



Memorie riscoperte

*MINISTERO PER I BENI CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER I BENI AA.AA.AA.SS. DELLA CALABRIA
DIOCESI DI CASSANO JONIO - PARROCCHIA DI S. MARIA MADDALENA
CENTRO INTERDISCIPLINARE DI STUDI ED INTERVENTI SUL TERRITORIO*

Memorie riscoperte

Mostra di Opere d'Arte Restaurate dalle Chiese della Maddalena e del Carmine
(Morano Calabro, chiesa del Carmine: 22 luglio - 31 ottobre 1995)

COMUNE DI MORANO CALABRO - ASSESSORATO AI BENI CULTURALI



Premessa

Amministrazione Comunale di Morano Calabro

La tutela e la valorizzazione dei beni storico-artistici rappresentano per ogni comunità un notevole fattore di crescita oltre che culturale, sociale e civile. Investire in cultura significa, infatti, promuovere una serie di operazioni (quali la conoscenza, la ricostruzione, la selezione, ecc.) finalizzate all'individuazione delle nostre radici storiche e quindi della nostra stessa identità, di cui il passato è parte integrante.

La mostra *Memorie riscoperte* e il relativo catalogo, hanno permesso di studiare e approfondire la conoscenza di un parte notevole dei tesori d'arte di Morano, ponendo l'attenzione, per il momento, soltanto sulle chiese del Carmine e della Maddalena. Si tratta di uno dei tanti e decisivi contributi della Amministrazione comunale per sviluppare una cultura del rispetto del passato e una cura qualitativa sempre più alta del territorio.

La rassegna nasce, dunque, dalla consapevolezza dell'estrema rilevanza che l'Arte e la Storia rivestono nella collettività come elementi di promozione di quelle opportunità di scambi e di integra-

zione e, allo stesso tempo, di miglioramento della qualità della vita, che trovano in esse un naturale incentivo.

Tale iniziativa ha offerto inoltre l'occasione per sperimentare positivamente la possibilità di un rapporto di collaborazione tra forze ed Enti diversi.

Siamo grati, pertanto, alla Diocesi di Cassano Jonio, in particolare nella persona del Vescovo S. E. Andrea Mugione, ed al Parroco della Maddalena Don Giuseppe Lombardi, che con rara sensibilità e lungimiranza hanno aderito all'iniziativa.

Siamo altresì onorati di essere stati prescelti dalla Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria per intensificare i rapporti di tutela e di attività storico-artistica tra centro e periferia. L'importanza dell'iniziativa è infatti accresciuta anche dalla circostanza che è, questa, la prima Mostra che venga allestita dalla Soprintendenza fuori dalla sede centrale di Cosenza. Grazie a ciò, Morano acquista ormai il riconoscimento a pieno titolo di "Città d'Arte".

Si ringraziano, pertanto, il Soprintendente Arch. Roberto Cecchi e il Responsabile del Laboratorio di restauro Dott.ssa Rosa Anna Filice. Determinanti sono stati la collaborazione e la passione del direttore della mostra, il Dott. Giorgio Leone, della stessa Soprintendenza, al quale non ci stanchiamo di esprimere la nostra sincera gratitudine.

Prezioso è stato inoltre il sostegno del C.I.S.I.T., che ha curato l'allestimento della rassegna e il progetto grafico del catalogo; altrettanto importante l'apporto delle professionalità e delle energie più vive della cultura locale.

Indispensabile, per l'attuazione dell'iniziativa, è stato infine l'incoraggiamento di tutti i cittadini moranesi, nei quali abbiamo trovato l'attenzione e la forza necessaria per affrontare con entusiasmo le tante difficoltà incontrate.

Il nostro più vivo auspicio è quello di poter dare, anche con questa iniziativa, un ulteriore contributo alla conoscenza e alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico del nostro paese.

L'Assessore ai Beni Culturali
Prof. Pasquale Vacca

Il Sindaco
Dr. Francesco Di Leone

Presentazione

Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria

E' con molto piacere che presento questa *piccola* mostra.

Piccola come dimensioni, ma sicuramente rilevante perché raccoglie il frutto di un assiduo lavoro di anni di tecnici: restauratori e storici dell'arte.

Le opere esposte sono state restaurate totalmente a cura del Laboratorio di Restauro della mia Soprintendenza che ha sede a Cosenza (eccezion fatta per una, finanziata dall'Amministrazione comunale, ma sempre eseguita sotto il controllo dei tecnici del Laboratorio).

Si tratta di un esempio significativo del lavoro di tutela del patrimonio culturale svolto sul territorio, troppo spesso fuori dalle luci della ribalta e, per lo più, sconosciuto.

Mentre è bene sapere che questo Laboratorio, che ha competenza su tutto il territorio della Regione, svolge la sua opera da molti anni, soprattutto per gli Enti con minori disponibilità finanziarie. Per cui, si occupa prevalentemente del restauro di beni appartenenti alle parrocchie che hanno sempre meno risorse, a fronte di un immenso patrimonio culturale.

Il Laboratorio si prende cura di questi beni ed in cambio chiede soltanto che prima della restituzione si provveda ad eseguire quelle opere che sono considerate indispensabili alla loro buona conservazione. Infatti, è necessario che i

beni tornino al loro posto in condizioni ambientali accettabili e vengano prese misure adeguate per ripararle da furti e manomissioni.

Prima di restituire il *Polittico del Vivarini* l'Ufficio si è voluto accertare che queste garanzie ci fossero tutte e solo allora ha provveduto a renderlo alla comunità.

Nel complesso, quindi, sono state restituite 18 opere, tra dipinti, sculture e opere di arredo che la Soprintendenza aveva avuto in consegna diversi anni fa.

Il tempo comunque, non è trascorso invano. Le opere sono tornate a risplendere come una volta e forse molto di più, anche perché talune si trovavano in un totale stato di abbandono o erano in avanzato stato di degrado.

La mostra appena allestita ha consentito di attivare un'iniziativa culturale di valenza locale, comunque rilevante. E le opere non sono rientrate alla chetichella.

L'Amministrazione comunale e, per essa, il Centro Interdisciplinare di Studi ed Interventi sul Territorio (C.I.S.I.T.) hanno saputo proporre l'iniziativa nella giusta cornice, che consente di far apprezzare soprattutto alla popolazione locale talune peculiarità storico artistiche che caratterizzano il territorio di Morano.

Non è una cosa di poco conto. Anzi, questo dovrebbe essere il senso più ampio da dare al termine

valorizzazione.

Che non significa affatto la modifica dell'esistente. Che non significa affatto mettere mano alle testimonianze del passato con l'arroganza del presente.

Ma vuol dire attivare una sorta di strategia dell'ascolto. Di capire con umiltà i valori che il passato ci ha lasciato, per analizzare il presente e progettare il futuro.

Valorizzazione significa dar voce a chi non ne ha. Valorizzazione significa fare emergere i segni del passato per renderli attuali.

Il momento del restauro è tutto questo. Nel corso del lavoro si prende coscienza della materia, si studia il contesto in cui l'opera è nata e si cerca di comprendere in che modo è giunta fino a noi.

Questo è il significato delle ricerche intraprese e pubblicate all'interno del catalogo. Spesso tutto ciò rimane appannaggio esclusivo di pochi specialisti. Viene pubblicato su riviste specializzate da cui i più sono esclusi.

D'altra parte agli specialisti non si può chiedere che assumano il ruolo di divulgatori.

Questo ruolo può e deve essere assunto da altri. La cerniera deve essere lasciata alle strutture territoriali pubbliche e private che conoscono i registri locali su cui è necessario muoversi per capire e farsi capire.

Mi pare che questa mostra abbia raggiunto egregiamente anche questo obiettivo.

Il Soprintendente per i Beni
Ambientali Architettonici Artistici e
Storici della Calabria
Dott. Arch. Roberto Cecchi

Il *Centro interdisciplinare di studi ed interventi sul territorio (C.I.S.I.T.)* è sorto a Morano Calabro nel 1991 con l'intento di promuovere e di sviluppare studi e ricerche sui processi di formazione e di evoluzione degli organismi territoriali, urbani ed edilizio-architettonici, avvalendosi di strumenti metodologici che abbiano rigore scientifico e che privilegino un approccio multidisciplinare. Tutto ciò al fine di saper cogliere le loro peculiarità e saper quindi definire adeguatamente le modalità di intervento, di salvaguardia e di recupero del patrimonio storico, ambientale, artistico e culturale del territorio dei nostri paesi.

Le iniziative promosse fino ad oggi non sono state irrilevanti. In particolare, negli ultimi anni, si è andato definendo più in dettaglio un campo di ricerca e di intervento nell'ambito dei beni artistici, considerate le peculiarità di Morano, anche nell'ambito del Parco del Polino.

È da questo programma che nel 1993 sono nati gli *Incontri d'arte* all'interno delle chiese di Morano, con l'intento di far conoscere ad un più vasto pubblico non solo le singole opere d'arte che in questi contenitori sono racchiuse, ma soprattutto la storia dell'edificio, le modifiche che lo stesso ha avuto nel tempo, la storia del santo a cui è dedicato e tutte quelle notizie che, in una parola, possono definirsi come la *memoria collettiva* di una comunità.

In tale nostro lavoro i livelli di approccio sono stati molteplici: dalla semplice visualizzazione (con l'ausilio di videocamere) dei beni esistenti, con l'intento soprattutto di mostrare quei particolari che sfuggono ad una vista anche attenta, all'analisi più specifica di una singola opera d'arte, di un singolo autore, dell'architettura dell'organismo pre-

so in esame, ecc.

Non solo, quindi, semplice divulgazione ma anche trattazione più rigorosa ed articolata, con linguaggi anche diversi: la trattazione orale con l'ausilio di materiale video-grafico, le immagini video alla ricerca dei sentimenti, la trattazione più scientifica all'interno del nostro periodico *Contrade*.

