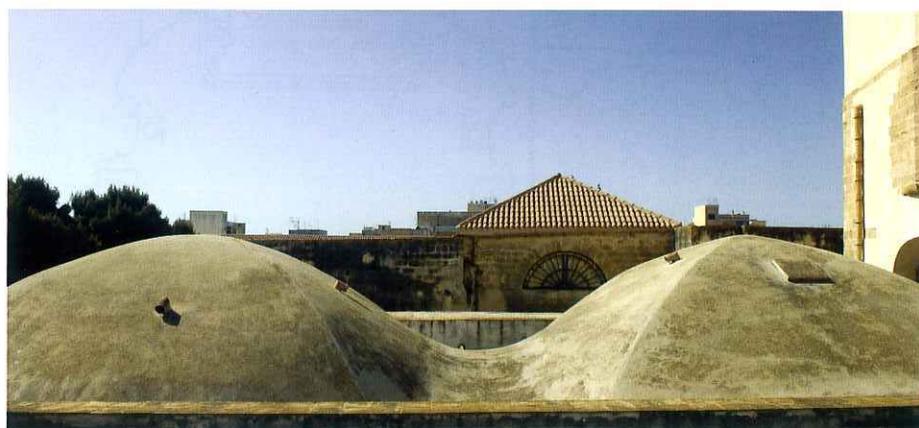
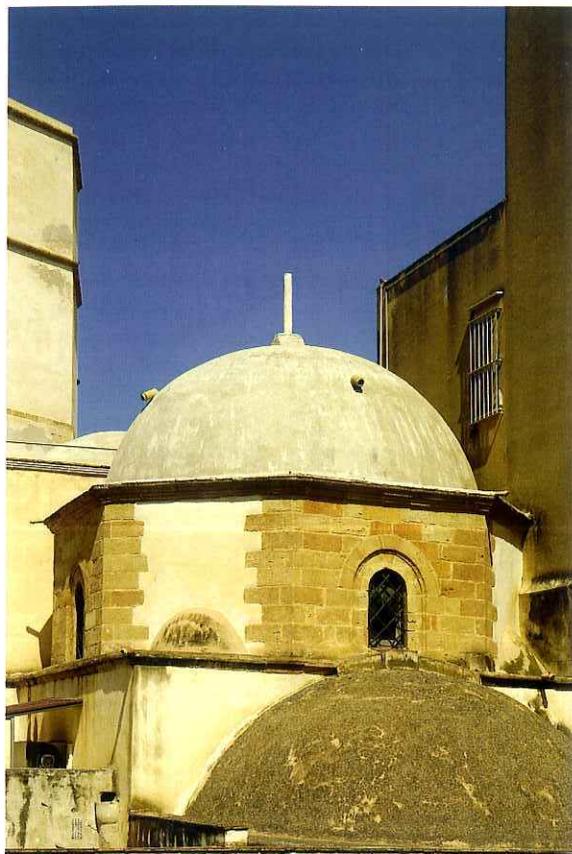


Assetto attuale della chiesa e delle cappelle storiche



(in alto), Inizi del XVI secolo, *Veduta absidale esterna* con tiburio e cupola. Fotografia Lombardo.

Idem, *Particolare dell'interno* della cupola. Fotografia Lombardo.

1531-35 c., *Volta a crociera* della nuova copertura della Cappella: chiave di volta con attacco dei costoloni. Fotografia Soprintendenza di Trapani.

Idem, *Frammento di colonna tortile* di ricaduta di uno dei costoloni. Fotografia Lombardo.

1530 c., *Estradosi delle volte a crociera* (recentemente messi in luce). Fotografia Lombardo.

Capitolo IV. La Cappella della Madonna.

Le origini e il patrocinio.

Quale specifica e permanente sede, da oltre sei secoli, dell'ineffabile e venerando simulacro della Vergine con il Figlio e dell'intenso carisma estetico-religioso che ne promana, la Cappella della Madonna - destinata solo al silenzio e alla preghiera - rappresenta il vero cuore spirituale, vivo e pulsante, dell'intero Santuario carmelitano; da cui fede e devozione, ma anche sensi di bellezza ed arte, si effondono per tutto il bacino del Mediterraneo.

Il primo impianto della cappella risale al 1370 circa, poco dopo l'arrivo a Trapani e l'affidamento della statua di Nino Pisano ai padri Carmelitani; ma il manufatto che oggi vediamo, nelle strutture murarie e nel rilevante arredo marmoreo, risale al XVI secolo. Fu, infatti, alla fine del XV che a causa della forte fatiscenza della cappella primitiva, con un solenne accordo tra i Carmelitani e i nobili Ventimiglia si decise la totale ricostruzione del manufatto, per cui i fratelli Antonello e Guglielmo del Bosco versavano 265 onze mentre il resto, sino alla concorrenza necessaria, veniva assunto dalla Comunità. Tecnicamente la nuova cappella doveva essere realizzata "ad consilium et voluntatem magistri Simoni di La Vaccara, magister architectoris"; un grosso imprenditore sicuramente, come si può dedurre da una serie di altri contratti¹, il primo dei quali per il soffitto ligneo a lacunari di questa stessa cappella, su cui dovremo tornare più avanti.²

L'immagine architettonica e arredativa.

