LINA NOVARA

I gruppi scultorei dei Misteri di Trapani

Aprile 2021

ASSOCIAZIONE AMICI DEL MUSEO PEPOLI – Trapani

Lina Novara

I gruppi scultorei dei "Misteri" di Trapani

Trapani 2021

I *Misteri* di Trapani

A Trapani, da oltre quattrocento anni, ogni Venerdì Santo si svolge la processione dei *Misteri*: attualmente inizia alle ore 14.00 e si protrae fin quasi alla stessa ora del Sabato. Per circa ventiquattro ore per le vie cittadine, partendo dalla chiesa delle Anime Sante del Purgatorio, sfilano diciotto gruppi statuari raffiguranti episodi della passione e morte di Cristo, seguiti dai simulacri di *Gesù nell'urna* e dall'*Addolorata*, portati a spalla, addobbati con fiori e accompagnati dalle musiche delle bande.

E' una processione lunga e commovente nella quale si fondono fede, arte, storia e tradizione. Sebbene si sia in gran parte perduta la sacralità di un tempo, rimane il fascino di una tradizione che dura da quattro secoli: rimane l'*annacata*, ossia il dondolio provocato dai portatori al suono delle marce funebri, rimane l'odore acre dei ceri, il rumore della *ciaccola*, strumento con cui si dà l'ordine di sollevare o di poggiare la *vara*, rimane lo scintillio dei preziosi ornamenti d'argento, la devozione autentica delle donne in nero che accompagnano l'*Addolorata*.

Sono scomparsi gli incappucciati, ossia i confrati della Compagnia di San Michele, vestiti con il saio rosso e il cappuccio bianco che aprivano la processione; sono comparsi tanti figuranti, tante bande, una per ogni gruppo, tanti fiori esotici in sostituzione dei tradizionali garofani.

L'origine

Con il termine "mistero" nella teologia cristiana si intende il piano salvifico di Dio che rivela il segreto della sua volontà, taciuto per secoli eterni, nella incarnazione del Cristo, nella sua passione, morte e resurrezione; per estensione il termine, soprattutto al plurale, ha assunto il significato di dramma religioso, derivante dalle rappresentazioni medievali, recitate in versi o cantate, attestate in Francia fin dal secolo XI, e caratterizzate da una complessità spettacolare; esse si svolgevano ad opera delle confraternite religiose, prima della Pasqua, per rievocare attraverso personaggi viventi, i *Misteri dolorosi* della passione e morte di Gesù Cristo.

A Genova, già dal 1260 i componenti della confraternita dei *Disciplinati* usavano riunirsi per pregare in grandi case o *casacce*, dalle quali poi uscivano in processione, flagellandosi a sangue con la disciplina, uno strumento formato da funicelle, per espiare la morte di Cristo.

Quando alla fine del '500, le rigorose disposizioni del Concilio di Trento, vietarono le rappresentazioni sulla passione di Gesù con personaggi viventi, nelle varie aree geografiche mediterranee di religione cattolica, si scelse di affidare alle sculture processionali il compito di raccontare al popolo la passione di Cristo e di indurre lo spettatore alla meditazione, proponendo raffigurazioni fortemente suggestive e drammatiche.

Fu questo un nuovo genere di processioni, divenuto la traduzione scultorea delle rappresentazioni medievali dei *Misteri dolorosi* di Cristo.

In varie parti d'Italia, dal nord al sud, sorsero le processioni con gruppi scultorei policromi, raffiguranti in modo plastico e drammatico i momenti della passione e morte di Cristo: i materiali usati furono il legno e la cartapesta che ebbe in seguito un vasto sviluppo nelle zone dell'Italia meridionale e soprattutto in Puglia.

Nel 1587 Carlo Bascapè, biografo del cardinale Carlo Borromeo e vescovo, organizza a Milano per la prima volta una processione con ventisette "misteri" della passione, formati da statue.

A Palermo, i Genovesi nel 1591 avevano promosso una cerimonia religiosa definita *casazza*, preceduta, un anno prima, da una processione di *Gesù nell'urna* e della *Madonna*, curata dagli Spagnoli. Da queste cerimonie probabilmente derivarono le *casazze*, termine usato in Sicilia per indicare le rappresentazioni sacre e le processioni dei *Misteri dolorosi* con i flagellanti.

Per rispondere alle rigorose disposizioni del Concilio, senza rinunciare alla spettacolarità della processione, a Trapani sul finire del secolo XVI e gli inizi del XVII, ad opera della *Società del Sangue preziosissimo di Cristo*, in seguito fusasi con la *Confraternita di San Michele* (1646), si ricorse gradualmente all'uso di gruppi scultorei portati a spalle, raffiguranti i "Misteri" della Passione.

Quasi sicuramente, sulla scelta della rappresentazione scultorea e sull'aspetto scenografico, influì la presenza in Sicilia degli Spagnoli, i quali nella madre patria, nei giorni della *Semana Santa*, utilizzavano gruppi statuari per la rievocazione della Passione e morte di Cristo. Sull'aspetto religioso influì l'arrivo a Trapani dei padri Gesuiti che nel loro programma di catechesi avevano inserita la *missione penitenziale*, con lo scopo di evangelizzare i ceti più umili, anche attraverso elementi spettacolari quali processioni e cerimonie, atte a suscitare la pietà religiosa e la *compunzione*.

La cura e la sfilata dei sacri gruppi fu infatti affidata a varie categorie artigiane al fine di ottenere così il consenso e il massimo coinvolgimento soprattutto dei ceti meno abbienti; sebbene nel corso di quattrocento anni siano cambiate le condizioni socio-economiche, molte delle categorie originarie, o meglio «ceti» come ora vengono chiamati, ancora oggi mantengono l'affidamento.

La prima documentazione risale al 1612, anno in cui la Compagnia affidò ai *iurnateri*, cioè coloro che lavoravano a giornata, il gruppo dell'*Ascesa al Calvario* (ora a tutto il popolo), uno degli episodi più dolorosi e drammatici della passione. Seguirono altri affidamenti: nel 1619 *La discesa della croce* ai sarti, e *Il trasporto al sepolcro* ai corallai (ora ai salinai); nel 1620 *Gesù nell'orto* agli ortolani, *La flagellazione* ai muratori, *La sollevazione della croce* ai falegnami, *La ferita al costato* ai funai (ora ai pittori); nel 1621 *La separazione* agli argentieri, *La lavanda dei piedi* ai pescatori; nel 1661 *La negazione* ai barbieri e così fino al 1788 con l'affidamento di *Gesù dinanzi ad Hanna*, già dei conciatori, ai fiorai (ora ai fruttivendoli).

L'arte, ed in questo caso la scultura, diviene un mezzo per influire sull'immaginario popolare, per meravigliare, commuovere, suscitare emozioni e per ottenere adesioni e consensi. A questo scopo sono diretti l'evidente teatralità delle scene, i colori forti e i gesti espliciti dei diversi personaggi, disposti sulla pedana lignea come su un palcoscenico.

La tecnica

I gruppi scultorei che compongono l'attuale processione di Trapani sono, per la maggior parte, rifacimenti delle opere originarie, effettuati nel secolo XVIII con la tecnica polimaterica del «legno tela e colla» descritta nell'atto del 15 ottobre 1769 con il quale l'arte dei barbieri commissionò allo scultore trapanese Baldassare Pisciotta la ricostruzione, ex novo, del gruppo *La negazione*: «legno di cipresso nelle sole teste, braccia, mani, piedi ed in quella porzione di gambe e petto… quali dovranno comparire ignudi; tutto il resto», cioè la struttura interna per il fissaggio degli arti e delle parti nude, nonché l'ancoraggio alla «vara», doveva essere di legno

di castagno rivestito di sughero: l'utilizzo di quest'ultimo materiale era finalizzato a dare volume alla statue, senza accrescerne il peso. Gli abiti dovevano essere di tela e colla, trattati con una «prima mano di gesso sazio di colla».

Con questo procedimento che consentiva di ottenere facili soluzioni plastiche e risultati simili a quelli del legno, le statue risultavano leggere, i tempi di lavorazione più veloci e i costi meno alti.

La consegna del gruppo *La negazione* doveva avvenire dieci giorni prima del Venerdì Santo del 1770, e quindi Pisciotta aveva a disposizione circa sei mesi di tempo per realizzare quattro sculture in legno tela e colla e un gallo «tutto di scultura», ossia tutto in legno.

Era un tipo di scultura che richiedeva un lavoro di equipe nel quale il maestro scolpiva nel legno di cipresso il volto, le mani, i piedi e le parti ignude, mentre i lavoranti si occupavano della struttura lignea interna per il fissaggio degli arti e delle parti scolpite. I sarti avevano il compito di tagliare e confezionare i vestiti, adattandoli alle statue e rendendo, a mano libera, vario ed efficace l'effetto delle pieghe. I tessuti degli abiti venivano poi irrigiditi con strati di gesso e di colla di coniglio. Seguiva l'importante fase della colorazione destinata a rendere l'effetto simile a quello del legno e la figura simile al vero; si passava poi alla lucidatura degli abiti con olio di lino e dell'incarnato con olio di noce. Alla fine i vestiti potevano essere impreziositi con decori in oro zecchino. Ciascuna statua veniva fissata ad una base lignea tramite una mortasa e un tenone.

La caratteristica fondamentale della tecnica consiste nella lavorazione iniziale dall'interno, dalla impalcatura di sostegno in legno di castagno sulla quale si andavano via via costruendo i volumi con materiali diversi - sughero, tessuto, gesso, colla, colore - e applicando le singole parti anatomiche scolpite. Il procedimento tecnico consentiva di ottenere facili soluzioni plastiche ed effetti che emulavano il legno: le statue risultavano leggere, i tempi di lavorazione veloci e i costi contenuti.

Considerato che la realizzazione di un'opera avveniva «a più mani» e che spesso nelle ricostruzioni si riutilizzavano parti scultoree preesistenti, non sempre, anche all'interno di uno stesso gruppo, e talvolta nelle parti di una stessa statua, oggi è possibile individuare un linguaggio stilistico omogeneo.

Presumendo che anche i primi *Misteri* fossero in «legno tela e colla», è da ritenere che i maestri trapanesi avessero elaborato questa particolare tecnica al fine di ottenere statue da portare in processione il più possibile leggere con risultati somiglianti a quelli del legno; a loro erano sicuramente note le caratteristiche dei manufatti artistici diffusi in Italia nel periodo rinascimentale, realizzati con l'assemblaggio di materiali diversi, opportunamente plasmati e modellati, fino ad ottenere prodotti polimaterici di notevole complessità tecnica.

Veicolo conduttore di esperienze e conoscenze nell'ambito della scultura furono senza dubbio gli ordini religiosi: i Francescani e i Gesuiti. A scegliere la tecnica furono certamente gli artisti che nella ricerca di un tipo di scultura processionale, da portare a spalla, rispondente alle finalità devozionali di una committenza richiedente costi e tempi di lavorazione contenuti, vollero imitare le statue lignee rendendole leggere e utilizzando materiali poveri.

Sempre e comunque è possibile individuare nelle sculture processionali dei *Misteri* di Trapani, come persistenti, i caratteri di un'arte devozionale che, con evidente teatralità, ha l'intento di suscitare pietà e coinvolgimento attraverso le componenti realistiche e drammatiche.

Lo stile

La drammaticità e la componente realistica di alcune scene dei *Misteri* conducono all'arte devozionale barocca, ma anche quel filone della pittura seicentesca, di ambito naturalistico, che ebbe in Caravaggio il degno rappresentante. Né va sottovalutata la forte suggestione suscitata sugli scultori siciliani dei secoli XVII e XVIII dalle opere lignee di fra Umile da Petralia, fortemente finalizzate a suscitare pietà e coinvolgimento attraverso le componenti realistiche e drammatiche.

Rispettando l'iconografia tradizionale, tratta da stampe devozionali, incisioni di opere di grandi artisti, repertori iconografici, diffusi dai Gesuiti ma presenti anche nella scuola e nei locali laboratori francescani, gli artisti trapanesi trasferirono in scultura gli episodi citati nei Sacri Testi o nei Vangeli Apocrifi sforzandosi di dare ai personaggi carica emotiva e dinamicità.

In un tipo di narrazione destinata a rendere «palpabile» la scena, molte figure sono tratte da modelli reali, provenienti dagli ambienti della povertà e, talvolta, anche da quelli della depravazione.

Secondo la tradizione, lo scultore Domenico Nolfo per raffigurare il giudeo che toglie i vestiti a Gesù nel gruppo *La spoliazione*, si servì come modello dell'aiutante del boia di Trapani, denominato *Setticarini*; anche i soldati dello stesso gruppo e il giudeo ed il soldato de *L'arresto*, come talvolta avviene in pittura, hanno volutamente volti sgraziati e aspetto sgradevole, quasi a sottolineare la loro indole turpe e violenta.

E in none di una verità realistica compaiono sui visi di alcuni personaggi nei, porri e altre imperfezioni, come sul viso del soldato che trascina Gesù ne *L'arresto*, o del centurione che lo precede ne *L'ascesa al Calvario*, ed ancora sul naso del soldato de *La spoliazione*.

Curando particolarmente gli atteggiamenti e le espressioni dei personaggi, i maestri trapanesi hanno cercato di far trasparire, sul volto di ognuno di essi, il carattere: umiltà e rassegnazione in Gesù, semplicità e fedeltà in Pietro, effimera austerità in Erode, contegno in Pilato, malvagità e cattiveria nei soldati, dolcezza e immenso dolore in Maria. Quelle che colpiscono inoltre nelle scene dei *Misteri* sono le caratterizzazioni umane ed etniche dei vari personaggi e le espressioni, ora dolci o sofferenti, ora burbere o inquisitorie, ora crudeli e feroci.

Nel raffigurare la figura di Cristo, il figlio di Dio fattosi uomo, gli artisti privilegiano l'aspetto umano, rimarcando la sua sofferenza e la drammaticità della passione, sopportata però con sovrumana rassegnazione.

Gli artisti

Anche se i nomi dei maestri dei primi del Seicento sfuggono all'indagine, è importante sottolineare che tra il XVII e il XVIII secolo molti furono gli artisti che si dedicarono a questo tipo di plastica, per lungo tempo considerata «minore» e popolare.

A Giuseppe Milanti (1658- ?) viene attribuito il gruppo *Ecce Homo*; a Giacomo Tartaglio (1678-1751) *Il trasporto al sepolcro*, mentre a Mario Ciotta (fine secolo XVII-1750 ca.) i primi due gruppi della processione: *La separazion*e e *La lavanda dei piedi*. Opera documentata di Baldassare Pisciotta (1715- 1792) è *La negazione*, ma gli vengono riferiti anche *Gesù nell'orto* e *Gesù dinanzi ad Erode.*

È certa la commissione de *L'incoronazione di spine* ad Antonio Nolfo (1696-1778) al quale sono anche riferibili *La deposizione* e *Cristo nell'urna*. Del figlio Domenico (1730-1801) sono *La sentenza*, *La spoliazione* e *La ferita al costato*; l'altro figlio, Francesco (1741-1809), probabilmente eseguì *La caduta al Cedron*; non è da escludere però che i Nolfo lavorassero insieme, anche se solo uno di loro sottoscriveva i contratti. Di Vito Lombardo (documentato tra il 1743 e il 1765) è *L'arresto* e di Domenico Li Muli (1902-2003), ultimo epigono, la ricostruzione de *La sollevazione della croce*.

All'interno degli attrezzati laboratori-atelier dei nostri scultori si creavano anche statue di Santi, di Maria, Giuseppe e Gesù, nelle varie iconografie, oltre che semplici figurine da presepe, la cui vasta produzione è ampiamente documentata dagli esemplari esposti nel Museo Regionale *Agostino Pepoli* di Trapani, tra i quali sono da ricordare i manufatti di Giovanni Matera (1653-1768).

Va inoltre ricordato che a Trapani, fin dalla seconda metà del XVI secolo, presso il convento dei frati Cappuccini era aperta una scuola per intagliatori e scultori, frequentata da molti giovani; né bisogna dimenticare che la città, proprio nei secoli XVII e XVIII, vantava una rinomata produzione di opere in corallo, avorio, alabastro, pietre dure, conchiglie ed altri materiali preziosi.

Da *La flagellazione* fino a *La ferita al costato* che conclude in maniera dolorosa e straziante la passione, è un continuo ricercare elementi drammatici, anche con l'aggiunta di particolari patetici quali le ferite sanguinanti o il colore rosso del sangue provocato dalla corona di spine.

Nella bottega dei Nolfo fu definito un modello iconografico del viso sofferente di Cristo, che venne riprodotto sia nei gruppi realizzati da Antonio che dai figli: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle.

