



(in alto) Nino Pisano, 1360 c.,
Statua della *Madonna con il Bambino*,
prima del restauro. Fotografia Bonventre

(a destra) La statua dopo il recente restauro.
Fotografia Fundarò

(in basso) idem, particolare. Fotografia Fundarò

Capitolo I. La statua della Madonna e il suo carisma.

Nel medievale gruppo statuario di *Madonna con il Bambino*, che da oltre sei secoli viene ammirato e venerato dai fedeli nell'apposita cappella del Santuario della "Madonna di Trapani" si configura senza dubbio una delle opere d'arte, simulacro e simbolo cristiano al tempo stesso, più vive e toccanti dell'intero mezzogiorno d'Italia¹.

Tale qualità scaturisce, naturalmente, da quella che una volta si definiva la "magia dell'arte"; la peculiare sensibilità e cultura dell'artista, in effetti, espressi in un peculiare linguaggio o "stile" personale. Vedremo più avanti la specificità di questo linguaggio, assieme alla sua paternità ed alle sue radici culturali. Ma rileviamo, intanto, che è davvero difficile alla sensibilità comune non essere toccati, davanti al Simulacro, da quella suggestione estetica e psicologica al tempo stesso che da secoli attrae grandi masse di fedeli e visitatori, trapanesi e non, di ogni ceto sociale, quale fonte di rinnovamento o arricchimento interiore.

Per un tale carisma la *Madonna di Trapani* - che i bizantini avrebbero chiamato *Elousa*, Madonna della Tenerezza, e che i trapanesi, del resto, chiamarono per tanto tempo *Madonna della Grazia*² - da sempre esercita un forte richiamo di fedeli e visitatori, che ha determinato anche l'ampio sviluppo e rinnovamento, attraverso i secoli, del cenobio carmelitano nato, come vedremo, circa un secolo prima del suo arrivo.

Il peculiare linguaggio.

Cercheremo, dunque, per quanto ci è dato e con l'aiuto della critica pregressa, di leggere gli aspetti morfologici e stilistici più peculiari del simulacro, nonché, separatamente, la paternità e le radici culturali e ambientali da cui derivano.

Il primo di tali aspetti si coglie quasi spontaneamente nei volti delle due figure, quello della madre che teneramente sorregge il figlio sul braccio sinistro e quello del figlio che con ansioso slancio di affetto si rivolge a lei, ricevendone in cambio un lieve ed amorevole sorriso. "Un sorriso appena sfiorato - scrive Stefano Bottari, - che è un elemento stilistico di raffinatissimo gusto per la commossa venerazione dei fedeli".

Solo un minuto dopo, guardando l'insieme delle figure, coglieremo anche la coerenza formale, la sintesi armoniosa fra le tre dimensioni delle figure, il trattamento plastico-chiaroscuro dei panneggi, specie nella zona frontale, e la luminosa unificante levigatezza del marmo.

Tutto questo veniva efficacemente colto e descritto, nel 1956, dal citato critico siciliano, il cui brano ci piace riportare per intero. Scrive dunque Bottari:

"In effetti il gruppo di Trapani, anche privo com'è dell'originale cromia, s'impone non solo per l'equilibrio della composizione e la raffinatezza dell'esecuzione, ma anche per la vivacità che anima tutte le parti, e conferisce alle immagini una felice e distaccata nobiltà. Nessuno dei tanti gruppi della industriosa ed operosa bottega di Nino... ha il nitido risalto di quello in questione. Qui tra le due figure v'è un legame che scavalca ogni modulo ed ogni cifra - il modulo e la cifra correnti nella bottega - per farsi tenue rapporto umano, in un colloquio che è tutt'in-



(in alto) Francesco Laurana, 1471, Statua di *Madonna con il Bambino*, particolare, Noto, Chiesa del Crocefisso. Fotografia Braj

(a destra) Francesco Laurana, 1465 c. Copia della statua della *Madonna di Trapani*, Erice, Chiesa di Sant'Orsola, particolare. Fotografia Grispo

(accanto) La testa del Bambino (trafugata prima del 1970) della statua anzidetta, in una foto di Maria Accascina del 1938 (per gentile concessione della Biblioteca centrale della Regione Siciliana, Palermo).



sieme, ritmo armonico di linee e di piani. La rigidità di alcune parti, accusata principalmente dal giro falcato delle pieghe sul fianco, è compensata dalla saldezza dell'imposto e dalla trepidità larghezza con cui si svolgono i piani, specie sul retro della figura. Un'opera, quindi, che a qualche durezza accoppia qualità e raggiungimenti eccezionali”³.

