

lumie di sicilia

sentite, zia Marta, l'odore del nostro paese...

supplemento n. 12



Mariangela Ettari

(a pag. 1) Il ritratto romano di età imperiale

(a pag. 9) Il Castello di monte Bonifato

Lumie di Sicilia è ben lieta di presentare questa originale e accurata ricerca della prof.ssa Mariangela Ettari di Trapani su taluni aspetti della vita romana a cui si aggiunge la descrizione del Castello di Monte Bonifato in quel di Alcamo (TP)



Il ritratto romano di età imperiale

«Nisi utile est quod facimus, stulta est gloria». La famosa massima latina rivela la mentalità dei Romani, che diverge in molti aspetti da quella greca. Ed invero l'attività artistica degna di un cittadino romano doveva unire il *decor* e l'*utilitas*. E mentre Filodemo di Gadara, aderendo al pensiero epicureo, superava il fine utilitaristico dell'arte rivendicando la virtù poetica, perché tutto è vero, purché efficacemente rappresentato, Orazio seguiva le teorie peripatetiche e stoiche vicine a quelle di Neottolemo di Pario, per cui l'arte doveva riprodurre il vero e il verosimile. E Plinio il vecchio ammirava la ritrattistica romana che sapeva fissare l'immagine della *Gens* e faceva conoscere il volto degli uomini celebri ¹.

F. Wickhoff, storico dell'arte austriaco, nel saggio introduttivo alla *Genesi di Vienna*, ripubblicato in seguito separatamente in più lingue e in italiano col titolo *L'Arte Romana*, nello studiare l'arte dei Romani da Augusto a Costantino, ne riconosceva la originalità nel ritratto realistico, nella concezione spaziale e prospettica, nella narrazione continua.

Procedendo grossolanamente sulla via aperta da Wickhoff, l'indagine critica arriva all'esaltazione nazionalistica del ritratto romano e alla sua contrapposizione al ritratto greco ². In diversi tempi sono state avanzate tre ipotesi sulla formazione del ritratto romano: a) origine autonoma dalla maschera funeraria usata nelle *imagines maiorum*, b) influenza della ritrattistica etrusca e sviluppo di essa, c) influenza del ritratto egiziano e tardo ellenistico.

Tutte queste ipotesi, oggi, appaiono superate dagli ultimi studi che portano a concludere per una formazione avvenuta in diretto contatto con la forma artistica ellenistica, ricevuta da una spontanea capacità espressiva ed elaborata variamente secondo le esigenze particolari della società romana ³.

L'uso di onorare i cittadini illustri con statue ritratto si diffonde a Roma a partire dal VI sec. a. C. Esse, talvolta, venivano innalzate su colonne a significare l'eminenza del personaggio. Improntata ad un rude realismo, la statua onoraria risponde all'esigenza, propria dello spirito romano, di fissare nella sua forma reale la figura del personaggio, darle valore storico e tramandare ai posteri la memoria anche dei tratti somatici.

Per quanto attiene alla tipologia, l'elemento tradizionale locale si può riconoscere nella tendenza a limitare il ritratto alla sola testa o al busto o all'erma ritratto; il ritratto intero è una assunzione dalla cultura greca. Non rimangono, purtroppo, esempi di questa prima statuaria ad eccezione di opere etrusche di epoca tarda, come l'Arringatore e il Bruto, che ritraggono personalità politiche del tempo. Da esse si comprende come le statue onorarie originariamente in bronzo, ragione questa della loro totale scomparsa (essendo il bronzo distrutto dalla fame dei metalli, successiva al crollo dell'economia ellenistico-romana) e fino ad epoca tarda opera di artisti etruschi, anche se attivi a Roma.

Nei secoli seguenti il numero delle statue si moltiplica enormemente perché accanto alle immagini dei personaggi storici, le famiglie patrizie vogliono porre anche quelle dei loro capostipiti. Con la conquista della Magna Grecia (III sec. a. C) e ancora di più della stessa Grecia e degli Stati ellenistici dell'Asia Minore (II sec. a. C) e il conseguente afflusso dei capolavori originali e di artisti greci, inizia la lenta evoluzione del gusto e della cultura romana verso un sempre più ampio apprezzamento dei prodotti artistici di quella civiltà.

Il primo effetto del contatto diretto di Roma con la Grecia si manifesta proprio nel tentativo di adeguarsi ai modelli della scultura greca del periodo classico. Nasce, così, il tipo di statua che ritrae nel volto le fattezze reali del personaggio e nel corpo nudo la figura ideale di un atleta olimpico. Di tale ibrida combinazione, a lungo sfruttata nella statuaria romana, resta un tipico esempio della seconda metà del I sec. a. C. nella Statua eroica con la testa di personaggio romano ritrovata a Delo ⁴.

In genere, tuttavia, la statuaria onoraria pubblica conserva i caratteri iconografici tradizionali della figura togata (con veste prima corta, poi lunga ed ampia) e, a partire dal primo sec. a. C., anche coricata, vestita cioè con costume militare romano. L'impostazione libera e le proporzioni armoniose richiamano i modelli greci.

Contemporaneamente al diffondersi della cultura e dell'arte greco-ellenistica, si hanno a Roma nel I sec. a. C. le prime espressioni di un'arte locale che da un lato si può riallacciare alla tradizione etrusca, dall'altro presenta caratteri originali di schietta impronta romana.

Essa si manifesta soprattutto nella scultura funeraria, nella ritrattistica, nelle figure di divinità domestiche: stele e cippi in pietra, peperino o travertino recano scolpita in altorilievo, entro apposita nicchia, la figura del defunto, in genere tagliata a mezzo busto. Spesso sono rappresentati insieme due fratelli o due coniugi come ad esempio Catone e Porcia, talvolta con il figlioletto al centro.

Le figure avvolte in rigida toga e rappresentate in perfetta frontalità, appaiono piuttosto schematiche e rozze, ma i volti ritraggono le fattezze del defunto con una straordinaria immediatezza e un realismo che non trascurava neanche i difetti somatici del soggetto. Per tale

precisa caratterizzazione si è pensato che gli artisti si servissero, come modello, delle maschere funerarie che i romani usavano conservare, ma, specie nel caso di ritratti di coppie o gruppi, è più logico pensare che essi venissero eseguiti quando i personaggi erano ancora in vita.

Questo rude realismo, tipico dello spirito popolare romano, si trova nelle teste di alcune statue onorarie e busti della prima metà del I sec. a. C., come quelli di Pompeo o di Cicerone, dove tuttavia l'accurata esecuzione e le delicate modellazioni plastiche rivelano un'arte più colta e vicina alla ritrattistica greco-ellenistica.