Una delle figure meglio riuscite di Gesù è quella del gruppo *La negazione* di Baldassare Pisciotta che interpreta in modo realistico la scena rendendola viva ed eloquente attraverso i gesti e gli sguardi; particolare attenzione dedica inoltre alla resa dei corpi in movimento, posti «di scorcio», oltre che alla caratterizzazione e alla espressività dei volti e alla resa dei panneggi, modellati alla maniera barocca. Sicuramente Pisciotta è uno scultore emergente ed aggiornato nel panorama artistico trapanese del Settecento e le sue opere in «legno tela e colla» lo collocano, a buon diritto, in una posizione di spicco per capacità tecniche ed espressive.

Forti connotati umani e dolorosi danno alle scene de *La deposizione della croce* e *Il trasporto al sepolcro* le figure di Maria, chiusa nel manto e nel dolore, con gli occhi bagnati di pianto e l'espressione straziata.

Altre figure femminili rappresentate nei gruppi sono: la serva de *La negazione*, ben definita dal Pisciotta nei caratteri fisionomici popolani e nella posa ruotante nello spazio, l'umanissima Veronica de *L'ascesa al Calvario*, e Maria Maddalena, presente ne *La ferita al costato*, ne *La deposizione*, ne *Il trasporto al sepolcro*. In quest'ultimo, Giacomo Tartaglio, a cui viene riferito il gruppo originario, un raffinato artista distintosi nel panorama trapanese per pregevoli lavori in marmo, fa del viso di Maddalena un manufatto di particolare pregio.

Ben caratterizzati, secondo l'iconografia tradizionale, sono gli Apostoli. Lo scultore Pisciotta dà a Pietro la fisionomia fissata nel V secolo dalla descrizione di Eusebio di Cesarea (III-IV secolo), che rimarrà pressoché invariata nel tempo: un uomo di mezza età, dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli grigi, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato; Mario Ciotta ne *La separazione* raffigura Giovanni giovane e imberbe, come riferito nella *Legenda aurea*.

Tutti gli artisti hanno posto inoltre particolare cura nell'abbigliamento di ogni figura (a grandezza quasi naturale), sempre rispondente al personaggio e al ruolo che esso ha avuto nella società del tempo; ciò che caratterizza la fattura degli abiti è la plasticità delle pieghe, trattate con morbidezza al fine di creare effetti plastico-pittorici sulla figura e dare sensazione di leggerezza al tessuto; gli inevitabili restauri e rifacimenti, effettuati nel corso dei secoli, hanno purtroppo, in alcuni casi, alterato o modificato i drappeggi con la riduzione delle pieghe e con pesanti ridipinture e stesure di stucco.

I personaggi sacri vestono tutti, come Gesù, lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da fasce dorate e talvolta sono provvisti di ampio mantello; decori e profilature in oro zecchino impreziosiscono gli abiti. Se si escludono le lunghe tuniche delle figure sacre, pittoricamente barocche, gli abiti degli altri personaggi rispondono invece alla moda spagnola sei-settecentesca, con influssi moreschi nelle divise dei soldati.

Gli argenti

Orgoglio, fede, devozione, desiderio di apparenza hanno spinto le maestranze, dal XVII secolo in poi, ad abbellire le statue con aureole, corone di spine, croci, lance, spade e altri preziosi ornamenti d'argento, da sfoggiare in processione, tutti realizzati da argentieri trapanesi, come dimostra il marchio della città di Trapani, corona, falce e lettere DUI.

Espressione di un ethos popolare, se da un lato testimoniano la volontà di ciascuna categoria artigiana, o maestranza, di abbellire il "proprio" Mistero in occasione della processione, attestano attraverso le iscrizioni o i simboli delle maestranze, applicati o incisi sull'argento - veliero per i naviganti, forbici per i sarti, rasoio e forbici per i barbieri – la fede e la devozione di chi li ha donati, talvolta anche per ricordare un evento lieto o un fatto luttuoso.
Ad eseguirli furono valenti argentieri trapanesi che rispondono, tra gli altri, ai nomi di Giuseppe Piazza, Vito o Vincenzo Parisi, Mariano o Michele Tumbarello, Ottavio Martinez, le cui iniziali

sono impresse sull'argento, assieme a quelle seguite dalla C dei consoli della Corporazione degli Orafi e Argentieri, che vidimarono le opere.
Non c'è statua di Gesù, di Maria e di santo che non abbia la sua aureola; a semplice cerchio o con raggiera, di piccole o di grandi dimensioni, ma sempre in argento.

Gli oggetti destinati alle statue di Gesù associano al valore estetico il significato simbolico, essendo essi stessi simboli della Passione come la croce, la corona di spine, la colonna: a questi vanno ad aggiungersi in altre statue altri simboli: il pugnale che trafigge il cuore di Maria, il bacile per la lavanda dei piedi e quello con cui Pilato si laverà le mani, il guanto di Malco o la spada di Pietro.
Spade, lance, armature e altri strumenti di difesa o di offesa impreziosiscono i personaggi dei militari che fanno parte della scena.
Hanno funzione di ornamento, ma nello stesso tempo sottolineano il ruolo del personaggio, i fregi del vestito di Pilato, la corona e lo scettro di Erode, il turbante di Hanna, le armi, le corazze, gli elmi e i pennacchi dei militari
I manufatti più antichi sono la croce e il calice del gruppo *Gesù nell'orto*, eseguiti tra il 1612 e il 1631 quando la produzione in argento veniva bollata con il solo marchio della città.

Un cuore trafitto da un pugnale simboleggia sulla statua dell'*Addolorata* l'immenso dolore di Maria il cui simulacro chiude la processione, ricoperto da un manto di velluto nero: come *Mater dolorosa*, da sola sulla sua vara, suscita pietà, rispetto e commozione in chi ne osserva il volto affranto e rigato dalle lacrime.

Il più noto fra tutti gli ornamenti dei Misteri è quello che i Trapanesi chiamano «il balcone d'argento» del gruppo *Ecce Homo* che GIUSEPPE PARISI COSTRUÌ E CESELLO' L'ANNO 1881 e che simbolicamente sta ad indicare la presentazione di Gesù al popolo da parte di Pilato. Una delle più pregevoli opere per fattura, eleganza e raffinatezza di ornato è la grande ed elaborata croce creata da Ottavio Martinez, stimato e apprezzato argentiere, nel 1751 per il gruppo *L'ascesa al Calvario.*

I gruppi scultorei dei Misteri di Trapani

A cura di Lina Novara

1 La Separazione

2 La lavanda dei Piedi

3 Gesù nell'orto del Getzemani

4 L'arresto

5 La caduta al Cedron

6 Gesù dinanzi ad Hanna

7 La negazione

8 Gesù dinanzi ad Erode

9 La flagellazione

10 La coronazione di spine

11 Ecce Homo

12 La sentenza

13 L'ascesa al Calvario

14 La spoliazione

15 La sollevazione della croce

16 La ferita al costato

17 La deposizione

18 Il trasporto al sepolcro

19 Gesù nell'urna

20 L'Addolorata

1 La Separazione*

Maria, Gesù, Giovanni

Mario Ciotta (attr.) - I metà secolo XVIII

Ceto Orefici

Il gruppo statuario de La Separazione apre la processione che si svolge a Trapani il Venerdì Santo, raffigurando un episodio del ciclo della Passione di Cristo, assente nei Vangeli, ma derivante dalla tradizione devozionale medievale e dai testi apocrifi che hanno aggiunto ai racconti della Passione elementi emotivi ed episodi patetici e coinvolgenti come il congedo simbolico di Cristo dalla madre, avvenuto a Nazaret o a Betania. I personaggi, oltre a Gesù, sono quelli che hanno avuto un ruolo importante nella sua vita: Maria, la madre, e Giovanni,

l'apostolo prediletto, presente nei momenti più significativi della vita di Cristo, l'unico dei discepoli a rimanere presso la croce fino alla sua morte. Gesù prima di morire gli affidò la madre e lui le rimase sempre accanto per confortarla e condividerne l'indicibile dolore, accompagnandola fino al termine della vita.

Il gruppo attuale sostituisce quello originario affidato nel 1621 dalla Confraternita del Sangue Preziosissimo di Cristo alla maestranza degli orafi e argentieri, con l'obbligo di curalo, abbellirlo e portarlo in processione. Tradizionalmente viene attribuito a Mario Ciotta (fine secolo XVII-1750 c.a.), maestro specializzato nella tecnica del legno tela e colla, con cui è realizzato il gruppo (come tutti gli altri), ritenuto allievo di Pietro Orlando ed uno tra i maggiori scultori trapanesi della prima metà del secolo XVIII.

L'episodio, raro nella Storia dell'Arte, viene sviluppato attraverso una composizione equilibrata nella quale le tre figure sono poste a distanza ravvicinata, per l'evidente ragione di occupare minore spazio. La disposizione semicircolare richiama alla mente la soluzione raffaellesca, adottata per Maria, il sacerdote e Giuseppe nello Sposalizio della Vergine, alla quale afferisce anche l'ideale semicerchio che dalla spalla destra di Maria si sviluppa fino a quella sinistra di Giovanni. Maria, alla destra di Gesù, e nell'atto di porre la mano sinistra sulle spalle del figlio, gesto che sottolinea il vincolo affettivo tra i due, è raffigurata secondo i canoni iconografici tradizionali: con la veste rossa che sta ad indicare la sua umanità, e il manto azzurro simbolo della divinità della quale si è ricoperta, divenendo la madre di Gesù. La pregevole scultura assume connotati umani e dolorosi nell'espressione del viso e nello sguardo pietosamente rivolto verso il figlio. Questi, più basso rispetto alle altre due figure perché nell'atto di inchinarsi leggermente davanti alla madre, in segno di devozione, è la figura meno riuscita nella resa del volume corporeo, creato con la tecnica polimaterica. Molto intensa è invece l'espressione del volto, carica di intensità emotiva, che attraverso il muto colloquio fatto di sguardi tra madre e figlio, fa intuire il dolore per la separazione e il presagio della morte. In quanto figlio di Dio, e pertanto di natura divina, al contrario di Maria, Gesù veste una tunica azzurra, simbolo di divinità, ed un manto rosso, allusione all'essersi fatto uomo. Nel Vangelo di Giovanni si specifica che «quella tunica era senza cuciture, tessuta tutta d'un pezzo da cima a fondo» Giovanni XIX, 23-24).

Giovanni è raffigurato come un giovane imberbe, con baffi e capelli lunghi, in posa stante e composta, mentre con fare manierato dirige la mano destra verso gli occhi, in segno di grande dolore, come per volere asciugare le lacrime. Ha un volto dai lineamenti gentili, messo più in evidenza dalla fronte larga e dal reclinare del capo verso il basso; l'aspetto virginale di Giovanni trae origine dalla Legenda Aurea (1280) di Jacopo da Varazze, uno dei testi fondamentali per

la comprensione dell'arte sacra, dove si legge che già nel suo nome «fu la grazia» è insito il dono della castità e dello stato virginale, fattogli da Dio.

I tre personaggi vestono tutti lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da cinture colorate d'oro zecchino, e sono provvisti di ampi mantelli: particolarmente curato è il panneggio, caratterizzato da fitte e lunghe pieghe. Accurata è anche la resa ad intaglio delle capigliature di Gesù e Giovanni, che lasciano ben scoperta la fronte, ad attaccatura alta e regolare e a ciocche ordinate e fluttuanti con quelle più lunghe che ricadono sopra le spalle. Le statue di Maria e Giovanni mostrano inoltre affinità stilistiche con le figure di Maria Addolorata e Giovanni, attribuite allo stesso Ciotta e poste ai piedi del Crocifisso e i due ladroni, custoditi nella chiesa trapanese di San Nicola, riferiti ad Andrea Tipa (1725-1766). In particolare le due statue di Giovanni rivelano connotati fisionomici simili. In processione le tre statue vengono adornate con aureole d'argento, pregevoli manufatti del 1767, eseguite dall'argentiere trapanese Giuseppe Piazza.

Nel 1770 il maestro palermitano Giuseppe D'Angelo curò l'indoratura della vara lignea sulla quale sono fissate le tre statue. Il gruppo, danneggiato durante l'ultimo conflitto mondiale, fu restaurato nel 1949 da Bartolomeo Frazzitta. Ulteriori restauri sono stati eseguiti nel 1998 da Concetto Mazzaglia e nel 2013 da Maria Rita Morfino.

2 La lavanda dei piedi*

Gesù, Pietro, un servo

Mario Ciotta (attr.) - I metà secolo XVIII

Ceto Pescatori

Il secondo gruppo processionale rappresenta un episodio del ciclo della Passione, descritto minuziosamente dall'evangelista Giovanni (XIII, 2-9). Prima della cena del giovedì, a Gerusalemme, nella sala del cenacolo, Gesù impartisce agli Apostoli una lezione di grande umiltà e di carità: cintosi i fianchi con un panno e versata dell'acqua in un catino, lava i piedi agli Apostoli e rivela anche di conoscere il proprio destino. Il gesto riassume tutta la vita di

Gesù, il quale «non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la propria vita in riscatto per molti» (Marco, 10-45).

Pietro ha in un primo momento una reazione di stupore e si rifiuta, ma quando Gesù gli dice «Se non ti laverò, non avrai parte con me», gli risponde «Allora, Signore, non soltanto i piedi, ma anche le mani e il capo» (Giovanni XIII, 2-9).

L'attuale gruppo scultoreo che sostituisce quello originario affidato ai pescatori nel 1621 dalla Confraternita del Sangue Preziosissimo di Cristo ai pescatori perché ne avessero cura e provvedessero a portarlo in processione, è composto dalle figure di Gesù, Pietro e di un servo che versa l'acqua. L'opera tradizionalmente viene attribuita a Mario Ciotta (fine secolo XVII-1750 ca.), maestro specializzato nella tecnica del legno tela e colla, ritenuto autore anche del primo gruppo La Separazione, con il quale La lavanda dei piedi condivide l'equilibrio formale e compositivo e la ricerca espressiva.

Gesù è rappresentato in ginocchio, davanti a Pietro, con un panno cinto in vita, secondo la fonte evangelica di Giovanni, nell'atto di apprestarsi a lavare i piedi dell'Apostolo; dal suo viso, intensamente espressivo, traspare il muto colloquio che intercorre tra Lui e il discepolo, al quale comunica, fissandolo intensamente negli occhi, il significato simbolico della lavanda dei piedi: un gesto di umiltà e di purificazione. Pietro ha la fronte corrugata per lo stupore e si piega verso Gesù: la posizione delle mani connota la volontà di sollevare il Divino Maestro dalla posizione in ginocchio. L'Apostolo ha i connotati fisionomici iconograficamente fissati nel V secolo dalla descrizione di Eusebio di Cesarea (III-IV secolo), che rimarranno pressoché invariati nel tempo permettendo di riconoscerlo facilmente: un uomo di mezza età, dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato.

Parte integrante della scena è il servo, con il suo copricapo orientale, che partecipa incuriosito di quanto sta accadendo e poco attento al suo compito di versare l'acqua. Il suo abbigliamento, particolarmente curato nei dettagli decorativi, fa tornare in mente quello delle statuine da presepe in legno tela e colla che rappresentano magi e paggi.

La sedia di gusto barocco, un po' troppo ingombrante sulla superficie della vara, allude all'arredo della grande stanza del cenacolo, al primo piano di un edificio, indicato nelle descrizioni evangeliche.

La composizione del gruppo con Gesù che addita la bacinella, in ginocchio davanti a Pietro in piedi, e con il servo in secondo piano, la cui figura, non documentata nei Vangeli, in talune opere d'arte è sostituita da quella di un bambino, trova riferimenti nella postura degli stessi tre personaggi del dipinto La lavanda dei piedi, di Jacopo Robusti detto il Tintoretto, del 1547, custodito nel Museo del Prado a Madrid: segno questo che i maestri trapanesi erano a conoscenza delle opere dei grandi artisti attraverso stampe e incisioni, in gran parte diffuse dai Gesuiti, ma presenti anche nella scuola e nei laboratori francescani.

Il gruppo che oggi viene portato in processione è stato sottoposto a vari interventi di restauro: nel 1902 ad opera di Antonio Giuffrida e, dopo i danni subiti durante l'ultimo conflitto mondiale, per mano di Giuseppe Cafiero nel 1946. Ulteriori interventi sono stati effettuati nel 1998 da Concetto Mazzaglia e nel 2012 da Maria Rita Morfino.

