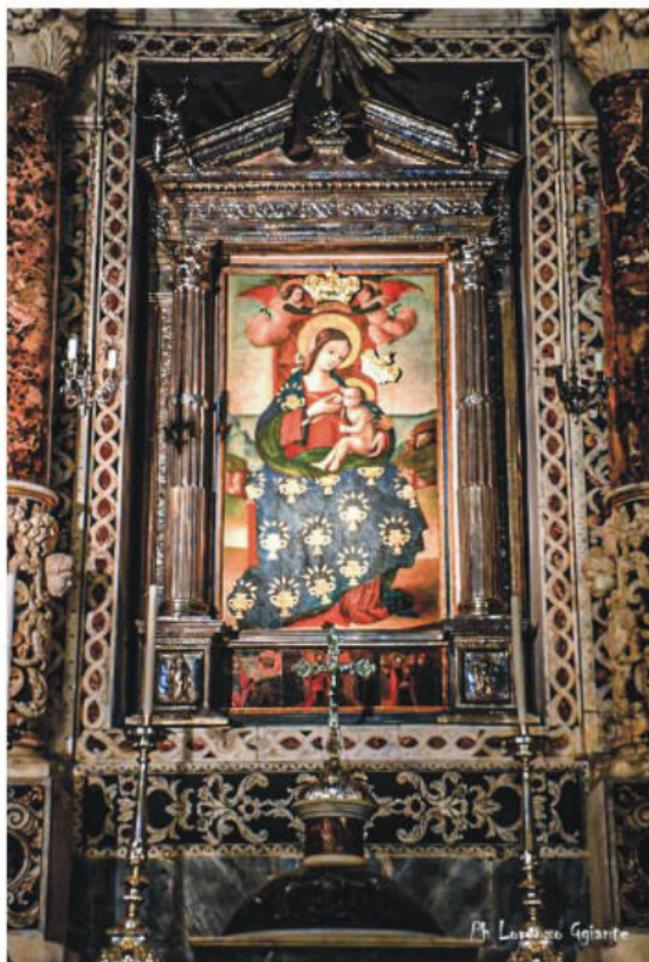


Basilica Minore Custunaci

di Salvatore Corso



La presente pubblicazione è stata realizzata
unicamente per il sito www.trapaninostra.it
Febbraio 202

Basilica Minore *Custunaci*

Tra i cinque santuari che adornano la Chiesa di Trapani, quello dedicato alla *Madonna di Custunaci* – secondo la dizione tramandata dai più antichi documenti – si distingue per l’iconografia con simboli del paesaggio ed ugualmente per lo sviluppo urbanistico attorno.

Già dal 1339 il milite e ricco possidente Giovanni Majorana, nel suo lungo testamento redatto da una schiera di notai, indicava, con i termini *opera pontis* come per la costruzione ultimata nel 1332 dai carmelitani a Trapani, una cappella rupestre sorta vicino al ponte sul fiume a regime torrentizio che qualificava una delle sue diramazioni verso Trapani della *via Valeria*, costruita dai Romani nel 210 a C. per collegare Messina a Lilybeo/Marsala. Cappella rupestre originariamente con il titolo paleocristiano *Tutti i Santi*, come in altre località della Sicilia, tra le costruzioni venerabili degne di essere ripristinate nel 1167 da un gruppo di eremiti, devoti della Madonna, provenienti da Palazzo Adriano.

Eremiti lì insediati godendo di terre da dissodare e di sorgenti d’acqua ai limiti di un pianoro, diviso dagli arabi nelle due contrade *Linciasa* e *Linciassella*, al cui centro nel III secolo era sorta la grande

villa dei Nicomachi, una famiglia di senatori che vi soggiornavano nelle soste dei viaggi quali proconsoli d’Africa ed Asia. La bonifica agricola suscitò l’interesse degli abitanti della città del Monte Erice, che scoprirono, certamente dal 1422, la trasformazione intervenuta per la devozione alla Madonna dipinta ad un muro in affresco. L’ignoto autore del dipinto aveva tratteggiato una *Madonna del latte* circondandola con simboli che rievocavano il mare, le produzioni agricole e la montagna sovrastante. Il frazionamento del territorio da bonificare, peraltro, esigeva presenza continuata, inizialmente in abitazioni minuscole tra i campi, di trazzere da percorrere e di legati testamentari a quell’insediamento di eremiti ormai conosciuto.