Anche la monetazione, primo originale prodotto romano, nasce con caratteri stilistici e iconografici greco-ellenistici. Alcune tra le più belle serie di monete, come quella capuana del III sec. a. C., vengono addirittura coniate fuori Roma.

Nelle monete del II sec. a.C., i tradizionali emblemi e le figure mitologiche greche si sostituiscono con soggetti tolti dal repertorio storico - leggendario romano, con simboli militari (spade, elmi, aquile) o con emblemi della *gens* che provvede alla emissione.

Nel I sec. a. C., oltre che nelle figurazioni, l'accento romano si avverte nello stile disegnativo rozzo e ingenuo, realistico ed espressivo.

In periodo augusteo, con il pieno accoglimento, da parte dello stesso ambiente ufficiale, della cultura artistica greca, soprattutto della ellenistica neo-attica, la scultura romana assimila perfettamente le forme e l'ideale estetico ellenistici. Nei numerosissimi busti e statue dei personaggi dell'epoca il carattere eroico, idealizzato, il vivo risalto plastico e la finezza del modellato, mostrano una costante ispirazione a modelli classici.

Augusto viene rappresentato in tre tipi della statuaria onoraria: con il corpo nudo, togato, e coricato (Augusto di Prima Porta). In questo ultimo è evidente la ricerca di una corrispondenza compositiva tra la posa composta e misurata del *Doriforo* di Policletto e l'atteggiamento enfatico del generale romano nel gesto dell'*adlocutio*. Gesto che, seppure con finalità diverse, ritroviamo nei santi Pietro e Paolo decorati sia nel fondo di coppa che si trova al Museo Nazionale Fiorentino ⁵, sia in quello della coppa del Museo Sacro della Città del Vaticano, raffigurante i Santi coronati da Cristo. Si tratta dei preziosi vetri colorati, risalenti in gran parte al III, IV sec. d.C., e, per il gruppo fiorentino, anche al VI sec., che rappresentano ritratti, scene familiari, immagini e simboli sacri ⁶.

Nell'*Augusto* di Prima Porta serpeggia un gusto tutto ellenistico per la ricercatezza e finitezza del particolare che trapela dai sottili rilievi della superba lorica rappresentanti simboli ed allegorie del potere universale.

Augusto è assimilato a Dio in quanto messaggero di prosperità e di pace secondo la volontà divina: lo stesso evento temporale della restituzione dei vessilli di Crasso, adombrato nel gesto del barbaro orientale che consegna a un guerriero romano un'insegna legionaria, perde il suo valore cronachistico e diventa simbolo dell'*aurea aetas* ⁷.

Via, via nel corso del I sec. d. C., si nota un lento affrancamento dai canoni del classicismo augusteo e un progressivo affermarsi della tendenza realistica ed espressionistica. Tale tendenza, ancora latente sotto Tiberio, si rivela già chiaramente nella tendenza ritrattistica imperiale di Caligola e Claudio. Nei ritratti di quest'ultimo imperatore, alla raffigurazione dei tratti somatici, si aggiunge anche la ricerca dell'espressione psicologica: è il pieno sviluppo del ritratto fisiognomico ⁸.

L'espressività però, si esaurisce nel volto come dimostra la statua dello stesso Claudio in veste di dio Sole. Più patetici ed eroici appaiono i ritratti di Nerone.

I ritratti femminili, per una giustificabile ricerca di bellezza esteriore, conservano più a lungo quelle forme armoniose e quella regolarità dei tratti proprie dell'ideale estetico classico, come nella Statua di giovinetta nelle vesti di Artemide.

Un accentuato realismo è presente nei ritratti ufficiali di Età flavia, come quelli di Vespasiano e di Tito. Nei rapidi e netti passaggi di piano e nei solchi profondi delle rughe, che creano vivi contrasti chiaroscurali, è palese una ricerca di animazione che si traduce in un ricco motivo decorativo nelle folte e ricche capigliature e nelle complicate acconciature femminili lavorate al trapano come nella Donna flavia.

Dal felice incontro tra la forma di rappresentazione accademica (idealizzazione e plasticismo) e quella più sentitamente romana (realismo e colorismo) trae vita la ritrattistica imperiale d'Età traiana (per es. la testa di Traiano), mentre la seconda tendenza continua a prevalere nei ritratti di personaggi minori, politici e militari, per i quali si diffonde l'uso dell' *imago clipeata*, cioè del busto inserito in una fascia marginale di scudo. Ma la migliore documentazione della scultura traiana è nei rilievi posti ad ornamento delle sue architetture monumentali innanzitutto quelli della Colonna Traiana.

In età adrianea si verifica un ritorno all'ideale classicistico augusteo. Sotto il governo di Adriano vengono infatti chiamati a Roma artisti greci, si intensifica l'attività delle officine neoattiche e di Afrodisia nella produzione di copie di statue antiche e di sculture d'ispirazione classica, ma di gusto eclettico, il cui maggiore pregio resta quello di una esecuzione tecnica di eccezionale maestria.

Testimone della copiosa produzione statuaria del periodo è la grandiosa villa dell'imperatore presso Tivoli. Di tale nuovo clima, più politico che culturale, risentono soprattutto la ritrattistica e la scultura ufficiali. Una serie di ritratti di Adriano rivela il ritorno ad una forma idealizzata e ad un atteggiamento eroico che raramente lasciano trapelare il vero carattere fisico e psicologico del soggetto.

Con l'avvento degli Antonini i ritratti conservano ancora nella regolarità dei tratti e nella finezza del modellato i caratteri del classicismo adrianeo, ma nel volto, più vivo e animato, si fissa una espressione nuova, patetica, caratterizzata dall'uso di segnare con un profondo foro l'iride della pupilla rivolta verso l'alto. Il plasticismo ancora intenso nei volti pieni e tesi dei ritratti di Antonino Pio, di Marco Aurelio, o di Faustina si perde in quelli più tardi dove prevale l'effetto coloristico, ottenuto mediante un più marcato disegno di lineamenti e un'accurata lavorazione a trapano delle folte capigliature. Molto frequenti sono in questo periodo i busti-ritratto policromo.

Questa predilezione per il colore ed il contrasto chiaroscurale che danno vita all'immagine, appare ancora più evidente nei ritratti di Comodo in cui la figura dell'imperatore, eroicizzata ed idealizzata iconograficamente (si compiacceva farsi ritrarre con gli attributi di Ercole), viene invece modellata con analitica minuzia. Dalla matrice del ritratto antoniano scaturisce e si afferma nel III sec., un nuovo modo di rappresentazione imperiale che prelude a quella costantiniana e teodosiana: il ritratto tipologico.

