



Silvia Trappa. La voce del silenzio.

Le Madonne Lauretane di Silvia Trappa: genesi di un progetto.

Ci sono progetti di particolare intensità che sembrano cercare, in piena autonomia, l'artista che sarà in grado di esprimerli, e non viceversa.

Lo fanno con un percorso talvolta tortuoso, disseminando indizi lungo la strada: si svelano a poco a poco con la leggerezza di un pensiero, un'immagine, un'intuizione che illumina, un desiderio che irrompe e non concede tregua. L'artista che ne coglie il richiamo ne è sedotto, persino turbato, e protende ad essi come un incantamento, con la necessità di dar corpo e anima, attraverso i propri strumenti espressivi, ad un richiamo preciso, per giungere infine ad un'agnizione, un riconoscimento che doveva avvenire in un tempo preciso.

Silvia Trappa giunge oggi al progetto delle Madonne Lauretane con una coerenza concettuale e formale cristallina, a cui tutto il suo percorso precedente pare tendere come un disegno già scritto: dopo i corpi acerbi delle Sante adolescenti, vulnerabili e forti allo stesso tempo, nuovamente l'artista trae ispirazione dall'iconografia religiosa per un'acuta riflessione sull'immagine delle donna nella società contemporanea, e più in generale su concetti come resilienza e potere, maternità e metamorfosi, dove quella che è percepita come debolezza si rivela in realtà come una forza inaspettata, silente e granitica. Un ribaltamento di prospettiva che è visibile solo con uno sguardo rinnovato che l'artista, grazie alla sua sensibilità, suscita nello spettatore, in una lettura scevra da luoghi comuni troppe volte percorsi.

Se l'infanzia e l'adolescenza erano lette come momenti di passaggio per la mente e per il corpo, caratterizzati da purezza e al contempo dal pericolo espresso da un'intrinseca vulnerabilità, la Madonna è la ragazza che diventa donna, che ha nel suo potere di generare vita il suo mistero più grande: la sua iconografia veicola questa capacità attraverso il sapiente utilizzo di elementi paradigmatici che si ripetono, seppur con variazioni, in tutte le culture, con esiti di grande impatto visivo, e precedono la religione cattolica in un'ottica pre-confessionale che affonda le radici in tempi remoti.

Le Madonne Lauretane “hanno trovato” Silvia, sono comparse all'angolo di una via in Lombardia, in una remota chiesa in Messico o presso un altare in Sud Italia, sempre diverse eppure ugualmente potenti nella loro immagine che ripropone stilemi comuni, quasi astratti, che “chiedono” attenzione. L'artista ha saputo rispondere con una riflessione maturata nel tempo che ha influito sulla sua ricerca espressiva e formale, in una piena circolarità di immaginazione tra pensiero e tecnica, visione e materia.

Nigra sum sed formosa

Le Madonne Lauretane, dal nome della celebre Madonna Nera di Loreto, sono sculture lignee il cui corpo femminile, visto frontalmente e verosimilmente assiso su un trono, è completamente nascosto alla vista da una ricca veste dalmatica a mantello che lascia scoperti solo il volto, ieratico e distaccato, e quello del Bimbo che porta in braccio: l'effetto visivo è quello di un monolite, la cui volumetria triangolare affonda la base nella terra e punta al cielo; sul capo è posta la corona o tiara, degno simbolo della *Regina Caeli*.

“*Nigra sum sed formosa*” (“Bruna sono, ma bella [...]”, Ct. 1,6). Questo passo del Cantico dei Cantici, interpretato da molti come riferito alla Vergine Maria, per alcuni spiegherebbe la diffusione in Occidente di figure lignee di legno bruno della Madonna. La testimonianza scritta più antica su una Vergine Nera appare in una cronaca dell'anno 1255; il re francese Luigi il Santo portò con sé, di ritorno dalla Crociata in Palestina, alcune sculture della Vergine Maria “scolpite in legno scuro che provenivano dall'Oriente”. Da allora le misteriose Vergini Scure ebbero ampia diffusione in tutta Europa, in Russia, nelle Filippine, nelle Isole Canarie, in Sudamerica (tra le più celebri la Virgin del Cerro presso il Museo Casa National de Moneda, Bolivia, la Nuestra Senora de