Le nostre ricerche non sono finalizzate a se stesse ma hanno degli obiettivi concreti. Per esempio la ricerca sul complesso conventuale di S. Bernardino e sulle sue opere d'arte (pubblicata sul n. 2 di *Contrade*) aveva due obiettivi fondamentali: uno immediato (il ritorno a Morano del *Polittico* di Bartolomeo Vivarini) è stato raggiunto il 13 maggio scorso; l'altro (la destinazione da dare al complesso conventuale e allo spazio ad esso circostante) è stato posto non tanto come *provocazione* di tipo giornalistico ma come un *progetto culturale* di vasta dimensione, in cui impegnare notevoli risorse, non solo economiche.

Anche il recupero della chiesa del Carmine dal suo stato di deposito a luogo aperto non solo al culto è un aspetto di questo *progetto culturale*.

In questo caso l'occasione era il restauro di alcune opere d'arte ormai dimenticate, di alcune delle quali addirittura si erano perse le tracce.

Ecco il duplice obiettivo: recuperare il Carmine e le sue opere restaurate alla nostra memoria e contemporaneamente riproporre alcune opere d'arte restaurate della vicina Maddalena.

Sia nel ritorno del *Polittico* di Bartolomeo Vivarini che nel recupero della chiesa del Carmine per la mostra di opere d'arte restaurate è stato fondamentale, a nostro avviso, il contemporaneo contributo, ognun-

no per quanto di propria competenza, della Soprintendenza ai Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria, della Diocesi di Cassano, della Parrocchia della Maddalena di Morano e, soprattutto, dell'Amministrazione comunale di Morano-Assessorato ai beni culturali.

Riteniamo molto importanti queste esperienze, non solo per noi, ma per tutta la popolazione di Morano e del circondario.

Il nostro *Centro* si basa sul volontariato:

è per questo che esso può costruire relazioni sociali non di gruppo ma di cittadinanza, può fondare le predette relazioni sociali sul valore della solidarietà, può promuovere valori di responsabilità nella comunità in cui opera, soprattutto carente di culture e di esperienze diffuse di dovere pubblico, permeata come è fundamentalmente da una concezione della *politica* fondata sul rapporto «amico-nemico» e può rendere attive nuove energie e introdurre anche elementi di imprenditorialità.

Per questi motivi abbiamo indicato in *Memorie riscoperte* il nome della presente rassegna di opere restaurate: le tele, i legni lavorati e decorati, i pezzi erratici non sono solo opere d'arte: sono soprattutto *memorie* del passato della nostra comunità. Siamo convinti che solo se la nostra *memoria riscoperta* sarà collettiva e non 'elitaria' potrà essere ritrasmessa correttamente a strati sempre più vasti della popolazione del nostro paese: includere nel loro universo i valori non economici, non legati cioè strettamente alla sola sopravvivenza fisica, sarà un altro obiettivo fondamentale da raggiungere.

Con tale convinzione il nostro impegno continuerà immutato per nuovi e più importanti obiettivi.

Opere d'Arte Restaurate dalle chiese della Maddalena e del Carmine

Rosa Anna Filice

La storiografia artistica calabrese ha sempre considerato il patrimonio delle chiese di Morano Calabro tra i più notevoli e interessanti della regione. La sola scorsa delle pagine dell'*Inventario* del 1933¹, curato e in maggior parte dovuto ad Alfonso Frangipane, e delle altre *guide* e raccolte inventariali² mette bene in evidenza l'assunto dal punto di vista delle opere di pittura, scultura, argenteria, paramenti sacri e arredi lignei. Non minore, però, è la considerazione relativa all'impianto urbano³ o alle pregnanti presenze architettoniche⁴, che sono sempre state additate tra le più esemplificative dell'età tardobarocca in Calabria: specialmente la chiesa della Maddalena che si costituisce tra le costruzioni più compiute sia per l'aspetto scenografico, sia per la maggiore compenetrazione tra il linguaggio architettonico e quello decorativo, del quale, ma forse di ambedue, da poco si conosce anche l'autore: Donato Sannicola o Sarnicola⁵.

Le opere presenti a Morano, hanno pure riscosso l'interesse della storiografia artistica meno circoscritta: ben nota è la vicenda della croce d'argento di S. Pietro⁶, ma si pensi all'importanza del polittico datato 1477 di Bartolomeo Vivarini⁷ (Murano 1430 ca. - post 1492), o di quella delle belle statue di Pietro Bernini (Sesto Fiorentino, 1562-Roma 1629) - la *S. Lucia* e la *S. Caterina d'Alessandria*, oggi in S. Pietro, ma provenienti dal Convento di Colloredo⁸ - e delle altre, in parte ascrivibili alla sua scuola⁹.

Recentemente, poi, è stata indicata la presenza di Ippolito Borghese (Sigillo, 1568?-doc. fino al 1627) nella chiesa dei Cappuccini¹⁰ e del fiammingo Pedro Torres (doc.

dal 1591 al 1603) in quelle del Carmine e di S. Nicola¹¹.

Contemporaneamente si è andata definendo l'importanza che Morano ebbe nel settore dell'intaglio ligneo dal sec. XVI in poi; tanto che sembra si possa realmente parlare di una vera e propria «*scuola di Morano*», benché le singole personalità si trovassero a operare in centri limitrofi¹². Questa manifesta un'articolazione di linguaggio di stampo classicheggiante ben discernibile con continuità fino a metà del '700, quando poi letteralmente 'fiorirà' un nuovo modo di intendere l'intaglio, importato dai Fusco e che continuerà per tutto l'Ottocento¹³.

I rinnovamenti edilizi avvenuti a Morano nel corso del Settecento - che rientrano in un modello ben decifrabile della cultura meridionale¹⁴ -, hanno certamente cambiato e modificato la *facies* che la cittadina aveva acquisito nel tempo, restituendole però un aspetto inconsueto e, come già detto, culturalmente qualificato.

L'azione nella committenza degli Ordini religiosi, dei feudatari e delle nobili famiglie, certamente è un campo ancora da esplorare per poterne dare motivate ragioni ed espressioni. Nella circolazione culturale della cittadina, comunque, ebbero rilievo gli Agostiniani Eremitani che, a seguito di una congregazione riformata, costituita nel locale convento, fondato nel 1545, vennero detti Colloretani. Il distacco di questi, rispetto alle altre componenti di cui si è detto, consiste nel fatto che essi fecero pervenire nella propria chiesa, attraverso commissioni di alto livello, prestigiose opere d'arte. Di provenienza colloretana sono sicuramente scul-

ture e cibori marmorei, e forse anche altari, dipinti tuttora visibili nelle chiese di Morano e che all'epoca determinarono indirizzi di gusto in alcune commissioni locali e dei centri limitrofi: dalle sculture di *S. Pietro* e di *S. Paolo* nell'omonima chiesa moranese, all'*Immacolata* che si venera nella chiesa di S. Leone a Saracena. Forse, agli Agostiniani di Colloredo è ascrivibile un modello di altare che venne adottato nelle loro grance e che probabilmente influenzò anche quello dell'Assunta nella chiesa di S. Maria del Colle a Mormanno¹⁵.

Lo studio particolareggiato della chiesa di S. Maria Maddalena - o semplicemente della Maddalena, come si dice correntemente a Morano - è stato motivato da due eventi succedutesi nel tempo. Il primo è un incontro d'arte organizzato dal C.I.S.I.T nel 1993 che ebbe sede proprio in questa parrocchiale; il secondo è il 'ritorno' del polittico del Vivarini avvenuto nel maggio di questo anno che ha trovato la sede temporanea nella stessa chiesa, sull'altare della cappella di S. Silvestro in sacrestia. La motivazione più ovvia e pretestuosa - il motivo occasionale, si direbbe - è quella di non lasciare questa pregevolissima opera nella 'solitudine' di un unico momento importante di Morano - accostato a volte solo al Gagini (cfr. II, 2) e al Bernini -, poiché nella stessa cittadina, ha 'compagni' che possono egregiamente descrivere la cultura artistica in cui si inserisce. Per il momento, l'interesse al patrimonio della Maddalena è dato dalla circostanza del ritorno in questa chiesa di altre opere restaurate. Di concerto con l'Amministrazione Comunale si è voluta organizzare una mostra che abbia il fine di destare la curiosità

verso questo patrimonio e che si spera col tempo di estendere alle altre chiese moranesi che pure hanno avuto l'attenzione della Soprintendenza con restauri e attribuzioni notevolissime¹⁶.

Una "mostra di restauri" è sempre un momento importante perché alla presentazione del recupero conservativo dell'opera quasi sempre si aggiunge la sua valorizzazione. In questa moranese - la prima che la Soprintendenza cosentina allestisce fuori dai propri locali espositivi - vengono presentati dei restauri eseguiti nell'arco di quasi vent'anni. La restituzione avviene solo oggi grazie all'encomiabile sensibilità dell'attuale Amministrazione comunale, che ha stanziato i finanziamenti per la salvaguardia delle stesse nei siti originari.

Il restauro del primo gruppo di queste opere (cat. nn. 5-11, 13) è stato eseguito nei primi anni del 1970 a cura di M. P. Di Dario Guida che lo presentò nell'appendice della mostra cosentina del 1976¹⁷. Il restauratore fu il compianto Raffaele Gallo, che ne approntò il restauro conservativo e figurativo secondo il criterio della lacuna 'a vista' e del risarcimento 'minimo' finalizzato esclusivamente alla ricostruzione visiva dell'immagine, cioè a reintegrare coloristicamente solo le mancanze risarcibili e di disturbo.

Il restauro dell'organo della chiesa del Carmine (cat. n. 4) venne eseguito nel 1992 dalla ditta artigiana Fratelli Ruffatti e l'intervento sul parapetto della cantoria (cat. n. 4) da quella di Ida Grisolia sempre nel 1992.