Il processo è correlato a nuove forme di auto-rappresentazione dell'imperatore che da *primis interpretis*, soffuso tuttavia di una aurea divina, si trasforma in un energico soldato e infine in autocrate, detentore di un potere, che gli deriva direttamente da Dio e unico motore dell'impero ⁹.

Le forme plastiche e tridimensionali della più pura tradizione greca, lasciano il campo a forme lineari, appiattite, con chiaroscuro di forte effetto ottico.

A preannunziare le soluzioni linguistiche della ritrattistica tardo-antica sono le statue colossali dedicate ai principi divinizzati dopo la morte: la statua dell'imperatore ormai collocato al rango degli dei, presenta volto frontale, fortemente geometrizzato, più simile ad una maschera atemporale che non ad un ritratto, occhi spalancati e grandi oltre misura, sopracciglia ben evidenziate ad arco slargato e bordi taglienti.

Tali caratteri fisionomici sono presenti in una serie di ritratti giganti, da Augusto Livia, a Tiberio e Adriano, che sembrano ispirarsi ad acroliti raffiguranti divinità di età tardo-ellenistica e primo imperiale e mantengono un carattere di imperturbabile estraneità.

Le teste colossali di Augusto e Livia, rinvenute a Leptis Magna, appaiono remote e assenti: tale effetto straniante raggiunge massimi livelli nella testa colossale di M. Aurelio da Bulla Regia: l'uomo lascia spazio al suo ruolo, le fattezze reali diventano contingenti, l'immagine diventa iconica, ossia metafora del potere ¹⁰.

Gli occhi assumono un ruolo egemonico entro la cornice del volto: stanno ad evidenziare lo splendore, lo sfoggio di lusso, che pone il sovrano al rango degli dei.

Ed invero in questo periodo il modo di rappresentare gli occhi può essere duplice: da un lato lo sguardo penetra nello spettatore e va oltre dando l'impressione di creare un rapporto tra imperatore e suddito, il quale ultimo è sottomesso e vinto. L'altra soluzione spesso adottata è quella dello sguardo rivolto verso l'alto, creando un dialogo tra l'imperatore e Dio, dal quale rimane escluso lo spettatore.

Il trasferimento di alcuni elementi del linguaggio figurativo adottato per le statue di culto nella ritrattistica dei sovrani greci e imperatori romani, non è uguale dappertutto: ad esempio nei ritratti colossali nord-africani, come ha rivelato P. Zaniker, l'adeguamento all'immagine divina è maggiore rispetto alla situazione documentata altrove: testimonianza ne è il ritratto colossale di Settimio Severo divinizzato, proveniente dal tempio dei Severi a Djemila ¹¹.

Già i ritratti di Filippo l'Arabo, Valeriano, Claudio Gotico, Aureliano, ancorché vincolati alle regole di un naturalismo classico, rispondono allo schema dell'imperatore soldato e il Ritratto capitolino più grande del reale, degli avvenimenti fisionomici stretti entro le maglie di una griglia geometrica, rappresenta il passaggio alla vera forma iconica con lo sguardo fisso, proiettato verso una realtà ultraterrena.

Non dobbiamo, comunque, pensare che le forme iconografiche classiche siano assolutamente abbandonate. Fermo restando il punto che tutto il periodo relativo al III sec. e al tardo-antico mostra una continua oscillazione tra forme naturalistiche e forme geometrizzate, tra forme plastiche e forme chiaroscurate, cerchiamo di risalire alle cause della variazione stilistica che inizia dall'età antoniana e predomina dall'età severiana in poi.

Bianchi Bandinelli collega il mutamento con lo sfaldamento delle istituzioni e con l'emergere di nuove forze sociali, quindi con la crisi sociale. Ma il III secolo non è un periodo di crisi totale o perlomeno, non lo è più di altre fasi della storia nelle quali emergono in modo altrettanto appariscente le contraddizioni di una struttura sociale che vuole e richiede un nuovo ordine ¹².

Così Crasco Ruggini sintetizza questa travagliata fase storica: «Lasciate alle spalle sia le concettualizzazioni catastrofiche dello sfacelo (di matrice classicistica) sia i miti (nazionalistici da due opposti versanti) della grande tragedia o della palingenesi del mondo, rifiutate tutte le forme univoche di assoluzione o di condanna, l'attenzione si è spostata dalla fenomenologia dei sintomi e delle cause di agonia (il termine è di Theodor Mommsen) alla comprensione dei modi con i quali la trasformazione ha avuto luogo, della pluralità dei fenomeni e delle forze che, interagendo, hanno caratterizzato la transizione metabolizzando tutto un patrimonio di tradizioni eterogenee e determinando questo affascinante processo di mutazione o "pseudomorfosi"»¹³.

Si rinnova la classe dirigente, si rinnova l'esercito, si rinnova il rapporto tra città e campagna con l'affiancamento al personale schiavile di una manodopera servile che prelude alla servitù della gleba medievale. Muta il sistema di tassazione con la pressione tributaria che non aveva avuto uguali e che sarà vista come iniqua e oppressiva.

Avviene una crisi dell'apparato produttivo di proporzioni ingenti; un fenomeno che va di pari passo con il crollo del sistema economico basato sul denario, sostituito dal *solidus*, una moneta d'oro assai più forte, che sarà un altro strumento per imporre la supremazia della classe senatoria e alto-borghese sulle classi medio-basse e che, naturalmente, avrà come conseguenza un arricchimento ulteriore dei ceti privilegiati a danno dei più poveri. Eppure l'impero regge alle trasformazioni.

Piuttosto, si accentua il sentimento della decadenza, del tramonto di un mondo invecchiato e privo di energie vitali. Con il mutamento sociale complessivo entra in crisi anche il sistema delle composizioni delle immagini imperiali. Si osserva lungo l'arco del III un passaggio ad una società rigidamente impostata secondo una logica piramidale che fruisce dell'immagine carismatica dell'imperatore come un'arma culturale per imporre un assoluto dominio sulle classi inferiori.

È la vittoria di una società pienamente gerarchizzata a spingere alla costruzione di una immagine fortemente simbolica.

La soluzione fino allora adottata, di raffigurare l'imperatore nello stesso tempo come uomo e come dio, non era più soddisfacente.

A fianco delle iconografie ormai codificate, nascono nuovi modi di rappresentazione. Il filosofo pensoso lascia sempre più spazio al soldato cosciente e attento alle responsabilità che gli sono assegnate dall'esercito, e poi, al principe ispirato dagli dei o, meglio come degli dei.

E se, a partire dall'età di Comodo, compaiono emissioni monetali nelle quali l'effigie del principe è accompagnata da quella di una divinità, prevalentemente Ercole o, come nel caso di Costantino, Sol, assumono maggiore consistenza visiva raffigurazioni nelle quali l'imperatore è concretamente, ed ancora in vita, assimilato a un dio ¹⁴.