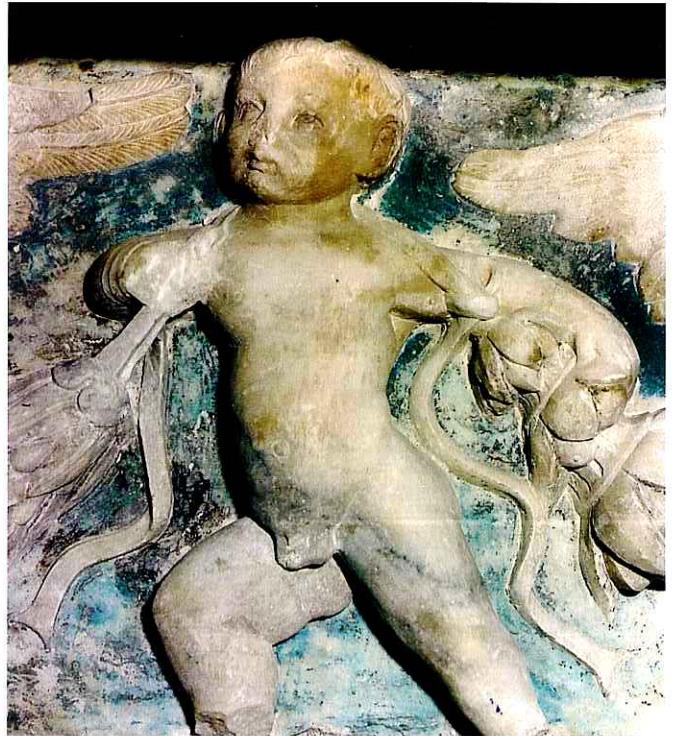
Vediamo ora più analiticamente l'impianto e lo sviluppo della nuova cappella, che sin dagli inizi sembrò destinata a fare da catalizzatore o, quanto meno, da contenitore di progressive sperimentazioni e sincretismi culturali. Ricostruendo, quindi, con l'aiuto dei documenti e di alcune sopravvivenze sparse, i vari aspetti fattuali o di cantiere, possiamo chiaramente dedurre che:

a) dovette procedersi, già nei primi decenni del secolo, alla realizzazione, anzitutto, del sacello cubico coperto a cupola, ancor oggi sacrario della Vergine; con antistante breve navata coperta a cavalletto ligneo e con l'accennato sottostante soffitto a lacunari;

b) solo in un secondo tempo, fra il 1531 e il 1535 c., si procedeva a sostituire la copertura lignea della nave con due campate in muratura coperte da volte a crociera costolonate, ricadenti su colonnine tortili (di cui esiste anche un frammento nel coro) ancora esistenti al di sopra dell'accennato soffitto;³

c) contestualmente alle opere murarie, con le loro tecniche e culture sostanzialmente tradizionali, sempre a cura dei Ventimiglia venivano realizzati ed inseriti nel contesto architettonico notevoli manufatti marmorei di chiaro e moderno gusto rinascimentale.⁴

Risulta evidente, da quanto ancora vediamo, il sacello in pietra a cupola su nicchie, e da quanto facilmente possiamo immaginare, il soffitto piano a lacunari (con foglie intagliate agli angoli, come recita il contratto), che l'organismo della cappella originariamente progettato era già un ibridismo fra tradizione medievale-normanna della struttura in pietra e gusto classicisti-



A. Prone (?), 1483 c., *Frammenti figurati* di monumento funebre della Famiglia Ventimiglia. Fotografia Archivio Soprintendenza.



co del soffitto ligneo. Una convivenza destinata a rafforzarsi pochi anni dopo, nel 1521, quando sotto la cupola arabeggiante verrà posto un baldacchino marmoreo con coppie di colonne scanalate e timpano intagliato, di purissima sagoma classicista, opera prima di Antonello Gagini per la cappella (oggi conservato nella Chiesa del Carmine, nel centro cittadino).

L'intreccio appena accennato si consolidava ancora, dieci anni dopo, quando, con lo stesso strumento di accordo con il Convento, Francesco del Bosco, Luogotenente di Sicilia, si impegna a fare realizzare sia una nuova copertura della cappella, ma in muratura e con le volte a crociera ("dammusis faciendis"), sia il monumentale Arco marmoreo di Antonello Gagini che quasi interamente riveste la parete davanti l'altare; tardogotico e rinascimento convivevano pacificamente, quindi, nella stessa cultura, quella laica soprattutto⁵.

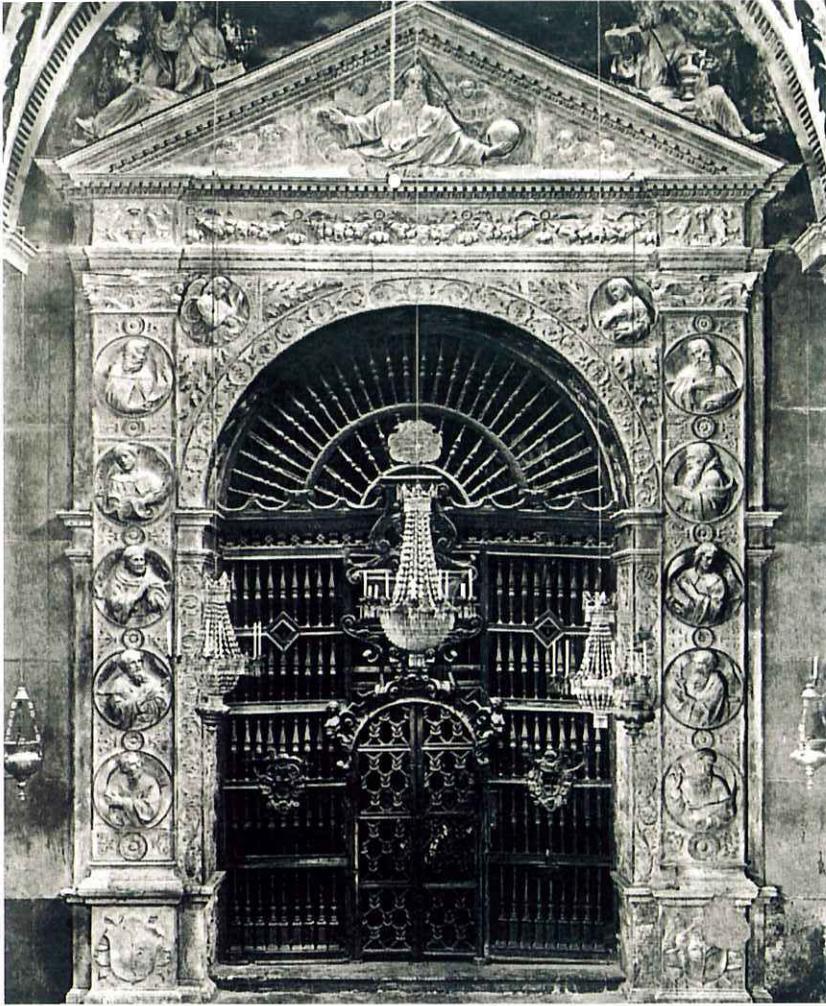
Si configurava così, agli inizi del quarto decennio del XVI secolo e nell'aspetto che resterà, poi, definitivo, uno dei monumenti più tipici ed "intensi" (Nobile) di una certa categoria architettonica del cinquecento siciliano: la categoria delle "cappelle a cupola su nicchie" che gli studi hanno focalizzato e sempre meglio illustrato, anche nell'ampia diffusione territoriale, dai primi del novecento sin quasi ai nostri giorni⁶.