Contemporaneamente la stessa ditta eseguiva il recupero del fastigio ligneo e della tela dell'altare

maggiore (cat. n. 1), che presentava tenaci ossidazioni della vernice sotto pesanti strati di sudicio.

Ad Anna Maria Ivano, invece, nel 1993-94 si deve il completamento del restauro del soffitto ligneo della sacrestia della Maddalena (cat. n. 3). Operazione delicata e complessa, poiché dell'originaria composizione rimaneva solo parte dei moduli ottagonali che vennero ricomposti al centro, creando una nuova compagine al soffitto col completamento della struttura lignea lasciata 'a vista' per evitare possibili confusioni con quanto era pervenuto di autentico.

All'Amministrazione comunale si deve il finanziamento del restauro della tela raffigurante *l'Incoronazione della Vergine* (cat. n. 15) della chiesa del Carmine, condotto da Guglielmo Colonna, che ne ha risanato le condizioni conservative e figurative compromesse da un pesante intervento ottocentesco.

Le restanti opere (cat. nn. 2, 12, 14, 16-17) sono state restaurate - o sono in corso di restauro - presso il Laboratorio della Soprintendenza di Cosenza¹⁸. Si è cercato, anche in questi interventi, di portare avanti dei restauri conservativi e 'minimali' nella restituzione coloristica, sia perché queste opere non presentavano particolari problemi di fruizione estetica, sia perché si è voluto continuare una linea già intrapresa e sostanzialmente idonea al recupero di tali manufatti.

La presentazione di questi restauri, quindi, ha permesso l'analisi formale delle opere e di conseguenza un loro studio particolareggiato che ha condotto a nuove letture e arricchimenti culturali per Morano e per la Calabria. Basti pensare all'attribuzione a pittore veneto dei *paliotti* (cat. nn. 16-17),

avanzata da G. Leone, che ne evidenzia la problematicità e l'interesse per accostamenti evidenti a opere delle quali da decenni è nota l'attribuzione a Francesco Guardi (Venezia, 1712-1793), ma che solo di recente viene posta in discussione.

Di analogo interesse le nuove attribuzioni a P. Torres (cat. n. 1) - da quelle individuabili in documenti a quelle indicate per innegabili ragioni stilistiche (*l'Immacolata* di S. Pietro)-, proposte sempre da Leone, e a Giuseppe Tomajoli (cat. nn. 5-6), dovute a M. Mele, nonché le letture storiche sottese ai dipinti di Francesco Lopez (cat. nn. 7-12) e a quello di un interessantissimo pittore napoletano (cat. n. 13).

Altre novità sono l'attribuzione a Cristoforo Santanna - o meglio alla collaborazione col figlio Giuseppe - di un dipinto del Carmine (cat. n. 15) e la problematica lettura del pittore autoctono Fedele Lo Tufo (cat. n. 14). Non mancano le proposte di interpretazione «moranese» di manufatti lignei (cat. nn. 2, 3, 4).

L'approfondimento di queste tematiche è rinviato alle schede pertinenti, ma si vuole evidenziare la particolarità del catalogo che, oltre alla presentazione di queste opere restaurate, dedica la seconda parte alla 'storia' della chiesa della Maddalena. Una indagine che mette al vaglio delle moderne metodologie quanto è tramandato dalle 'storie' locali¹⁹. Si è potuto constatare che l'informazione diretta è quasi sempre giustificata, ma a volte parziale, cioè, sebbene abbia un corrispettivo storico nelle fonti documentarie, non viene presentata nella sua interezza. È questo il caso della cupola della quale si è

sempre detto, in base a quanto scritto dagli storici locali, che fu innalzata nel 1862, ma in realtà a questa data forse risale il solo rivestimento maiolicato, quando invece essa era già prevista e presente nella costruzione originaria²⁰.

Ancora, questo si può notare a riguardo della disposizione degli altari, della quale sempre il Salmena dà notizia al 1734 e al 1882²¹, ma salta completamente quella più importante - e che certamente conosceva - effettuata nel V/VI decennio del '700 (cfr. cat. n. 13; II, 4) e dalla quale dipende il riordino ottocentesco effettuato da Gaetano Scorza quando fu canonico della Maddalena.

Certamente, la ricerca che si presenta non è esaustiva - guai averne la pretesa in questo campo-, ma rappresenta senz'altro un momento importante per i futuri approfondimenti. Moltissime le annotazioni riguardanti le fonti documentarie per gli stuccatori e per alcuni arredi marmorei (cfr. II, 4) e per l'intaglio ligneo (cfr. II, 5).

Le opere prese in considerazione nel catalogo non sono certamente le uniche testimonianze della chiesa della Maddalena e della chiesa del Carmine. In più parti degli elaborati si evince la presenza di altre opere che qui non sono presentate o perché gli studi in merito sono ancora in corso, o in quanto il restauro non è ancora ultimato. Tuttora le opere in mostra sono quasi tutte esposte nella sacrestia della Maddalena, in quanto, dopo la sistemazione culturale ottocentesca degli altari, non hanno più sede specifica. Fanno eccezione la *Morte di S. Giuseppe* e il *S. Giovannino* del Tomajoli (cat. nn. 5-6), la *Madonna col Bambino fra i*

SS. Silvestro e Giovanni Battista di F. Lo Tufo (cat. n. 14), l'*Addolorata* di F. Lopez (cat. n. 8), la tela del Carmine (cat. n. 1) e quella di C. Santanna (cat. n. 15), tuttora esposte nei siti originari. Nella stessa sacrestia, assieme a questi dipinti, si conservano altre due tele: un'*Adorazione dei magi* e una *Immacolata* delle quali si sta attendendo al recupero.

L'*Immacolata* è un bel dipinto settecentesco di ambito napoletano, ma molto interessante è l'*Adorazione dei magi* che è possibile datare ai primi anni del '600. Essa si inserisce nel novero delle *Epifanie* meridionali studiate da Giovanni Previtali e Pierluigi Leone de Castris²² e ne propone una variante ben articolata, staccandosi dalle notazioni fiamminghe per un



a. *Immacolata*



b. Adorazione dei Magi

discorso molto più napoletano. Costituiva, quasi certamente, una pala d'altare della chiesa cinquecentesca e, assieme alle ritrovate ante d'organo di P. Torres (cfr. cat. n. 1), informa dei gusti della locale committenza. Ma dove sono finiti gli altri quadri di quell'arredo: in altre chiese, in cappelle private o vennero distrutti?

¹ *Inventario* 1933, pp. 181-200

² Per le guide del Touring Club Italiano, si indica solo l'ultima edizione del 1980 edita con note storiche di M. P. Di Dario Guida (TCI 1980, pp. 292 ss.), per le raccolte inventariali e schede di centri storici della Calabria: BARILLARO 1972, pp. 187-190; *Puglia - Basilicata - Calabria* s.s.d., pp. 252-253; F. Terzi in *Calabria e Lucania* 1991, pp. 140-143

³ MAINIERI 1989

⁴ *Elenco* 1938, pp. 125-127; F. Terzi in *Calabria e Lucania* 1991, pp. 140-143

⁵ LEONE "Calabria Nobilissima" (in corso di stampa) e in questa sede B. Mainieri (II,1)

⁶ M. P. di Dario Guida in *Itinerari* 1983, p. 232

⁷ Per ultimi gli interventi di G. Leone in Cosenza 1994, pp. 43, 76-79 (scheda n. 1) e di M. Mele in *bernardiniana* 1994, pp. 48 ss.

⁸ *Inventario* 1933, pp. 184-185

⁹ *Inventario* 1933, p. 185

¹⁰ LEONE DE CASTRIS 1991, p. 286

¹¹ LEONE DE CASTRIS 1991, p. 94 e in questa sede G. Leone (cat. n. 1).

¹² LEONE 1991/1992, pp. 49-91

¹³ G. Leone in Cosenza 1991, pp. 24 ss.; LEONE 1991/1992, pp. 66 ss.

¹⁴ G. Leone in Cosenza 1994, pp. 50-51

¹⁵ Su questo aspetto, oltre al CAPPELLI

1989, pp. 100 ss., si vedano le ipotesi avanzate in LEONE 1991/1992, pp. 52-54 e in questa sede G. Trombetti (II, 4) che dando corpo a quelle restituisce 'spaccati' importanti per la storia delle chiese moranesi rispetto all'impoverimento della chiesa conventuale di Colloredo.

¹⁶ Nella mostra "Opere d'arte restaurate" organizzata dalla Soprintendenza di Cosenza nel 1989, curata da V. Savona, sono state presentate alcune opere della chiesa di S. Pietro a Morano, con interessanti attribuzioni.

¹⁷ M. P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, pp. 206-207

¹⁸ I restauri sono stati eseguiti da D. Visciglia (cat. n. 2); A. Presta e G. Bellizzi (cat. n. 12); A. Presta e T. De Bonis (cat. n. 14); Alba Nudo, B. De Rango e D. Visciglia (cat. nn. 16-17) con la mia direzione (cat. nn. 12-14) e di G. Leone (cat. nn. 2, 16-17).

¹⁹ SEVERINI 1901 (pubblicazione di una 'storia locale' della fine del '500); SCORZA 1876; SALMENA 1882

²⁰ Si veda, in questa sede, B. Mainieri II, 1

²¹ SALMENA 1882, p. 188

²² PREVITALI 1978, pp. 96 ss.; LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 31 ss.