L'immagine carismatica e distanziata, come documentano anche le monete, predomina in età costantiniana e, ancor di più, in età teodosiana ¹⁵.

Costantino, nel quale è accentuato il *fulgor oculorum*, è presentato con una bellezza sovrumana e forza giovanile simile ad Alessandro Magno: immagine atemporale, dai lineamenti semplificati che rasentano l'astrazione. Anche nella statua di marmo della basilica di Massenzio non c'è l'imperatore cristiano, ma la trasposizione eroica del tipo Giove assiso, seminudo, con il mantello che ricade sulla spalla sinistra e intorno ai fianchi.

È probabile che la statua sia stata ricavata da pezzi di statue acrolite, ad esclusione della testa: è un'immagine che equipara l'imperatore a dio ¹⁶. Ed anche nelle monete d'oro coniate nel 325 d. C., l'anno del ventennale del principato, Costantino, raffigurato con lo sguardo rivolto verso il cielo, le braccia tese verso dio, non rappresenta, come dice Eusebio nella *Vita di Costantino*, l'imperatore cristiano, ispirato da dio: d'altronde Delbruck e Alfoldi avevano evidenziato che il volto con gli occhi rivolti al cielo, è segno di religiosità pagana: risale al ritratto di A. Magno. Quella di Alessandro, però, è una contemplazione carica di energia trattenuta a stento: l'immagine eroica dei sovrani di età greco-ellenistica. Muta il sistema di tassazione con una pressione tributaria che non aveva avuto eguali e che sarà vista come iniqua e oppressiva.

A questa immagine si sarà richiamato Costantino e ciò è evidente anche nell'uso del diadema e della benda gemmata. E Polibio definisce sovrani «presi da divina ispirazione» quelli che si richiamano ad Alessandro Magno e si proclamavano *soteres*, salvatori cioè dell'umanità che mettono in atto i piani divini e per questo rivolgono gli occhi verso gli dei ¹⁷.

L'età teodosiana, riprendendo moduli dell'età di Costantino, conduce alle estreme conseguenze la logica di asciugare l'immagine da cadenze naturalistiche.

Autentico capolavoro è il ritratto detto di Arcadio (ma per l'età potrebbe essere anche Teodosio II) a Istanbul, nel quale appare ancora in modo più compiuto quel senso di tranquillo distacco che domina nel ritratto imperiale dell'epoca.

La geometria compositiva, malgrado l'ingrandimento e l'arrotondamento stilizzato degli occhi, dei quali è stata intensificata l'espressività eliminando la trattazione separata dell'iride e realizzando la pupilla con un incavo a scodella, non comprime totalmente l'organicità naturale del volto, meglio visibile nelle labbra e nel mento: ed è in questo equilibrio la più straordinaria acquisizione di questo eccezionale momento artistico dove, meglio che altrove, si può capire il definitivo abbandono della struttura classica ¹⁸.

L'ultima statuaria romana presenta caratteri riscontrabili nella numerosa serie (c. a. 600) dei ritratti del Fayum, così chiamata dal nome dell'isola presso il Basso Nilo ove vennero trovati, databili dal I al IV sec. Sono ritratti dipinti su tavolette di legno, che venivano fissati sull'involucro delle mummie. Presentano varie tendenze stilistiche, dal realismo iniziale a una forma di stilizzazione delle ultime pitture.

Caratteristiche comuni sono l'intensa espressività dei volti concentrata nello sguardo quasi allucinato dei grandi occhi sbarrati. La ritrattistica romana è pure ricollegabile ai preziosi esemplari di vetri decorati di età cristiana in cui i volti delle figure presentano straordinaria intensità espressiva e fine modellato plastico.

Il gruppo fiorentino si trova al Museo Nazionale, proveniente dalla Galleria degli Uffizi, è composto da ventuno pezzi: sei appartengono alla classe di quei medaglionicini in vetro scuro che erano adoperati pure come gemme o venivano appesi al collo entro cerchietti d'oro o disposti ad ornare le patene di vetro; gli altri quindici sono del tipo più consueto tra quelli cristiani cioè fondi di coppe in cui appaiono applicati in foglie d'oro i vari elementi della raffigurazione. La parte decorata corrisponde al piede della coppa, su cui veniva saldato il corpo del vaso in modo che nel fondo di questo venissero a trasparire le figure.

Nulla di certo si sa sulla provenienza di questi vetri all'infuori di tre di essi pubblicati dal Bosio come trovati nel cimitero di Priscilla, e di pochi altri per i quali è presumibile una provenienza romana ¹⁹.

Famosi sono i vetri fiorentini che raffigurano i santi Pietro e Paolo, così come i vetri dorati del Museo Sacro della Città del Vaticano che ripetono lo stesso motivo.

Tra i medaglioni è d'obbligo ricordare quello con triplice ritratto sul fondo azzurro, incastonato in una croce argentea forse di fattura ellenistica orientale, oggi al Civico Museo Cristiano di Brescia: i volti delle figure, di straordinaria espressività, ricordano gli analoghi ritratti di Fayum.

NOTE

¹ G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Milano 1995, p. 361.

² R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano 1934.

³ R. Bianchi Bandinelli, *L'arte classica*, Roma 1984, p. 266.

⁴ F. Negri Arnoldi, *Storia dell'arte*, vol. I, Milano 1997, p. 258.

⁵ F. Rossi, *Vetri dorati cristiani nel Museo Nazionale di Firenze in Miscellanea di una Storia dell'Arte*, Firenze 1933, p. 10.

⁶ Toesca, *Storia dell'Arte italiana*, vol. I, Torino 1927, p. 65.

⁷ E. la Rocca, *Divina ispirazione - L'affermazione dell'immagine del "Dominus et Deus"* in "Aurea Roma", Roma 2000, p. 9.

⁸ R. Bianchi Bandinelli, *L'arte ...*, cit., p. 225.

⁹ E. La Rocca, *Divina ...*, cit., pp. 15, 16.

¹⁰ E. La Rocca, *Divina ...*, cit., pp. 9, 10, 11.

¹¹ *Ibid.*, pp. 13, 14.

¹² E. La Rocca, *Divina ...*, cit., p. 17.

¹³ L. Cracco Ruggini, *Il Tardoantico: per una tipologia dei punti critici in Storia di Roma*, vol. III, Torino 1993, p. XXXVIII.

¹⁴ E. La Rocca, *Divina ...*, cit., p. 18.

¹⁵ E. La Rocca, *Divina ...*, cit., pp. 24, 25.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 24, 25.

¹⁷ E. La Rocca, *Divina ...*, cit., p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 28, 29.