Indirettamente nel 1339 si era dato risalto ad una *Madonna del latte* riprodotta su un arcaico altorilievo – tuttora rimasto nel santuario - di anonimo intagliatore che in un’edicola rettangolare presentava giovane donna in atto di porgere poppa al Bambino con in mano tre steli di spighe, donna seduta su un trono prolungato da drappo rosso in cui poggia caratteristico pinnacolo sostenuto da due angeli. Iconografia, questa, giunta anche a Trapani; lo attesta un’immagine superstita riprodotta, con ampliamenti posteriori, in una piccola Tavola con data 1520, in una cappella denominata in seguito *via Custunaci*. Appunto da Trapani nel 1430 era giunto periodicamente un prete per le celebrazioni, probabilmente per la facilità del percorso pianeggiante a confronto di quello più disagiato da Monte Erice. Questa immagine fu conosciuta dagli ericini, come tuttora si vede nel

bassorilievo del 1513 approntato da Giuliano Mancino per il cappellone della *chiesa Matrice*. Simile avrebbe dovuto essere l'immagine che fu richiesta da una monaca delle benedettine in Erice, scambiata fortuitamente nel 1541 con la Madonna del soccorso, ora nella *chiesa SS Salvatore* prospiciente il monastero.

Tutto ciò spiega il desiderio di avere a Monte Erice copia del dipinto murale per consolidare la devozione dei fedeli. Così nel 1451 gli amministratori della *chiesa Matrice* commissionarono al pittore Giovanni delle campagne di Marsala di eseguire copia su Tavola, che giunse certamente, se nel 1452 gli stessi committenti gli si rivolsero per affrescare il muro di una cappella, da cui appunto l'angelo musico tuttora visibile. Tavola di legno che doveva incorporare una predella in cui apparissero dipinte tre scene della Natività di Maria da Gioacchino ed Anna, come narrato nel *Protoevangelo di Giacomo*, uno scritto apocrifo rimaneggiato e definitivamente prodotto nel IV secolo.

La copia del pittore Giovanni era su Tavola con possibilità di riprodurre il paesaggio in cui si era affermata la venerazione. Non ne rimane traccia, ma dovette sussistere nella memoria di altri che si apprestarono a riproporre la nuova iconografia ricavata dall'affresco a muro nella cappella rupestre alla *Liciasella*, dove continuavano dal 1422 ad affluire legati testamentari per il mantenimento del culto. Di fatto nel 1505 si accenna alla necessità di consolidare la cappella

rupestre, tanto che si incaricò il pittore Antonello Crescenzo (1467-1542), detto il Panormita, che trasse copia dell'affresco su Tavola, apponendovi data e firma in basso a destra: *A.PAN 1541*, dove, però, le scene della predella appaiono di precedente e rozza fattura. Tavola, nonostante alterne trasformazioni, rimasta nel santuario e adoperata per altri usi quando giunse un'opera commissionata ad altro pittore dal chierico Francesco de Fimia, incaricato dei necessari restauri dal 1511.



La Tavola venerata

Così la Tavola commissionata a Trapani arrivò dal mare - la più praticata via di comunicazione per le zone costiere - e fu portata fino alla cappelluccia a *Linciasella*, dove si collocò per la venerazione, in una visione ravvicinata, date le proporzioni del manufatto di metri

1,40x90 in un luogo certamente angusto. Proprio lì era stato apposto il dipinto murale, ormai forse sbiadito dopo secoli, dal 1167 circa, con la venuta dei primi eremiti dal bosco di Palazzo Adriano, dove avevano sistemato la cappella in onore della Madonna.