Premesso ora, ad onor del vero, che già nel 1949 chi scrive aveva attribuito l'opera allo scultore toscano Nino Pisano⁴, altra autorevole conferma di tale paternità è venuta più recentemente dalla studiosa Maria Burresi che, nel catalogo di una mostra del 1984 dedicata a *Andrea, Nino e Tommaso Pisano* così ne scrive: “I confronti con le altre opere recentemente ricondotte a Nino e alla sua bottega permettono sia di confermare l'ipotesi attributiva dello Scuderi, sia di precisare meglio la collocazione cronologica dell'opera”; che anche la Burresi⁵ considera tarda, tra quinto e sesto decennio del secolo. Le “altre opere” cui accenna la studiosa, per chi volesse attuarne i raffronti sono: il *Gruppo dell'Annunciazione* in Santa Caterina a Pisa, la lignea *Madonna con il Bambino* della Chiesa di San Nicolò, sempre a Pisa, e quella marmorea della Pieve di Ariano; ma anche la nota *Madonna del latte*, in Santa Maria della Spina e la più giovanile *Madonna* di San Giovanni e Paolo a Venezia.

Ma torniamo un attimo ai “raggiungimenti eccezionali” dell'autore, cui accennava il Bottari. Essi devono vedersi, a mio avviso, soprattutto nella convergenza di tre fattori formali e stilistici: l'accennata armonia dimensionale e plastica, la speciale ed estrema levigatezza nel trattamento del marmo e l'intensità espressiva dei volti delle due figure. Ma aggiungiamo anche due sub-notazioni. La prima, per ricordare, con la Burresi, che l'insistita e luminosa levigatezza delle superfici, quasi un vero e proprio virtuosismo tecnico, è tipica del periodo tardo dell'artista, che tende “a sfaldare le superfici in una continua vibrazione luminosa, per indagare e descrivere le più sottili sfumature del sentimento”. La seconda sub-notazione, di tutt'altra natura, è per rilevare, come qualcuno ha già fatto, che nell'espressione della madre e nel suo sguardo soprattutto, non vi è soltanto l'affettuosa vicinanza al figlio, ma anche una certa vaga e pensosa lontananza, come un pensiero o sentimento velatamente affiso verso i lontani destini.

Chiudiamo, però, il cerchio della lettura stilistica, richiamando altre due componenti del linguaggio del gruppo, compositiva l'una e decorativa l'altra. La prima attinente alla posa della figura materna, ancora memore della giovanile passione di Nino per la grande statuaria gotica francese è rivelata, qui, dal leggero *déanchement* della figura stessa sul lato sinistro e dalle pieghe falcate sul lato destro. La seconda componente era quella delle note di colore, oggi ancora parzialmente superstiti, che secondo l'uso del tempo ornavano di biondo oro le capigliature, di azzurro intenso i risvolti del manto e di dorati ghirigori (dalla storiografia locale considerati a lungo come scritte cufiche), le frange del vestito della Madonna.

Paternità ed estrazione culturale.

Nino Pisano è figlio del più rinomato Andrea; autore, com'è noto, di una porta bronzea del Battistero di Firenze e di alcune note formelle del Campanile di Giotto, di cui assume anche la direzione dopo la morte del grande pittore. Di Andrea scrive Emilio Lavagnino che “appare veramente il fratello spirituale di Giotto quando, con un aggruppamento di due o tre figure sicuramente atteggiare, compone in accordi musicalissimi la risoluzione di un dramma”⁶. Nino non fu da tanto, ma anche la sua opera, emotivamente e figurativamente diversa, appare animata, non di rado, da viva interiorità.

Le radici culturali della Madonna di Trapani si collocano, dunque, attraverso il suo autore, nel contesto della cultura figurativa toscana dell'avanzato Trecento, i cui rappresentanti, lo stesso Nino, il padre Andrea, i Lorenzetti, Stefano, Orcagna, Tino di Camaino, Lorenzo Maitani e altri, dopo la morte dei grandi maestri, tra il quarto e il sesto decennio del secolo, sciolgono in versioni più accessibili ed umane gli accenti di forte concentrazione drammatica o di astrazione estetica di Giovanni Pisano, Giotto e Simone Martini.