Belen, Perù, la Nuestra Senora del Rosario a Santo Domingo, la Virgen de la Soledad a Oaxaca, Mexico). Almeno duecento di queste statue dominano gli altari delle chiese francesi, soprattutto nella regione dell'Auvergne. Il culto della Madonna nera in America Latina (dove Silvia ha trascorso un periodo di residenza d'artista negli ultimi mesi) ha avuto una grande diffusione a seguito di due eventi fortuiti, due naufragi che fecero approdare rispettivamente a Cagliari e a [Tenerife](#) una statua della Madonna nera. Nacque così a Cagliari il culto di [Santa Maria di Bonaria](#), da cui prende il nome anche la città di [Buenos Aires](#), capitale dell'[Argentina](#). A Tenerife invece La [Virgen de Candelaria](#) divenne patrona delle Canarie, oltre che di Tenerife, ultimo porto prima della traversata atlantica, e ciò favorì la nascita di santuari analoghi (come quello di Copacabana) in tutta l'[America Latina](#).

Sulle motivazione del colore nero molte sono le teorie, ma la più affascinante è quella che lega il culto della Vergine Maria a confessioni pre-cristiane. Nell'antichità alcune dee, Iside presso gli Egizi e Demetra/Cerere nella cultura greco romana, potevano essere rappresentate con il volto scuro. L'immagine di Iside, addolorata per la tragica morte di Osiride, ha diversi elementi di sovrapposizione con il culto mariano: è ritratta seduta su un trono con in grembo il figlio Horus (che nasce nel solstizio d'inverno, come nella religione cristiana), è nera come la notte che genera il Sole e ha sul capo un disco solare che ricorda un'aureola o una corona. Anche Cerere / Demetra (dal greco "ghe-mater", madre-terra), addolorata per la perdita di Proserpina, è spesso caratterizzata da un colore scuro, che è quello della terra fertile, generatrice. Iconografie che si riconducono tutte al culto della Grande Madre, ben documentata nel Mediterraneo: Ishtar per gli Accadi, Artemide-Diana ad Efeso, Afrodite-Venere a Cipro, Demetra ad Eleusi o Bellona a Roma.

Ancora più indietro nel tempo la Grande Madre è rappresentata da una pietra posta verticalmente nel terreno, il betilo, a cui si attribuisce una funzione sacra in quanto dimora di una [divinità](#) o perché identificata con la divinità stessa. Il termine "betilo" ([latino](#) "Baetylus", [greco](#) "Baitylos") deriva dall'[ebraico](#) Beith-El che significa "Casa di Dio". Posto a protezione delle vie, poteva avere forma conica, antropomorfa, cilindrica, prismatica: il tempio di Cibele a Pessinunte in Frigia custodiva il famoso betilo di Cibele,

guarda caso in pietra nera, trasportato poi a Roma nel 204 a.c. secondo un responso dei libri sibillini. Al betilo si sostituì un'immagine prima della dea poi di un dio. Nella versione femminile la figura deve discendere come una pietra fondendosi con la terra, a significare la madre terra nella sua solida stabilità. Nella versione maschile l'esito figurativo è l'erma, un pilastrino a sezione quadrangolare sormontata da una testa scolpita a tutto tondo a raffigurare Hermes, collocato lungo le strade ai crocevia ai confini delle proprietà per invocarne la protezione (si pensi allo straordinario parallelismo con i Moai sull'Isola di Pasqua, una sorta di erme del Pacifico a protezione dell'isola), che ebbero ampia diffusione nella cultura greca romana e giungono sino ai giorni nostri nella ripetizione di precisi modelli della ritrattistica ufficiale.

La Voce del Silenzio

La Vergine Nera, la Grande Madre, la Pietra Sacra, sono tutte espressioni dell'Eterno Femminino, presente a tutte le latitudini: una visione diacronica dove il passato si rigenera ogni volta nel presente, assumendo valori nuovi per ogni generazione. Attingendo alla storia e alla tradizione Silvia Trappa ha dunque rielaborato questo tema come specchio della società contemporanea attraverso la sua personale visione e una parallela riflessione sulla tecnica, che la scelta del materiale le ha imposto.