Nella Tavola si ammirava una *Madonna del latte* che per l'impianto iconografico richiamava quella dell'altorilievo ligneo nella postura delle figure, anche se era evidente un pronunziato mutamento dello stile nella rappresentazione. Appunto una Madonna dalle fattezze giovanili, seduta su trono di legno e schienale con drappo damascato, indossa una veste rossa con apertura rettangolare al collo e lunga fino al gradino, prolungato e confuso poi con terreno sabbioso, su cui scende fluida la veste ampia da cui fuoriesce un piede calzato scuro. Un ampio manto verde azzurrino o turchese l'avvolge quasi interamente dalle spalle e diventa più ampio, appena più alzato sul ginocchio di destra, lasciando scoperta a sinistra la veste rossa fino al gradino. Sostiene con il braccio sinistro il Bambino nudo, adagiato sul risvolto verde muschio del manto e in atto di poppare la mammella che esce da una fenditura della veste. La Madonna sotto la veste rossa porta una sottoveste turchese oscuro, visibile solo nell'avambraccio con una fenditura rifinita nel polso. Sull'ampio manto spiccano, simmetricamente disposti a raggiera e in oro, quindici vasetti, panciuti e con manici, da ciascuno dei quali a raggiera fuoriescono sette spighe non sempre tutte visibili. Alle spalle lo schienale di telo rosso

damascato e con pieghe sfumate è a grandi rombi come di cuoio rigido. Il capo della Madonna è scoperto, non più ammantato come nell'altorilievo ligneo, ma cinto da un'aureola d'oro grande e circolare, aureola probabilmente concepita in aggetto ed ora ridotta di spessore. Il capo, poi, è appena velato parzialmente sui capelli, morbidamente rassettati e cadenti fino al collo. Di velo tenue è la cuffia, sulla nuca senza lambire i capelli, quasi trasparente e lavorata fino a terminare con un vistoso fiocco svolazzante. In cima, a reggere una caratteristica e massiccia corona, certamente diversa da quella dell'altorilievo ligneo, vi sono due angeli, in posizione inclinata e quasi orizzontale, sospesi in ginocchio, con vesti chiare fluttuanti come la cintura che modula le vesti amplificate dal pannello su cui spuntano due braccia vestite di un colore molto simile alla parte più scura del manto della Madonna: gli angeli, dal viso paffuto e sorridente, sorreggono la corona con ambo le mani, sono due figure in movimento ed hanno l'aureola in prospettiva e le ali, di cui in vista quella rosso tenue e l'altra color piuma. Simile l'aureola del Bambino, nudo, che porta al collo una catenina di grani o briciole di corallo, terminante in un ornamento pendente ugualmente di corallo rosso. Sia gli occhi della Madonna che gli occhi del Bambino guardano amorevolmente i fedeli. Ma si ha anche la percezione che il Bambino rivolga lo sguardo alla Madre a cui protende la mano destra poggiandola amorevolmente appena sopra la poppa, mentre con la sinistra regge tre grosse spighe stagiate sulla veste rossa della

Madonna, spighe chiaramente distanziate. Le dita delle due mani della Madonna sono affilate, quelle della mano sinistra lambiscono appena il Bambino seduto e con i piedini protesi, le dita della destra della Madonna si allargano fra indice e medio - come usano le mamme allattanti - per porgere la poppa: tutti particolari assai aggraziati che pure riproducono la stessa posizione dell'opera lignea. Una luminescenza leggera dal basso si posa sugli incarnati e sulle vesti degli angeli e oltrepassa la scena per intensificarsi sulla linea d'orizzonte sul mare che costituisce lo sfondo.