¹⁹ F. Rossi, *Vetri ...*, cit., pp. 1, 2.

BIBLIOGRAFIA

● G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Milano 1995.

● R. Bianchi Bandinelli, *L'arte classica*, Roma 1984.

● L. Cracco Ruggini, *Il Tardoantico: per una tipologia dei punti critici in Storia di Roma*, vol. III, Torino 1993, p. XXXVIII.

● E. la Rocca, *Divina ispirazione - L'affermazione dell'immagine del "Dominus et Deus"*, in "Aurea Roma", Roma 2000.

● F. Negri Arnoldi, *Storia dell'arte*, vol. I, Milano 1997.

● R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano 1934.

● F. Rossi, *Vetri dorati cristiani nel Museo Nazionale di Firenze in Miscellanea di una Storia dell'Arte*, Firenze 1933.

● Toesca, *Storia dell'Arte italiana*, vol. I, Torino 1927.

Il Castello di monte Bonifato

Dalla pianura di Alcamo una strada immersa tra boschi, pini, cipressi, inizia a salire per condurre a quel concentrato di storia, arte e natura che fu un tempo il castello di monte Bonifato. Il monte appare "altissimo" (la centrale delle sue tre vette raggiunge gli 826 metri), per il fatto che si eleva isolato dal paesaggio circostante, come una isola in un mare di verde: così lo cantò il poeta alcamese Liborio Dia:

'Nmenzu Palermu e Trapani

'Nmezu a' na gran verdura

c'è Bonifatu autissimu,

dignu di gran pittura ¹



fig. 1 Castello di Monte Bonifato: la grande torre di N-O vista da N-E.
(visibile la breccia a piano di campagna insipientemente aperta in tempi recenti per l'accesso alla torre)

Esso fu considerato non soltanto come una meravigliosa torre di vedetta dominando l'immenso golfo di Castellammare a nord e tutti i paesi dell'entroterra a sud, ma anche come luogo facilmente difendibile specialmente per la parete a picco nel lato sud-est. In tempi imprecisati nell'area sommitale del monte si costituì un abitato la cui esistenza è documentata storicamente del periodo

che va dal 1182 alla metà del secolo XIV, con flusso e riflusso di popolazione ai piedi del monte dove sorge Alcamo.

Se le notizie storiche ci riportano indietro al XII secolo, i molti reperti prevalentemente fittili affiorati nell'area a seguito del rimboschimento, latori di una certa identità con quelli ritrovati a Segesta durante gli scavi del 1953, hanno fatto supporre su Bonifato l'esistenza di un centro di cultura elima ².

Anzi sembra certo che il villaggio di capanne i cui resti rimangono evidentissimi tra i pini e i cipressi, sia quello degli Elimi, riabituato nel Medioevo ³: da funzione di vedetta durante l'età tardo imperiale, divenne, a partire dal periodo di dominazione araba, centro di una certa consistenza, con una forte crescita tra l'età normanna e il XIII secolo, e, al contrario abbandonato nel periodo successivo ⁴.

Come accennato, il 1182 è la data del più antico documento relativo a Bonifato del quale riporta il toponimo: è il "Rollo" di concessione terriera della chiesa di Monreale, che attribuisce agli "omini di Bonifati" una divisa di 800 salme di terre di cui 600 seminate e le restanti a pascolo: "Divisa terrarum Duanae, quae sunt in partibus Bonifati et sunt in manibus hominum Bonifati ..." ⁵.

Altra data significativa è il 1243 allorchè Federico II, forse per una delle solite ribellioni dei villani arabi, costrinse gli abitanti cristiani di Bonifato a scendere ad Alcamo, deportando gli abitanti musulmani a Nocera e a Lucera ⁶, come riferito dal prof. C. Cataldo.

Nella prima metà del secolo XIV si assiste ad un flusso di popolazione a Bonifato: Federico III, infatti, nel 1333 concesse immunità, esenzioni, e grazie agli alcamesi che "ad abitationem terre Bonifati cum familiis, rebus et suppellectilibus eorum accederent" ⁷: gli alcamesi, incoraggiati dal privilegio, abbandonarono il proprio casale e si trasferirono sul monte. Il 16 gennaio 1338 Pietro II, successo al padre Federico III, assegnò Bonifato in baronia a Raimondo Peralta, conte di Caltabellotta, confermandogli il possesso il 23 agosto 1340⁸.

Cessata la egemonia dei Peralta, si instaurò quella dei Ventimiglia: ed infatti il 1363 vide signore di Bonifato Guarnieri Ventimiglia, che mirò a potenziare l'"azienda" di Labica, Gibellina, e Salemi, facendo di Alcamo un attivo centro commerciale: suo proposito fu consolidare un territorio dalle grandi possibilità ma trascurato prima di allora⁹.

Non smentendo l'attività del padre, il figlio Enrico estese la signoria in direzione di Giuliana e fece erigere il castello sul monte Bonifato a tutela del territori, sicuro rifugio in caso di necessità ¹⁰. E fu proprio Enrico a dichiarare in uno dei concordati stipulati dal duca di MontBlanc con i baroni siciliani, l'8 febbraio 1397, di avere costruito il castello di Bonifato ¹¹. Non mancano al riguardo interpretazioni diverse: Mons. Regina parla di "Restauro" da parte di Enrico Ventimiglia ¹², mentre Maurici attribuisce la paternità del castello a Federico III. Varie, quindi, le ipotesi e a tal proposito non posso tacere l'opinione di M. Amari che parla di "natura musulmana" del castello ¹³ e così pure del Fazello che afferma: «E benché il castello, che fu edificato nella cima del monte da' Saraceni, stesse assai lungamente impiedi al tempo de' Cristiani, non di meno sotto l'impero di Martino re di Sicilia (...) egli fu rovinato, e si vedono ancora le sue rovine e il nome dura » ¹⁴. Per ritornare ai Ventimiglia, le loro iniziative, se pure lodevoli, si ritorsero a loro stesso danno e furono proprio gli alcamesi che nel 1398 poiché Enrico si era reso « rebelle alla Regali Maiestati », a chiedere al re Martino « Ki lu castellu di Bonifato (...) digia veniri et essiri in putiri » degli alcamesi, « a li quali sia licitu farilu guardari oy farilu in tuttu dirrupari ».



fig. 2
Torre di N-O: fronte
settentrionale
(particolare delle tre
mensole dell'antico sporto
corrispondente alla seconda
elevazione)
».

Il re rispose decretando nel parlamento di Siracusa la distruzione di quel castello: "Castrum Bonifati diruatur" ¹⁵.