La mostra, organizzata in occasione del ritorno nella città di Morano, dopo 25 anni di assenza, del polittico di Bartolomeo Vivarini della chiesa di S. Bernardino, è stata realizzata grazie al concorso del Ministero per i Beni Culturali - Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria, della Diocesi di Cassano Jonio - Parrocchia di S. Maria Maddalena (Morano C.), del C.I.S.I.T. (Morano C.) e del Comune di Morano Calabro (Cosenza) - Assessorato Beni Culturali

Arch. Roberto Cecchi, Soprintendente
Mons. Andrea Mugione, Vescovo
don. Giuseppe Lombardi, Parroco
prof. Bernardino Cozza, Presidente C.I.S.I.T.
dr. Francesco Di Leone, Sindaco
prof. Pasquale Vacca, Assessore Beni Culturali

La pubblicazione del presente catalogo è stata possibile grazie alla disponibilità e al contributo del Comune di Morano Calabro - Assessorato Beni Culturali

Cura della mostra e del catalogo:
Rosa Anna Filice

Coordinamento scientifico e direzione della mostra:
Giorgio Leone

Segreteria della mostra e responsabilità delle attività:
Michela Mele

Schede delle opere esposte in mostra e redazione contributi:
Rosa Anna Filice, Giorgio Leone, Annamaria Lico, Barbara Mainieri, Michela Mele, Gianluigi Trombetti

Allestimento della mostra e progetto grafico del catalogo:
Bruno Mainieri

Collaborazioni:
Ricerche bibliografiche:
Silvio Lo Celso, Angela Mazzuca
Servizio stampa e pubbliche relazioni:
Silvio Vivone
Allestimento mostra:
Nicola Fuscaldo

Ricerche fotografiche d'archivio:

Maria Luisa Albamonte, Michella Aquino, Patrizia Barbuscio, Mariella Cariello

Servizi fotografici e referenze fotografiche al catalogo:

Foto bianco e nero: Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni AA. AA. SS. della Calabria - Cosenza (n. neg.: cat. nn. 1: 14594 *Madonna col Bambino fra le SS. Caterina d'Alessandria e Lucia*, 1181, 11295 *Storie della Maddalena*; 42534 *S. Diego*; 14649 *Immacolata*; 2: 95273-4; 4: 14418, 14424-5; 5-6: 18493-5, 96686-7 *Riposo nella fuga in Egitto*; 7-12: 10102, 18488, 59735-6, 96086; 13: 18492, 1159 *altare di S. Gennaro*; 15: 8690 *Ultima Cena*, Morano C., 11291 *Ultima Cena*, Cassano; 16-17: 1213-6); Bruno Mainieri (cat. nn. 3, 5, 14: foto particolare firma e datazione); Nicola Fuscaldo (cat.n. 14); Renzo Calomeni, Biblioteca Nazionale, Cosenza (cat. nn. 15,16-17).

Le foto della II parte del catalogo (nn. 1-34) sono di Nicola Fuscaldo e Bruno Mainieri, a eccezione di quelle a corredo dei saggi II,2-3 (n. neg.: 1161, 1234, 10532, 11230, 11240) e II, 6 (n. neg.: 11206, 11222,11245,11249, 11258) dell'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni AA.AA. AA. SS. della Calabria - Cosenza

Foto color copertina: Renzo Calomeni

Revisione dello stato di conservazione delle opere in mostra:

Gennaro Bellizzi, Giuseppe Chiappetta, Domenico Visciglia

Cura trasporto opere in mostra e controllo climatizzazione ambientale:
Domenico Visciglia

Per le opere in ferro battuto di arredo alla mostra: Tonino Stabile per "La bottega delle arti minori" - Castrovillari

Per opere di finitura degli ambienti della mostra: il sig. Salvatore Filardi e i Fratelli Veltri di Morano C.

Un particolare ringraziamento a S. Ecc. Mons. Andrea Mugione, Vescovo di Cassano, a don Giuseppe Lombardi, parroco di S. Maria Maddalena, Morano Calabro;

al dott. Antonio Falvo, direttore amministrativo della Soprintendenza per i Beni AA. AA. AA. SS. della Calabria (Cosenza), alla dott. ssa Domenica Ferrarello e al sig. Remo Chiappetta, rispettivamente segretario e ragioniere capo del Comune di Morano C. (per la disponibilità - e la pazienza! -con la quale hanno permesso l'ottima riuscita della manifestazione).

Ancora si ringraziano per la consulenza fornita la dott.ssa Clara Gelao direttrice della Pinacoteca Provinciale di Bari, il prof. Pierluigi Leone de Castris della Soprintendenza BB.AA.SS. di Napoli, il prof. Mauro Lucco dell'Università di Bologna, il prof. Giuseppe Maria Pilo dell'Università di Udine, il prof. Antonino Saja Barresi dell'istituendo Museo Prelazio di S. Lucia del Mela, il dott. Vittorio Savona, Soprintendente Reggente per i BB.AA.SS. della Basilicata.

Per la disponibilità con cui hanno aderito e sostenuto l'iniziativa, nonché dato consigli e suggerimenti: d. Leone Boniface, parroco di S. Maria del Gamio, Saracena; p. Luigi Maierù, Provinciale dei Frati Cappuccini della provincia di Cosenza; p. Maseo, fra Bellino e tutta la comunità dei Cappuccini del Redentore di Venezia; il sig. Mario Arcieri; il dott. Vincenzo Belcastro del C.R.A.I. (Sede di S. Stefano - Rende); l'arch. Mariano Bianchi della Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria - sez. Castrovillari; il sig. Domenico Bloise, Assessore al Turismo del Comune di Altomonte; il dott. Raffaele Borretti, direttore della rivista "Calabria Nobilissima"; la sig. Belmira De Rango; il sig. Aldo Gaeta; il dott. Mauro Giancaspro direttore della Biblioteca Nazionale di Cosenza; il prof. Francesco Mainieri, responsabile del Museo di Storia dell'Agricoltura e della Pastorizia (Morano C.); la prof.ssa Giuseppina Mainieri; il sig. Bernardo Napolitano; il prof. Giacinto Pisani direttore della Biblioteca Civica di Cosenza; il sig. Eugenio Provenzano; la prof.ssa Giovanna Schifino; il dott. Enzo Viteritti direttore della Biblioteca Civica di Corigliano e direttore della rivista "Il Serratore"; il sig. Mario Vitola, nonchè un ringraziamento a tutti gli impiegati e gli addetti ai servizi del Comune di Morano C. per l'impegno e la sensibilità dimostrata per l'iniziativa.

Memorie riscoperte

I. Schede.

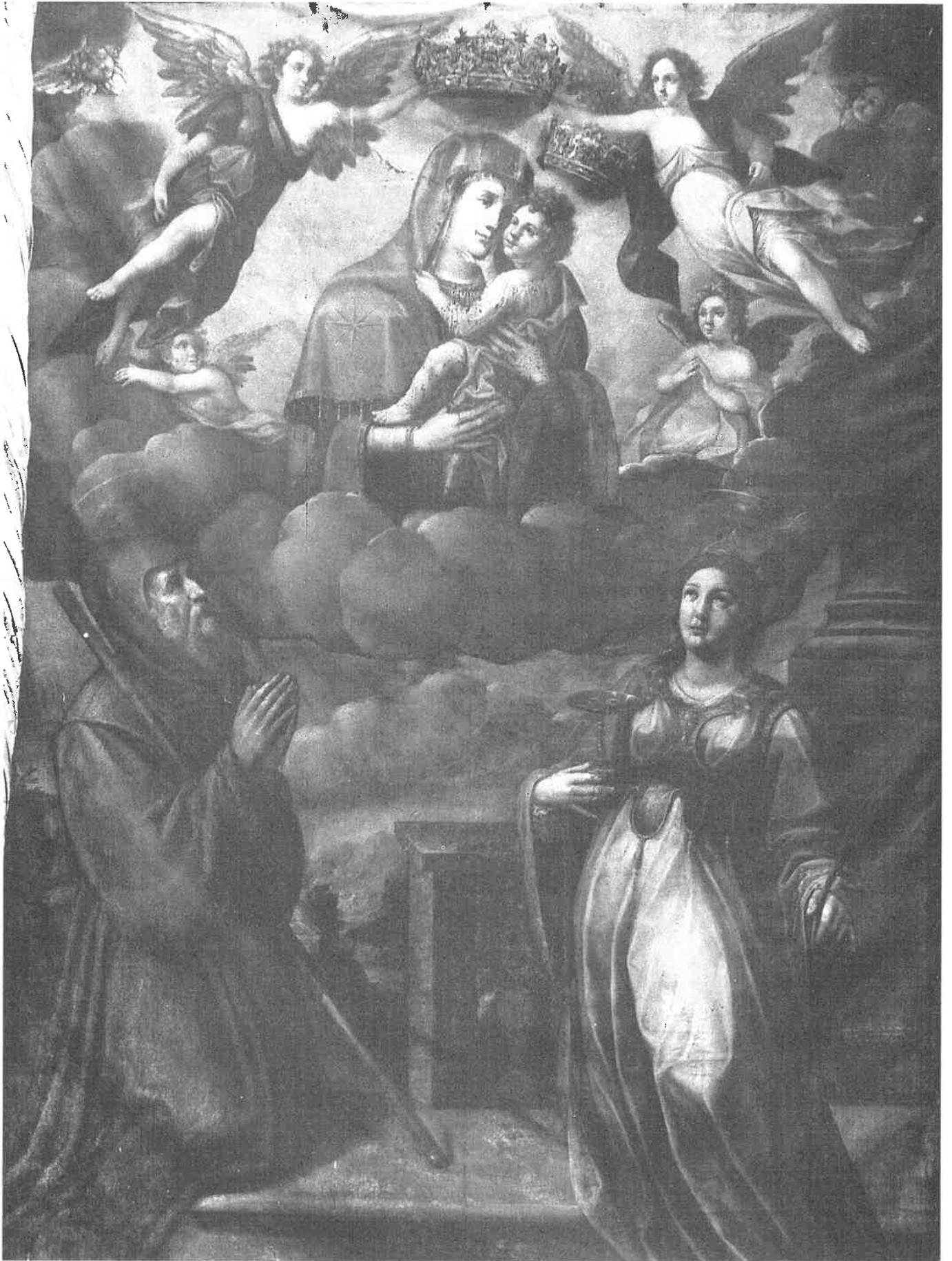
*Opere d'arte restaurate dalle
chiese della Maddalena e del
Carmine (secc. XVI-XVIII)*

Legenda. Le schede sono ordinate cronologicamente, l'asterisco () individua le opere non presenti in mostra ma comunque fruibili nelle loro sedi originarie indicate a fianco della collocazione; la sigla (attr.), indica l'attribuzione che si presenta in questo catalogo.*

Le misure, date dopo l'annotazione della materia delle opere, sono espresse in centimetri (altezza per larghezza, altri dati saranno di volta in volta richiamati fra parentesi). Dalla collocazione è stato escluso il toponimo Morano Calabro considerato pleonastico, ed è presente solo la sede di collocazione.