Si staglia, senza dubbio, nell'impianto della Tavola il paesaggio che rivela certamente la sua ispirazione all'ambito della cappelluccia rupestre: presenta, infatti, realisticamente, due piani, uno con il mare da sfondo e l'altro vicino alle figure. Lo sfondo di mare appare in controluce sulla linea marcata dell'orizzonte, di colore verdino intenso che poi sfuma molto, da cui emergono due montagne: a sinistra di chi guarda si notano le pendici del Monte Erice; a destra un Monte in declino con una punta, quella che si nota dietro il Monte Cofano, ossia San Vito Lo Capo. Sfondo verdino tenue a riva, dove si intravede almeno una barca a vela bianca o forse sono più barche sotto la sagoma di Monte Erice. L'altro piano, vicino alle figure, sempre a sinistra di chi guarda, si eleva come un cocuzzolo che continua a destra, dello stesso colore verdino intenso e potrebbe rappresentare le propaggini collinari pietrose dette *Sciare*, appena sopra la sorgente *Linciasella*. Tutto questo costituisce lo sfondo di luce su cui spiccano

in ambedue i lati per il colore di roccia blocchi sagomati, quello di sinistra sormontato di erba verde muschio, l'altro configura un pilastro di roccia in verticale su cui poggia orizzontalmente la parte stretta di un masso di roccia degradante su altro pilastro di roccia confuso in parete ai limiti della cornice scanalata dorata con striscia mediana azzurrina. Tra i due pilastri e la copertura orizzontale appare uno spazio con chiare sembianze di "porta", da cui traspare il mare verdino tenue della riva. Appunto la "porta" di destra richiama simili conformazioni reperibili sul Monte Sparacio che sovrasta l'intero paesaggio a levante, più alto del Monte Erice che rimane lontano a ponente.

"Porta del sole" - come da recente è stata denominata da esperti e appassionati naturalisti - quella che si ripete negli anfratti del Monte Sparacio e lascia filtrare i raggi del sole sorto a levante nei giorni del solstizio d'estate, mentre al tramonto a ponente in quelli del solstizio d'inverno. Un particolare vistoso, allora, che caratterizza il Monte Sparacio, dove si rinvengono altre simili conformazioni.

Peraltro l'ingresso del sole si verifica nei giorni del solstizio d'estate al tramonto almeno in una delle grotte nella non lontana contrada *Pizzolungo*, segnatamente nella *Grotta di Polifemo*, un incavo, a ponente-tramontana, nella costa rocciosa del Monte Erice, già additata con questa denominazione tuttora popolare e ripresa secoli addietro dal primo storico Antonio Cordici (1586-1666). *Grotta di Polifemo*, dove da oltre un ventennio si è notato lo stesso fenomeno

nel sostizio d'estate. *Grotta di Polifemo* conformata da due vani grandi, separati da una stalagmite che raggiunge il soffitto. Uno dei due vani è rialzato ed è a sinistra, profondo circa 7 metri. Sul basso soffitto gli esperti hanno evidenziato alcuni dipinti in ocra rossa, datati 3000 a.C.. Spicca a metri 1,30 un pittogramma di forma labirintica di colore rosso ocra, definibile anche come *vulva* materna, con tre circonvoluzioni concentriche in sei linee circolari: dato l'orientamento della grotta a ponente-tramontana, nel solstizio d'estate e nei giorni intorno al 21 giugno, si ammira il sole al tramonto. Nel pittogramma sarebbero raffigurate le sei altezze apparenti del sole durante l'anno, tra solstizio d'inverno e solstizio d'estate. Altro dipinto più sbiadito, sempre in rosso ocra, è appena più in basso a sinistra del pittogramma: è una figura antropomorfa con braccia alzate, in tunica lunga a campana e in mano sinistra un corno nero; figura che richiama la Dea-madre del Mediterraneo, conosciuta universalmente per il suo culto ad Erice, la cui antica presenza culturale rasenta la preistoria. Ancora sul soffitto si vedono altre figure sbiadite: toro di tipo orientale, due code di pesci, macchioline. Raffigurazioni tutte che costituirebbero un calendario solare per i naviganti che potevano orientare la prua verso la Sardegna a rifornirsi soprattutto di metalli. Non è esclusa anche una finalità di culto sulla reincarnazione delle anime che risalirebbero dall'Ade e sarebbero illuminate dal Sole, venerato come una divinità, per una nuova vita.