Sotto l'aspetto generale può dirsi che la connotazione tipica di tali cappelle deriva "dall'intreccio di tradizione e innovazione" (Giuffrè). Laddove per "tradizione" si intendono i sistemi costruttivi in pietra dell'architettura normanna di tipo centralizzante, ma anche, come nel nostro caso, quelli delle coperture tufacee gotiche e tardogotiche, con volte a crociera, costolonate o meno. L'"innovazione", a sua volta, come ancora nel nostro caso, si configurava con l'inserzione, nel contesto costruttivo di manufatti marmorei, opera di lapicidi e marmorari modernamente ispirati dal classicismo rinascimentale.

Sotto l'aspetto analitico è la peculiare struttura del sacrario a cupola che merita certamente la prima attenzione. Una solida struttura cubica di base regge un tamburo ottagonale di pietra a facciavista, in cui si aprono quattro nicchie angolari semicilindriche chiuse da due semplici ghiere, una gola e un bastone ricadenti su peducci intagliati. Ancor più geometrica e quasi astrattizzante appare la conformazione esterna di tale copertura, per la nitidezza dei volumi e la nudità delle superfici della calotta absidale, del tamburo ottagonale e della cupola emisferica, che reca ancora un tornito dado ed un'arabeggiante colonnina marmorea come chiusura centrale. Non a caso seppur con prevalente riferimento all'interno, un esperto studioso, in ordine a tale copertura scrive: "La struttura appare coordinata, in realtà, dal taglio della pietra, e l'effetto risulta curiosamente astratto, quasi privo, com'è di riferimenti stilistici... Non appare da escludere che il La Vaccara accanto allo studio delle cupole normanne, si riferisse anche ad alcuni principi di stereotomia moderna, che erano apparsi prima a Valencia"⁷.

Fatti e antefatti rinascimentali.

Avendo già accennato agli apporti di Antonello Gagini alla fisionomia artistica della cappella per incarico di Francesco del Bosco nel 1516 e nel 1531, ci rimane solo di leggerne i contenuti più in dettaglio. Ma sull'argomento - l'introduzione, in sostanza, del linguaggio rinascimentale nella cappella medievaleggiante di Simone La Vaccara - dobbiamo fare, anzitutto un passo indietro, sulla scia di recenti scoperte e studi. Anticipando subito il succo degli stessi, e, cioè, la chiara testimonianza del fatto che nella Cappella della Madonna forme e gusto rinascimentali si erano affacciate già nei primi anni ottanta del secolo precedente, in un monumento funebre di cui sono stati scoperti recentemente vari elementi frammentari.



Antonello Gagini e figli, *Grande arco in marmo* con medaglioni dei profeti, Fotografie Braj. Sotto: particolari dei medaglioni e delle formelle del sottarco. La figura del frate orante è quella di Aloisio de Aiuto, il Priore committente dell'arco, insieme ai Ventimiglia del Bosco. Fotografie G. Scuderi



Si tratta di tre lastre in marmo bianco di Carrara (la più grande di cm. 141 x 43,5) intagliate e scolpite con figure e simboli funerari (elementi fitomorfici, animali simbolici come l'aquila, testine angeliche e puttini...) cui si aggiungono alcuni frammenti di iscrizione a lettere capitali, sicuramente già parte di una scritta dedicatoria. In aggiunta alla giusta intuizione dello studioso che per primo le ha pubblicate⁸ (dopo la scoperta nel retro di alcune lesene secentesche intarsiate con minuti e policromi "marmi mischi", cui accenneremo più avanti) come parti di un monumento funebre, possiamo richiamare qui quel testamento di Francesco del Bosco del 1483, che al monumento stesso faceva chiaro riferimento quando dettava: "Eligo la sepoltura del mio corpo in la ecclesia della Nunziata, in lo monumento esistente intro la cappella della Nunziata"⁹.

Quanto al linguaggio delle raffigurazioni, scrive giustamente il Bongiovanni, che "l'apice formale può vedersi nel frammento più piccolo (di cm. 44 x 31) con la testina di cherubino alato", che è davvero, come si può vedere nell'immagine, di delicata ed intensa espressività. Quanto, infine, alla ipotetica paternità dei rilievi lo studioso anzidetto avanza un non infondato riferimento generale a Gabriele di Battista, incaricato dai Marinai della loro Acquasantiera nel 1481. Un'ipotesi che ci sembra potersi confermare, ma con una più specifica attenzione a quel suo collaboratore, forse Antonio Prone (o da Prone) che nell'anzidetta acquasantiera scolpiva, in modi assai vicini a quelli del nostro puttino, le testine a fianco della scena con il Battesimo di Cristo. Niente di più probabile che alle stesse mani di intagliatori-scultori, chiamati dai Marinai - il Di Battista e il Prone - si siano rivolti anche i Del Bosco per il loro monumento nella cappella attigua.