3 Gesù nell'orto di Getsemani*

Gesù, un angelo, Pietro, Giovanni, Giacomo

Baldassare Pisciotta (attr.) - II metà secolo XVIII

Ceto Ortolani

La scena rappresentata si svolge nell'orto di Getsemani (frantoio per l'olio), alle falde del Monte degli Ulivi, dove Gesù era andato a pregare dopo la cena del giovedì, portando con sé gli Apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, i quali però, vinti dal sonno e dalla stanchezza, cedono al sonno.

Anche se allo stato delle ricerche non si conosce l'atto di commissione dell'attuale gruppo, questo viene tradizionalmente attribuito a Baldassare Pisciotta (1715-1792) che, nel ricostruirlo, potrebbe aver riutilizzato parti del precedente Mistero, affidato agli Ortolani fin dal 1620.

L'iconografia è quella tradizionale dell'Orazione nell'orto, abbinata all'angelo, che visualizza il testo evangelico "Padre, se vuoi, allontana da me questo calice"(Luca 22, 42) e "Gli apparve allora un Angelo dal cielo a confortarlo" (Luca 22, 43).

L'equilibrata composizione del gruppo si sviluppa lungo una linea diagonale che dall'angelo, in posizione più elevata, attraverso Cristo, giunge a Giovanni: la roccia che fa da ambientazione e, nello stesso tempo, da piano d'appoggio alle figure, sottolinea con efficacia i due momenti: la preghiera di Gesù e il sonno degli Apostoli.

Gesù, conformemente a quanto riferisce Luca, è poco distante da loro "quasi un tiro di sasso" e prega inginocchiato; l'angelo, venuto dal cielo a confortarlo, è nell'atto di porgergli con la mano sinistra, il calice simbolo della passione, e con la destra la croce, prefigurazione della morte: calice e croce sono due pregevoli manufatti in argento, eseguiti a Trapani nella prima metà del secolo XVII.

"In preda all'angoscia", dice Luca, Gesù "pregava più intensamente; e il suo sudore diventò come gocce di sangue che cadevano a terra". Il sudore traspare dall'incarnato pallido del suo volto estatico con le pupille rivolte verso l'alto, fisse in quelle dell'angelo: gli sguardi intensi alludono anche al colloquio che intercorre tra loro.

La resa fisionomica delle due figure e la ricercatezza dei dettagli come i muscoli del collo e le mani di Gesù, il doppio mento e i capelli dell'angelo all'indietro, a significare il movimento nell'aria, raggiungono livelli di realismo espressivo più alti rispetto alle altre figure del gruppo. Rendendo quasi estatica la posa di Gesù, lo scultore vuol far trasparire sul suo viso quel momento di grande turbamento che rivela le sue due nature, quella umana e quella divina. Anche se si è lontani dalla potenza delle estasi barocche della scultura romana, ai fini espressivi risultano efficaci il gesto delle braccia allargate, la bocca semiaperta dalla quale si intravedono i denti, la posa delle mani che indica preghiera e rassegnazione.

Gli Apostoli, più in basso, dormono tranquilli sul piano roccioso e non partecipano all'evento; l'ordinata scansione dei piani pone in posizione avanzata Giovanni, e più arretrati Pietro e Giacomo le cui figure vengono descritte in modo naturalistico: Pietro, seduto, sostiene il capo con la mano sinistra e fa da vertice allo schema triangolare formato dalle tre statue. Ha la tradizionale fisionomia fissata nel V secolo: un uomo di mezza età, dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli grigi, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato. Giovanni, il più giovane, in primo piano è imberbe, con baffi e capelli lunghi che ricadono a ciocche sulle spalle. Giacomo, fratello maggiore di Giovanni, è riconoscibile per la conchiglia applicata sulla

mantellina, simbolo dei pellegrini che si recavano a Santiago de Compostela e che, per comprovare l'avvenuto pellegrinaggio, si spingevano fino al mare di Finistere per raccogliere una conchiglia. Ha un viso dai lineamenti gentili e un naso affilato, messo più in evidenza dal forte reclinare indietro del capo. Accurata è la resa ad intaglio delle capigliature e delle barbe; in particolare i capelli di Gesù - a ciocche ordinate e fluttuanti con quelle più lunghe che ricadono sopra le spalle e sul lato destro del collo - assieme alla barba corta bipartita sul mento, sono motivi iconografici comuni ai crocefissi trapanesi sia coevi che del secolo XVII, ed in particolare al Crocifisso del Calvario della chiesa di San Nicola, attribuito ad Andrea Tipa.

Probabilmente l'artista di Gesù nell'orto consultò stampe devozionali, incisioni di opere di grandi artisti, repertori iconografici che a Trapani erano presenti presso la Compagnia di Gesù ed anche nella scuola e nei laboratori francescani.

In particolare le figure dell'angelo e di Gesù sembrano tratte dalla incisione ORAT CRHISTUS IN ORTO, contenuta nell'opera illustrata Adnotationes et meditationes in Evangelia, scritta nel 1594 dal teologo gesuita Jerónimo Nadal: si notano infatti la stessa posa e la stessa composizione.

L'autore poté anche attingere alle incisioni di Albrecht Durer, in particolare per la figura di Pietro dormiente con la mano appoggiata alla guancia e con la spada, ed anche per la posa distesa di Giovanni. Né vanno dimenticati i santini che nel '600 e nel '700, circolavano presso le chiese e i conventi.

I personaggi del sacro gruppo vestono tutti lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da cinture colorate con oro zecchino e sono provvisti di un ampio mantello. Con l'ultimo restauro effettuato dalla Soprintendenza di Trapani nel 2002 (dopo quelli di Antonio Giuffrida nel 1902 e di Giuseppe Cafiero nel 1949) sono riapparsi i decori e le profilature in foglia di oro zecchino che impreziosiscono gli abiti dei cinque personaggi. Molto ricercati risultano inoltre i drappeggi degli abiti, ricchi di effetti chiaroscurali. Una nota scenografica aggiunge alla composizione il piano d'appoggio simulante la montagna su cui si svolge l'episodio evangelico, realizzato con il sughero, stesso materiale utilizzato per creare i volumi delle masse muscolari e per modellare la nuvola su cui si erge l'angelo.

Nel 2020, in occasione delle celebrazioni dei quattrocento anni di affidamento del gruppo al ceto degli Ortolani, è stato effettuato un intervento di manutenzione straordinaria ad opera di Gaetano Edoardo Alagna.

4 L'arresto*

Gesù, Pietro, Malco, un giudeo, un tribuno

Vito Lombardo (1765)

Ceto Metallurgici

Il quarto gruppo processionale, affidato ai "ferrari" in epoca imprecisata, sintetizza in un'unica scena, ispirata ai testi evangelici, due momenti relativi all'arresto di Gesù: la cattura da parte di un tribuno e di una guardia ed il ferimento di Malco da parte di Pietro. L'evangelista Giovanni riferisce che Giuda "presa la coorte e le guardie mandate dai capi dei sacerdoti e dai farisei", andò nell'orto di Getsemani dove Gesù si era recato a pregare con i discepoli, "con lanterne, torce e armi" (Giovanni, XVIII, 3), quindi di notte. Nel gruppo una torcia (d'argento, 1985), tenuta in mano dal giudeo, illumina il volto di Gesù.

"La coorte, dunque, il tribuno e le guardie dei Giudei presero Gesù e lo legarono" (Giovanni, XVIII, 12-13).

Nel IV libro delle visioni della suora agostiniana Veronica di Binasco (1445-1497), scritto dal teologo domenicano Isidoro Isolani (1518), così viene raccontata la visione dell'arresto e del percorso verso Gerusalemme: "… Allora posero al collo divino la catena di ferro e, trascinandolo, insultavano Gesù che stava immobile. Quindi lo percuotevano con l'elsa delle spade, mentre lo trascinavano e lo prendevano a sassate".

Non appena le guardie e il tribuno catturarono Gesù, Pietro, preso dall'ira nel vederlo arrestare e nel tentativo di difenderlo, sguaina la spada che aveva con sé e colpisce Malco, uno degli inservienti del tempio, stramazzato a terra, staccandogli l'orecchio destro.

Giovanni riferisce inoltre che Gesù disse a Pietro: "Rimetti la tua spada nel fodero; non devo forse bere il calice che il Padre mi ha dato?". L'evangelista Marco (XIV 43-52) precisa che avesse aggiunto "perché tutti quelli che mettono mano alla spada periranno di spada...": questo quindi è l'ammonimento e l'invito alla moderazione che Gesù rivolge a Pietro.

Secondo Luca (XII, 47-53), Gesù, con un gesto di misericordia, toccò l'orecchio di Malco e glielo riattaccò.

Più che di una spada, l'arma d'argento che Pietro tiene in mano ha la foggia di una scimitarra, una sciabola corta dalla lama larga e curva, su cui è cesellato un aggraziato motivo floreale (sec. XIX).

La figura di Giuda non è presente nel gruppo processionale che si compone di cinque personaggi: Gesù, una guardia, un tribuno, Pietro e Malco. Gesù stando al centro, forma un gruppo con il tribuno e la guardia che gli illumina il volto con la fiaccola, Pietro è nell'atto di colpire Malco, già stramazzato a terra.

L'attuale "Mistero" sostituisce dal 1765 l'originario, in gran parte danneggiato per una caduta dei portatori: in quell'anno i consoli dei fabbri chiesero al governatore della "Compagnia di San Michele Arcangelo" (dal 1646 fusasi con la "Società del Preziosissimo Sangue di Cristo") di restaurare il gruppo della "prisa" perché "distrutto e fracassato da non potere sfilare nella celebre dolorosa processione dei misteri della passione di Cristo Signore".

Nell'accettare la richiesta, il governatore della Compagnia precisa che "va di patto che i suddetti consoli… siano tenuti a consegnare alla detta Compagnia tutto quello che resterà del misterio di vecchio, cioè… se di teste, bracci o altro, basta che non restasse cosa di tal misterio vecchio…

in potere di loro o altra persona". Ottenuta l'autorizzazione i fabbri commissionarono a Vito Lombardo, imparentato con lo scultore Antonio Nolfo per averne sposato la figlia, la ricostruzione del gruppo, dopo avere esaminato ed approvato il bozzetto dell'opera da realizzare, presentato dal maestro. Questi fu incaricato di "formare e travagliare", cinque personaggi, Cristo, San Pietro, il giudeo, il soldato e Malco, riutilizzando per i primi quattro le teste del vecchio mistero, e di rifare interamente la figura di Malco. Lo scultore avrebbe dovuto comunque "sempre ritoccare" le quattro teste e consegnare l'opera entro dicembre 1765.

Sulla base di fonti documentarie, il gruppo originario viene riferito da Salvatore Accardi allo scultore Nicolò de Renda (prima metà sec. XVII): probabilmente questi è da identificare con il maestro che lavorava anche il corallo e che nel 1628 aveva firmato i capitoli della maestranza e nel 1643-45 aveva eseguito le sei statue di Sante per la chiesa dei Gesuiti.

La scena rappresentata nel gruppo attuale, sebbene faccia presumere azioni concitate, risulta statica e convenzionale sia per i gesti che per le pose dei personaggi. Rigida si presenta anche la figura di Cristo, vestito secondo la tradizione iconografica: una lunga tunica di colore blu, indicante la sua natura divina, stretta in vita da una cintura colorata con oro zecchino, ed un mantello rosso simboleggiante la sua umanità. Pietro, anch'egli corrispondente alla tradizionale iconografia che lo vuole stempiato, ma qui senza il ricciolo isolato, è nell'atto di librare in alto la spada con il braccio destro, mentre con la mano sinistra va a sfiorare la capigliatura di Malco, in una sorta di corrispondenza di gesti che si sviluppano sia in diagonale, sia in parallelo attraverso il braccio alzato di Malco: la posa distesa di questi, con la gamba destra sospesa nell'aria fa intuire la precaria stabilità della figura. Meglio riuscite risultano le figure del tribuno che incatena Gesù e del giudeo che gli illumina il viso, personaggi probabilmente tratti da modelli reali, provenienti dai ceti meno abbienti e che, come talvolta avviene in pittura, hanno volutamente i volti sgraziati e aspetto sgradevole, quasi a sottolineare la loro indole turpe e violenta.

L'ultimo restauro al quale il gruppo è stato sottoposto risale al 2019 ed è stato effettuato da Elena Vetere che già era intervenuta nel 1997.

5 La caduta al Cedron*
Gesù, un tribuno, due uomini in armi
Francesco Nolfo (attr.) - fine secolo XVIII
Ceto Naviganti

Il quinto gruppo rappresenta Gesù che, dopo l'arresto avvenuto nell'orto di Getsemani, mentre viene condotto scalzo verso la città per essere portato al Sinedrio, spinto, nell'attraversare il fiume Cedron, inceppa tra i sassi e cade nell'acqua. Erano circa le due del mattino: egli è solo, senza gli Apostoli che, fuggendo, lo hanno abbandonato. Si è così avverato quanto aveva predetto durante la cena del giovedì, ed adempiuto quanto scritto nell'Antico Testamento: "Percuoterò il Pastore e le pecore saranno disperse".

Compongono la scena un tribuno e due uomini in armi, dei quali uno, sia pure brutalmente, si china per sollevare Gesù.

Tradizionalmente si ritiene che la scena sia tratta dai Vangeli apocrifi e dalle rivelazioni di Santa Brigida, ma più verosimilmente sembra ispirata alla spiritualità e alla mistica della Controriforma e collegata all'opera di catechesi dei padri Gesuiti.

L'episodio di Cristo che viene spinto e fatto cadere nel torrente è riportato, inoltre, nell'Inexplicabilis mysterii gesta Beatae Veronicae Virginis (1518) del teologo domenicano Isidoro Isolani che raccoglie le visioni della suora agostiniana Veronica di Binasco (1445-1497).

Il gruppo attuale sostituisce l'originario, affidato ai naviganti in epoca imprecisata, verosimilmente nella prima metà del secolo XVII. La prima indicazione certa della presenza in processione si ha nel 1696 quando un bando del Senato di Trapani "… ordina e comanda a tutti e qualsivoglia persone suggetti à consolato di qualsivoglia arte e professione che sia come anche tutti li Marinari Naviganti con barche di carina habbiano e debbiano et ogn'uno di loro habbia e debbia associare li loro Misterij della Sacratissima Passione di Gesù Christo sotto pena di onze due per ogni controventore d'applicarsi ad arbitrio dell'Illustre Senato".

Il rifacimento, avvenuto nella seconda metà del secolo XVIII, viene tradizionalmente attribuito a Francesco Nolfo, appartenente alla ben nota famiglia di scultori trapanesi. L'opera è una tra le più interessanti, sotto il profilo artistico, sia per la caratterizzazione dei volti dei quattro personaggi – Gesù, un tribuno e due uomini in armi - sia per la composizione che si sviluppa intorno alla figura di Cristo; apprezzabile è la descrizione delle vesti per il modo di trattare i panneggi e per la cura dei dettagli decorativi.

Il volto di Gesù, uno dei più espressivi, nel suo inclinarsi verso la spalla sinistra, secondo l'iconografia barocca del "Cristo doloroso", attraverso lo sguardo intriso di pietà e dolore denota tutta l'angoscia e la rassegnazione che lo pervade.

Nella bottega dei Nolfo era stato collaudato un modello iconografico ben definito del viso di Cristo, che viene riproposto nei vari gruppi realizzati da Antonio e dai figli Domenico e

Francesco: volto piccolo su capo inclinato e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che vediamo oltre che in questo gruppo, ne La Coronazione di spine, La sentenza, La Spoliazione, ma anche nel corpo morto di Cristo de La ferita al costato, la Deposizione e nell'urna.

Curata è anche la fisionomia degli altri tre personaggi che compongono la scena. Come spesso avviene in pittura, anche qui i volti degli uomini che tengono in arresto o torturano Gesù, hanno espressioni quasi bestiali e caratteri somatici fortemente accentuati; l'aspetto esteriore e le posizioni sgraziate accentuano la cattiveria dei loro gesti e servono inoltre ad indicarne l'indole turpe e violenta. In none di una verità realistica, l'autore del gruppo ha voluto sottolineare, con un brutto neo, le caratteristiche somatiche del giudeo che sta dietro a Gesù, volgarmente denominato "Neli c'a m'budda", o Peppi Ceusa, forse in riferimento al modello reale.

Più gentili le sembianze del tribuno con folta barba ed elmo che si mostra consapevole del suo ruolo e dell'incarico affidatogli, ma anche attento su quanto sta accadendo. Un'attenzione particolare l'autore pone nella posizione naturalistica della figura, la cui mano al fianco implica una lieve torsione e rotazione del corpo; né manca la cura per l'abito e per i calzari, minuziosamente descritti nella foggia e nei dettagli decorativi, di gusto manierista, rimarcati dall'oro zecchino.

