo fra gli opposti contendenti non può che essere fragoroso e spietato. Un popolo che ha sofferto quindici dominazioni diverse, vittima di sopraffazioni e di inganni, riscatta così con l'*epos* cavalleresco, non inventato, ma certamente a suo modo rivissuto, la sofferenza di secoli. Nei « pupi » è la storia psicologica dell'Isola, la chiave per capire lo spirito dell'arte figurativa popolare.

GAETANO FALZONE