Le particolarità richiamate del paesaggio rappresentato dalla Tavola venerata continuano ancora con il corallo rosso sul collo del Bambino. Non è un corno, perché sarebbe fuori il contesto sacro. All'ingrandimento appare al collo una collana di palline o frammenti di corallo, con un pendente che si ingrossa al centro e finisce a punta: potrebbe rappresentare una "stella marina" in movimento con i cinque tentacoli di cui uno più lungo come coda. Avvalora l'ipotesi la presenza, anche in quel mare, dell'asteroidea del gruppo echinodermi, propri della costa tirrenica a partire dallo stretto di Messina.

Due segni particolari, quindi, che indicano quell'insenatura di mare sotto il Monte Cofano ed il Monte Sparacio, con altri punti di riferimento che orientano chiaramente al paesaggio unico. Paesaggio richiamato nel 1339 con l'*opus/ fabbrica* e la diretta allusione alla cappellaccia rupestre a *Linciasella*, inquadrata nel *kustuni / costa estesa* che è determinata *appuntita* per l'aggiunta della finale *aci*. Questo il luogo inconfondibile attorno alla sorgente limitrofa al *ponte romano* sul *fiume di Custunaci*. Segni di mare, dove sono associate le caratteristiche tre spighe e il nutrimento del latte che richiamano la natura vegetale e animale, cui non è estraneo l'uomo e la sua attività di fruitore e coltivatore, a completare il paesaggio rupestre.

Segnata da una linea di demarcazione, ai piedi della Madonna, c'è una predella con figure appena iniziate e smorzate da una sovrapposizione di più rozza e popolare fattura e differente cromia.

Anzitutto si vede in tre scene la Natività di Maria, tratte ovviamente dagli Evangelii apocrifi: Gioacchino dal sacerdote Ruben viene rifiutato nel suo servizio al Tempio perché privo della benedizione divina consistente nella prolificità; per questo Gioacchino, rifugiatosi nel deserto per propiziare Dio con la penitenza, riceve dall'angelo l'annuncio che dalla moglie Anna, in avanzata età, avrà una figlia; la terza scena - al centro - presenta Gioacchino ed Anna che, in segno di comunione di vita ripresa, si incontrano alla porta aurea della città. Da ricordare che una predella simile, riferita all'Assunzione di Maria, fu commissionata e certamente fu eseguita con l'intera opera - di cui rimane un frammento con un angelo musico - dal pittore marsalese *Johannes de Ruri* nel 1452 per la *chiesa Matrice* della città del Monte. In tal modo l'opera, proprio perché ripropone la divisione della rappresentazione dei personaggi da una sottostante predella, appare intimamente legata a quella che al maestro marsalese fu commissionata nel 1451 nel momento in cui gli si chiedeva di ritrarre l'affresco della cappelluccia rupestre alla *Linciasella*. Sicché la Tavola va ricondotta all'opera di *Johannes de Ruri*, quantomeno alla sua concezione bipartita, che nel 1451 riceveva la committenza per riprodurre nella predella scene tratte dagli Evangelii apocrifi relative alla Natività di Maria, come riprodurrà altre scene riguardanti l'assunzione di Maria, ugualmente tratte nel 1452 dallo stesso *Protoevangelo di Giacomo* al cap.5, a un anno di distanza per attuare altra committenza. Evidentemente rimane solo un'ipotesi che tale

bipartizione possa derivare dall'affresco murale della *Linciasella*, ipotesi che lascia indiscussa la dipendenza dell'opera da una iconografia affermata e dalla indicazione topografica del manufatto originale.

La menzionata sovrapposizione di figure si spiega con l'inserimento successivo della Tavola dipinta in una "macchinetta" di legno, approntata verosimilmente per rendere agevole il trasporto. "Macchinetta" consistente in due colonne che poggiano su un piedistallo, sostenute nel punto di innesto da un'asse e culminanti in un architrave proteso agli estremi in alto, con due prolungamenti in trasversale: è una tipica costruzione, poi conformata in stile settecentesco, che incorpora alcune parti più antiche e dipinte, probabilmente eseguita per proteggere la Tavola. In questo modo le tre scene della predella, per non apparire decapitate da un asse orizzontale di sostegno all'impianto della "macchinetta", furono ridipinte in modo grossolano, al di sotto dell'asse di legno e leggermente spostate e ridimensionate.