Nella ricerca delle fonti iconografiche cui attinse l'ignoto autore trapanese del gruppo originario, si possono individuare dei riferimenti in una delle rare raffigurazioni dell'episodio: l'incisione inserita nelle Adnotationes et meditationes in Evangelia, scritta nel 1594 dal teologo gesuita Jerónimo Nadal, dove è rappresentata la scena di Gesù catturato che, attorniato dalle guardie, viene trascinato per la valle.

Pregevoli ornamenti in argento (fine secolo XIX) addobbano le statue durante la processione: l'originale aureola di Cristo, dai lunghi caratteristici raggi, il pennacchio dell'elmo e il pomolo del bastone del tribuno, le penne dei due uomini in armi, le tre sciabole, tutti contrassegnati da un veliero, simbolo della Marina Grande, ossia la categoria dei naviganti, composta dal corpo dei marinai o naviganti per commercio, d'alto mare, cui in mistero è affidato. Ancora quattro grandi velieri si trovano dipinti sui lati della "vara".

Il gruppo è stato sottoposto a restauro conservativo nel 1999, ad opera di Concetto Mazzaglia.

6 Gesù davanti ad Hanna*

Gesù, Hanna, due uomini in armi

Ignoto scultore trapanese (fine sec. XVII)

Domenico Li Muli (post 1945)

Ceto Fruttivendoli

Comincia con questa scena che rappresenta l'episodio svoltosi nel Sinedrio di Gerusalemme, la serie degli interrogatori ai quali è stato sottoposto Gesù dopo l'arresto.

Condotto davanti ad Hanna, membro anziano del Sinedrio, già sommo sacerdote dal 6 al 12 d.C., Gesù viene interrogato sui suoi discepoli e sulla sua dottrina: egli risponde di avere insegnato apertamente nella sinagoga e quindi di chiedere a coloro che lo hanno ascoltato (Giovanni XVIII,12-14).

A questo punto uno dei servitori di Hanna, secondo una tradizione popolare, quello stesso Malco cui Pietro aveva tagliato l'orecchio ne "L'Arresto", dà uno schiaffo a Gesù con la mano

destra dicendo: “Così rispondi al pontefice?”; secondo la stessa tradizione popolare, la mano divenne di pietra dopo l’episodio.

Il gruppo processionale a noi pervenuto non è l’originale ma il risultato di vari rifacimenti. Il gruppo originario fu affidato nel 1684 ai crudatori e conciatori di pelli e successivamente, nel 1788, concesso ai fiorai e fruttivendoli.

Nell’atto del 14 agosto 1788, (not.Venza) con cui il mistero viene affidato ai fiorai e fruttivendoli emerge un dato interessante riguardo la tecnica: si legge infatti che il gruppo consisteva “nella figura di nostro Signore Gesù, ed altri quattro personaggi, o siano statue di legname vestite di tela e colla, toccate in oro”.

È una delle rarissime volte che in un atto di affidamento si faccia riferimento alla tecnica con cui le statue sono state realizzate: qui viene specificato “in legname, vestite di tela e colla”, proprio come si legge nell’atto del 15 ottobre 1769, con il quale l’arte dei Barbieri commissionò allo scultore trapanese Baldassare Pisciotta la ricostruzione del gruppo La negazione.

Nell’atto del 1788 si aggiunge un particolare interessante: “toccate in oro”. Questa precisazione ci attesta che il procedimento tecnico si completava con la decorazione dei vestiti in oro zecchino.

Il gruppo attuale fu “in parte riformato ed in parte nuovamente costruito” nel 1790 come si legge nell'atto del 23 luglio 1790 (not. De Luca), nel quale è anche specificato che vennero “fatti alo stesso alcuni ornamenti d'argento...”; probabilmente, in seguito a questa ricostruzione, i personaggi divennero quattro.

Nel 1901 Antonio Giuffrida sostituì la figura di Gesù con quella attuale, dolcemente espressiva e toccante e che servirà da modello allo stesso Giuffrida per il Cristo de “L’Ascesa al Calvario” che realizzerà nel 1903.

Dopo gli eventi bellici del 1943 Domenico Li Muli effettua un’ultima ricostruzione utilizzando pezzi del precedente mistero, tra cui la stessa figura di Cristo, e rifacendo i visi degli altri personaggi.

La statua di Hanna, imponente e austera, vestita di abiti sacerdotali con turbante sul capo, ha un viso corrugato, naso aquilino, sopracciglia ondulate, baffi a volute, barba appuntita, secondo un modello iconografico utilizzato dallo scultore Domenico Li Muli (1902-2003), formatosi presso l’Accademia di Belle Arti di Palermo.

Il maestro, più incline a lavorare il marmo ed il bronzo, qui si cimenta nella tecnica del “legno tela e colla” e, nel ricostruire il gruppo, non rinuncia al suo linguaggio espressivo, fondamentalmente legato a moduli classici e permeato di naturalismo, e rimarca, anche in maniera molto accentuata e nervosa, i lineamenti dei volti duri e segnati dei giudei, facendo trasparire la loro indole turpe e malvagia.

Severo appare l'atteggiamento di Hanna, posto in posizione sopraelevata rispetto a Gesù, su di un gradino, accanto ad una poltrona di tipo barocco, chiare allusioni all'alta carica, all'appartenenza all'aristocrazia sacerdotale e al luogo dove si svolse l'interrogatorio, il Sinedrio, corte di giustizia del popolo di Dio.

La poltrona è stata rifatta dopo il 1945: lo si deduce anche dal confronto con una vecchia foto dei primi del secolo XX, nella quale si vede una poltrona con una diversa decorazione, ed anche la figura di Hanna più impettita e con la mano destra rivolta verso l'alto.

Il linguaggio del maestro Li Muli è innovativo, al passo con i tempi: un linguaggio plastico, che qui si manifesta attraverso una tensione drammatica e un forte naturalismo, fin quasi a raggiungere esiti espressionistici nell'esasperazione delle forme.

Sicuramente colpiscono in questo gruppo i forti contrasti chiaroscurali, i duri tratti somatici delle figure, i volti fortemente plastici e segnati da profonde rughe e in particolare quello del giudeo che ha un'espressione truce, cupa, imbronciata e un naso schiacciato, caratteri tutti che accentuano la cattiveria.

I personaggi del gruppo, durante la processione del Venerdì Santo vengono impreziositi con ornamenti d'argento, tra cui la corazza (1932) del personaggio che schiaffeggia Gesù con il gesto manierato del braccio destro alzato, la cui mano viene simbolicamente ricoperta da un guanto d'argento della fine del secolo XVIII.

7 La negazione*

Gesù, Pietro, una serva, un soldato

Baldassare Pisciotta -1769

Ceto Barbieri e Parrucchieri

Protagonista del settimo gruppo processionale è Pietro che nella notte inoltrata del giovedì, nel cortile del Sinedrio di Gerusalemme, riconosciuto come compagno di Gesù, prima da una serva e poi da due uomini che stavano vicino al fuoco, per tre volte rinnega di conoscerlo: il gruppo viene denominato nei documenti d'archivio " Divi Petri plangentis ", con riferimento alla lacrima che compare sul volto dell'apostolo dopo il pentimento per avere negato di conoscere Gesù (atto 1 dicembre 1961, not. G. Lo Monaco).

Nel 1769 lo scultore Baldassare Pisciotta venne incaricato dall'Arte dei Barbieri di realizzare ex novo il gruppo "La negazione", loro affidato fin dal 1661. Nell'atto di commissione (15 ottobre 1769, not. B. Renda) è minuziosamente descritta la tecnica polimaterica cosiddetta del "legno tela e colla" con la quale lo scultore avrebbe dovuto eseguire le statue, secondo il bozzetto preparatorio dell'opera da realizzare, da lui stesso presentato ai consoli dell'Arte.

Pisciotta, per contratto, avrebbe dovuto eseguire le statue in "legno cipresso nelle sole teste, braccia, mani, piedi ed in quella porzione di gambe e petto di San Pietro quali dovranno comparire ignudi; tutto il resto", cioè la struttura interna che doveva consentire il fissaggio degli arti e delle parti nude, nonché l'ancoraggio alla vara, doveva essere di legno di castagno rivestito di sughero. Le figure dovevano "essere vestite di tela e colla e i vestimenti" trattati con una "prima mano di gesso sazio di colla e sopra esso … il colore"; la lucidatura doveva essere effettuata con olio di lino per i vestiti e con l'olio di noce per "il colore delle carni". Nell'atto sopraindicato si specifica anche che l'opera doveva essere consegnata dieci giorni prima del Venerdì Santo del 1770. Lo scultore aveva quindi a disposizione circa sei mesi di tempo per realizzare quattro sculture in legno tela e colla – Gesù, San Pietro, una serva, un soldato - e un gallo "tutto di scultura", ossia tutto in legno.

Lo stesso Pisciotta doveva fornire anche la vara, "nel suo piano di tavolone di pioppo e nei fianchi e cornici di tavole veneziane, con le convenevoli gaffe di ferro e sue aste di legno castagna dipinte di color piombino; la stessa bara" doveva inoltre "essere fornita di quattro braccieri intagliati e di numero quattro fusti per i fanali" e "nelle sue cornici, braccieri, fusti ed altri ornamenti… essere dorata di mistura e nella parte piana dei fianchi di quel colore richiesto dai Deputati dell'Arte, sopra fondo di argento con qualche fiorame di pittura e d'oro"

Nel realizzare l'opera Baldassare Pisciotta interpreta in modo realistico la scena e la rende viva ed eloquente attraverso i gesti e gli sguardi dei personaggi; dedica inoltre particolare attenzione alla resa dei corpi in movimento, posti "di scorcio", oltre che alla caratterizzazione e alla espressività dei volti. Pietro, facilmente riconoscibile per la consueta iconografia fissata nel V secolo secondo la descrizione fatta da Eusebio di Cesarea (III-IV secolo), è un uomo di mezza età dai tratti somatici marcati e popolani, con barba crespa, capelli grigi, ricci e corti, stempiato con ricciolo isolato, così come lo vediamo nel gruppo "Gesù nell'orto" attribuito allo stesso

Pisciotta; è colto nell'attimo in cui, dopo il diniego, incrocia lo sguardo eloquente di Gesù e portandosi la mano destra al petto ha un gesto di contrizione e pentimento. Gesù, mentre segue il soldato che lo tiene legato, fissa Pietro con uno sguardo di compatimento e di perdono, ma non di rimprovero, come per ricordargli l'avverarsi della sua profezia: "oggi, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte" (Luca XXII, 54-62). Pisciotta nel cogliere questi sentimenti fa della figura di Cristo una delle più espressive di tutta la collezione dei Misteri. Una cura particolare dedica inoltre all'abito e all'armatura del soldato, sia nella foggia che nella decorazione, e ai calzari che indossa, ornati da mascheroni. Nel gruppo è presente anche la serva intrigante che per prima aveva riconosciuto Pietro, ben definita dal Piscotta nei caratteri fisionomici popolani e nella posa ruotante nello spazio: le sta vicino un braciere indicante il fuoco acceso nel cortile del Sinedrio. La presenza del gallo, divenuto attributo di Pietro ed uno dei simboli della Passione di Cristo, ricorda il rinnegamento prima del suo canto, come Gesù aveva predetto. Nel 2002 il gruppo, fortemente annerito per il fumo dei ceri e la sovrapposizione di molti strati di pittura, è stato restaurato da Maria Scalisi.

8 Gesù davanti ad Erode*

Gesù, Erode Antipa, uno scriba, un soldato, un giudeo

Baldassare Pisciotta (attr.) - secolo XVIII (c.1782)

Ceto Pescivendoli

Il gruppo "Gesù davanti ad Erode" che nell'ordine processionale occupa l'ottavo posto è stato l'ultimo a far parte della processione alla quale ha partecipato per la prima volta intorno al 1782, affidato a molitori, ai quali si sono avvicendate diverse categorie: sul finire del secolo XIX i sensali e crivellatori di cereali, nel 1949 i dipendenti comunali e dal 1955 ad oggi i pescivendoli.

La data 1782 riguarda la concessione ai molitori della cappella della Beata Vergine della Circoncisione, nella chiesa di San Michele, da parte dell'omonima Confraternita, per la conservazione del "misterium Passionis nostri Iesu Christi in quo ante Erodem Amantissimus noster Redemptor fuit veste alba indutus" (AST, atto del 13 settembre, not. A. Venza).

.Il gruppo, composto oltre che da Gesù e da Erode seduto in trono, da uno scriba accusatore, da un soldato e da un giudeo che pone il mantello bianco sulle spalle di Gesù, rappresenta un episodio "minore" nella storia della Passione e anche nella Storia dell'Arte.

In occasione della Pasqua ebraica, trovandosi a Gerusalemme il re della Galilea Erode Antipa (figlio di Erode il Grande che aveva ordinato la strage degli Innocenti), uomo frivolo e assassino del Battista, Gesù viene condotto davanti a lui per ordine di Pilato: questi, avendogli domandato se fosse Galileo, saputo che era della giurisdizione di Erode, "lo rimise a lui". Luca riferisce che il re, avendo invano sperato di assistere ad un miracolo, di fronte al silenzio di Gesù, "col suo esercito lo disprezzò e lo schernì e dopo averlo vestito di bianco lo mandò a Pilato" (Luca XXII, 8-12).

L'opera viene attribuita da Giuseppe Di Ferro (1830) a Baldassare Pisciotta, autore documentato del gruppo "La negazione". La scena è carica di elementi simbolici e reali, e i volti dei personaggi sono molto caratterizzati anche nelle etnie. Da un lato emerge l'effimera regalità di Erode, evidenziata dal trono su cui è seduto che lo pone in posizione sopraelevata rispetto agli altri componenti, oltre che dallo scettro e dalla corona che arricchiscono la statua durante la processione; dall'altro, la regalità divina di Gesù, evidenziata solo dall'aureola, umilmente collocato più in basso, che composto nella posa, sereno nel viso dal quale traspaiono consapevolezza e rassegnazione, dignitosamente tace. Il volto di Cristo ripropone i caratteri fisionomici e la tipologia della capigliatura ad ampie anse parallele, di quello de "La negazione", opera del Pisciotta.

Attento al passo evangelico di Luca (XXII, 8-12), nel gruppo in esame lo scultore mette in evidenza il mantello bianco (il colore delle vesti dei buffoni) - la "veste alba" citata nell'atto del 13 settembre 1782 - attraverso il colore e il chiaroscuro, effetto questo che si ritrova accentuato nel panneggio del vestito di Erode, profilato in oro zecchino. È sicuramente la tecnica di impregnare la tela di colla che avvalora il pittoricismo delle vesti, ma è anche la volontà dell'artista che lo evidenzia.

Il gesto dell'indice levato in alto da Erode indica la volontà di conoscenza da parte dell'inquisitore che si considera il solo sovrano e pretende risposte. Interessante la figura dello scriba curata nell'espressione accusatoria e nell'abbigliamento rispondente al ruolo del quale è simbolo la tavoletta che tiene in mano, un manufatto in lamina d'argento del secolo XIX; la sua barba folta e riccia ricorda quella di Pietro ne "La negazione". L'autore non manca inoltre di attenzionare anche le espressioni degli altri due componenti la scena: il sorriso ironico del soldato e la grinta plebea del giudeo baffuto, dalla pelle scura.

Il gruppo è stato sottoposto a restauro nel 1997 da Elena Vetere.

9 La flagellazione*

Gesù, un soldato, uno sgherro

Ignoto scultore trapanese del secolo XVII;

Pietro Croce 1890 ca

Ceto Muratori e Scalpellini

Con “La flagellazione”, nono gruppo processionale, hanno inizio le fasi del supplizio subìto da Gesù nella mattina del venerdì, presso il pretorio di Gerusalemme: legato ad una colonna viene flagellato. L’episodio, raccontato nei Vangeli di Giovanni, Matteo e Marco, da quest’ultimo è così riferito (XV, 12-15): “Pilato volendo contentare il popolo, liberò Barabba; e dopo aver fatto flagellare Gesù, lo consegnò perché fosse crocefisso”.

Il gruppo, affidato ai muratori e marmorari fin dal 1620, ripropone l’iconografia del “Cristo alla colonna”, episodio molto frequente nella Storia dell’Arte, sia nei cicli della Passione, sia come figura isolata destinata a suscitare nello spettatore un forte impatto emotivo. Largamente diffuso attraverso stampe devozionali ed incisioni, è stato il tema di famose opere sia scultoree che pittoriche, tra cui vanno ricordate le celebri versioni del Caravaggio.