Il diroccamento fu solo parziale, come dimostra la torre e i resti tuttora esistenti. La posizione del castello all'apice del monte non era niente di eccezionale per un Sicilia i cui rilievi montagnosi e collinari offrivano ai feudatari del medioevo delle difese naturali per impiantarvi le loro fortezze. Era il periodo in cui l'isola era divisa in immense signorie patrimoniali, paragonabili a stati territoriali che vivevano di cerealicoltura e commercio, dominando le rotte dei cereali e dei formaggi verso la città di consumo o il porto di esportazione ¹⁶.



fig. 3 Torre di N-O vista da N-E: visibili i resti delle mura di cinta all'attacco con i fianchi della torre; le aperture con stipiti ed archi di scarico; i fori disposti diagonalmente per una probabile scala che, partendo dalla corte, permetteva l'accesso all'altezza del primo piano; la fila di buchi ad altezza del calpestio della copertura, ancoraggi per eventuali ballatoi d'emergenza.



fig. 4 *Interno della grande torre*

Spazio complessivo del primo e del secondo piano che in origine era diviso da un solaio in legno. Arcone trasversale con funzione di scarico per un muro che si sviluppa sotto di esso ed oggi crollato. Visibili i fori per l'incastro delle travi del solaio; apertura alla cisterna.

Il castello presentava impianto a corte, con icnografia a trapezio rettangolo, dalle basi rispettivamente a nord di m. 70 e sud di m. 28: il lato retto che univa le basi misurava m. 45, mentre il diagonale m. 60 circa.

Il lato inclinato e la base minore si affacciavano a S-SE, sul ciglio precipite della montagna, mentre il lato retto e l'altra base rispettivamente ad O e a N, adagiandosi sul declivio naturale che un tempo accoglieva l'abitato.

Ciò spiega lo spessore diverso delle mura: ridotto (m. 1,30) a S e ad E perché a piombo sulla roccia, di m. 1,40 a N e ad O al fine di compensare la vulnerabilità del sito, di più facile accesso da questi lati.

Le dimensioni della costruzione piuttosto ridotte rispetto a quelle di altri impianti militareschi, la fanno apparire come un castelletto costruito non per azioni belliche di massa, bensì come rifugio fortificato per avvistamenti e segnali o difesa da bande brigantesche ¹⁷.

Il perimetro, infatti, era rafforzato dalla presenza di quattro torri angolari: una all'angolo S-O; una all'angolo N- O la più alta; una a N-E sulla roccia, dove inizia la stretta rampa d'accesso alla corte; una mediana sul lato N.



fig. 5

Interno della grande torre (particolare del camino)

Il mastio e i resti esistenti parlano di pianta rettangolare o quadrata delle torri, articolate in modo che le volte potevano essere adoperate come copertura o come solai da ripiano ¹⁸. Nessun elemento rimasto consente di identificare l'ingresso al castello: l'unica interruzione delle mura compatibile con un passaggio è dal lato meridionale e qui probabilmente doveva trovarsi la porta, al di là di un

fossato, superabile con un ponte mobile presumibilmente trasformato nell'attuale cisterna sotto l'area della chiesa: in questi pressi, secondo la testimonianza del Filangeri che si rifà ad una notizia del XVI secolo, furono trovati i resti di un'antica icona della Madonna, rimasta interrata dai franamenti delle mura: logica l'icona presso un'ingresso ¹⁹ e proprio in quel sito, nel XVI secolo, quando le strutture erano fatiscenti, fu costruita una chiesa, la chiesa della Madonna dell'Alto, ad opera di tre frati: Antonino La Melodia, Vito Faraci, Giuseppe La Chelba, come risulta dall'atto stilato dal notaio P. A. Balduccio il 9 Ottobre 1958. ²⁰

Non si sa se il castello abbia ripetuto l'impianto di un precedente "ῥρουριον" (fortezza), considerata l'analogia dei resti con le mura di Erice, in particolare della torre centrale sul lato settentrionale con la torre cava tra porta Spada e porta Carmine o meglio, rispecchiasse gli schemi del castellaccio (castello di monte Caputo) di Monreale, costruito per sorvegliare il territorio dell'arcidiocesi i cui religiosi esercitarono per molto tempo il controllo su Bonifato ²¹. Si può comunque affermare che gli elementi costruttivi che oggi rimangono della fortezza, plausibilmente sono ascrivibili alla tradizione militaresca sveva, evidente nelle fortezze federiciane. La costruzione, nel complesso, rivela l'eclettismo caratteristico dell'architettura siciliana del XIV secolo ²².

Delle torri rimane la principale, ossia quella di N-O, comunemente nota come saracena, appellativo frequente dato alle torri, da intendersi non nel senso che furono costruite dagli antichi dominatori islamici della Sicilia, bensì da coloro che proprio dai Saraceni ed in genere dai razziatori musulmani avevano ragione per difendersi ²³. Aveva la funzione di mastio e tal fine, coerentemente all'architettura militare di origine orientale di cui la nostra cultura avrà fatto tesoro durante le Crociate, anziché essere ubicata nel punto più inaccessibile e meglio difeso, con esperienza assai evoluta, fu posizionata in modo da guardare due lati della cinta di mura (N-O) e la strada che porta al castello sorvegliando direttamente l'ingresso, eventuale punto vulnerabile della difesa. A pianta rettangolare poggia direttamente sulla roccia e si sviluppa in altezza per circa m. 19 dal suolo dalla parte del pendio O, con leggere rastremazioni e riseghe esterne. In origine doveva essere composta di tre piani fuori terra, compresa la copertura terminale con volta a botte, più il piano terreno. L'accesso era dal alto est, all'altezza del primo piano, molto probabilmente attraverso una scala esterna, forse in legno, che si partiva dalla corte, come fanno supporre certi fori disposti diagonalmente sul paramento del muro E, che ho notato mentre visitavo il castello. Oggi la scala non esiste più e il visitatore dalla corte, attraverso una breccia nel muro munita di cancelletto, accede al piano terra.