Le iscrizioni sono state trascritte così come sono sulle opere.

Le sigle della Bibliografia delle schede (relativamente all'opera segnalata) e delle note rimandano alla Bibliografia generale. Si rammenta che il cognome, se scritto tutto in maiuscolo indica la citazione diretta di un solo contributo, mentre se è in alto/basso e preceduto dalla lettera del nome, invece, individua la presenza del saggio in un'opera indicata in Bibliografia generale sotto il titolo o il toponimo.



PEDRO TORRES

(documentato a Napoli dal 1591 al 1603)

1. *Madonna del Carmine fra i SS. Francesco da Paola e Lucia* *

sec. XVI (1594, dat.)

olio su tela, 275 ca. x 180 ca.

Chiesa del Carmine, altare maggiore

Iscrizioni: in basso a destra:

«Sacerdos Francu: Pÿrrhonus Rector simulacrum
hoc / pingendum curavit xenodochÿ sumptio / A.
D. MDXCIV kalend Novembs»

Bibliografia: LEONE DE CASTRIS 1991, p. 94; G. Leone in *Confraternite* 1994, pp. 727-728

La commissione di questo dipinto, pala dell'altare maggiore dell'Oratorio della Madonna del Carmine, come si ricava dall'iscrizione, venne curata dal sac. Francesco Pirrone nel 1594, a spese dell'*ospedale*. La cappella, infatti, era annessa e apparteneva all'*ospedale per gl'infermi e pe' poveri pellegrini*, fondato e dotato dal sac. Giuseppe Pirrone tra il 1568 ed il 1570¹.

In essa, alla data dell'iscrizione, dovrebbe essere già attiva la confraternita del Carmine che secondo una fonte locale, per il momento non verificabile, venne istituita nel 1593², esattamente un anno prima del quadro. Il sodalizio, comunque, risulta presente nel 1630, come si evince dalla notizia riportata nella «*Sacra Visita*» di quell'anno pubblicata da Gaetano Scorza³ - nella quale peraltro la cappella è detta filiale della chiesa di S. Maria Maddalena -, e nel 1697 è invece aggregato all'Arciconfraternita romana di S. Martino ai Monti, alla quale per effetto del decreto del 1604 emanato da Clemente VIII erano tenute ad affiliarsi tutte le confraternite del Carmine⁴. Non si hanno notizie specifiche in merito alla richiesta del *regio assenso* che nel Regno di Napoli, nella II metà del '700 a seguito del concordato del

1741 tra Carlo III di Borbone e la Santa Sede, divenne obbligatorio per le confraternite che volessero continuare la loro attività⁵. Francesco Russo informa, però, che la concessione avvenne nel 1777⁶, ed è possibile supporre, quindi, che i lavori di abbellimento dell'oratorio, datati 1784 negli stucchi dell'interno, possano trovare in questa la loro motivazione, quasi una conferma della liceità dell'associazione, se non proprio dell'avvenuta approvazione regia (cfr. cat. n. 15). La confraternita del Carmine di Morano, chiusa dopo il 1806 - a seguito delle disposizioni del '*decennio francese*' (a. 1806- a. 1815) - si rinnovò nel 1895, con le nuove leggi post-unitarie⁷.

Se la data tarda dell'aggregazione alla confraternita primaria di Roma non deve destare meraviglia, perché non mancano casi in cui essa avvenne con ritardo, quella supposta della fondazione, invece, pur non chiarendo del tutto le origini del sodalizio moranese - è possibile infatti che esso preesistesse e avesse cura dello «*xenodochio*» -, spiegherebbe la particolare iconografia mariana del dipinto. La Vergine, invero, ricalca il *tipo* della *Madonna Bruna*, immagine del Carmine di Napoli divenuta famosa dopo i prodigiosi avvenimenti

del 1500⁸, e che passò nel culto confraternale delle origini attraverso la diffusione operata dall'Ordine stesso, nonché per mezzo della notorietà raggiunta nella *pietas* popolare, specie nel Mezzogiorno italiano⁹.

Lo schema compositivo della pala è tipico dell'età della Controriforma, idoneo alla percezione dell'ordine, quasi gerarchico, tra il divino e l'umano. Ai lati della Madonna, in basso, stanno S. Francesco da Paola e S. Lucia in atto di venerarla. Prescindendo da disquisizioni su motivazioni di culto confraternale, nel caso, la presenza di questi due santi è senz'altro da collegare a devozioni locali. Il primo, infatti, è veneratissimo a Morano, dove passò nel suo viaggio verso la Francia e vi si ritiene che lasciasse, miracolosamente, l'orma dei suoi piedi sul sasso sul quale sostò per benedire la Calabria che abbandonava per sempre, reliquia custodita tuttora con cura¹⁰. La seconda, della quale la continuità culturale in questo oratorio è attestata da una scultura lignea del tardo settecento/primo ottocento, è da mettere in relazione con una devozione molto diffusa in Calabria¹¹, pur se qui si è tentati di ricercare probabili legami con le pie pratiche dello «*xenodochio*», o almeno con la protezione che i pellegrini invocavano a S. Lucia sugli occhi, sulla vista e sulla luce - di cui è considerata precipua soccorritrice¹² -, elementi indispensabili alla buona riuscita di un viaggio.

I due santi sono raffigurati su una terrazza con colonna e balaustrata, e fra loro stanno in posizione sfalsata: S. Lucia, che ostende i suoi simboli - occhi e palma -, in avanti, ritto, con lo sguardo estaticamente rivolto in alto; S. Francesco, più indietro, alla sinistra del

quadro, ha le mani giunte ed è inginocchiato su di un gradino, ma appare più grande ed imponente dell'altra.

L'attribuzione di questo dipinto a Pedro Torres è stata avanzata da Pierluigi Leone de Castris¹³. Il pittore, che viene ormai identificato con quel Pedro Todos noto in opere e documenti napoletani del 1591 e del 1598¹⁴, si inserisce a pieno titolo nella «colonia» fiamminga attiva a Napoli nell'ultimo quarto del '500 - a ridosso dell'arrivo (a. 1573) di Teodoro d'Errico (Amsterdam, 1544? - 1618) e di Cornelis Smet (doc. a Napoli tra il 1574 ed il 1590) - e molto richiesta in tutto il Viceregno¹⁵. In essa, comunque, Pedro Torres ha una personalità ben distinta e riconoscibile che, come delineato da P. Leone de Castris¹⁶, è da intendere in stretta relazione all'arte di Smet. La pittura di quest'ultimo, nella Napoli dell'ultimo Cinquecento, certamente rappresenta un portato più marcato delle tendenze fiamminghe, più attento agli aspetti «laici» del soggetto, più aspro e più espressivo rispetto a quello di Teodoro d'Errico¹⁷, invece, ispirato ad una «maniera tenera» che fonde le ascendenze coloristiche fiamminghe alle soluzioni di una ben determinata e riconoscibile «maniera romana» e poi di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612).

Su questa linea smetiana - meno di successo di quella del d'Errico ma sicuramente ben conosciuta data la copiosa testimonianza delle richieste nei documenti e sul territorio - si snoda la proposta di lettura del percorso artistico del Torres fornita da Leone de Castris¹⁸, che pure lo vuole operante nella 'bottega' dello Smet, quella del figlio Cesare (Napoli, 1577; doc. fino al

1601), nell'ultimo decennio del secolo e precisamente negli affreschi del vestibolo di S. Chiara a Napoli. In queste date, lo studioso, ipotizza anche in atto una sua spiccata adesione alle soluzioni pittoriche, sempre di matrice smetiana, proposte Wenzel Cobergher (Anversa, 1557 ca. - Bruxelles, 1634; doc. a Napoli dal 1580 al 1596) e che, come le testimonianze finora raccolte ben sembrano dimostrare, sarà sempre più evidente nelle opere databili dalla metà degli anni novanta; un momento particolare di tutto questo è stato indicato in due dipinti di Morano assegnati al pittore: uno questo del Carmine e l'altro della chiesa di S. Nicola raffigurante la *Madonna col Bambino fra le SS. Caterina d'Alessandria e Lucia*¹⁹.