L’iconografia dei due flagellanti risente di un certo tipo di pittura di maniera e trova riferimenti iconografici nell’affresco raffigurante “La flagellazione di Cristo”, di Bernardino Luini, eseguito nel 1516, nella chiesa di San Giorgio al Palazzo a Milano; la figura di sinistra richiama lo stesso soggetto del dipinto (1542) di Vincenzo da Pavia, già nella chiesa di San Giacomo alla Marina di Palermo, ora nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo, o quello della “Flagellazione” (1585) di Simone de Wobreck del Museo Diocesano di Palermo.

Nella la figura di Cristo, eseguita intorno al 1890 da Pietro Croce (1826- 1900), scultore, stuccatore e pittore ericino, sembra palese il riferimento alla stessa figura de “La flagellazione di Cristo” del Caravaggio, un dipinto ad olio su tela, realizzato tra il 1607 e il 1608 e conservato nel Musée des Beaux-Arts a Rouen, opera certamente conosciuta dal Croce attraverso gli studi presso l’Accademia di Belle Arti di Palermo.

Certamente nel gruppo di Trapani siamo ben lontani dalla forza espressiva e dal naturalismo delle opere del grande Merisi, ma il movimento di torsione verso destra, la capigliatura, la tensione dei muscoli del collo, la descrizione anatomica del torace rievocano proprio il corpo straziato del dipinto caravaggesco, con la variante delle mani legate e addossate all’addome.

I tre personaggi sono disposti sulla pedana lignea in una composizione simmetrica come su di una scena che pone al centro il protagonista, in posizione avanzata rispetto agli altri due personaggi che lo flagellano alle spalle; il soldato con un fascio di rovi e lo sgherro con una frusta hanno volti popolari e sgraziati, e ripetono entrambi, in modo manierato, l’identico gesto del braccio destro sollevato per colpire. Il giudeo è rappresentato nell’atto di chi, per raccogliere maggiore forza, fa ruotare il torace e spinge in alto le braccia prima di colpire; è un gesto violento ma che perde efficacia per il volto e lo sguardo del personaggio rivolti altrove, forse per non vedere lo strazio di Gesù. L’attenzione dell’osservatore viene attratta dal corpo nudo di Cristo, posto in primo piano, che legato ad una colonna, rivestita d’argento durante la processione, si piega sotto i colpi delle percosse e per il dolore delle ferite.

La colonna è l'elemento iconografico che contraddistingue questo episodio: intera o spezzata, come nel gruppo trapanese, è sempre presente nell'episodio della flagellazione, sia in pittura che in scultura: si ricordano, in ambito siciliano, il dipinto (1639) del pittore fiammingo Mattia Stomer, presso l'Oratorio del Rosario, attiguo alla chiesa di San Domenico a Palermo e le numerose opere in alabastro, tra cui il "Cristo alla colonna" in "pietra incarnata" (1656), ora nella cappella del SS. Sacramento della Cattedrale di Trapani.

Sulla statua del gruppo, Pietro Croce, di formazione accademica orientata verso il neoclassicismo, indugia nella descrizione naturalistica del corpo sofferente, con viso allungato e zigomi sporgenti, che, sebbene appesantito nelle forme, risulta fortemente patetico per la resa realistica di taluni particolari quali le ferite e il colore rosso del sangue che ne fuoriesce. Al Croce, autore del Cristo de "L'ascesa al Calvario", opera sostituita nel 1903 dall'attuale (v. scheda infra), nel 1890 venne dato incarico di restaurare il gruppo "La flagellazione", danneggiato in seguito ad una rovinosa caduta dei portatori all'ingresso della chiesa di San Nicola.

Un altro intervento di restauro è stato effettuato nel 1966 per mano di Giuseppe e Benvenuto Cafiero; nel 1987 un restauro conservativo ad opera di Angelo Cristaudo ha restituito alle statue i colori originari.

10 La coronazione di spine*

Gesù, un soldato, un tribuno, un giudeo

Antonio Nolfo 1764

Ceto Fornai

Nei vari momenti del supplizio subìto da Gesù nel pretorio di Gerusalemme, nel mattino del venerdì, alla Flagellazione segue la Coronazione di spine. I soldati di Pilato, "spogliatolo gli misero addosso un manto rosso; e, intrecciata una corona di spine, gliela misero in capo, e gli posero una canna nella destra. E piegando il ginocchio davanti a lui, lo schernivano dicendo: Salute, o re dei Giudei…" (Matteo XXIII, 27-29).

La scena rappresentata nel decimo gruppo processionale, "La coronazione di spine", è composta da quattro personaggi: Gesù seduto, un soldato con armatura che gli pone sul capo la corona di spine, un centurione che dà ordini e sorveglia, un giudeo che per scherno, inginocchiato davanti a lui, lo deride con gesti ingiuriosi.

Il gruppo originario, affidato nel 1632 a fornai e mugnai, nel 1764 fu sostituito dall'attuale "poiché il vecchio era in stato da non potersi rimediare e ristorare, … e ristorandosi alla meglio, si perderebbe lo stesso per causa dell'antichità e vecchiaia" (atto 16 febbraio 1764, not. D. Adragna, trascritto da S. Accardi in www.). I consoli della categoria, dopo avere esaminato ed apprezzato il modello in creta presentato da Antonio Nolfo, diedero incarico al "perito scultore" di eseguire il gruppo, specificando però di variare la posizione dello "ingiuriante", e di realizzarla uguale a quella del vecchio "mistero". Il Nolfo accetta di rifare ex novo quanto richiestogli, "magistrevolmente, secondo… duratura e decoro…senza mai levar mano", in modo da consegnare l'opera finita, prima della processione del Venerdì Santo che, in quell'anno, ricadeva il 25 aprile. Non sappiamo se lo scultore riuscì a rispettare i tempi di consegna, considerato che ricevette il saldo dell'opera due anni dopo, nel luglio 1766, assieme al pagamento di tre libbre d'oro zecchino, impiegato per indorare le vesti dei personaggi e per sei pennacchi (AST, atto 17 luglio 1766, not. D. Adragna).

Il gruppo attuale è stato ricostruito dopo gli eventi bellici dell'ultimo conflitto mondiale, da Giuseppe Cafiero che ha riutilizzato i pezzi del precedente mistero e rispettato la composizione e l'iconografia dei personaggi.

La scena, pur configurandosi ispirata ai modelli della pittura realistica seicentesca di derivazione caravaggesca, risulta statica e convenzionale ed ogni singola figura, sebbene variamente atteggiata ed intenta ad assolvere il proprio ruolo, recita la sua parte indipendentemente dalle altre. Lo scultore Nolfo tuttavia, nell'accomunare l'aspetto tragico della coronazione di spine a quello triviale dei gesti del giudeo dalla grinta plebea, che inginocchiato davanti a Gesù lo schernisce con gesti ingiuriosi, è riuscito a far trasparire sui volti i sentimenti dei personaggi: dolore e rassegnazione in Gesù, indifferenza e crudele ironia nel volto arcigno e affilato del tribuno e in quello del soldato, derisione nel giudeo dal caratteristico copricapo a turbante.

La figura del cosiddetto "ingiurante", trova riferimenti iconografici nello stesso soggetto di opere antecedenti ed in particolare in quello dell'affresco di Bernardino Luini "Incoronazione di spine", eseguita nel 1516, nella chiesa di San Giorgio al Palazzo a Milano, del quale ripete la posizione e l'atto di eseguire i medesimi gesti volgari con la mano e con la lingua.

Per il volto di Gesù, Antonio Nolfo utilizza il modello iconografico definito nella sua bottega e riprodotto anche nei gruppi realizzati dai figli Domenico e Francesco: capo inclinato, volto

piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che vediamo nei gruppi "La caduta al Cedron", "La sentenza", "La spoliazione", ma anche nel corpo morto di Cristo nell'urna.

Durante la processione trapanese, la statua di Cristo è ornata da una corona di spine d'argento (metà sec. XVIII) eseguita dall'argentiere Michele Tombarello secondo l'iconografia consueta che la vuole formata da tralci di pianta spinosa; la simbolica canna, data a Gesù per schernire il suo potere, nel 1985 è stata trasformata, dall'estro popolare, in un ramo di ulivo d'argento.

L'opera ha subito un intervento di restauro nel 1890 per mano di Pietro Croce; nel 1947 è stato ricostruito da Giuseppe Cafiero, ed infine nel 2002 Maria Scalisi ha effettuato il restauro conservativo.

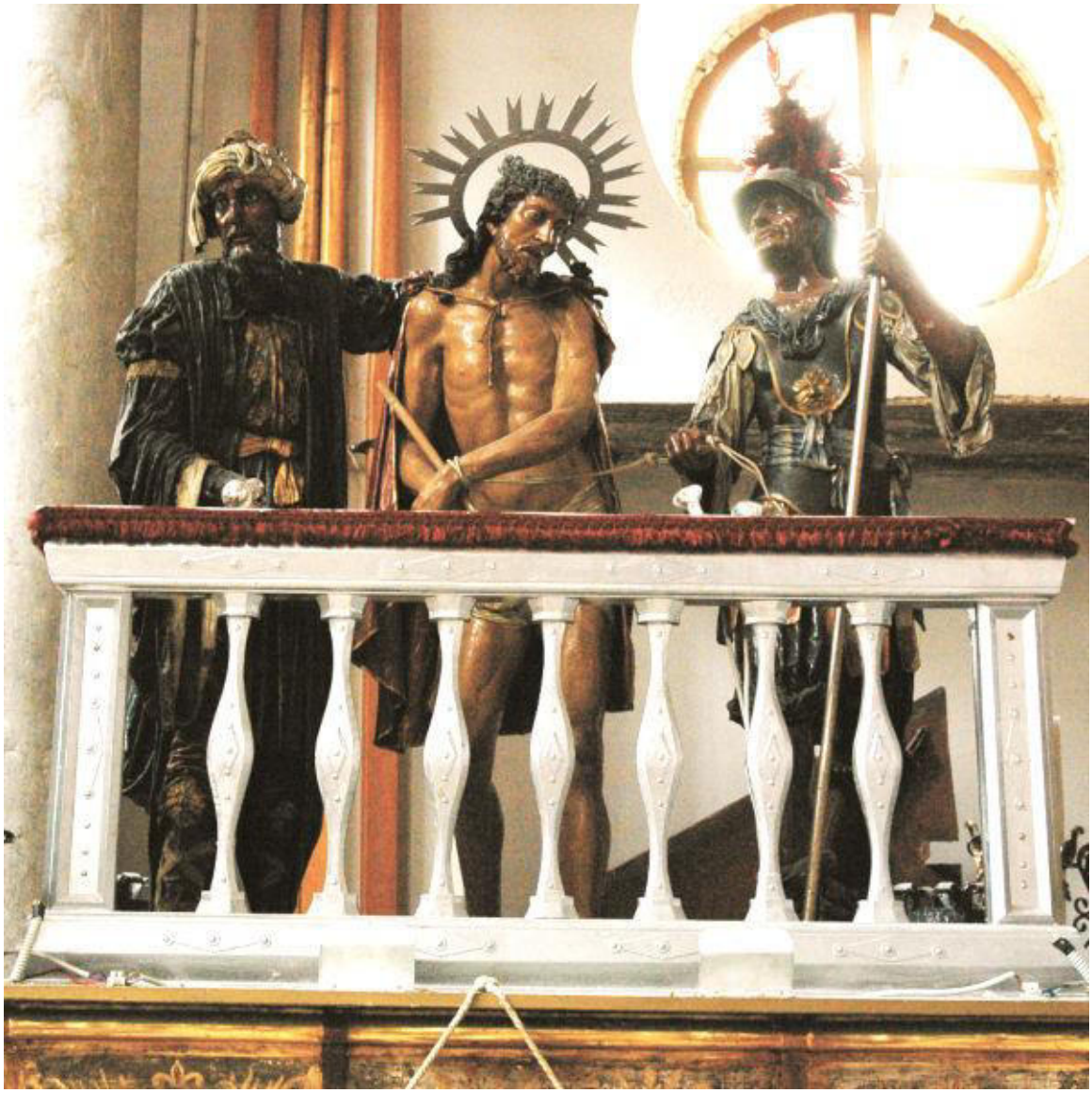
Il "Mistero" di Trapani fu preso a modello da Domenico Nolfo che nel 1770, per la "Venerabile Compagnia della Pietà di Monte di San Giuliano", eseguì i quattro personaggi de "La coronazione di spine" dei "Misteri" di Erice, con la stessa tecnica polimaterica e ripetendo la composizione e l'iconografia dei personaggi del gruppo trapanese.

11 Ecce Homo*

Gesù, Pilato, un tribuno

Ignoto scultore trapanese - secolo XVII [?]

Ceto Calzolai e Calzaturieri



"Ecco l'uomo che avete accusato, nel quale non trovo colpa, e che tuttavia ho fatto punire come se fosse colpevole … Posso infine liberarlo!" (Giovanni XIX, 4-7) dice Pilato, mostrando alla folla Gesù, beffardamente vestito come un re, con una corona di spine, un mantello rosso ed una canna in mano, alludente allo scettro. Ma la folla, i sacerdoti e le guardie gridano "Crucifige! Crucifige!".

L'episodio dell'"Ecce Homo" frequentemente rappresentato nei cicli della passione di Gesù, ha il valore di una scena plateale nella quale Pilato, che ne è il protagonista, offre alla folla un'immagine di un Cristo, caricaturalmente abbigliato da re: alla sontuosità degli abiti del prefetto romano della Galilea (26-36 d.C.) che ha un gesto quasi di persuasione nei confronti della folla, fa da contrasto la nudità del figlio di Dio, fattosi uomo e rappresentato nell'afflitta posa della vittima sacrificale, con le mani legate tramite la corda tenuta dal tribuno, e con il volto dall'espressione dolorante, bagnato dal sangue delle ferite provocate dalla corona di spine.
Il gruppo statuario di Trapani, che occupa l'undicesimo posto nell'ordine processionale, fu concesso alla categoria dei calzolai il 31 marzo 1622, come risulta dall'atto di affidamento, rinvenuto da Salvatore Gaspare Savona nel 2015.
Giuseppe Di Ferro attribuisce a Giuseppe Milanti (1658- ?) la paternità dell'opera, ma considerando che lo scultore visse nella seconda metà del secolo XVII, si può solo ipotizzare che avesse rifatto il gruppo; quello attuale è tuttavia il risultato di un documentato restauro avvenuto nel 1757 ad opera di Baldassare Pisciotta che eseguì, su commissione dei consoli dei calzolai, lavori di sistemazione e ridipintura delle tre statue oltre che il disegno della nuova vara.
Il modo di trattare l'anatomia del corpo nudo di Cristo, che si sviluppa su una linea ondulata, sembra allontanarsi dalla descrizione dei muscoli e dalla componente realistica che caratterizza le opere del Milanti, al quale con certezza può riferirsi il "Crocefisso" della chiesa del Carmine di Trapani, firmato e datato 1697. Il viso allungato, l'espressione del volto, i polsi incrociati e legati, la posa delle gambe – la destra avanti e la sinistra indietro – orientano invece la statua verso il "Cristo alla colonna" in "pietra incarnata" di autore ignoto, datato 1656, periodo in cui era attivo un altro Milanti, Leonardo, padre di Giuseppe (ora collocato nella cappella del SS. Sacramento della Cattedrale di Trapani).
Molto caratterizzati ed espressivi sono i volti degli altri due personaggi, Ponzio Pilato e un arcigno tribuno con corazza, entrambi, forse da attribuire ad altra mano, e che ricordano talune opere attribuite al trapanese Giacomo Tartaglio (1678 – 1751), tra cui il "San Francesco di Paola" della chiesa eponima di Trapani. Curato e attentamente descritto è anche il loro abbigliamento: per la figura di Pilato, una "mise" orientaleggiante formata da un copriabito smanicato che lascia in evidenza la tunica a maniche rigonfie, impreziosita da fregi dorati, e un esotico turbante; per il tribuno, una divisa militare provvista di corazza, ed elmo legionario romano a calotta con paranuca, sormontato da un elemento destinato a sostenere il cimiero di piume, riservato solo agli ufficiali e ai centurioni.

Sul corpo nudo di Gesù, con ai fianchi un perizoma bianco, spicca invece il mantello di colore rosso che gli era stato posto sopra le spalle per beffarda parodia dei manti degli imperatori di color porpora.

È stata forse la presenza della folta e lunga barba sul viso di Pilato, in questo gruppo come ne "La separazione", ad avere indotto Fortunato Mondello (1901) a trovare somiglianza tra le statue di Pilato dei due gruppi e il quadro raffigurante "Dio Padre" di Domenico la Bruna (1699 -1763), della cattedrale di San Lorenzo di Trapani, figura certamente più possente e dinamica rispetto alle due statue, avvolta in ampi e mossi panneggi dai caratteri rococò.