Ai suoi occhi si presenta un unico spazio interno: colpiscono la presenza in alto dell'arcone trasversale in parte crollato, i resti della volta di copertura attestati su detto arcone, le tracce della scala ricavata nello spessore dei muri, ricoperte oggi da cemento per restauro conservativo e la traccia, a sud, di quello che poteva essere un camino. Un muro trasversale, divide il piano terra in due locali: uno di m. 8,50 per m. 5 circa, illuminato da due feritoie esterne, fungeva forse da secreta o deposito cui si accedeva dall'alto, cioè dal primo piano; l'altro privo di aperture, adibito probabilmente a cisterna, come fanno supporre la botola nell'angolo sinistro della volta di copertura e i resti di tubi di terracotta: essa, raccogliendo l'acqua piovana attraverso una grondaia che partiva dal vertice della volta, approvvigionava la fortezza di acqua potabile.



fig. 6
Tracce della scala di raccordo
oggi ricoperte da colate di cemento, tra il primo piano, il secondo e la copertura, ricavata nello spessore dei muri S, O e parte di quella E.



fig. 7
Resti della torre N- E
profanata dalla collocazione recente di antenne radio e televisione.



fig. 8

Chiesa della Madonna dell'Alto, parte posteriore

edificata entro il castello sul lato S-SE delle mura. Visibile il degrado edilizio causato dall'inopportuno intervento dell'uomo

Lo spazio restante, molto probabilmente, era così ambientato: al primo piano due stanze, separate da un muro divisorio, di cui una con camino, l'altra (in corrispondenza della cisterna) rimaneggiata in età barocca con un'apertura a finestrone, di cui rimangono tre mensoloni: fa fede l'attestazione documentaria del "Libro 1° dei Conti della Congregazione dell'Alto (1644-66)" sulle "riparazioni" della Chiesa e del Castello: "Onze 2 a m.ro Matteo d'Artali, perriatore (intagliapietre), per aver fatto e lavorato 3 gattuni (mensole) e dui balati (lastre di pietra) per lo finistrone della torre" (18 Novembre 1659) ²⁴. La stessa ambientazione si ripeteva al secondo piano.

Il terzo presentava la copertura con volta di pietra, che fungeva anche da solaio incombustibile dando la possibilità di fare sopra di essa fuochi e fumi per le segnalazioni. Il mastio rispondeva, infatti, all'idea della sorveglianza e della volontà di difesa: l'accesso dal primo piano condizionava la penetrabilità mentre i buchi nei muri ad altezza quasi del calpestio della copertura erano probabilmente utilizzati come ancoraggi, creando eventuali ballatoi di emergenza ²⁵. Ci troviamo di fronte ad una costruzione che doveva essere staticamente precisa, anche se poco indulgente a motivi espressivi e formali; a tal fine vennero usati accorgimenti di consumata esperienza: riseghe atte alla disposizione delle centinature per la costruzione delle volte, fori per i rinforzi alle centinature stesse, volte acute, l'arcone trasversale in grado di ridurre le spinte, stante la sollecitazione massima nelle strutture all'altezza della copertura. Gli unici elementi formali sono gli appoggi per gli architravi sopra le finestre dove piccole mensole, a volte, hanno valore di peduccio.



fig. 9
Lato meridionale delle mura del castello
si scorge la successiva elevazione della chiesa della Madonna dell'Alto (XVI secolo).



fig. 10

Torre N-O e parte delle mura S

ove probabilmente trovatisi la porta d'ingresso al castello, al di là di un fossato superabile con un ponte mobile.

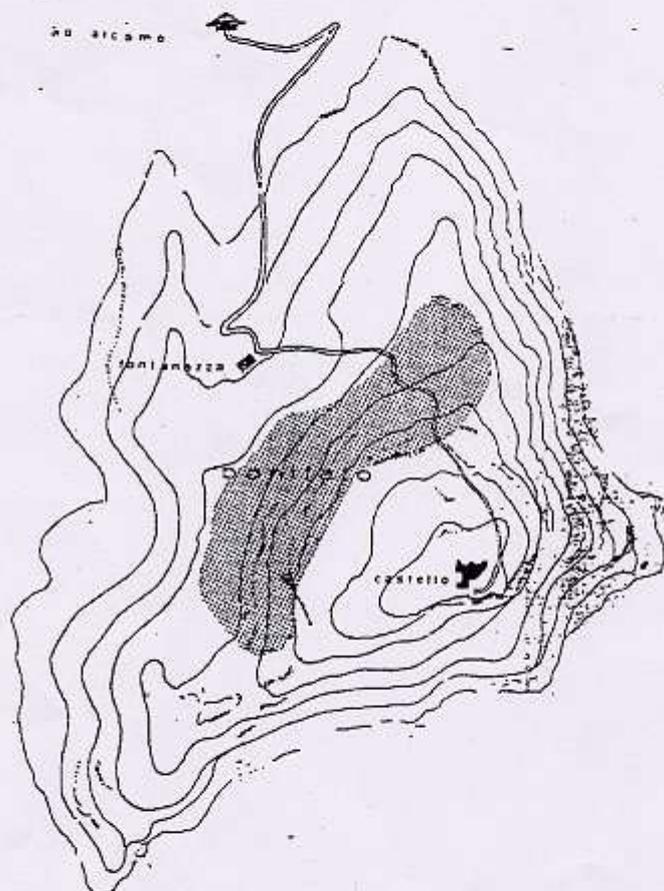
Si tratta comunque di forme espresse con rudezza, dovute forse al materiale di difficile lavorazione: infatti la pietra usata era quella proveniente dalla roccia, molto dure e impiega a conci molto piccoli. Come cementante veniva usata la malta locale, detta torba. Solo per gli stipiti, architravi venne utilizzato un calcare meno compatto, proveniente da Castellammare. Il castello di monte Bonifato non è l'unico in Sicilia: la storia complessa, tormentata dell'isola ne ha fatto una terra di castelli. Posta al centro del Mediterraneo, è sempre stata luogo di varie dominazioni: la difesa dai musulmani impose ai bizantini l'erezione di mura e fortificazioni mentre la conquista normanna rese necessario il controllo con la costruzione di residenze fortificate; in tal senso operarono Ruggero II, primo re di Sicilia dal 1130 al 1154, Guglielmo I il Malo, secondo monarca dal 1154 al 1166 e Guglielmo II il Buono dal 1166 al 1189. Allo stesso modo le "turbationes" seguite alla morte di Guglielmo II, costrinsero Tancredi, re dal 1190 al 1194 e il successore Guglielmo III a dar vita ad insediamenti fortificati. Col passaggio della Sicilia agli svevi, in seguito al matrimonio dell'ultima erede degli Altavilla, Costanza, con Enrico VI figlio di Federico Barbarossa, si rompono gli equilibri fra i cristiani e gli islamici, per cui i musulmani non più assicurati dall'autorità regia, si arroccano sulle montagne in stato di ribellione: per questo si assiste al tempo di Federico II alla fioritura di un'architettura fortificata.

TAV. 1



Monte Bonifato: si erge a circa 5 Km dalla costa settentrionale della Sicilia, al vertice del Golfo di Castellammare, sovrastando l'abitato di Alcamo.

tav. 1
Monte Bonifato (sito)



Monte Bonifato con gli elementi più importanti della sua vita storica: il castello, l'area dell'abitato e la "fontanazza".