In ogni caso quella da secoli venerata è un'opera caratterizzata da una tecnica consistente e da una maestria singolare. Più esattamente vi si nota una cura particolare nell'impianto generale e nell'espressione dei volti, mentre il resto della composizione tradisce una mano meno esperta, anche se di una grande bottega d'arte. Da aggiungere che proprio prima della linea di demarcazione tra la rappresentazione della Madonna e la predella sottostante, tra la linea

di demarcazione e le tre scene sovrapposte alle tre figure appena iniziate, si scorgono caratteri di scrittura in orizzontale con la datazione dell'opera e, meno evidenti, altri caratteri in verticale al centro, da cui si può ricostruire la firma dell'autore del pregevole manufatto. La scrittura è accurata in lettere latine e in carattere maiuscolo e indicano anzitutto una data.

La lettura immediata: **ANNO DOMINI** e poi una **M** seguita da alcune **C** non sempre distanziate tra loro e da quinta **C** meno definita o forse una **L**, cui seguono due **XX** e alla fine **I**. Lettere che, assemblate, si possono leggere **MCCCCXXI** o forse **MCCCCLXXI**. La scoperta della data sull'immagine tuttora venerata merita un grande rilievo, nel momento in cui la Tavola reca la data che può essere letta 1521 oppure 1471. Si tratta di una lieve differenza che non incide sullo stile dell'opera, sebbene solo sul raccordo con i dati forniti dalla storia della cappella rupestre alla *Linciasella*, cui era evidentemente destinata. La data 1471 potrebbe giustificare un ritardo nell'eseguire la commissione da parte del maestro marsalese o da chi per lui; la data più certa 1521 potrebbe indicare una nuova iconografia staccata dai manufatti precedenti e consona alla volontà di collegarsi all'iconografia dell'affresco e, contestualmente, di risollevare le precarie condizioni della cappella rupestre. C'è da aggiungere che la data 1521 potrebbe avvalorare il racconto dell'arrivo prodigioso dal mare, ricostruito nel 1667 dal primo cronista, Vincenzo Vultaggio (1584-1669) quando da giovinetto aveva ascoltato la testimonianza

visiva dell'anziano Paolo Majorana, la cui memoria si sarebbe riferita ad una partecipazione giovanile per eventi fissati a suo tempo, cioè intorno al 1520.

Alla data è aggiunta in senso verticale una serie di segni grafici, di più difficile lettura, che, dalle lettere *I*, *ANN*, *ESS* e *NEN*, alcune più sbiadite, comporrebbero il nome del pittore: *IOANNI MESSANEN*. Un nome, Giovanni, legato ad una città di provenienza, Messina. Il legame con la bottega di Antonello da Messina (1431-1480) diventa così circostanziato e non solo dalla data e dall'analisi stilistica approntata dagli esperti. E ciò perché la bottega del grande maestro segnava un'epoca che travalicava la città dello Stretto. Il nome Giovanni, poi, non è estraneo alla famiglia *de Antonio*, cui apparteneva Antonello, come si ricava dagli atti notarili. *Magister Johannes de Antonio* è il padre di Antonello, designato più volte come *maczonus*, incaricato di fabricare *unum altare cum suo pisolo*; e altra volta di costruire un porticato, ossia cortile, *porticatum videlicet chappis/ porticato ossia di grossi massi*. Nessuna meraviglia se fosse stato anche pittore, dato che Jacobello di Antonello *pictor* riceve incarico *ad sculpendum et depingendum*. Ianna si chiama la moglie, mentre tra i figli, con Catarinella e Fimia, solo Jacobello/ Jacopino continua come *pictor*. Ma proprio da un atto di divisione dei beni di Ianna del 1481 si apprende del lascito di un capo pregevole *Ioanni Jacopo Nenia eius nepoti clamidem unam lucubrem / a Giovanni Jacopo Nenia suo nipote un mantello greco lavorato di notte (funebre*