Le figure di Pilato e di Gesù, per l'aspetto iconografico, trovano riferimenti nella tela dell'"Ecce Homo" di Ludovico Cardi detto il Cigoli (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1607), forse nota all'autore attraverso le incisioni che circolavano nelle biblioteche degli ordini monastici e presso i Gesuiti.

Non vanno inoltre dimenticate le numerose "sculture in piccolo" raffiguranti l'"Ecce Homo", create dagli esperti maestri trapanesi con l'alabastro, l'avorio e altri materiali, vanto dell'artigianato artistico trapanese dei secoli XVII e XVIII.

L'elemento che caratterizza questo "Mistero" è la balaustra d'argento, realizzata nel 1881 dal trapanese Giuseppe Parisi, che allude al balcone, simbolo della presentazione di Gesù al popolo, fatta dal pretorio di Gerusalemme, vicino ad una torre della fortezza Antonia.

Alla platealità della scena ben si confà la scenografia del balcone, per dimensioni, il più grande fra gli ornamenti dei "Misteri", che, come indica l'iscrizione GIUSEPPE PARISI COSTRUI' E CESELLO L'ANNO 1881. Finemente lavorato a sbalzo e cesello con motivi decorativi neoclassici, reca i simboli dell'eucaristia: le spighe e l'uva, alludenti al corpo e al sangue di Gesù Cristo.

Nel 1987 il gruppo scultoreo è stato sottoposto a restauro da Angelo Cristaudo e nel 2017 da Elena Vetere.

12 La sentenza*

Gesù, Pilato, un soldato, un tribuno, un servo

Domenico Nolfo - 1772

Ceto Macellai

Nella mattinata avanzata del venerdì, Pilato dopo i vani tentativi di salvare Gesù, sedutosi in tribunale, “prese dell’acqua e si lavò le mani dinanzi al popolo dicendo: Io sono innocente del sangue di questo Giusto” (Matteo XXVII,17-24).

L’episodio viene descritto attentamente nel dodicesimo gruppo processionale, dallo scultore Domenico Nolfo, che oltre ai due protagonisti, Gesù e Pilato, raffigura altri tre personaggi, la

cui presenza è necessaria ai fini di illustrare la scena: un tribuno che tiene in mano la targa (d'argento, secolo XIX) con la sentenza per cui Gesù viene condannato: INRJ (Iesus Nazarenus Rex Judeorum), un soldato che lo tiene legato e un servo che porge a Pilato la bacinella per lavarsi le mani.

Domenico Nolfo (1730-1782), figlio di Antonio, nel febbraio 1772 ricevette dai consoli dei beccai e dei bucceri un incarico, per così dire, "a breve termine" per la realizzazione del gruppo "La sentenza", il penultimo ad essere aggregato alla processione, dovendo consegnare "detto mistero… terminato, idoneo ad uscire nel Venerdì Santo" dello stesso anno (atto del 20 febbraio 1772, not. M. Rosselli). Nell'atto di commissione sono inserite precise indicazioni alle quali lo scultore deve attenersi per la realizzazione dei cinque personaggi: "il Presidente Pilato, seduto pro tribunali, con sedia dorata e intagliata di mestura, un paggio che gli pone per lavarsi le mani con moffetta all'uso pure intagliata e dorata di mestura, Misandro nobilmente vestito, Nostro Signore ignudo ed un soldato, che lo custodisce d'armi bianco vestito". Le statue inoltre "dovranno avere l'ossatura di castagna tonda di mezzo girello, mani, piedi, e testa di cipresso, sovaro solamente per conturnare, tela, e colla di carnazzo di sieri, passati a due mani il colore ad oglio di lino, e a due mani l'incarnatura ad oglio di noce, la guarnitura d'oro zecchino, li paralumi corrispondenti pella cera intagliati, e dorati di mistura, bara ed assi capaci a condursi detto mistero sulle spalle".

Importante risulta questo atto per la descrizione della tecnica del "legno tela e colla" con cui sono realizzati tutti i gruppi processionali dei "Misteri"! Dallo stesso si evince che Nolfo doveva realizzare anche la struttura lignea della "vara" e le assi per il trasporto a spalla.

Nell'attuale gruppo manca la figura di Misandro, uno dei maggiori accusatori di Gesù (assieme al sacerdote Nizech), ora sostituita da un soldato.

La scena, affollata di figure a causa di un ravvicinamento per la sostituzione della vara avvenuta alla fine degli anni '20 del XX secolo, offre una interpretazione realistica dell'episodio rappresentato che si configura, sia pure in modo convenzionale e retorico, attraverso le gestualità, le pose e le espressioni dei personaggi.

Cristo, in primo piano, ancora con le mani legate e con lo scettro di canna, la corona di spine e il rosso mantello - beffardi simboli regali - è raffigurato nell'afflitta posa della vittima

sacrificale, con il corpo anatomicamente curato. Nel raffigurare il volto di Cristo Domenico Nolfo utilizza quel modello iconografico ben definito nella bottega di famiglia e riprodotto anche nei gruppi realizzati dal padre Antonio e dal fratello Francesco: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che vediamo nei gruppi "La caduta al Cedron", "La coronazione di spine", "La spoliazione", ma anche nel corpo morto di Cristo nell'urna.

Pilato, come prefetto della Galilea, veste gli abiti che il suo ruolo gli impone, descritti nei particolari: un mantello bordato di frange dorate, una tunica stretta a vita da una cintura e ornata da fregi dorati che in processione vengono ricoperti da ornamenti d'argento di gusto rococò, un copricapo orientale a turbante, che avvolge la testa. Curata nei particolari descrittivi e ricca di effetti pittorici è la divisa del tribuno, provvisto di elmo legionario a calotta con paranuca, frontale e paraguance, sormontato da un elemento destinato a sostenere il cimiero di piume, riservato solo agli ufficiali e ai centurioni; appoggiato ad un bastone, tiene in mano la sentenza. Degne di nota sono la sua spada con guaina e la bandoliera di cui è dotato in processione, manufatti pregevolissimi di argenteria trapanese del secolo XVIII. Quello che rafforza il significato della scena è il bacile tenuto in mano dal servo e che allude al simbolico gesto di Pilato di lavarsi le mani, oggetto eseguito da un argentiere trapanese nel 1794 e rispondente alla tipologia a forma ellittica sagomata, largamente diffusa nel Settecento sia per uso liturgico che domestico.

Nel 1995 il gruppo è stato sottoposto a restauro, ad opera di Concetto Mazzaglia.

13 L'ascesa al Calvario*

Gesù, un centurione, uno sgherro, Simone Cireneo, la Veronica

Nicolò de Renda [?], primi del secolo XVII;

Pietro Croce, metà secolo XIX; Antonio Giuffrida, 1903

Affidato al Popolo

L'Ascesa al Calvario, XIII gruppo processionale, si compone di cinque personaggi: Gesù che "portando la sua croce", attraverso un sentiero in salita, si avvia "verso il luogo del Cranio, detto in ebraico Golgota" (Giovanni XIX 17); Simone Cireneo, l'uomo incontrato dai soldati nell'uscire da Gerusalemme e costretto "a portare la croce di Gesù" (Matteo XXVII, 32), un centurione che precede Gesù e lo tiene in catene; uno sgherro che infierisce su Gesù frustandolo con un ramo spinoso; Veronica, la pia donna che porge un panno per asciugare il sudore, le lacrime e il sangue dal volto di Cristo, che vi rimarrà miracolosamente impresso.

L'episodio, brevemente narrato nei Vangeli canonici (Matteo XXVII, 31-34; Marco XV, 20-23; Luca XXIII, 26-33; Giovanni XIX, 17-18) è uno dei soggetti che, prima della definizione delle stazioni della Via Crucis nel XVIII secolo, ebbe larga diffusione nella Storia dell'Arte stimolando la fantasia degli artisti e la pietà popolare: da Giotto a Simone Martini, da Albrecht Dürer a Pieter Bruegel, da Raffaello a Rubens, tanti artisti si sono cimentati nel rappresentare

l'episodio, molto toccante, anche con l'inserimento di scene e personaggi non contemplati nei Vangeli, come ad esempio la figura della Veronica, derivante da una tradizione medievale.
Va inoltre ricordato che Raffaello, per la chiesa di Santa Maria dello Spasimo di Palermo, aveva dipinto tra il 1516 e il 1517 "Lo Spasimo di Sicilia", un'opera ora conservata al Museo del Prado di Madrid, che tanta influenza ebbe sulla pittura e scultura pietistico-devozionale dei secoli XVII e XVIII in Sicilia, grazie anche alla diffusione iconografica, operata dalle numerose copie di pittori come Giuseppe Salerno e Giovan Paolo Fonduli, oltre che da scultori, incisori e maiolicari.

"U' Signori ca cruci 'ncoddu" come popolarmente viene definito il gruppo trapanese, fu affidato nel 1612, dalla Confraternita del Sangue Preziosissimo di Cristo, alla corporazione dei borghesi, vinattieri e carrettieri, definita dei "poveri iurnatari", cioè che lavoravano a giornata, affinchè a proprie spese ne curasse il culto, l'abbellimento e l'uscita in processione; nel 1620 passò ai bottai che lo tennero fino al 1772, anno in cui subentrarono i fruttivendoli; oggi è l'intero popolo a curarlo e portarlo in processione.
È questo il "Mistero" più venerato dai trapanesi ed uno dei più grandi; l'opera, espressione dell'arte devozionale-barocca, risente molto dei vari rifacimenti e restauri subiti nel corso di quattro secoli, che l'hanno resa stilisticamente disomogenea sebbene vi si possono ravvisare taluni accenti drammatici e realistici, confacenti alla "poetica" dei secoli XVII e XVIII.
Resta ignoto l'autore, anche se l'originario gruppo, sulla base di indizi documentari, viene riferito da Salvatore Accardi allo scultore Nicolò de Renda (prima metà sec. XVII): probabilmente questi è da identificare con il maestro che lavorava il corallo e che nel 1628 aveva firmato i Capitoli della maestranza e nel 1643-45 aveva eseguito sei statue in pietra stuccata di Sante per la chiesa dei Gesuiti.
Si presume che lo scultore avesse composto la scena con sole tre figure, alle quali, in seguito all'avvicendamento di varie categorie, furono aggiunte probabilmente le due poste in primo piano: la Veronica e lo sgherro che frusta Gesù.

Se si esclude la toccante figura di Gesù, realizzata da Antonio Giuffrida nel 1903 in sostituzione della precedente di Pietro Croce (metà del secolo XIX), il personaggio che merita più attenzione è la Veronica, umanissima nel viso, curata nell'abbigliamento e nella capigliatura, anche se sottoposta a notevoli rimaneggiamenti nell'abito.

La composizione, impostata su di un ideale quadrilatero, manca di correlazione tra figure e spazio e tra le singole figure e il gruppo; nella parte mediana, sulla roccia simulata dal sughero che aggiunge una nota paesaggistica, si trova la figura di Cristo stramazzato a terra come la vittima sacrificale, l'Agnus Dei, con l'espressione mite e lo sguardo rivolto al cielo; in primo piano si trovano Veronica, inginocchiata nel porgere il panno per asciugare il volto di Gesù, e lo sgherro seminudo che sferza e incalza Gesù; più arretrati il piccolo centurione romano, in posa convenzionale e Simone Cireneo che, nel sostenere la parte bassa della croce e dare sollievo a Gesù, si pone sulla diagonale che attraversa tutta la composizione, da sinistra a destra, e si sviluppa dal basso verso l'alto, segnata dal braccio lungo della croce. I tre personaggi maschili hanno volti popolari e, in nome di una verità realistica, compare sul viso del centurione un lungo e sgradevole porro.

Forti cromie fanno risaltare i calzoni dello sgherro che mette in mostra le parti nude del corpo, pesantemente tornite: la sua posa di spalle trova riferimento nello stesso soggetto dello "Spasimo" di Raffaello e in certa pittura di maniera.

Nel 1989 Benvenuto Cafiero ha effettuato una ripulitura con la rimozione di vari strati di vernice depositati sulle statue; successivamente nel 1995 Concetto Mazzaglia ha sottoposto il gruppo ad un restauro conservativo, cui è seguito un intervento di Maria Scalisi.

Le statue del gruppo, in occasione della processione vengono ornate con pregevoli manufatti in argento. Opera di alta qualità per fattura, eleganza e raffinatezza di ornato è la grande croce, eseguita da uno dei più stimati ed apprezzati argentieri del XVIII secolo, Ottavio Martinez che nel 1775 eseguì anche le else a testa d'aquila e i puntali delle sciabole destinate a Simone Cireneo, allo sgherro e al centurione. La pregevole corazza di quest'ultimo è stata realizzata da Michele Tombarello nella seconda metà del secolo XVIII.

14 La spoliazione*

Gesù, un soldato, tribuno, un giudeo

Domenico Nolfo, 1772

Ceto Tessili e abbigliamento

L'episodio rappresentato nel quattordicesimo gruppo, la spoliazione cui fu sottoposto Gesù prima della crocifissione, anche se non espressamente raccontato viene indicato nei vangeli canonici: Matteo riferisce che "quando ebbero finito di beffeggiarlo … lo rivestirono delle sue vesti, quindi lo portarono per crocifiggerlo" (Matteo XXVII, 31). Il "Denudamento di Cristo", come più comunemente viene denominato l'episodio, fa parte dei preparativi per la crocefissione avvenuta nel luogo delle esecuzioni, sul monte Calvario, appena fuori le mura di Gerusalemme.

Nell'opera trapanese Gesù veste soltanto la tunica di colore blu, senza il mantello rosso che gli era stato posto sopra le spalle per beffarda parodia dei manti degli imperatori di color porpora.

La scena è composta da quattro personaggi:[1(1)] Gesù in piedi, due militari ed un giudeo che, nel momento in cui sta per compiere l'atto di strappare la tunica di dosso a Gesù, perde le sue vesti che scivolano giù lasciandogli il corpo seminudo.

Il gruppo è stato eseguito dallo scultore Domenico Nolfo (1730-1782) nel 1772 per i venditori di fiori e frutta che lo ebbero affidato proprio in quell'anno. La commissione si ricava dall'atto di pagamento in favore dello scultore, avvenuto il 4 aprile 1777 (atto not. M. Rosselli), per la prestazione d'opera e per il materiale impiegato nella realizzazione del mistero "dello spoglio del nostro redentore Gesù Cristo pria d'essere alzato in croce con numero tre Giudei e colla sua Bara".

Il viso di Cristo, dall'espressione mite e sofferta che allude alla simbologia dell'Agnus Dei, la

vittima sacrificale, corrisponde al modello iconografico definito nella bottega dei Nolfo, che verrà riprodotto nelle sculture realizzate da Antonio e dai figli Domenico e Francesco: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto sofferente di Gesù che si ripete nei gruppi "La caduta al Cedron", "La coronazione di spine", "La sentenza", ed anche nel corpo morto di Cristo nell'urna. Ne "La spoliazione" Domenico si sofferma a descrivere l'anatomia di quella porzione del torace di Cristo, messo in mostra dalle vesti che stanno per essergli strappate.

Secondo una tradizione popolare, nel raffigurare il giudeo che toglie i vestiti a Gesù, lo scultore si servì come modello dell'aiutante-boia presente a Trapani, in quegli anni, denominato "Setticarini", come a voler sottolineare la crudeltà di quel mestiere paragonandola a quella di chi spogliò Gesù. Lo scultore indugia nella resa anatomica del torace del personaggio, pur tralasciando di curare la parte dorsale: si compiace di caratterizzare il suo volto rendendolo simile ad una caricatura, di marcare i lineamenti plebei e sgraziati, di modellare beffardamente i lunghi e folti baffi ondulati, simili alle poche ciocche di capelli presenti solo sulla nuca e sulle tempie che rendono più evidente la calvizie della restante parte del capo. Anche i due militari hanno volti popolari e, in none di una verità realistica, sul naso del soldato che spoglia Gesù

[1] *Nella foto uno dei due soldati, trovandosi dietro il Cristo, risulta quasi invisibile.*

compare un grosso neo; entrambi portano elmi romani a calotta, intagliati nel legno e con volute e decori barocchi, orientati verso il rococò.

Il tribuno in primo piano, con il gesto delle mani allude all'attesa di avere la veste che sarà poi giocata ai dadi. Secondo Giovanni (XIX ,23-24) "i soldati poi, quando ebbero crocifisso Gesù, presero le sue vesti e ne fecero quattro parti, una per ciascun soldato, e la tunica. Ora quella tunica era senza cuciture, tessuta tutta d'un pezzo da cima a fondo. Perciò dissero tra loro: Non stracciamola, ma tiriamo a sorte a chi tocca".