Non andrebbero taciute, però, almeno per la tela del Carmine, alcune propensioni verso il portato stilistico di Girolamo Imparato (Napoli, doc. dal 1573 al 1606), che pure lo stesso Leone de Castris, avverte nell'evoluzione del Torres²⁰, e che potrebbero giustificare non tanto alcune particolari soluzioni, bensì quel che di «barocchismo» diffuso in più brani dell'opera. E va da sé che la tela del Carmine si dati proprio dopo il "retablo" di La Vid e il soffitto dell'Annunziata a Napoli²¹, le cui commissioni prevedono lavori per Cobergher e per Imparato - ma anche per Giovan Battista Cavagna (doc. a Napoli dal 1574 al 1605) e per Fabrizio Santafede (Napoli, doc. dal 1576 al 1624) -, e quindi, come è stato notato²², in un periodo di straordinaria diffusione di questo gusto. Tale tendenza, comunque, in Pedro Torres non sembra avere ulteriori sviluppi, poiché egli proseguirà la sua strada, prediligendo la 'direttrice' Smet - Cobergher. Conservando

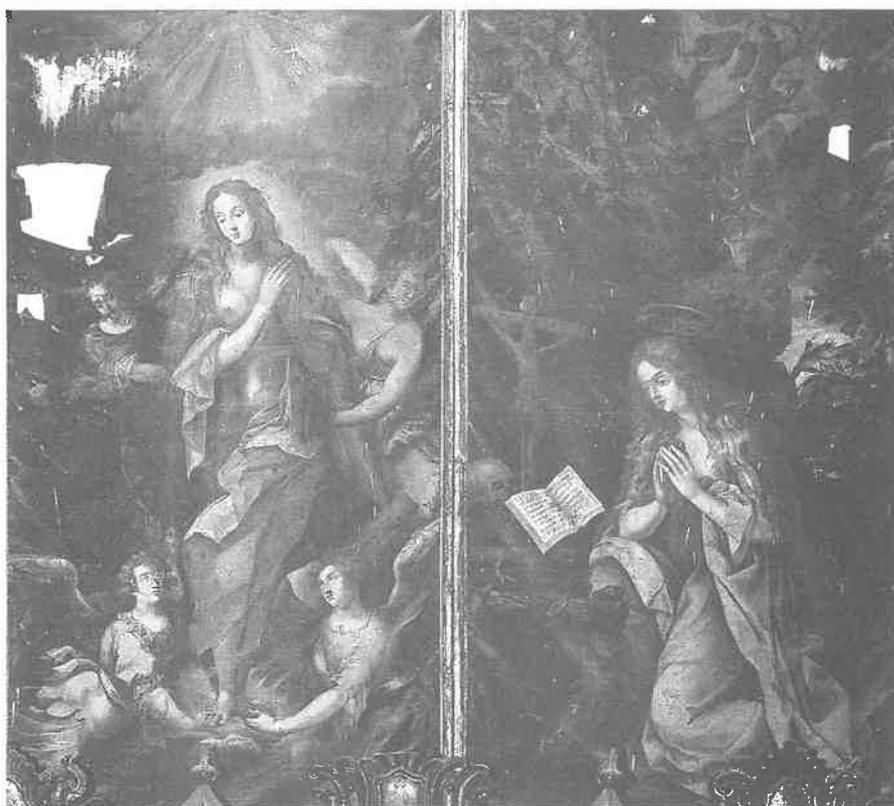
quell'espressività aspra, con disarticolazioni di spazio e di composizioni, che lo contraddistinsero sin dall'inizio, o almeno dalle prime opere conosciute. E' importante quindi la considerazione di P. Leone de Castris²³ a proposito dei contatti diretti con Teodoro d'Errico - quella della commissione in comune per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini del 1601-1602 -, che non generarono nel pittore nessun *cedimento verso la formula dolce e pastosa*. Il percorso di Pedro Torres continuerà lineare, al più con qualche attenzione verso i fatti romani.

La data 1594 apposta su questo dipinto di Morano, in questa direzione, sembra porre un problema. L'immagine della Madonna, come già notato²⁴, mostra più di una similitudine con quella venerata nell'Arciconfraternita madre di Roma - si noti in proposito la figura del Bambino - dipinta da Girolamo Massei (Lucca, 1540 - Roma, 1619?) probabilmente nel 1595²⁵, cioè un anno dopo. In questo caso, allora, si dovrà ipotizzare che la data della pittura del Torres sia da porre in relazione più alla commissione che all'esecuzione - cioè alla dedicazione del quadro sull'altare dell'oratorio moranese -, che potrebbe essere avvenuta dopo le «*Kalendae Novembris*» e forse pure nell'anno successivo, e di conseguenza pensare a un suo probabile viaggio a Roma. Oppure, per evitare l'escamotage, e forse più nella realtà, dedurre che le similitudini siano originate in un clima culturale pressoché omogeneo, viepiù sollecitate dal comune riferimento a una possibile immagine romana intermedia fra loro e l'icona napoletana che originò la diffusione del tipo carmelitano.

La tela del Carmine di Morano

è tra le più antiche attestazioni della presenza in Calabria di opere di Pedro Torres, e fra l'altro testimone di un indirizzo del gusto locale ben determinato, specie a Morano, dove risulta frequente la richiesta verso le sue pitture. Infatti, oltre alla già ricordata tela della chiesa di S. Nicola (dove il portato di riferimento al Cobergher si fonde magistralmente con altri esiti della 'maniera', tanto da costituire un *unicum* nel *corpus* del pittore, sul quale si dovrà certo tornare), se ne possono indicare ben altre cinque, e tutte, oltre a strette vicinanze stilistiche, analogamente a quella, riconoscibili in documenti già pubblicati²⁶. La tela di S. Nicola si potrebbe identificare in quella della richiesta formalizzata il 17 novembre 1598 e per la quale *Persio de Feuli* - cognome ben noto a Morano e nell'*hinterland* (il documento lo dice della città di Mormanno!) - versa *per caparro* 10 ducati. Il soggetto è identico e le misure potrebbero corrispondere, atteso che il dipinto attualmente in sito venne ridotto e modificato nel profilo.

Gli altri dipinti sono quattro tele, raffiguranti altrettante *storie della Maddalena* secondo la canonizzazione agiografica e iconografica ribadita nell'età della Controriforma, e che raccoglie storie ed immagini di diverse donne di tradizione biblica e medioevale²⁷. Le tele oggi sono collocate nell'abside della chiesa della Maddalena, ma un tempo, come si evince dall'atto di pagamento *a compimento* del 23 maggio 1600 - nel quale si propende a identificarle -, erano le ante di un grande organo. Le misure corrispondono e anche il procuratore, Ottavio Manco, è conosciuto in Morano dato che nel *Regesto Vaticano* c'è una nota, datata luglio 1601,



Storie della Maddalena

che lo riguarda in una successione ad Antonino de Feuli proprio nella parrocchia di S. Maria Maddalena²⁸. Ancora la stessa persona, il 29 marzo, sempre del 1600, paga 9 ducati *in parte* per un *S. Diego coi suoi miracoli attorno*, che si potrebbe riconoscere in una tela che raffigura appunto il Santo - ma senza i miracoli, forse amputati - una volta a S. Bernardino ma oggi irreperibile e testimoniata solo da foto. Ottavio Manco il 9 dicembre 1600 paga 18 ducati *in conto* di un quadro con *S. Fantino scacciato dal monastero da tre saraceni e in due altri «campi» la Predica e la Morte di S. Fantino*. Dipinto non ancora rintracciato ma che particolarità culturali - S. Fantino poteva ancora essere venerato nell'area dell'antico *Merkourion*²⁹ -, fanno ritenere destinato a un paese della diocesi di Cassano Jonio, forse anche limitrofo a Morano (Moranno, Orsomarso?) data l'identi-



S. Diego

cità del procuratore.

A Pedro Torres si potrebbe assegnare, per confronti stilistici evidenti, la grande tela raffigurante *l'Immacolata* oggi nella sacrestia della chiesa di S. Pietro della stessa Morano, che forse un tempo ne costituiva la pala dell'altare maggiore.

Il ritrovamento di questi dipinti - quasi memorie scoperte - non solo arricchisce il *corpus* del pittore, ma conferma le direttrici di evoluzione del suo stile finora discusse, tanto che soffermarvisi ancora, in questa sede, sarebbe pedante. Va comunque indicato, nella *Penitenza della Maddalena* e nel *S. Diego*, il brano di natura dello sfondo che rientra in un 'genere' fiammingo molto apprezzato dalla committenza³⁰. Nella *Predica di Cristo* e nella *Svestizione della Maddalena*, l'interesse 'laico' verso il soggetto - che pure ben s'attaglia alla donna raffigurata - e gli *sbattimenti* di luce, tanto evidenti nell'*Assunzione della Maddalena*, dove pure stanno angeli tipici del Torres.

Ritornando alla tela della *Madonna del Carmine e santi*, infine, si dovrà dire, che essa nel 1652 venne esposta in un altare ligneo, offerto dall'elemosina dei fedeli - come recita l'iscrizione in latino -, e che nello schema e nella realizzazione rientra in quelli propri delle botteghe locali³¹. Qui è arricchito, oltre al bello intaglio laterale, da dipinti nella cimasa e nei plinti. Il primo raffigura il *Padre Eterno*, realizzato alla stregua di un *naïf* - ma sembra rifacimento tardo -, gli altri, invece, la *Maddalena penitente* e la *S. Famiglia nella bottega di Nazaret*, opere coeve all'altare e di fattura locale non dispiacevole. La Santa vi è illustrata per la pertinenza

della cappella confraternale alla parrocchia a lei dedicata e attigua. E' possibile, invece, che la preferenza alla '*bottega di S. Giuseppe*' sia un riferimento all'artigianato locale, oppure, meglio, a un'iscrizione dei '*mastri lignari*' di Morano a questa confraternita?

L'unica citazione del dipinto negli storici locali forse è quella di Antonio Salmena³², che ricorda in questa chiesa una replica con varianti - S. Lucia al posto di S. Silvestro - di una tela della parrocchiale di S. Nicola, sempre raffigurante una *Madonna del Carmine* (e molto fiamminga anch'essa!). Però la data che egli riporta - 1852 - genera dubbi: refuso tipografico, inesatta lettura dell'iscrizione posta sull'altare ligneo o altro dipinto forse appartenente agli stessi anni del ciclo ottocentesco dei medaglioni mariani della parete dell'aula (cfr. cat. n. 15).