?), un nipote beneficiario nel cui nome ricompaiono insieme quello del proprio padre Jacobello/ Jacopino, qui senza vezzeggiativo, preceduto da quello dell'avo Giovanni. Ipotesi, certo, allettante nel momento in cui risulta da due atti notarili che a Trapani nel 1431 operava un Giovanni da Messina, ovviamente il padre di Antonello, da cui è ipotizzabile una presenza rinnovata di discendenti, con lo stesso nome *Giovanni* nell'ipotesi della data 1521.

Fin qui la descrizione della Tavola venerata con rinvio ai documenti sul suo arrivo a *Linciasella*. Dove dal 1526 il chierico Francesco Fimia era divenuto prete e beneficiario che si adoperava con ogni mezzo nel ripristinare l'antica cappella rupestre e nell'addivenire alle richieste dei pellegrini più numerosi dopo l'arrivo della Tavola, esposta da lui alla venerazione. Concorso di popolo ed entusiasmo richiedevano l'ingrandimento della cappella rupestre, cui il beneficiario si prodigò richiedendo nel 1563 agli amministratori della città del Monte di contribuirvi acquisendo il diritto di *Juspatronatus* sulla nomina del beneficiario e sulla sua sistemazione per abitarvi, nonché sulla necessità di una Torre di difesa.

L'assetto urbano

In tale data gli amministratori della città del Monte, addivenendo alla richiesta di Francesco de Fimia, confermavano la pace tra le fazioni stabilitesi nel 1561, quando avevano sottoscritto un atto pubblico ed avevano a suggello ordinato la statua marmorea *Madonna*

della Pace, per la chiesa San Pietro ad Erice ad uno dei Gagini che ne eseguì una simile per la chiesa San Pietro a Trapani. Ora dal 1563 l'orientamento a Custunaci richiedeva la presenza non di una copia, sebbene della Tavola venerata a *Linciasella*, con i periodici *Trasporti* avviati dal 1568 a seguire nelle occorrenze di feste o di calamità naturali.

Inoltre la richiesta del 1563 doveva essere avviata tramite il vescovo alla Sede Apostolica di Roma e da parte sua il vescovo provvedeva a nominare tre procuratori che coadiuvassero con il beneficiare. Finalmente giunse nel 1574 il Rescritto della Sede Apostolica di Roma che elargiva il *juspatronatus* previa costituzione di una dote. I lavori erano diretti al consolidamento della cappella rupestre a partire al 1575, ma fu necessario trasferire la costruzione sulla collina in modo da sistemavi una fortezza come quella di San Vito, per difendere dalle incursioni di pirati che nel 1560 avevano rapito dalla vicina tonnara di Cofano 80 tonnaroti non ritornati più, nonostante il pagamento del riscatto.. La procedura si concluse con il documento vescovile del 5 agosto 1577 in cui si accerta l'avvenuta costruzione a forma di fortezza in cui era inserita una cappella, estesa dall'attuale cappellone fino al transetto compreso, come si vede chiaramente dal muro dell'antica costruzione che si interrompe a questo punto. A suggello la data 1577 risulta impressa nella campana maggiore.

Intanto dal 1457 quel territorio - poi denominato *feudo sanguigno* per il coloro rossigno delle rocce -, risulta costellato di case sparse, abitazioni di contadini che dal Monte Erice scendevano a dissodare le terre lavorative denominate *parecchiate/ appezzamenti* concessi dall'amministrazione cittadina per essere coltivati. Ovviamente i contadini si fermavano in abitazioni precarie da loro edificate con le materie disponibili nei dintorni. Sosta che si protraeva il tempo necessario secondo le stagioni, consentendo il ritorno in famiglia dopo intere settimane. Si ha notizia di un nucleo abitativo insediato su uno *Spiruni/ Sperone* di terra orientata in discesa, a formare singole case dette *Scucina*, forse perché distanziate fino ad altro nucleo segnato *Pagliai*, evidente allusione alla precarietà. Di fatto *Sperone* lasciava alle spalle una contrada detta *Malopasso*, probabilmente perché vi praticavano persone non affidabili socialmente. Contestualmente *Sperone* confinava con *Lassieni*, una contrada a sud dove il termine indicherebbe permanenza di persone estranee.