Una nota paesaggistica aggiunge alla composizione il piano d'appoggio in sughero, simulante la roccia: il gruppo scultoreo è collocato sull'originaria "vara" eseguita dallo stesso Nolfo che scolpì su ciascuno dei quattro angoli, una testina alata, di gusto barocco.

Intorno al 1788 il gruppo fu affidato ai bottai; dal 1966 è curato dalla categoria "Tessili e Abbigliamento" che nel 1990 l'ha arricchito di una croce d'argento.

In processione i due militari sfoggiano vistosi pennacchi d'argento, fatti realizzare dai bottai dello stabilimento Catalano nel 1902, come indicato nelle iscrizioni.

L'opera è stata più volte restaurata: nel 1902 da Antonio Giuffrida, nel 1989 da Benvenuto Cafiero che lo ha ripulito e nel 2003 da Maria Scalisi che ha effettuato il restauro conservativo.

15 La sollevazione della croce*

Gesù, un tribuno, un centurione, due giudei.

Domenico Li Muli, 1956

Ceto Falegnami, Carpentieri, Mobilieri

Nell'ora terza del venerdì (le nove del mattino), sul monte Calvario Gesù viene crocefisso (Marco XV, 22- 27).

L'episodio della crocifissione, non espressamente descritto nei Vangeli, è stato nella Storia dell'Arte, soprattutto in pittura, interpretato con diverse varianti ed anche diversamente denominato.

"La sollevazione della croce", come viene intitolato il quindicesimo gruppo processionale, ovvero "lo misterium che si mette in croce lo Christo" (atto 23 aprile 1620, not. M. Castiglione) fu affidato nel 1620 ai falegnami che tuttora lo curano assieme a carpentieri, carradori e mobilieri.

Al comando di un barbuto tribuno, la croce viene innalzata per raggiungere la posizione

verticale, sospinta da un centurione, mentre un giudeo tira le corde. Gesù è inchiodato mani e piedi, al legno del martirio: il suo volto, rivolto verso il braccio destro della croce e irrigato di sangue, porta i segni delle ferite provocate dalle spine della corona.

Il motivo della condanna è riportato nel cartiglio d'argento contenente l'iscrizione I.N.R.I (Iesus Nazarenus Rex Iudeorum).

Il gruppo attuale sostituisce l'originario, di autore ignoto, distrutto durante gli eventi bellici del 1943. I falegnami decisero di rifarlo ex novo, affidandone la ricostruzione allo scultore Domenico li Muli (1902-2003); il nuovo gruppo sfilò nella processione del Venerdì Santo del 1951 ma fu subito aspramente criticato sia perché non corrispondeva ai canoni di verità realistica cui erano improntati tutti gli altri "Misteri", sia perché era difforme dal precedente per le dimensioni più ridotte e per il numero dei personaggi - quattro invece che cinque - Gesù, due soldati e un giudeo: mancava infatti la figura del tribuno.

A ciò si aggiunsero le proteste dei portatori che ebbero serie difficoltà nel trasporto a spalla dell'opera, tanto da minacciare l'abbandono durante la processione, a causa dell'eccessivo peso determinato dalla struttura interamente lignea delle statue.

Il maestro, suo malgrado, fu costretto a rifare il gruppo rispettando la composizione del "Mistero" distrutto e l'iconografia dei personaggi, anche riutilizzando per la figura del tribuno qualche pezzo recuperato dalle macerie.

Molto critico è Fortunato Mondello nei confronti del gruppo originario considerato opera mediocre «uno de' primi cinque costruito, non mica da un artista ma piuttosto da un dilettante…, che non abbia alcun pregio d'arte, mel dimostrano i suoi personaggi, freddi, inoperosi nell'azione dell'episodio. Anzi, parer mio, il Gruppo trovasi in piena lotta cogli elementi della tecnica, sia per le espressioni, sia per le proporzioni, sia per le movenze della circostanza. Il Cristo in croce, nulla ci richiama al pensiero, non ci commuove nell'animo...» (Mondello ms. 313, 1901).

Domenico Li Muli nel rifare il gruppo, suo malgrado, fu costretto a moderare il linguaggio espressivo permeato di forte naturalismo; pur rispettando la composizione del gruppo distrutto e l'iconografia dei personaggi, non rinunciò a marcare, anche in maniera molto accentuata e nervosa, attraverso forti contrasti chiaroscurali, i lineamenti dei volti duri e segnati dei giudei, facendo trasparire la loro indole turpe e malvagia. Atteggiamento meno violento ha il tribuno che con il gesto della mano destra incita a sollevare la croce, anche per il motivo che la statua è formata da parti riutilizzate del vecchio "Mistero".

Sul volto di Cristo, fortemente plastico e pervaso di naturalismo, Li Muli fa trasparire invece la sofferenza dell'uomo inchiodato mani e piedi, nella fase dolorosissima in cui la croce viene sollevata.

Tutte le figure del gruppo risultano inoltre ben correlate sia tra di loro che con lo spazio.

Si racconta che il Prof. Domenico Li Muli per "vestire" il giudeo adoperò un paio di suoi vecchi calzoni ed un camice, impregnandoli di colla.

La prima versione dell'opera realizzata da Li Muli si trova ora nell'ex chiesa di S. Agostino.

Il gruppo che va in processione è stato sottoposto a restauro conservativo nel 1999 ad opera di Concetto Mazzaglia.

16 La ferita al costato*

Gesù, Maria, Giovanni, Maria Maddalena, un soldato

Domenico Nolfo 1771

Ceto Funai, Pittori e Decoratori

L'episodio della ferita al costato conclude in maniera dolorosa e drammatica gli episodi relativi alla passione di Gesù: nell'ora nona del venerdì, alle tre del pomeriggio egli infatti spirò (Marco XV, 34-37) ed "uno dei soldati gli forò il costato con una lancia, e subito ne uscì sangue e

acqua" (Giovanni XIX, 34), segno che Gesù era morto. Nei Vangeli canonici non è riportato il nome del soldato, ma secondo la tradizione cristiana era Cassio Longino il cui nome si ritrova invece nella versione apocrifa degli atti di Pilato.

Sotto la croce, nel gruppo processionale, stanno in piedi Maria e l'apostolo prediletto Giovanni, l'unico fra i discepoli a non abbandonare Gesù, rimanendo presso la croce fino alla morte; Maria Maddalena è invece in ginocchio alla destra di Gesù e rivolge lo sguardo verso Longino, in primo piano, rappresentato nell'atto di vibrare il colpo di lancia, al costato di Gesù: quella lancia diventerà uno dei simboli della Passione.

La presenza di Longino nel gruppo è espressamente indicata in un atto del 1771 (6 giugno, not. M. Rosselli) nel quale si riporta il nome del soldato.

Il "Mistero", fin dal 1620 affidato a canapai e funai, fu ricostruito ex novo nel 1771 da Domenico Nolfo (1730-1803), al quale la storiografia locale, senza riscontri documentari, ha affiancato il fratello Francesco; nel 1949, dopo gli eventi bellici che lo distrussero, fu rifatto da Giuseppe Cafiero che riutilizzò le parti recuperate dall'opera precedente.

Nell'attuale gruppo che ricalca la composizione del precedente, l'iconografia della rappresentazione è corrispondente a quella tradizionale del "Calvario", termine con il quale si intende in scultura una composizione formata dal Crocifisso, da Maria, Giovanni, Maria Maddalena e da altri personaggi, collocati ai piedi della croce. Questa iconografia in ambito siciliano trova riferimenti nei "Calvari" palermitani di Giacomo e Gaspare Serpotta e in quelli "in piccolo" in avorio o alabastro, tra cui il "Calvario" in alabastro bianco e rosa di collezione privata di Catania.

L'attuale figura del Cristo, parzialmente rifatta da Cafiero, ricalca l'iconografia classicistico-barocca del Cristo morto, con il corpo nudo, leggermente incurvato e allineato sull'asse della croce, curato nella resa anatomica del torace e degli arti inferiori e superiori, con il capo reclinato sulla spalla destra, le braccia distese e le ginocchia piegate, connotati questi ultimi che richiamano il Crocifisso ligneo (fine secolo XVIII) di fra' Benedetto Valenza della chiesa dei Cappuccini di Erice. L'immagine che si ricava è di un corpo rilassato e di un volto disteso che, con la morte, non mostra più gli spasimi dell'agonia, anzi emana un senso di pacata serenità.

Il viso di Gesù riproduce il modello iconografico definito nella bottega dei Nolfo: capo inclinato, volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle. È sempre lo stesso volto che vediamo nei gruppi "La caduta al Cedron", "La coronazione di spine", "La sentenza", "La spoliazione" e nel Cristo nell'urna.

Talune note patetiche sono date dalla profonda ferita sanguinante che squarcia il torace, dalle piaghe delle ginocchia e della spalla sinistra e dal colore rosso del sangue provocato dalla

corona di spine e dai chiodi, in numero di quattro, due per le mani e due per i piedi, secondo l'iconografia medievale.

Il panneggio dell'ampio perizoma, ricco di effetti chiaroscurali, è trattenuto da una cordicella annodata che lascia scoperto il fianco destro, motivo ricorrente nei Crocefissi trapanesi dei secoli XVII e XVIII.

All'evento doloroso partecipano Maria e Giovanni con gli occhi pieni di pianto rivolti a Gesù, e Maria Maddalena, in ginocchio, con espressione quasi estatica e lo sguardo, invocante pietà, rivolto verso il centurione.

Giovanni è raffigurato con baffi e fluenti capelli che ricadono a ciocche sulle spalle, in posa stante mentre dirige la mano destra in avanti, in segno di compassione; contrariamente all'iconografia tradizionale che lo vuole imberbe, ha qui una barba sottile e biforcuta che profila il mento e giunge fino alle orecchie. Il volto dai lineamenti gentili, messi in evidenza dal reclinare del capo all'indietro, riproduce il modello utilizzato dai Nolfo per il viso di Gesù.

Maria, nell'esprime il dolore di una madre, è raffigurata con il volto affranto e rigato dalle lacrime, come Mater Dolorosa, corrispondente all'iconografia dell'Addolorata.

Maria Maddalena abbraccia la croce nella direzione dei piedi di Gesù, ripetendo così il gesto di devozione compiuto durante le cene in casa del fariseo e a Betania; è rappresentata con lunghi capelli sciolti, di cui una ciocca le ricade sul seno, in riferimento all'episodio evangelico secondo cui asciugò i piedi di Cristo con i propri capelli dopo averli bagnati con le lacrime di pentimento.

I tre personaggi sacri vestono tutti lunghe tuniche, strette a vita da fasce colorate d'oro zecchino e sono provvisti di ampi mantelli: curati sono inoltre i dettagli decorativi dell'abito e dell'elmo del soldato romano.

Il gruppo, che dal 1966, venendo meno la categoria dei funai è curato da pittori e decoratori, nel 2003 è stato restaurato ad opera di Giovanni Calvagna.

17 La deposizione dalla croce*

Gesù, Maria, Giovanni, Maria Maddalena

Antonio Nolfo (1730)

Leopoldo Messina e Antonio Fodale (1951)

Ceto Sarti e Tappezzieri

La deposizione di Gesù dalla croce viene rappresentata nel diciassettesimo gruppo con i personaggi che erano sotto la croce durante l'agonia: Giovanni, Maria, Maria Maddalena. Nei racconti evangelici fu Giuseppe d'Arimatea a chiederne il corpo a Pilato e colui che, "depostolo dalla Croce, l'avvolse in un lenzuolo" (Luca XXIII, 53) con l'aiuto di Nicodemo: nel gruppo i due non sono presenti mentre compariranno nel successivo "Mistero" Il trasporto al sepolcro.
Il tema de "La deposizione dalla croce" ha avuto nella Storia dell'Arte una vasta e variata diffusione per le forti valenze mistiche e simboliche, fin dal Medioevo: si ricordano in particolare i gruppi scultori lignei dell'Italia centrale e il celebre bassorilievo marmoreo (1178) di Benedetto Antelami, nel Duomo di Parma.

L'originario gruppo trapanese, affidato ai sarti nel 1619 e realizzato da un ignoto autore, viene indicato nell'atto di affidamento (3 aprile, not. M. Ximenes) come "misterium dive Marie pietatis cum Christo in bracza sancto Joanne evangelista et Magdala": ciò fa dedurre che comprendesse oltre Giovanni e la Maddalena, la Vergine con il corpo esamine di Cristo in braccio, un'iconografia che inizia a diffondersi dal XIV secolo in Europa settentrionale, probabilmente per via dei gruppi scultorei lignei, in Germania denominati Vesperbil, in cui il corpo morto di Cristo è scolpito in braccio alla madre.
Nel 1730 il "Mistero" venne ricostruito totalmente da Antonio Nolfo (1698-1781). Non sappiamo quando venne mutata l'iconografia della Pietà, con il corpo esamine di Cristo adagiato su un lenzuolo, visibile in una foto del 1901. L'opera, quasi totalmente distrutta durante il bombardamento del 1943 che colpì la chiesa e l'oratorio di San Michele dove erano custoditi i sacri gruppi, fu ricostruita con l'utilizzo delle poche parti superstiti da Alberto Fodale e Leopoldo Messina, e ricomparve nella processione del 1951.
Nell'attuale gruppo, alle spalle delle statue, è posta la croce alla quale sono addossate due scale a pioli, segno dell'avvenuta deposizione, divenuti simboli della Passione; il bianco lenzuolo di lino allude invece al "sacro lino" identificato con la Sindone, conservata a Torino.

Connotati umani e dolorosi danno alla scena le lacrime di Maria che alza gli occhi al cielo, e quelle della Maddalena che, in ginocchio in segno di devozione e di umiltà, rivolge lo sguardo verso sinistra per non guardare il corpo piagato di Gesù, pur toccandogli la mano secondo una consuetudine iconografica; note patetiche aggiungono invece le ferite sul corpo di Gesù, evidenziate dal colore rosso del sangue.

Maria, con il volto affranto e rigato dalle lacrime, nell'esprime il dolore di una madre, è raffigurata come "Mater Dolorosa", corrispondente all'iconografia dell'Addolorata.

Maddalena è rappresentata con lunghi capelli raccolti sulla nuca, in riferimento all'episodio evangelico secondo cui asciugò i piedi di Cristo con i propri capelli dopo averli bagnati con le lacrime di pentimento durante le cene in casa del fariseo e a Betania.

Giovanni, il giovane discepolo prediletto, l'unico a non abbandonare Gesù rimanendogli vicino fino alla sua morte, pietosamente si china per sostenerne il corpo esamine, piangendo in maniera composta; è raffigurato come un giovane imberbe, con baffi e fluente capigliatura: l'aspetto virginale di Giovanni trae origine dalla Legenda Aurea (1280) di Jacopo da Varazze, nella quale si legge che già nel nome, significante "fu la grazia", è insito il dono della castità e dello stato virginale, fattogli da Dio.

I tre personaggi sacri vestono tutti lunghe tuniche dalla linea morbida, strette in vita da fasce colorate d'oro zecchino, e sono provvisti di ampi mantelli; i restauri e i rifacimenti effettuati sull'opera hanno purtroppo modificato i drappeggi originari con la riduzione delle pieghe e con pesanti stesure di stucco.

Splendide le tre aureole a raggiera di Maria, Maria Maddalena e Giovanni, manufatti di argenteria trapanese della seconda metà del secolo XVIII, realizzati da Giuseppe Piazza, autore anche dell'aureola di Cristo, a semplice cerchio, del 1761, anno in cui lo stesso argentiere eseguì anche lo stiletto che la Madonna tiene sul petto per indicare il suo immenso dolore.

Il gruppo è stato sottoposto a restauro conservativo nel 2004 da Giovanni Calvagna.

18 Il trasporto al sepolcro*

Gesù, Giovanni, Maria, Maria Maddalena, Nicodemo, Giuseppe di Arimatea

Giacomo Tartaglio (attr.) - I metà secolo XVIII

Giuseppe Cafiero, 1949

Ceto Salinai

Il diciottesimo gruppo conclude con l'episodio "Il trasporto al sepolcro", il ciclo della Passione. Secondo il Vangelo di Giovanni (Giovanni XIX, 38-40), "Giuseppe di Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma segreto per paura dei Giudei, chiese a Pilato di togliere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse… Venne anche Nicodemo… Presero dunque il corpo di Gesù e lo avvolsero con le bende assieme agli aromi, secondo l'usanza di seppellire dei Giudei".

Il tema del "Trasporto di Cristo al sepolcro", iconograficamente identificabile con la Deposizione nel sepolcro, che ha avuto ampia diffusione nella Storia dell'Arte, soprattutto in pittura, implica un'azione dinamica, variamente interpretata e differenziata dagli artisti.