Torniamo quindi al tempo cinquecentesco, per ricordare che la prima immissione di più sicura e matura forma rinascimentale fu quella, nel 1521, del baldacchino posto ad inquadrare e coprire (col suo tettuccio ligneo) la statua trecentesca, sotto la cupola a nicchie in chiave neonormanna. Merita certamente di osservarsi l'elegante classicismo dell'edicola¹⁰, particolarmente evidente nel timpano, con iscrizione sull'architrave in caratteri capitali "su cui si snoda un elegante fregio continuo a tralci vegetali" (Gulisano).

Un'altra nobile famiglia trapanese, quella degli Staiti, sia detto per inciso e per il quadro ambientale del tempo, negli stessi anni e dalla stessa mano gaginesca, attingeva un quasi identico manufatto, per la propria cappella nella chiesa francescana di Santa Maria di Gesù, nel centro storico cittadino. Impronta ben più rilevante e significativa del nuovo gusto, tornando alla nostra cappella, rivestiva e riveste, tuttavia il nuovo e grande arco con medaglioni intagliati nei due stipiti e nelle lunette, commissionato ad Antonello nel 1531 e collocato nel 1536 (dorature a parte, che mancavano ancora nel 1539). Esso occupa, come si può vedere, quasi per intero la parete di fondo della cappella, che ne risulta assai nobilitata per l'animazione conferitale dal rilievo plastico dei medaglioni figurati e del timpano triangolare con figura dell'Eterno benedicente. Di tale arco, ultimato e consegnato dopo la morte di Antonello dal figlio Giacomo nel 1537, daremo ora qualche essenziale cenno critico desunto dagli studi che dall'Ottocento ad oggi ne sono stati condotti.

"L'opera - scrive la più recente studiosa del manufatto - è costituita alla base da due plinti con la raffigurazione dello stemma di casa del Bosco su cui poggiano pilastri decorati frontalmente da cinque medaglioni per lato con i profeti Salomone, Geremia, Abacuc e Zaccaria a sinistra, Isaia, Davide, Daniele ed Osea a destra, mentre gli ultimi due alla sommità delle paraste, il cui cartiglio manca della iscrizione, non sono identificabili. La facciata interna presenta, invece, una decorazione a fregi vegetali e a grottesche. L'intradosso dell'arco, diviso a riquadri, è ornato da testine di cherubini con le ali incrociate, tranne nell'ultima in basso a sinistra, dove



Antonello Gagini, 1516, Baldacchino in marmo dorato già nel sacello della Vergine, particolare. Fotografia Braj

compare il priore Luigi de Aiuto¹¹. Nei pennacchi, poi, entro tondi, sono le raffigurazioni dell'Angelo e della Annunziata, al di sopra delle quali è un fregio continuo con festoni vegetali e di frutta, sormontato a sua volta dal timpano triangolare con la raffigurazione dell'Eterno tra testine di cherubini. Infine, sul timpano, le statue a tutto tondo dei profeti Elia ed Eliseo... aggiunta secentesca”¹². Aggiunge la studiosa che in questa articolata figurazione può vedersi un preciso programma iconografico di correlazione tra l'immagine della Vergine e le raffigurazioni stesse in chiave carmelitana. Ma noi preferiamo spostarci sul terreno storico-artistico, per richiamare le distinzioni circa l'autografia esecutiva che per le varie parti i critici ne fanno sin dall'Ottocento. Tali distinzioni possono sintetizzarsi in un diffuso riconoscimento ad Antonello dell'invenzione generale dell'arco e della fattura dei medaglioni con Salomone e Geremia, nonché di tutti i volti degli altri Profeti; mentre al figlio Giacomo compete “il resto delle figure, per una certa asprezza del modellato e per l'insistito calligrafismo nel panneggio”¹³.

Ma la cappella arricchirà ancora il suo arredo funzionale ed artistico cinquecentesco, nella seconda metà del secolo, specie nei primi decenni della Controriforma. Prima con quattro nobili porte in marmo intagliato, che assai dignitosamente, come ancora vediamo, la mettono in comunicazione con le due cappelle che in quegli anni (1580-1585 c.) venivano ad affiancarla, la cappella di San Vito (oggi del Sacro Cuore) a nord e quella di Sant'Alberto a sud (si veda, per tali porte, il capitolo IX, dedicato alle opere della Controriforma); quindi con una monumentale cancellata in bronzo, del 1591. voluta dal Priore M. Eligio Fiorentino e realizzata dal fonditore palermitano Giuliano Musarra, grazie all'erogazione di ben 12.000 scudi da parte del Vicerè Alvaldelista¹⁴. Quanto al linguaggio, strette affinità appaiono evidenti tra il manierismo plasticizzante dell'intrecciato medaglione e della targa iscritta (relativa al mecenatismo e alla devozione del vicerè e della viceregina) con cui la cancellata si conclude in alto e quello del famoso “Leggio in bronzo” (v. capitolo IX) disegnato nel 1581 dallo scultore-architetto Iacopino Salemi; che deve quindi considerarsi, con quasi piena certezza, come progettista anche di questo rilevante manufatto bronzeo, contestuale, del resto, alle rilevanti opere di nuovo arredo, tra presbiterio della chiesa e cappella della Madonna, che più ampiamente vedremo nel successivo capitolo nono.