Solo dal 1791, in attuazione della censuazione delle terre disposta dal governo dei Borboni su progetto redatto da Tommaso Natale nel 1789, si procedette ad una riforma che comportava il frazionamento e l'assegnazione a chi vi aveva intanto edificato un'abitazione. In questo modo anche attorno al santuario, sistemato sulla collina dal 1577, sorsero le prime abitazioni disposte all'inizio in forma discontinua, assumendo via via le connotazioni di un borgo di contadini che si dedicavano anche alla caccia ed alla pesca.

Nel nuovo santuario in collina la classe egemone di Erice aveva collocato la Tavola venerata a *Linciasella*, modificandone notevolmente i connotati iconografici per diversi restauri occorsi e per mutate condizioni della devozione. Ci si rese conto, con il passare dei decenni, che i *Trasporti*, spesso artatamente ritardati, non solo attraevano la popolazione anche dalle contrade vicine, ma comportavano soste nel viaggio notturno, come avvenne da un certo tempo nel tempietto a *Cubastacca* detto del Cavaliere, ma erano ostacolate dagli abitanti del borgo Custunaci che ormai peroravano forme di autonomia nella gestione delle risorse del territorio.

Ma solo nel 1909 gli abitanti del borgo e della frazioni consolidate riuscirono a fondare il Comune, in coincidenza dello sventramento dell'antica fortezza ed il prolungamento della cappella rupestre dall'attuale transetto fino alla facciata, ad imitazione della *chiesa Matrice* di Erice, pur senza il pronao, contestualmente all'elevazione del santuario a parrocchia. Da qui la scalinata monumentale ed il singolare selciato, ricopiato da disegno tuttora visibile nell'antiporto dell'Istituto San Carlo ad Erice.

1909 che consolidò, oltre all'agricoltura ed alla pastorizia, l'artigianato incipiente e le altre forme di viita autonoma indirizzate e registrate nel Convegno rievocativo promosso dall'indimenticabile arciprete Rosario Vanella e dall'amministrazione del Comune nel 1999. I cui Atti, pubblicati dallo scrivente nel 2000, costituiscono

premessa e anticipazione di studi e restauri, fino a quello del 2004, essenziale, della Tavola venerata, riportata al suo originario splendore dalle mani esperte di Salvatore Meccio, debitamente orientato e assistito per le competenze storiche. In quell'occasione si situa l'intervento del vescovo Francesco Micciché che nel 2010 dispose che Custunaci fosse insignita del titolo *Civitas Mariae/ Comunità/ Insieme di cittadini di Maria*.

Trapani, 22 settembre 2021

Salvatore Corso



SALVATORE CORSO:

Nasce a Trapani nel 18 gennaio 1935

Entrato nel Seminario di Trapani con la riapertura nel dopoguerra nell'ottobre 1947, ha compiuto gli studi liceali nel Seminario di Palermo, da cui è passato al Seminario Romano ed alla Pontificia Università Lateranense, dove ha conseguito la licenza in Filosofia e la laurea in Teologia con la tesi Battesimo di Gesù. Ideologia, storia, rito, nel 1972. Entrato nell'ordine presbiterale nel 1958 ha esercitato ad Erice dal 1958 al 1972 le funzioni di viceparroco e parroco, mentre ha insegnato nel Seminario di Trapani Patrologia e Canto gregoriano. Ad Erice ha organizzato dal 1960 al 1972 la Sagra della Bibbia, manifestazione artistico-culturale di impronta ecumenica e a Trapani è stato uno dei fondatori di una singolare Scuola di Teologia aperta