Nella sacra rappresentazione trapanese, composta da sei figure, Gesù, disteso sul lenzuolo con il corpo ancora sanguinante, viene trasportato al sepolcro da Giuseppe di Arimatea, Nicodemo e Giovanni: l'accompagnano Maria, straziata dal dolore, e Maria Maddalena. Come nella tradizione sacra Giuseppe regge il corpo di Cristo per le spalle, Nicodemo per i piedi.

Il gruppo viene attribuito dal Di Ferro al trapanese Giacomo Tartaglio (1678-1751), un raffinato artista distintosi nel panorama locale per pregevoli lavori in marmo tra cui la statua di Santa Rosalia e i busti di Sante della chiesa del Collegio di Trapani.

Accettando questa attribuzione bisogna ritenere però, come in altri casi, che si tratta di un rifacimento dell'originale "Mistero" di "Christo dentro lo linzolo", già affidato ai corallai nel 1619, poi da questi restituito, nel 1790, alla Compagnia di San Michele Arcangelo che nei primi del XIX secolo lo concesse ai salinai i quali tuttora ne sono affidatari.

Di Ferro nell'elogiare il Tartaglio riferisce che nel "trasporto di Gesù Cristo al sepolcro… le espressioni, le fisionomie, le mosse, la verità, gli affetti, formano un nesso di bellezze. Le vesti, i manti, i coturni, gli ornamenti delle teste vengono ad esibire assai bene agli occhi nostri il costume orientale non solo, che quello peculiarmente israelitico".

Dopo i gravi danni subiti a causa del bombardamento del 1943 che ridusse in macerie la chiesa di San Michele dove erano custoditi i "Misteri", il gruppo è stato ricostruito da Giuseppe Cafiero nel 1949, riutilizzando frammenti recuperati dal precedente e rispettandone la composizione, l'iconografia dei personaggi ed alcuni dettagli decorativi.

Tutte le figure ruotano attorno alla figura di Cristo (dal corpo di sughero rivestito di gesso e colla), esamine sul lenzuolo, ma su tutte sovrasta Maria, chiusa nel manto e nel dolore, con le braccia aperte in senso di desolazione, gli occhi bagnati di pianto, l'espressione straziata. Nell'esprime il dolore di una madre per la morte di un figlio, è raffigurata come "Mater Dolorosa", corrispondente all'iconografia dell'Addolorata.

Maria Maddalena

Giovanni, in posa stante mentre dirige le mani verso il lenzuolo, contrariamente all'iconografia tradizionale che lo vuole imberbe, ha barba e baffi; un po' leziosa la fluente e articolata capigliatura con le ciocche ondulate che gli ricadono sulle spalle.

Maria Maddalena, dal volto umanissimo è rappresentata con lunghi capelli sciolti, in riferimento all'episodio evangelico secondo cui asciugò con i propri capelli i piedi di Cristo,

dopo averli bagnati con le lacrime di pentimento. Questa figura trova assonanze formali e compositive con la statua della Madonna del Carmelo (1734), eseguita da Giacomo Tartaglia per la chiesa dei Carmelitani di Licata.

I tre personaggi sacri vestono lunghe tuniche dalla linea morbida, strette a vita da fasce colorate d'oro zecchino, e sono provvisti di ampi mantelli: Nicodemo e Giuseppe portano copricapi di foggia orientale. Arimatea era la città d'origine di Giuseppe, corrispondente all'antica Ramataim, oggi Rentis, a pochi chilometri dall'odierna Tel Aviv.

Elementi patetici aggiungono alla drammaticità della scena le piaghe di Gesù, segate dal colore rosso del sangue, e i buchi nei piedi, messi in evidenza dalla posizione; il lenzuolo bianco, il sacro lino nel quale è avvolto, ha carattere devozionale e valore simbolico in quanto assimilabile alla sacra Sindone, conservata a Torino, il sudario sul quale rimase impressa la sua immagine.

Nel 2003 il gruppo è stato restaurato ad opera di Giovanni Calvagna e nel 2014 di Elena Vetere.

19 Gesù nel sepolcro*

Cristo deposto

Antonio Nolfo (attr.) - secolo XVIII

Ceto Pastai

Dopo il trasporto, nell'ordine processionale sfila, al diciannovesimo posto, "*Gesù nel sepolcro"*, un'urna di legno e vetro contenente il simulacro di Cristo, quasi un dormiente tra cuscini e fodere di raso.

Secondo i racconti evangelici Gesù venne posto in un sepolcro scavato nella roccia e situato in un orto poco lontano dal Calvario, poi chiuso con una grande pietra. Nella processione, al fine di consentire ai fedeli la vista del "*Cristo morto"*, il sepolcro è simbolicamente rappresentato da un'urna a forma di un tronco di piramide sia nella bara vera e propria, arricchita da grandi volute agli angoli, che nel coperchio con decorazioni fogliacee; le volute ritornano nel coronamento per reggere il globo sovrastato dalla croce. Anche se rifatta nei primi anni del secolo XX mantiene il gusto del tardo Settecento.

L'attuale simulacro di Cristo, in legno con perizoma in tela e colla, fino agli anni dell'ultimo periodo bellico si trovava, disteso ai piedi di una statua dell'Addolorata, sull'altare dell'oratorio della *Confraternita della Via Crucis*, un tempo esistente nel chiostro del convento dei frati Francescani Minori Osservanti, attiguo alla chiesa di Santa Maria di Gesù a Trapani, fondato nel 1743 e parzialmente distrutto durante gli eventi bellici. La presenza del gruppo nell'oratorio è attestata da una vecchia foto, pubblicata recentemente dall'Archivio Storico Diocesano di Trapani.

Il simulacro dell'*Addolorata* si trova ora a Favignana, presso la chiesa Madre.

Il Cristo, oggi facente parte della processione dei Misteri, tradizionalmente è stato attribuito allo scultore Antonio Nolfo (1698-1781), ma alla luce della sua accertata provenienza bisogna ora rivedere tale attribuzione, in quanto riferita ad un precedente simulacro di Cristo, con molta probabilità, sostituito dopo gli eventi bellici dell'ultimo conflitto, e del quale non si hanno più notizie. La collocazione originaria, ai piedi della statua dell'Addolorata, ora attribuita a Baldassare Pisciotta (1715-1792), fa protendere a considerare lo stesso artista come autore dell'intero gruppo scultoreo.

L'opera ha carattere prevalentemente devozionale e richiama la tipologia del "*Cristo morto"* che ebbe tanto favore cultuale in Sicilia nei secoli XVII e XVIII, soprattutto presso le confraternite, con lo scopo di stimolare la "*pietas religiosa"*.

La scultura risponde alla iconografia delle settecentesche sculture in "pietra incarnata" del Cristo morto, realizzate da maestri trapanesi e conservate nella chiesa dell'Addolorata e nella cattedrale di San Lorenzo, quest'ultima attribuita a Giacomo Tartaglio.

Gesù viene presentato, dentro l'urna, come un corpo riverso sul letto di morte, coperto solo dal perizoma pieghettato, con il torace rigonfio a causa della posizione assunta sulla croce, e la bocca dischiusa per indicare che ha esalato l'ultimo respiro. La messa in evidenza, attraverso il colore, delle piaghe, delle ferite e dei buchi aggiunge elementi patetici al corpo esamine di Cristo.

Il simulacro ha il capo inclinato, il volto piccolo e profilato da una barba sottile e bipartita sul mento appuntito, palpebre socchiuse, bocca piccola da cui traspare la dentatura, baffi lunghi e sottili, capigliatura fluente con ciocche che ricadono sulle spalle.

L'attuale simulacro di Cristo, con molta probabilità, cominciò a far parte della processione dei Misteri dopo la distruzione dell'oratorio della Via Crucis, in sostituzione di un precedente "*Gesù nel sepolcro"* del quale non si hanno notizie documentarie.

Considerato che a Palermo i Genovesi, già nel 1590 avevano effettuato una processione di "*Gesù nell'urna"* e della "*Madonna"*, curata dagli Spagnoli, è presumibile che anche a Trapani i due simulacri fossero presenti fin dalle prime processioni: un documento del 1695 attesta che,

assieme a quindici gruppi, vi partecipavano “Christo nel monumento” e “Nostra Signora Maria Addolorata”.

Sappiamo comunque che *“U signuri nu munumento”* come popolarmente veniva anche definito il diciannovesimo “Mistero”, era oggetto di visita presso la chiesa di San Michele da parte dei fedeli, durante tutti i venerdì dell’anno e che nel 1720, quando i gruppi furono trasferiti nell’oratorio attiguo, fatto costruire appositamente, rimase nella chiesa assieme all’Addolorata.

Il simulacro veniva portato in spalla da quattro confrati della “*Compagnia del Sangue Preziosissimo e del Divino Michele Arcangelo”*, che lo avevano in cura ed andavano in processione con saio rosso, cappuccio e mantello bianchi.

Intorno alla seconda metà del XIX secolo passò ai pastai.

Dopo un restauro avvenuto nel 1968 ad opera di Giuseppe e Benvenuto Cafiero, nel 1991 il simulacro è stato sottoposto a restauro conservativo da una equipe di restauratori dell’Opificio delle Pietre dure di Firenze e nel 2003 da Giovanni Calvagna.

20 L'Addolorata*

Maria SS. Addolorata

Ignoto scultore trapanese

fine secolo XVIII

Ceto Camerieri, Cuochi, Cocchieri, Autisti, Baristi, Pasticcieri, Albergatori, Ristoratori

Maria SS. Addolorata, con il cuore trafitto da un pugnale, seguendo l'urna del figlio, chiude la processione. Il simulacro sfila avvolto in un manto nero di velluto che ricopre gli abiti in tela e colla.

Maria è raffigurata come "*Mater dolorosa"*, un soggetto che non ha riscontri nei passi evangelici, ma che trova riferimenti in una tradizione devozionale affermatasi particolarmente nel secolo XIII, periodo in cui sorsero diversi santuari in suo onore e furono composte le prime opere a Lei ispirate, come le "*Laudi"* e i componimenti latini di Iacopone da Todi. Al celebre testo dello "*Stabat Mater"* si sono ispirati musicisti di ogni epoca e la Vergine Addolorata è stata il soggetto, durante il corso dei secoli, di tante opere pittoriche e scultoree di grandi maestri, tutti impegnati nell'esprimere la grande sofferenza di Maria.

Veste i colori del lutto, tanto da essere anche denominata *Nostra Signora del Lutto*: tunica grigia, impreziosita da decori a mezzaluna in oro zecchino e mantello blu, entrambi in tela e colla, modellati attraverso

le pieghe, sì da creare effetti plastico-pittorici: la mezzaluna, qui utilizzata come elemento decorativo, allude anche al concepimento immacolato di Maria.

La caratteristica peculiare del simulacro, oltre che nell'espressione di composta sofferenza del viso con lo sguardo rivolto verso l'alto, sta nella resa rappresentativa del dolore attraverso la naturale positura delle mani: la sinistra sul petto quasi a sorreggere il simbolico cuore, sormontato da una fiammella e trafitto da una spada, e la destra protesa in avanti a misurare lo spazio - in un gesto di pietosa costernazione come per richiedere intercessione divina - coinvolgendo il fedele e rendendolo partecipe dei propri sentimenti di dolore.

Il cuore evidenziato da una fiamma e il pugnale che lo trafigge, entrambi in argento (sec. XX), sono i simboli che meglio identificano la tipologia dell'immagine, rispondente al tradizionale modello iconografico dell'Addolorata. Il pugnale allude alla profezia di Simeone che, in occasione della presentazione di Gesù al tempio, aveva predetto a Maria che una spada le avrebbe trafitto il cuore.

Non sappiamo quando il simulacro cominciò a far parte della processione, ma considerato che a Palermo i Genovesi, già nel 1590 avevano effettuato una processione di "*Gesù nell'urna"* e della "*Madonna"*, curata dagli Spagnoli, è presumibile che anche a Trapani due simulacri ne facessero parte fin dalle origini.

La prima documentazione riguardo a "Nostra Signora del Lutto" si ha nel 1659 per l'offerta della musica da parte dei senatori trapanesi.

Un documento del 1695 attesta inoltre che, assieme a quindici gruppi, partecipavano alla processione "Christo nel monumento" e "Nostra Signora Maria Addolorata". Quest'ultima era affidata ai patrizi e accompagnata anche dai senatori della città.

Nel 1873 i patrizi l'affidarono ai cocchieri.

L'Addolorata, durante tutto l'anno, era oggetto di venerazione presso la chiesa di San Michele e quando nel 1720 i gruppi furono trasferiti nell'oratorio attiguo, fatto costruire appositamente, rimase nella chiesa assieme a*"U signuri nu munumento".*

L'opera è stata comunemente attribuita a Giuseppe Milanti, appartenente ad una famiglia di scultori trapanesi, nato nel 1661; è quindi impossibile che la statua del 1659 fosse stata da lui realizzata.

Si può ipotizzare invece che ne fosse autore Leonardo Milanti, padre di Giuseppe, il quale nel 1661 eseguiva il *Crocefisso ligneo* della chiesa di San Francesco d'Assisi, apponendovi la data e le sue iniziali. L.M.

Una trasposizione di nome, come talvolta accade nella storiografia, avrebbe potuto confondere Giuseppe con Leonardo, lasciando tuttavia l'attribuzione nell'ambito della famiglia Milanti. La statua attuale, per i connotati stilistici, sembra tuttavia riconducibile alla fine del secolo

XVIII allorquando, con molte probabilità, fu rinnovata o completamente rifatta: lo dimostra l'andamento parallelo delle pieghe del manto e della tunica che rimanda a stilemi neoclassici. I connotati formali - volto allungato e inclinato, naso affilato, bocca dischiusa dalla quale traspare la dentatura, espressione sofferente - attestano comunque il persistere, nella scultura siciliana, della componente pietistico devozionale che, nel secolo XVII, aveva avuto il suo degno rappresentante in fra Umile da Petralia.

Va inoltre ricordato che la statua subì dei danni durante il bombardamento del 6 aprile 1943 che colpì la chiesa e l'annesso oratorio di San Michele dove erano ospitati i sacri gruppi e che, come accadde per altre statue, i successivi restauri furono effettuati rimodellando sommariamente le pieghe e riutilizzando, anche arbitrariamente, parti scultoree in legno: lo confermano i piedi dissimili del simulacro.

Con Maria Addolorata, da sola sulla sua vara, preceduta da un corteo di due file di donne vestite di nero, si chiude la lunga processione dei "Misteri". Il suo passaggio e, soprattutto, il suo rientro nella chiesa del Purgatorio sono momenti di grande commozione e di intensa partecipazione: la sacra immagine coinvolgendo lo spettatore attraverso la componente realistica, suscita pietà, rispetto, commozione.

Il simulacro, attualmente curato da camerieri, cuochi, cocchieri, autisti, baristi, pasticcieri, albergatori e ristoratori, nel 1998 è stato restaurato da Concetto Mazzaglia e nel 2014 da Elena Vetere e Nicola Miceli.

Nota dell'autore

Le schede storico-artistiche sui «Misteri» sono parzialmente tratte da: L. Novara, I gruppi processionali di Trapani, in «Legno tela e … la scultura polimaterica trapanese dal Seicento al Novecento», catalogo della mostra, a cura di AM. Precopi Lombardo e P. Messana, Trapani 2011, pp.131-150.

È vietato copiare, riprodurre, o utilizzare, anche parzialmente, i testi qui pubblicati.

Lina Novara, nata a Trapani, laureata in Lettere Classiche, già docente di Storia dell'Arte negli Istituti di Istruzione secondaria di II grado, in qualità di storico dell'arte si è sempre dedicata all'attività di studio e di ricerca sul patrimonio artistico e culturale siciliano, impegnandosi anche nell'opera di divulgazione, promozione e salvaguardia.

Ha svolto attività didattica presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo ed è intervenuta con relazioni e comunicazioni a numerosi seminari e convegni; ha pubblicato saggi e articoli sulla Storia dell'Arte e sul collezionismo in Sicilia. Ha inoltre curato il coordinamento scientifico di pubblicazioni e mostre ed è coautrice di diversi volumi. Come esperto esterno ha collaborato con l'ex Provincia Regionale di Trapani per la stesura di testi e la promozione delle risorse culturali e turistiche del territorio.

Nel 2007 ha ricevuto il premio "Donna con la D Maiuscola" e dal 2009 presiede l'Associazione Amici del Museo Pepoli della quale è socio fondatore.

La presente pubblicazione, coperta da copyright,
è stata realizzata esclusivamente
per il sito www.trapaninostra.it