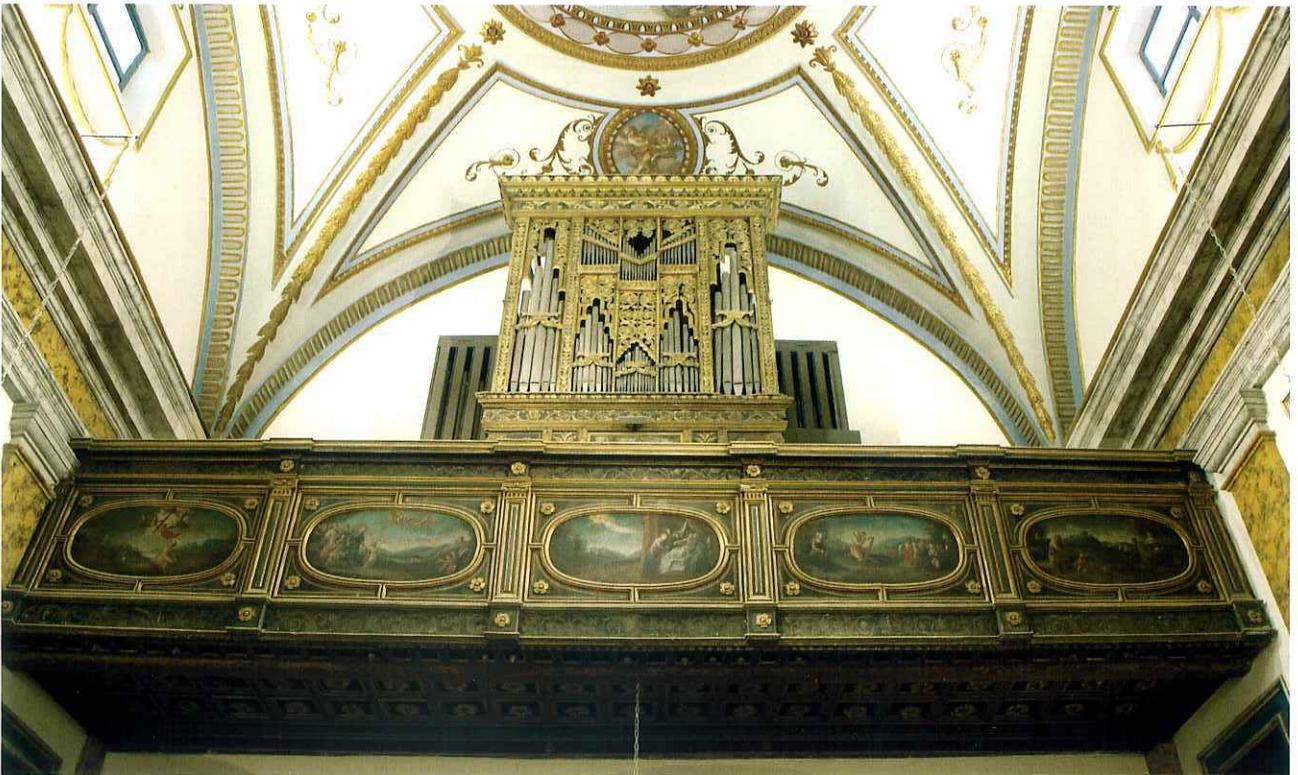
Il barocco secentesco.

Era passato, però, appena un trentennio da tale compimento funzionale di arredo cinquecentesco, che già il convento anticipava una sostanziosa caparra ad uno stuccatore - Giuseppe Ferraro da Castelvetro, figlio dell'*Imbarracuchina* che già aveva lavorato, nel 1582, nel presbiterio della chiesa gotica - per rivestire le pareti grezze e anche la volta della cappella,¹⁵ con un assai ricco addobbo di stucchi, la cui esecuzione si protrarrà addirittura per un decennio, per concludersi nel 1630, dopo avere incluso anche nel contesto parietale una serie di tele, di cui ci occuperemo più avanti.

Ma abbiamo parlato, intestando il paragrafo, di *barocco secentesco*; di cui espressione tipica sono certamente le superfici delle pareti ai lati dell'altare, totalmente rivestite, sino all'imposta della cupola, di un fitto tappeto di minuti marmi policromi intarsiati, i cosiddetti “mischì e trabischì”, già ampiamente diffusi a Palermo da prima della metà del secolo. Tra il 1661 e il 1670, ne versava il cospicuo importo di 3.000 onze il Principe di Paceco, Emanuele Fardella di Torrearsa. I lavori venivano affidati allo scultore Alberto Orlando (trapanese, fratello del più



Intagliatori toscani, 1582-84, *Una delle quattro porte* di comunicazione della cappella con quelle laterali. Fotografia G. Scuderi. Accanto J. Salemi, 1590 c. (qui attribuita), particolare della *grande cancellata in bronzo*, fusa a Palermo da G. Musarra. Fotografia Braj



Sec. XVII (1630), *Cantoria ed organo* di Antonino La Valle, 1630, organo della cantoria. Fotografia G. Scuderi

noto Pietro) come progettista e a Leonardo Nicoletta e Ottavio Romano come esecutori, cui si aggiungerà più tardi il palermitano Ottavio Bonomo.¹⁶

Quanto al linguaggio dell'apparato, anche se progettazione e distribuzione ne appaiono piuttosto elementari e schematici, resta pur sempre il sensuoso effetto "barocco" della molteplicità di colori, sagome, volute, simboli ed emblemi (nobiliari soprattutto) che ci allontanano, se mai, dalla concentrazione indottaci dalla figura della Vergine.

Un buon manipolo di arredi artistico-liturgici mobili, generalmente come ex-voto, veniva poi ad arricchire la cappella lungo lo stesso secolo XVII, con altri aspetti di più o meno schietta impronta "barocca". Ne citiamo sinteticamente i principali.

Si colloca nella prima metà del secolo, esattamente nel 1630, il piccolo ma aggraziato (oltre che tecnicamente efficiente) organo della cantoria, di fronte all'altare; opera, come abbiamo appreso di recente, del valente organaro palermitano Antonino La Valle, figlio del più noto Raffaele.¹⁷

A metà secolo si collocano poi i cospicui omaggi alla Vergine del Vescovo Spinola di Mazara, che dona il bel paliotto in lamina d'argento e del nobile Don Giovanni d'Austria, a cui si devono i due grandi candelieri argentei, fatti collocare ai lati dell'altare nel 1651¹⁸. Si pone, infine, nell'ultimo decennio del secolo, esattamente nel 1693, la dettagliata ed accurata rappresentazione del centro storico di Trapani in cubetti di legno rivestiti di lamina d'argento, che vediamo ai piedi della statua, come omaggio di Don Marcello Carafa, nobile trapanese, poi rimasto famoso proprio per tale singolare dono, così utile agli studi cittadini, quasi come un moderno plastico di architettura.¹⁹

Ma ci invita anche ad un salto di lettura culturale e di gusto, un altro cimelio argenteo dello stesso altare, il piccolo tabernacolo, opera documentata da Vincenzo Bonaiuto, databile tra il 1768 ed il 1770, che "si caratterizza quale aulica espressione della corrente rococò, di cui sono presenti i tipici elementi decorativi, quali i motivi rocaille e le usuali soluzioni sfrangiate e plissettate".²⁰

L'arredo ottocentesco.