A prescindere, tuttavia, sia dagli accorgimenti stilistici insiti nell'opera, sia dai retaggi culturali che in essa si configurano, è il risultante insieme della immagine stessa che con il suo toccante pathos umano, materno e indefinito al tempo stesso, da tanti secoli muove e commuove i sensi e l'anima di tante generazioni di fedeli e visitatori delle più diverse provenienze e culture. E' il "carisma della Madonna di Trapani".

Il fenomeno delle copie.

Era quasi naturale che un'immagine religiosa così umana e suggestiva suscitasse assai diffusi e continui desideri di averne copia da parte di chiese, conventi e comunità varie nonché di privati fedeli o visitatori occasionali, di rango elevato o popolare; così come avvenuto, del resto, in tanti altri casi, vedi *Volto Santo* di Lucca, *Madonna di Loreto* ed altri. Da ciò il gran numero di copie della nostra immagine "della cui straordinaria fortuna - scrive uno studioso - è testimonianza il gran numero di copie sparse in tutto il bacino del Mediterraneo e persino nei paesi dell'Europa del Nord; vari esemplari ne sono stati trovati, ad esempio, in Belgio"⁷.

Il fenomeno ha inizio verso la metà del XV secolo, quando giungono in Sicilia (per la diaspora artistica determinatasi a Napoli dopo la morte di Alfonso il Magnanimo, 1458) Francesco Laurana e Domenico Gagini, artisti rinascimentali in grado di soddisfare anche le richieste più esigenti, quali potevano essere (e, almeno in un caso, realmente e contrattualmente furono) quelle di riprodurre l'ineffabile sorriso del volto di Maria.

E' stato Filippo Meli, nel 1934⁸, ad aprire la strada, poi battuta da altri, della individuazione e dello studio delle copie a grandezza naturale della Madonna di Trapani; con l'opportuna e preliminare avvertenza che per le vere personalità artistiche anche le clausole di committenza più vincolanti ("ad instar et similitudinem" ecc.) "avevano valore generico e non di ordine perentorio... tanto che la libertà dell'artista rimaneva sempre libera ed autonoma". Ed è significativo, proprio in questo senso, che apra la rassegna delle copie da lui prese in esame, con il gruppo della Chiesa del Crocefisso di Noto, in cui il Laurana, che firma e data questo suo capolavoro nel 1471, riesce mirabilmente a conciliare i sottili valori del naturalismo gotico-sentimentale del prototipo con quelli non meno sottili di quasi astrazione rinascimentale da lui coltivati; l'imposto spaziale, innanzi tutto, la tornitura geometrizzante dei volumi e i morbidi passaggi chiaroscurali delle superfici; così da attingere al tempo stesso piena fedeltà alla delicatezza del modello, ma anche un nuovo ed autonomo vertice di linguaggio.

Analogamente alla copia di Noto - anche se non allo stesso livello qualitativo - poteva leggersi, quand'era integra, la copia che qui pure riproduciamo, della Chiesa di Sant'Orsola ad Erice⁹; che, già nel 1970, l'Accascina valutava e citava come opera del Laurana¹⁰, colpita certamente dal delicato profilo del volto della Vergine, ma anche e soprattutto (come lei stessa dichiara) dalla geometrica e al tempo stesso morbida sfericità della testa del Bambino, "l'elemento più aderente alla statua di Noto".



(in alto) Ignoto, 1565. Copia della *Madonna di Trapani*, Palermo, Collezione privata. Fotografia Braj



(in alto a destra) Maestranze trapanesi, sec. XVIII. Copia della *Madonna di Trapani*, Palermo, Collezione privata. Fotografia Braj



(accanto) Bottega dei Tipa (Trapani), sec. XVIII. Copia in alabastro dipinto, Trapani, Museo Pepoli. Fotografia Braj

Vi è, poi, da considerare, per una più completa conoscenza del fascino esercitato nei secoli dalla felice immagine creata da Nino Pisano, il fenomeno delle piccole copie devozionali, venuto in uso soprattutto all'epoca della Controriforma e per le quali è stato scritto: "Sulla fine del XVI secolo inizia nelle botteghe trapanesi una produzione massiccia di piccole copie fedeli al prototipo trecentesco da utilizzare non soltanto per uso liturgico ma soprattutto per il culto domestico. Statue di piccolo formato, in materiali preziosi (alabastro, avorio, corallo...) di facile trasporto, venivano richieste per le cappelle private, per i piccoli altari casalinghi, o come oggettistica devozionale-ornamentale per capezzali, scarabattole, teche reliquiarie della domus laica e religiosa"¹¹.