Giorgio Leone

- ¹ SCORZA 1876 p. 35; SEVERINI 1901 pp. 143-144 n 24
² SCORZA 1876 p. 54
³ SCORZA 1876 p. 55
⁴ E. Boaga in *La dimensione* 1989, I, p. 73
⁵ BERTOLDI LENOCI 1983, p. 48; L. Bertoldi Lenoci in Bari 1994, pp. 22-23
⁶ RUSSO 1964-1968, II, P. 342
⁷ L. Bertoldi Lenoci in Bari 1994, pp 22-25 (per alcune date riguardanti questa confraternita moranese: RUSSO 1964-1968, II, pp. 196, 219, 342, 354; G. Leone in *Confraternite* 1994, pp. 719-720 n 15, 727-728).
⁸ BOAGA 1988, pp. 3-17 (cfr.: HOPPENBROUWERS 1960, pp. 285-288).
⁹ G. Leone in *Confraternite* 1994, pp. 724 ss.; C. Gelao in Bari 1994, pp. 66-70
¹⁰ SALMENA 1882, pp. 88-89, 124 n 49; CAPPELLI 1945, p. 299
¹¹ PRETTO 1993, II, pp. 489-497
¹² M. C. Celletti in *Bibliotheca Sanctorum*,

- VIII, coll. 242-257 (cfr.: HALL 1983, p. 249; FARMER 1989, p. 282).
¹³ LEONE DE CASTRIS 1991, p.94
¹⁴ PREVITALI 1980, pp. 214-215 e LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 94, 105 nn 71-72 (con rimandi bibliografici più estesi).
¹⁵ LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 31-106 (si veda pure VARGAS 1988).
¹⁶ LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 31, 40, 94, 105, 258 n 31
¹⁷ VARGAS 1988; LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 40 ss.
¹⁸ LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 94, 105 n 75
¹⁹ LEONE DE CASTRIS 1991, p. 94
²⁰ P. Leone de Castris in *Il Cinquecento* 1988, 2, p. 885
²¹ PREVITALI 1978, pp. 110 ss.; LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 141 ss.
²² PREVITALI 1978, pp. 110 ss.
²³ LEONE DE CASTRIS 1991, p. 105 n 75

(cfr. quanto in VARGAS 1988, p. 128).

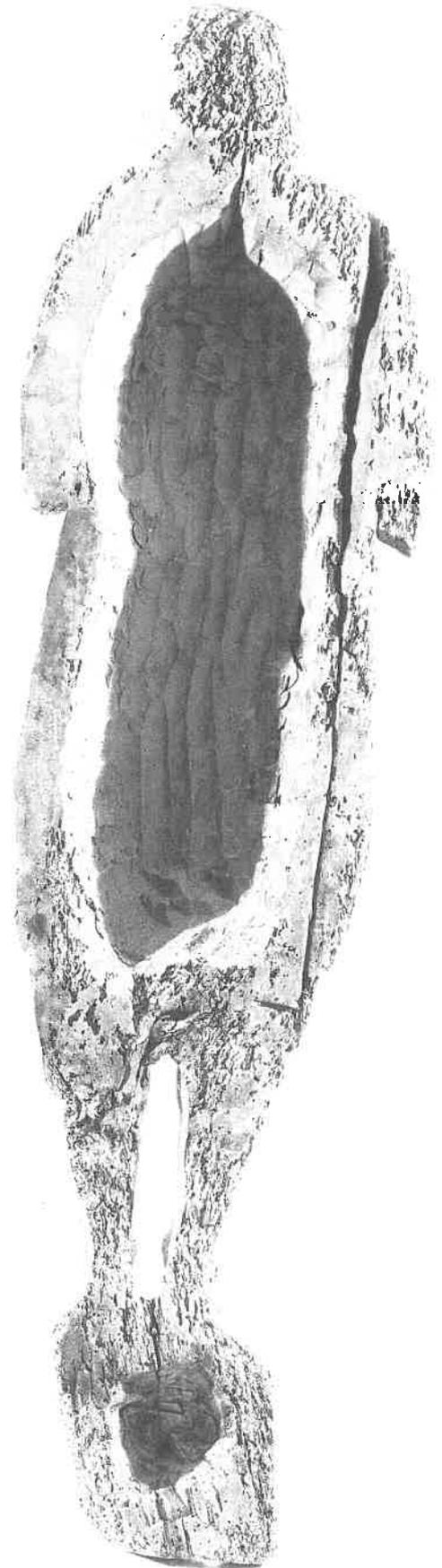
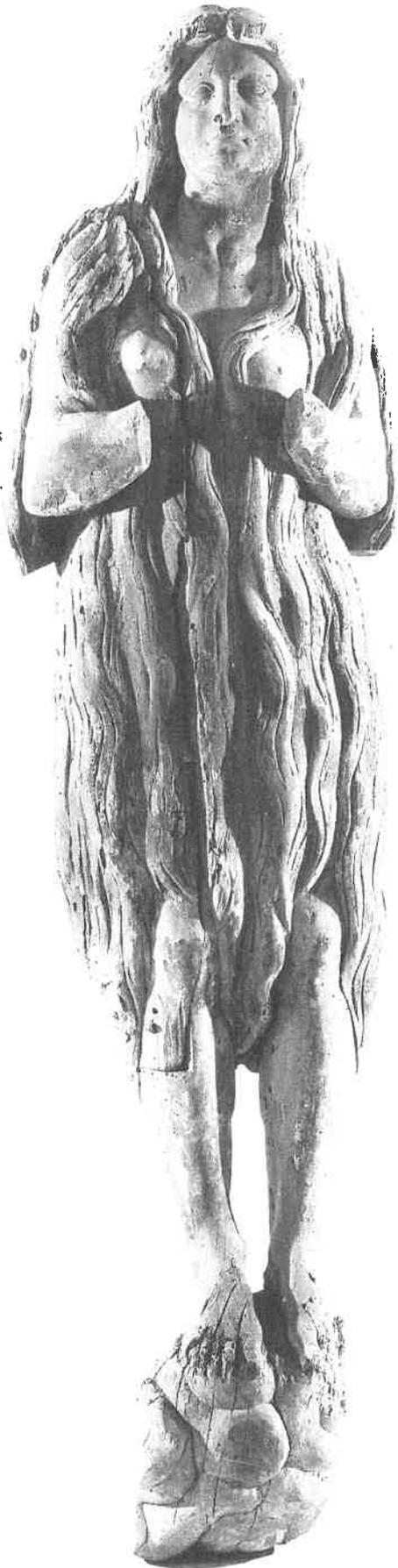
- ²⁴ G. Leone in *Confraternite* 1994, pp. 727-728
²⁵ E. Boaga in *Confraternite* 1994, p. 672 (702, ft).
²⁶ Per i documenti relativi all'attività di Pedro Todos/Torres si rimanda al regesto raccolto in LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 337-338
²⁷ Si vedano a proposito i rimandi bibliografici effettuati nel contributo di Annamaria Lico, nella seconda parte di questo catalogo (II, 7).
²⁸ Si veda a proposito il documento n 25714 in *Regesto Vaticano* 1974, V, p. 296
²⁹ G. Giovannelli in *Bibliotheca Sanctorum*, V, coll. 452-455 (si veda pure FOLLIERI 1993, pp. 10 ss.).
³⁰ LEONE DE CASTRIS 1991, p. 94
³¹ LEONE 1991/1992, pp. 54 ss.
³² SALMENA 1882, p. 89



Madonna col Bambino fra le SS. Lucia e Caterina d' Alessandria



Immacolata



Intagliatore moranese

(sec. XVII)

2. *S. Maria Maddalena*

sec. XVII, prima metà

legno intagliato, dipinto e dorato (tracce); 168 (h)

Chiesa della Maddalena (pezzo erratico)

Bibliografia: G. Leone in Cosenza 1991, pp. 33-34; LEONE 1991/1992, p. 57

Di grande interesse appare la scultura lignea raffigurante *la Maddalena*. Collocata un tempo nel sottotetto in prossimità della controfacciata dell'omonima chiesa di Morano, l'opera è rimasta pressoché sconosciuta per molto tempo e rinvenuta solo recentemente, quando, con i primi studi, è stata avviata un'indagine per giungere alla sua definizione storico-artistica.

Databile alla prima metà del '600, sulla scorta di modelli noti e ancorabili tra la fine del sec. XVI e l'inizio del successivo, *la Maddalena* è un significativo residuo dei lavori di completamento interno della costruzione cinquecentesca e ne costituiva un elemento strettamente connesso all'architettura. Pur priva del suo contesto originario, l'opera, data la sua forma appiattita e cava all'interno, con molta probabilità si collocava al centro del soffitto, che nella struttura cinquecentesca era certamente in legno. Da escludere del tutto è ormai l'ipotesi del suo inserimento nell'altare maggiore, anch'esso ligneo fino al Settecento.

Indipendentemente dalla sua collocazione, la 'statua' è ricca di fascino. E' rappresentata con i lunghi capelli che coprono l'intero corpo con ciocche ondulate che si dipartono simmetricamente dal capo, lasciando nudi i seni e gli arti. Il volto, sereno ed estatico al tempo stesso, è privo di qualsiasi forma di patetismo o espressionismo. Le mani, ormai irrimediabilmente perdute - anche se ben ipo-

tizzabili -, si giungevano in segno di preghiera. Nel complesso la figura mostra fattezze giunoniche, lontane da esempi di scarnificazione legate a un arte più tipicamente tre-quattrocentesca.

Si riesce a mediare così tra una visione mistica della Santa e una visione profana, legata alla sensualità stessa che si riscontrava nella Maddalena. Attenendosi ad un'iconografia diffusasi già dal '300 (soprattutto in manufatti lignei), la Santa è colta nell'atto di elevarsi al cielo, data la presenza delle nubi sulla quale è poggiata, presenza questa costante in siffatte immagini. Non è però priva del tutto di riferimenti alle scene della *Maddalena orante*.