Un ampio rinnovamento dell'apparato arredativo della cappella, nelle pareti e nel soffitto specialmente, venne deciso ed attuato a metà dell'ottocento. Scrive, infatti, G. Monaco: "Nel 1843 fu dato ordine per la riforma e restaurazione della cappella...".²¹ Lo stesso ci informa, poi, più in dettaglio, sul direttore dei lavori, l'architetto Adragna "primo tenente del genio", del costo dei lavori e, in particolare, della realizzazione dell'ampio apparato pittorico, su cui torneremo a momenti. Ma vediamo, intanto, come riassume tali operazioni il più recente studioso della cappella.

Scriva il Bongiovanni²²: "Il vano della Cappella nell'Ottocento venne totalmente riconfigurato sistemando le pareti con una decorazione dipinta a finto marmo di porfido, in cui si inseriscono le tele dipinte dal trapanese Andrea Marrone, negli anni tra il 1859 e il 1861. Egli realizza otto dipinti che raffigurano fatti del Vecchio Testamento che in certo qual modo presentavano relazioni con il culto mariano". Va, però, ricordato, a questo punto, che le anzidette tele del Marrone vengono a sostituire quelle di egual soggetto che – secondo un inedito contratto fornito al Bongiovanni dal compianto ricercatore Antonio Buscaino – erano state realizzate nel 1632 dal sacerdote-pittore Giuseppe Schittino²³. Per cui può dirsi che, sostanzialmen-



Tarse di marmi mischi 1661-66,
alle pareti di fianco all'altare.
Fotografia Lombardo



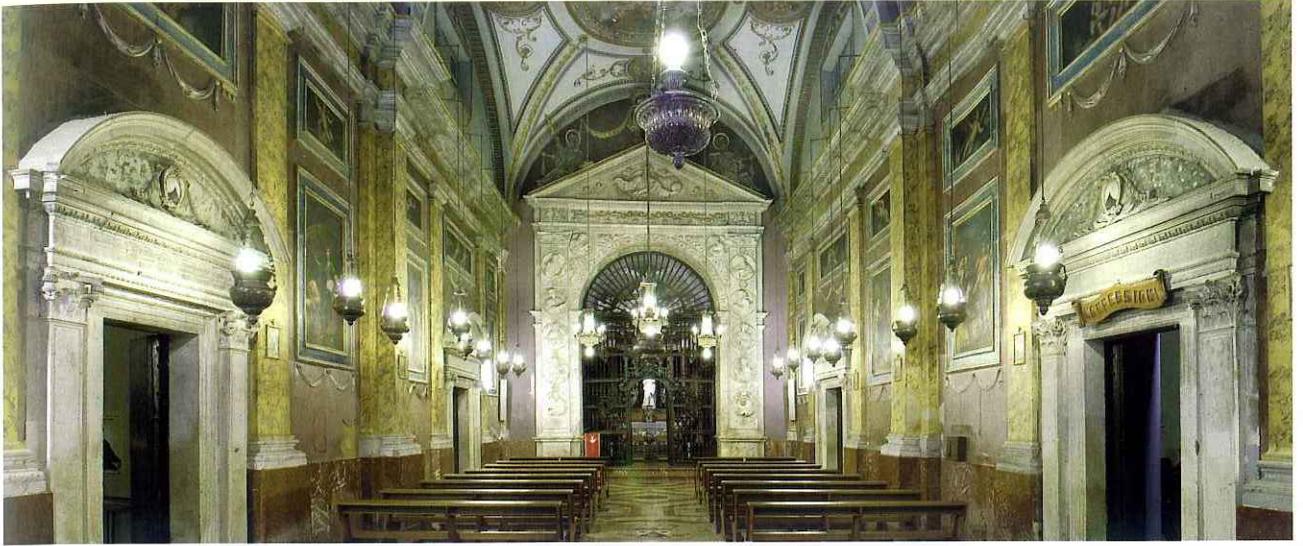
Sec. XVII (1693), Veduta della città di Trapani in lamina d'argento, fotografia Lombardo



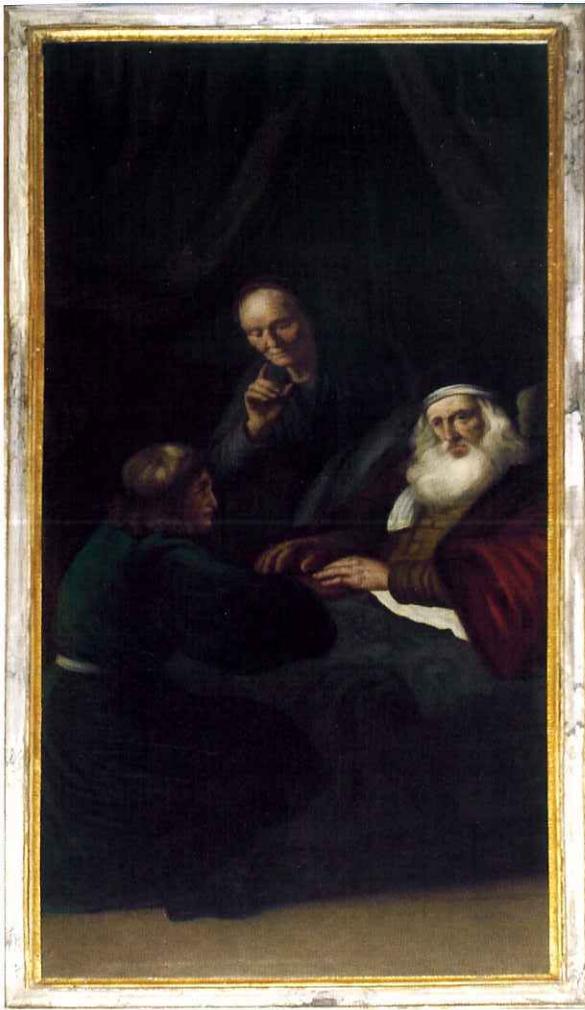
Vincenzo Bonaiuto, 1768-1770, *Sportello argenteo* del tabernacolo. Fotografia Braj