Tav. 2 Castello di Monte Bonifato (Planimetria)

Anche la Sicilia aragonese per difendersi dagli angioini di Napoli, della Francia e dal papato di Bonifacio VIII, si circondò di nuove mura e si punteggiò di castelli: al tempo di Federico III e ancor di più di Federico IV e di sua figlia Maria, la grande feudalità comitale costruì castelli e fortilizi per la difesa dei feudi, il controllo delle strade, dei porticcioli d'imbarco dei cereali ²⁶. Quindi non è difficile trovare degli elementi di paragone tra castelli siciliani. Ed infatti il nostro castello di monte Bonifato si erge su un piano non dissimile da quello di Cefalà, anche se quest'ultimo più esteso. Nei due casi si tratta di un trapezio rettangolo più o meno regolare, dominato da una torre a tre livelli e suddivisa verticalmente in due ²⁷. Sono entrambi esempi di una sicilianità sommersa del passato, recuperata e valorizzata grazie all'impegno di benemeriti studiosi che ne hanno permesso la divulgazione e la conoscenza.

Fotografie a cura di Giovanni Ettari e Mariangela Ettari.

NOTE

- [1](#) «Tra Palermo e Trapani, in mezzo ad una lussureggiante vegetazione si eleva il monte Bonifato degno di essere ritratto», L. Dia, *Ntornu a lu santuariu di munti Bonifatu*, Alcamo, 1932.
- [2](#) C. Filangeri, *Bonifato: Castello dei Ventimiglia di Alcamo*, in "Atti della Società Trapanese per la Storia Patria", a cura di G. Di Stefano e S. Costanza, Trapani 1971, p. 9.
- [3](#) C. Filangeri, *Bonifato*, cit. 7., 1961, P. 10
- [4](#) A. Filippi, *Antichi insediamenti nel territorio di Alcamo*, Alcamo 1996, p. 76.
- [5](#) M. Del Giudice, *Descrizione del R. Tempio e Monastero di S. Maria La Nuova*, Palermo 1702, appendice 14.
- [6](#) C. Cataldo, *Accanto alle aquile*, Alcamo 1991, p. 28.
- [7](#) P. M. Rocca, *Delle muraglie e porte della città di Alcamo*, in "Arch. Stor. Sic." Vol. XI, pp. 450 e ss.
- [8](#) C. Cataldo, *Accanto ...*, cit., 1991, p.28.
- [9](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1971, pp. 9-12.
- [10](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1971, p. 12.
- [11](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1971, p. 6.
- [12](#) V. Regina, *Profilo storico di Alcamo e sue opere d'arte dalle origini al secolo XIV*, Trapani 1972, p. 33.
- [13](#) M. Amari, *Storia dei Musulmani in Sicilia*, vol. III, Catania 1939, p. 845.
- [14](#) T. Fazello, *Storia di Sicilia*, vol. I, Palermo 1817, p. 424.
- [15](#) « Che il castello di Bonifato debba essere in potere degli alcamesi ai quali sia lecito conservarlo o diroccarlo », C. Cataldo, *Accanto ...*, cit., 1991, p. 29.
- [16](#) E. Lesnes- F. Maurici, Extrait des "Mêlanges de l'Ecole Française de Rome", Moyen Age, Tome 105 - 1993-1 : *Historie du territoire et de l'habitat*.
- [17](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1961, p.7.
- [18](#) C. Filangeri, *Bonifato ...* cit., 1961, p. 21.
- [19](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1961, p. 24.
- [20](#) Not. P. A. Balduccio, *Bastardello del 1568-69*, in "Archivio dei Notai defunti alcamesi" presso la Biblioteca comunale di Alcamo.
- [21](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1961, p. 17.
- [22](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1961, p. 17.
- [23](#) F. Maurici, *Le torri costiere della Sicilia*, Palermo 1985, p. 3.
- [24](#) C. Cataldo, *Accanto ...*, cit., 1991, pp. 34-35.
- [25](#) C. Filangeri, *Bonifato ...*, cit., 1961, p. 25.
- [26](#) G. Vaccaro, *Presentazione in Castelli medievali di Sicilia*, Palermo 2001, pp. 20, 21, 22, 23
- [27](#) E. Lesnes - F. Maurici, *Extrait ...*, cit., 1993

BIBLIOGRAFIA

- M. Amari, *Storia dei musulmani in Sicilia*, Catania, 1936;
- Not. P. A. Balduccio, *Bastardello del 1568-69* in Archivio dei notai defunti alcamesi presso la Biblioteca comunale di Alcamo;
- C. Cataldo, *Accanto alle aquile*, Alcamo, 1991;
- F. D'Angelo, *Insiementi medievali nel territorio circostante di Castellammare del Golfo*, in archeologia Medievale, IV, 1977;
- M. Del Giudice, *Descrizione del R. Tempio e Monastero di S. Maria La Nuova*, Palermo, 1702, appendice 14;
- Liborio Dia, *Ntornu a lu santuariu di munti bonifatu*, Alcamo, 1932;
- T. Fazello, *Storia di Sicilia*, Palermo, 1817;
- C. Filangeri, *Bonifato: Castello dei Ventimiglia di Alcamo* in "Atti della Società Trapanese per la Storia Patria" a cura di G. Di Stefano e S. Costanza, Trapani, 1971;
- A. Filippi, *Antichi insediamenti nel territorio di Alcamo*, Alcamo, 1996;
- M. Amari, *Biblioteca arabo - sicula*, Roma, 1882;
- Elisabeth Lesnes - F. Maurici, Extrait des Mêlanges de l'Ecole Française de Rome-Moyen Age, Tome, 105- 1993-1: *Histoire du territoire et de l'habitat*;
- F. Maurici, *Le fortezze della Sicilia Musulmana in Regione Siciliana*, bollettino B.C.A.-Palermo, n. 1-2, 1988-89;
- F. Maurici, *La Sicilia di Federico II Città: Castelli e Casali*, Palermo, 1995 ;
- F. Maurici, *Le Torri costiere della Sicilia*, Palermo, 1985;
- F. M. Mirabella, *Memorie biografiche alcamesi*, Alcamo, 1924;
- S. Mazzarella - R. Zanca, *Il libro delle Torri*, Palermo, 1985;
- Rocco Pirri, *Sicilia Sacra*, Vol. II, Palermo, 1733, ristampa anastatica, Palermo, 1987;
- V. Regina, *Profilo storico di Alcamo e sue opere d'arte dalle origini al secolo XIV*, Trapani, 1972;
- P. M. Rocca, *Delle muraglie e delle porte della città di Alcamo*, in Archivio Storico Siciliano nuova serie anno XIX 1894, Palermo, 1894;
- Vaccaro, *Presentazione*, in *Castelli medievali di Sicilia*, Palermo, 2001.