La serie delle Madonne Lauretane è composta da cinque Madonne che simboleggiano idealmente differenti tipi di donna delle diverse latitudini: Mediterraneo, Asia, Sud America, Europa e Nord Europa. Per rappresentarle Silvia ha scelto di riflettere su un canone estetico comune, un codice formale che prevede una scultura in legno (materiale proprio della statuaria sacra) dalla forma conica sempre della stessa dimensione, un basamento in metallo, i capelli raccolti a richiamare nel profilo l'antica corona, la testa del Bimbo che sporge dalla veste con lo sguardo non rivolto allo spettatore ma di lato, verso un futuro che gli appartiene, un tempo che non è il nostro. Le differenzia una superficie sempre diversa, una carta decorata a memoria della sontuosa dalmatica della Madonna Lauretana che Silvia ha accuratamente scelto tra quelle più preziose recuperate in giro

per l'Italia e ha disposto come un cartamodello sulla superficie levigata, profilandola in oro.

L'artista, abituata nell'esercizio della ceramica a lavorare per fasi e stratificazioni successive, si è trovata a gestire una nuova dimensione temporale ed emotiva, lavorando questa volta per sottrazione, esercizio imposto dal legno, materiale che richiede maggiore controllo rispetto alla ceramica e con il quale raramente in passato aveva lavorato. L'esito è una scultura astratta di grande eleganza che richiama un'estetica orientale, debito che Silvia ha verso la cultura giapponese, così significativa nel suo percorso umano e formativo.

La sintesi stilistica raggiunta nella scultura lignea monolitica accresce la simbologia semantica della rappresentazione: come nell'Herma classica (a differenza della Madonna Lauretana, dove il corpo era solo nascosto dalla dalmatica) la fisicità è sottratta, negata, ma la forza del messaggio è accresciuta: la donna nella maternità è padrona di se stessa, raggiunge la sua massima espressione nel ciclo naturale, è donna-regina (e la sua femminilità è sottolineata dalla preziosità della veste, dai capelli-corona) e, soprattutto, il suo corpo ha acquisito un valore intrinseco grazie al potere generativo e come tale non ha più bisogno di essere mostrato.

L'astrazione dunque è anche psicologica ed emotiva: il suo sguardo, solo accennato, è ieratico, spirituale, ma anche metafora di una visione differente, uno *sguardo laterale* che in Silvia è diventata cifra stilistica e caratterizza i suoi *ritratti-non ritratti*.

In parallelo alle Madonne Silvia sceglie di esporre le Matriyoshke in ceramica smaltata dall'aspetto estremamente materico, figure femminili la cui forma, di straordinaria diffusione iconografica, mostra in effetti solo il viso e nasconde la ricchezza al proprio interno: una sorta di Madonna laica che riassume in sé la genealogia femminile, la capacità di riprodursi all'infinito. In Messico Silvia si è imbattuta (o è stata trovata?) nella potente immagine della Nuestra Senora della Soledad, iconografia diffusa anche nel Sud Italia e in Sardegna, che rappresenta una Madonna in abiti scuri, monacali, sola nel suo dolore perché ha perduto il Figlio. L'artista l'ha realizzata in ceramica raku con una tecnica particolare che ne ha evidenziato il contrasto tra bianco e nero nella decorazione floreale della veste e l'ha circondata di piccole concrezioni in ceramica appuntite dalle molteplici letture, piccoli artigli, o lacrime che nel contatto con il suolo sono diventate

rocce. Un'immagine installativa potente di donna che porta su di sé il dolore del mondo, la cui sofferenza silenziosa si tramuta in forza per tutti coloro che la cercano e in essa si identificano.

Donna vergine, madre, consolatrice, figura che intercede; tutt'altro che fragile, possiede un dono straordinario: la forza salvifica dell'amore disinteressato che continua a generarsi, la cui sola presenza è simbolo di resilienza, chiave di accesso all'eterno per lo spirito dell'uomo di ogni tempo, oltre ogni confessione religiosa e ogni credo.