Sec. XVII, Baldacchino barocco sopra l'altare, con colonne di marmo libeccio. Fotografia Lombardo



Sec. XIX, *Rivestimento ottocentesco* della cappella, con finti marmi di porfido. Fotografie Lombardo



A. Marrone, 1858, Tele con *Giacobbe e Isacco*, e *Giaele e Sisara*. Fotografie G. Scuderi

te, veniva affidato il compito di rivitalizzare le otto tele con Storie delle Eroine ebrae dipinte dallo Schittino, che dopo due secoli certamente apparivano degradate e di gusto superato. Ce ne dà conferma l'attendibile fonte del Mondello, che avendo avuto l'opportunità di assistere al lavoro del Marrone ci dice: "Sebbene [le tele] presentino semplici restauri, pure siamo stati testimoni che nella più parte furono dipinte a nuovo sulle vecchie tele, da cui trasparivano appena logore figure".²⁴ Alla luce di tali fatti e di tale testimonianza può essere stimolante, per chi ne abbia gusto e voglia, ricercare quanto rimanga intriso nel linguaggio ottocentesco del Marrone di quello secentesco dello Schittino; specie nel senso luministico, come suggeriscono specialmente alcune raffigurazioni, *Giuditta ed Oloferne*, *Giaele che trafigge Sisara*, *Giacobbe che benedice Isacco*...

Il Marrone, in ogni modo, va anche ricordato e letto quale autore delle "pitture a secco" del soffitto, con i medaglioni soprattutto dell'Immacolata e dell'Assunta, con tutto il festoso contorno di putti ed angioletti.

- ¹ La personalità di costruttore del La Vaccara è emersa nei primi anni cinquanta dello scorso secolo, in occasione di alcune mie ricerche sulle “cappelle a cupola su nicchie” del trapanese, v. V. Scuderi, *Contributo alla storia dell'architettura del rinascimento in Trapani*, in *Atti del VII Convegno di Storia dell'Architettura*, Palermo, 1955, p. 6, in cui richiamavo l'atto in not. Pietro Alfano del 4 febbraio 1498, conservato presso l'Archivio di Stato di Trapani. Ricordavo anche, in una nota di quello studio, un contratto stipulato dal La Vaccara per un disegno di cona marmorea per la chiesa di San Lorenzo, che doveva essere realizzata poi dal Berrettaro; e un altro ancora per una cona lignea lignea per la chiesa di Santa Maria di Gesù, sempre a Trapani. A tutto questo va ora aggiunta la recentissima scoperta di un contratto stipulato, assieme al figlio Giacomo, per una cona dipinta per la Cappella dei Pescatori, che riporteremo integralmente nel capitolo VI. Un insieme, a questo punto, di così diversificate assunzioni professionali per cui già il Nobile parlava di “peso significativo (del La Vaccara) nel cantiere siciliano del tempo” e di “più solida connotazione del suo ruolo di architetto” (v. M.R. Nobile, *Un altro Rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia, 1455-1558*).
- ² L'incarico per il soffitto ligneo è affidato al La Vaccara - in qualità, stavolta, di “magister carpinteris” - con atto in Not. Pietro di Nicola del 23 gennaio 1500, conservato in *Atti del Senato di Trapani*, vol. 751, fasc. III, cc. 6-8 (presso la Biblioteca Fardelliana), cortesemente segnalatemi dal compianto amico Antonio Buscaino. Può essere interessante anche alla conoscenza degli scambi di culture e linguaggi artistico-artigianali del tempo, apprendere, dall'atto anzidetto, che il soffitto non solo doveva avere un determinato numero (28) di lacunari (con determinate misure di larghezza e profondità), ma doveva essere realizzato “ut apparet in quodam quatro de lignamina existente intras Cappellae Piscatoribus”. Più probabilmente si trattava di quella dei Marinai, che nel 1462 avevano ordinato un dipinto su tavola a Tommaso de Vigilia, forse con baldacchino, appunto, a lacunari. v. C. Trasselli, *Sull'Arte in Trapani nel Quattrocento*, quivi, 1943, p. 15.
- ³ L'attenta esplorazione della Soprintendenza per i BB. CC. di Trapani ha potuto accertare che i costoloni sono a sezione quadrata e che lungo gli stessi, sino a circondarne anche il dado di chiave, corrono filari di dentelli tufacei, come quelli che appaiono ampiamente sparsi nell'attigua e pressoché coeva Cappella dei Marinai (che vedremo nel prossimo capitolo). Una sigla da riferire, forse, ad una stessa maestranza?
- ⁴ Si tratta, come più avanti vedremo, di un baldacchino a forma di edicola e di un grande arco intagliato, rispettivamente affidati nel 1516 e nel 1530 ad Antonello Gagini.
- ⁵ Quanto all'affidamento esecutivo dei “dammusis faciendis” nulla si dice nell'atto in Not. Iacobo de Scammuccio del 9 ottobre 1531 (ricopiato nel citato *Rollo 1° di Scritture del Convento*), ma è assai probabile che dovesse trattarsi ancora del cantiere dei La Vaccara, aperto da Simone, come abbiamo visto, nel 1498. Se è vero che: a) nel 1517 “Simon et magister Iacobus, pater et filius de civitate Drepani” assumono l'impegno di una cona marmorea per i Pescatori trapanesi (v. cap. VI); b) nel 1520 tra i consulenti per lo spostamento della statua della Madonna figurano Simone e Lorenzo La Vaccara (forse un fratello o altro figlio), v. M. Fardella, *Rollo I*, cit., p. 99. Alla luce di tali ulteriori documenti, va probabilmente rivista la mia ipotesi del 1955, che il La Vaccara fosse “un imprenditore palermitano”. E' probabile, invece, che fosse di Mazara o Castelvetro, dove il cognome, attraverso i secoli, è stato assai diffuso. E questo potrebbe rafforzare la tesi del Freshfield (di cui abbiamo riferito nell'articolo del 1955) che le cinquecentesche “cappelle a cupola su nicchie” (a cominciare dalla cappella qui in argomento che è la prima della serie e per una immagine di espansivo carisma) traessero ispirazione dalla normanna Trinità di Delia di Castelvetro, appunto.
- ⁶ Ne citeremo in seguito anche altri, ma è bene tener presente sin da ora che due sono, tra tali studi, quelli più puntuali e rilevanti sia sotto i profili tecnici che per gli aspetti di diffusione della tipologia in area mediterranea: quello di Maria Giuffrè, *Architettura in Sicilia nei secoli XV e XVI: le “cappelle a cupola su nicchie” fra tradizione e innovazione*, in *Storia e Restauro di Architetture siciliane*, Roma, 1996; e quello di Marco Rosario Nobile, *Un altro rinascimento, Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*. Benevento 2002
- ⁷ Nobile, op. cit. p. 87
- ⁸ Vedi Gaetano Bongiovanni, *Vicende della Cappella della Madonna*, in *Il Tesoro nascosto*, Palermo, 1995, p. 57.e.
- ⁹ Atto in Not. Simone Vinci del 23 febbraio 1483, riportato nel citato Rollo di scritture, p. 58.
- ¹⁰ Il baldacchino fu poi rimosso intorno alla metà del settecento, e trasferito nella Gancia del Carmine (entro le mura cittadine) dove ancora si trova, per fare posto all'attuale, pomposamente barocco.
- ¹¹ Nel vicino Museo Pepoli (inventario n. 11, proveniente dal Convento dell'Annunziata), si conserva un sarcofago rinascimentale datato del 1542 di un nobile Nicolò De Aiuto; che potrebbe essere il padre del Priore Aloiso, committente dell'arco assieme ai “signori Boschi”
- ¹² Maria Concetta Gulisano, *Antonello Gagini e la decorazione scultorea cinquecentesca nella cappella della Madonna*, in *Il tesoro nascosto*, cit. p. 76
- ¹³ Gulisano, op. cit., p. 78.
- ¹⁴ Per la quale si vedano anche Fortunato Mondello, *La Madonna di Trapani*, quivi, 1878, p. 34, G. Monaco, op. cit., p. 81 e G. Bongiovanni, op. cit., p. 69.
- ¹⁵ Pochi resti di tale già cospicuo apparato di stucchi sono ancora visibili, al di sopra del soffitto ottocentesco, alla base delle volte costolonate.
- ¹⁶ Gli incarichi e gli accordi operativi sono riportati, con citazioni documentarie, specie da parte del secondo, prima da parte del Mondello (op. cit. p37) e poi da M. Serraino, *La Madonna di Trapani e i frati carmelitani*, Trapani, 1983, p. 25. Alla