Di questo genere di copie, a chiusura di queste note, riproduciamo tre diversi esemplari; del 1565 e di collezione privata palermitana il primo; dei primi del XVIII secolo e del Museo Pepoli il secondo; di pieno Settecento e ancora di collezione privata palermitana il terzo¹². Non si può negare a tutte e tre le statuette, pur nella diversità dei gusti e delle forme, una specie di "fedeltà emotiva" rispetto all'originale del Santuario, in conseguenza dell'accennato carisma dello stesso.

- ¹ A ragion veduta prescindiamo dal lungo dibattito storiografico, dal Pugnatore (1591) in poi, circa il leggendario arrivo (e la retrostante fattura) della statua sino al cenobio carmelitano fuori le mura della città di origine dugentesca; così come dalle non meno lunghe diatribe sulla pertinenza patrimoniale della statua stessa, quasi sicuramente già della “nazione pisana” (che a Trapani svolgeva larga attività commerciale e finanziaria), cui subentrava la comunità trapanese - che l'affidava ai Carmelitani - quando i Pisani, più o meno spontaneamente, abbandonavano la piazza.
- ² Dei cambiamenti storici della denominazione dell'immagine un riepilogo ci viene offerto recentemente da una recente studiosa, la quale scrive: “Il suo primo appellativo fu di Maria SS. della Grazia... mantenuto per tutto il '500 e di Maria SS. Annunziata sino al 1667; fu definitivamente trasformato in Maria SS. di Trapani quando fu proclamata, il 26 febbraio 1790, co-patrona della città assieme a Sant'Alberto” (v. G. Cassata, *Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani, in Materiali preziosi della terra e del mare*, Catalogo della mostra, Trapani, 2003, p. 109). Va, però, opportunamente ricordato che al culto dell'Annunziata - coerentemente con la loro devozione orientale all'*Evangelismòs*, all'Annunciazione - erano dedicati sia la chiesetta dugentesca che il tempio trecentesco. Non per nulla quest'ultimo reca ancora sulle porte minori del prospetto le figure dell'Angelo e della Vergine, sia pure (come vedremo a suo tempo) di fattura cinquecentesca. Ed è non meno significativo che anche il Boccaccio (*Genealogiae Deorum Gentilium*, ed. Bari, 1955, p. 222) parli di una “ecclesia in honorem Adnuntiate Virginis edita”.
- ³ Stefano Bottari, *Una scultura di Nino Pisano a Trapani*, sta in *Critica d'arte...*, 1956, p. 555. In effetti l'originaria cromia non è del tutto scomparsa; esigue ma chiare note ne rimangono nella doratura dei capelli e negli arricci dei risvolti del manto della Vergine, come si vede anche nella nostra foto.
- ⁴ Vincenzo Scuderi, *Pittura e scultura a Trapani*, sta in monografia *Trapani*, 1949, p. 37
- ⁵ M. Burrelli, *Andrea, Nino e Tommaso, scultori pisani*, catalogo della mostra, Milano, 1983, p. 184 e segg.
- ⁶ E. Lavagnino, *Il Medioevo*, UTET, Torino, 1936, p. 154 .
- ⁷ Francesco Negri Arnoldi, *Materiali per lo studio della scultura trecentesca in Sicilia*, sta in *Prospettiva*, n. 51-1957
- ⁸ Filippo Meli, *Madonna con Bambino; percorso stilistico di un gruppo marmoreo nei secc. XV e XVI*, sta in *Arte Cristiana*, LXI, 1964, p. 243 e segg.
- ⁹ Si veda, per la Chiesa di Sant'Orsola, G. Castronovo, *Le Chiese di Erice*, manoscritto della Biblioteca Comunale di Erice, 1870 circa, p. 37. Nonché, per una moderna lettura storico-critica del monumento, M. R. Nobile, *Il tardogotico nella Sicilia occidentale. Trapani ed Erice tra XV e XVI secolo*, Erice, 2008, pp. 67-69.
- ¹⁰ v. M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in *Mittelunghen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Juni 1970, p. 251. Dal Fondo Accascina della Biblioteca centrale della Regione Siciliana proviene, per gentile concessione, la piccola foto della testa del Bambino, scattata dalla studiosa nel 1938.
- ¹¹ v. G. Cassata, *Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare*, Trapani, 2003, p. 109
- ¹² Le foto sono state gentilmente fornite dall'Agenzia fotografica del Dott. Enzo Braj di Palermo, che vivamente ringrazio.