stessa pagina il Serraino cita anche un atto del 14 giugno 1663 in Not. G. Di Blasi, relativo a varie opere per il sacello della Vergine, affidate al capomastro Simone Pisano: la collocazione del “rabesco” (i pannelli, cioè, dei marmi mischi), la conchiglia di stucco, le basi per la statua e le colonne del baldacchino.

- 17 La data 1630, come incisa in un fianco del somiere, era stata resa nota da G. Monaco, op. cit. p. 90. Il nome dell'autore, invece, ci è stato cortesemente rivelato dall'amico Giovanni Mendola, in una con la citazione dell'atto di incarico (in Not. Baldassare Zamparrone, 14 novembre 1621) da lui ritrovato. In materia di organi, anche se non della Cappella della Madonna, si può anche ricordare che già nel 1474 (G. Polizzi, *Ricordi trapanesi*, 1880) e nel 1584 (v. G. Dispensa, *Organi ed Organari di Sicilia*, Palermo, 1988. p. 20) altri ne erano stati realizzati per la “chiesa grande”.
- 18 Vedili pubblicati da M. Vitella. *Coppia di Candelieri d'argento*, in *Il Tesoro nascosto*, cit. p. 206.
- 19 Vedilo citato ed illustrato da G. Bongiovanni, op. cit. p. 75.
- 20 v. Maurizio Vitella, *Argenti rococò a Trapani: il ruolo di Vincenzo Bonaiuto e Wolfango Hauber*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale, 1735-1789*, Palermo, 2007, p. 85; con bibliografia precedente e rimando ai documenti pubblicati da Daniela Scandariato nello stesso catalogo.
- 21 v. G. Monaco, op. cit., p. 89.
- 22 v. G. Bongiovanni, op. cit., p. 73.
- 23 v. G. Bongiovanni, op. cit., p. 75. Il sacerdote-pittore Giuseppe Schittino era già operante a Palermo nel 1623, quando commissiona un dipinto raffigurante la Trinità e Santi al pittore siracusano Marcantonio Parisi; vedi G. Mendola dallo *Zoppo di Ganci a Pietro Novelli*. Nuove acquisizioni documentarie, in *Porto di Mare...*, Napoli 1999, p. 73.
- 24 v. F. Mondello, *Sulle pitture in Trapani dal sec. XIII al sec. XIX e sui pittori trapanesi, profilo storico*, ms. 212 della Biblioteca Fardelliana, pubblicato dalla stessa nel 2008, p. 130.