Il recente restauro ha messo in evidenza le già supposte tracce di doratura 'a foglia' sulla folta capigliatura, e dell'incarnato roseo, mostrando dunque un'originaria policromia da mettere in relazione alla struttura che l'accoglieva.

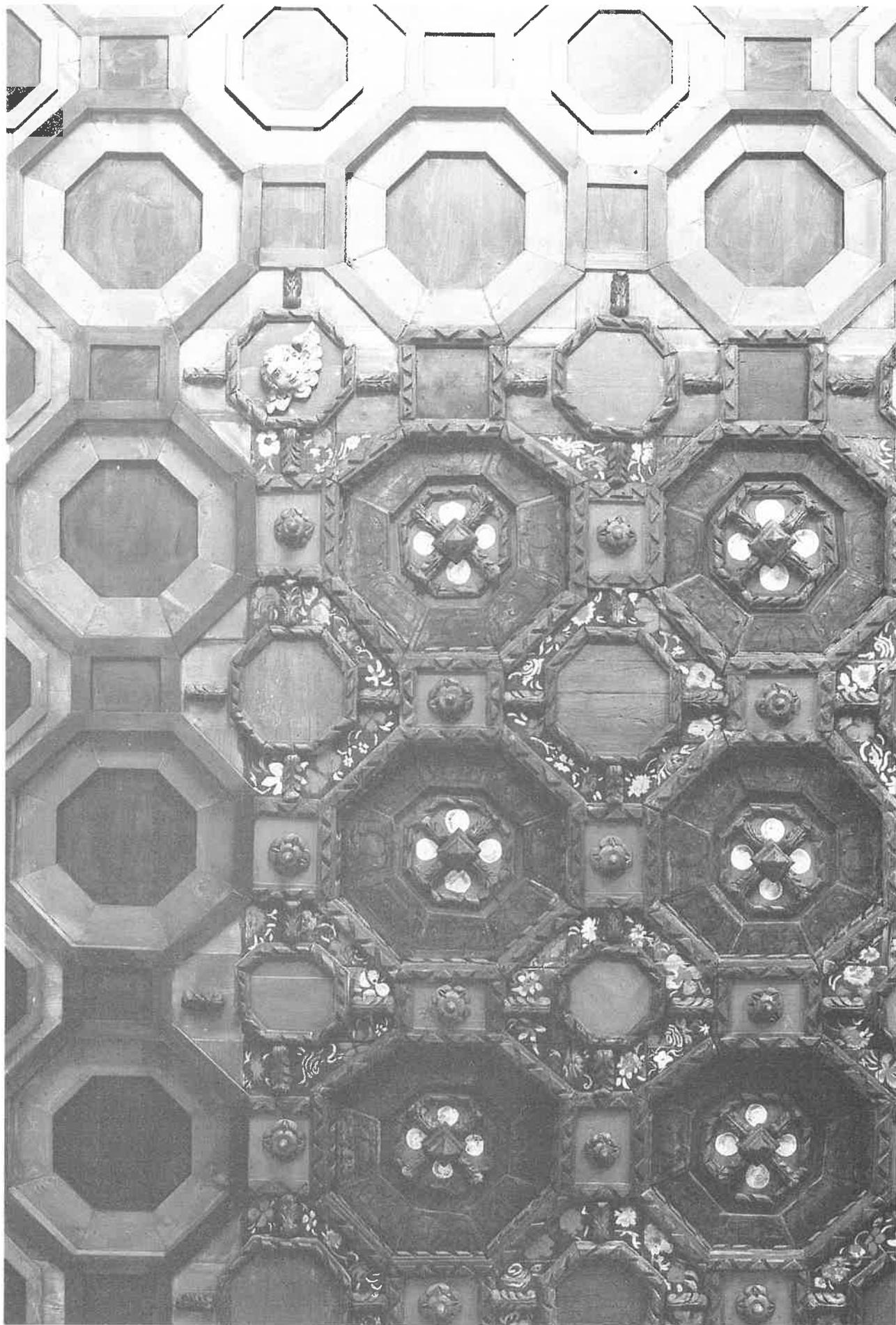
Al di là del suo valore artistico e l'attribuzione a possibili 'moranesi' sarebbe veramente importante - *la Maddalena* dovette divenire il simbolo stesso della chiesa e del suo Capitolo. A testimonianza di quanto detto viene incontro il sigillo, rinvenuto di recente, che veniva impresso su alcuni documenti ufficiali nel sec. XVII. Esso reca al centro l'immagine della Santa, in posa analoga a questa lignea, solo con le gambe leggermente divaricate e il capo raggiato. E' collocata su un

prato fiorito - da riferire quasi sicuramente al prato dell'episodio evangelico del *Noli me tangere* -, in atto di preghiera. La stretta connessione che si instaura tra il sigillo e l'immagine del 'tempiato' avvalorava l'ipotesi, avanzata da Giorgio Leone, di una collocazione eminente all'interno della chiesa e soprattutto il significato storico-simbolico della stessa.

Barbara Mainieri



Sigillo



Intagliatore moranese

(sec. XVII)

3. *Soffitto* *

(sec. XVII)

legno intagliato e dipinto, 976 ca. x 360 ca.

Chiesa della Maddalena, sacrestia

Bibliografia: SCORZA 1876, p. 42; *Elenco* 1938, p. 127; BARILLARO 1972, p. 187; LEONE 1991/1992, p. 64

L'ultimo restauro ha ridato luce ad un'opera di buon livello quale il soffitto della sacrestia della Maddalena. La decorazione oggi è limitata al solo scomparto centrale, ricomposto con i moduli pervenuti e che un tempo riguardavano l'intero soffitto. La struttura lignea a rilievo prevede l'incastro di ottagoni, che alternativamente accoglie teste di angeli e pigne pendule squadrate. Sono raccordati mediante tasselli rettangolari decorati da pigne tornite. Nella versione originaria l'*intempiato* era chiuso da una cornice che correva lungo i muri.

Il manufatto in esame è uno dei pochi '*intempiati*' lignei pervenutici in ambito locale. Ormai è sicuro che la maggior parte delle chiese moranesi avevano al loro interno soffitti dello stesso materiale, che solo nel corso del '700 furono sostituiti da quelli attuali, in muratura¹. Ciò se da una parte mostra l'attitudine di maestranze locali nella produzione di *intempiati* lignei², dall'altra rende problematiche e la datazione e l'attribuzione.

Dalla scarsa bibliografia locale si può dedurre una attribuzione del manufatto a maestranze locali attive nel sec. XVII³, ma un'analisi più attenta, resa possibile anche dall'ultimo restauro, induce ad una migliore precisazione cronologica. Sulla base di un raffronto con analoghi '*intempiati*' presenti all'interno di chiese fuori Morano - ma pur sempre riconducibili alle esperienze locali dell'intaglio -, si può far risa-

lire questo della sacrestia della Maddalena alla prima metà del '600. A queste date era ancora dominante un gusto rinascimentale, che prediligeva tra l'altro la ripartizione in scomparti. Il motivo decorativo strutturale presente nell'esempio di Morano è largamente diffuso in opere nate tra la fine del '500 e il '600 in un linguaggio tra Rinascimento e Barocco⁴. Le forti analogie che si instaurano con il soffitto ligneo della chiesa di S. Maria del Gamio a Saracena (opera di Jacopo Lanfusa con il completamento di Vincenzo De Untis, tra il 1618 e il 1629⁵) spingono a ritenere questo della sacrestia moranese opera di maestranze e di botteghe a esse collegate, come del resto affermava già Gaetano Scorza⁶.

Ciò apre nuove prospettive di studio, soprattutto per ciò che riguarda la storia architettonica della chiesa, che avrebbe proprio nella sacrestia un significativo residuo della costruzione cinque-seicentesca; in tal modo acquisterebbe ulteriore valore il dato che emerge nel documento: *un bello, ed ampio vano di sagrestia, fornito di buoni stipi, ed ottimi suppellettili Sagri.*

Settecentesca, però, potrebbe essere la decorazione pittorica e floreale che si stampa all'interno degli ottagoni⁷.

Barbara Mainieri

¹ SCORZA 1876, pp. 41-42

² LEONE 1991/1992, pp. 57 ss.

³ *Elenco* 1938, p. 127 molto genericamente, colloca il soffitto nel sec. XVII, mentre la datazione settecentesca sottesa al discorso di LEONE 1991/1992, p. 64 è stata sicuramente formulata quando l'opera era smontata e in attesa di restauro, per cui determinante era l'elemento pittorico - forse realmente settecentesco, come in altri completamenti simili (LEONE 1991/1992, p. 68; TROMBETTI 1993, p. 7) -, non a caso, infatti, dallo stesso questo soffitto è inserito nell'esame dei "*tempiati dipinti*", come realmente oltretutto sembrerebbe apparire dalle foto pervenute prima del restauro.

⁴ LEONE 1991/1992, pp. 49 ss.

⁵ G. Leone in Cosenza 1991, p. 27; LEONE 1991/1992, pp. 58-59; TROMBETTI 1993, p. 7

⁶ SCORZA 1876, p. 42

⁷ cfr. precedente n 2



Organaro meridionale

(sec. XVIII)

Intagliatori meridionali

(sec. XVIII)

GENNARO COCINIELLO

(Napoli, documentato a Morano nel 1732)

4. Organo con *Annunciazione* e decorazioni floreali

sec. XVIII (1732, dat.)

legno intagliato, dipinto e dorato (cassa e alzata); 300 ca. x 248 ca. x 110 ca.

Chiesa del Carmine, cantoria

Iscrizioni: sulla portella, a sinistra, sotto l'angelo:
«Genn.^o Cociniello Nap. P. / A.D. 1732 / (sigla monogrammata e cifrata)»

Bibliografia: *Inventario* 1933, p. 199; CAPPELLI 1934, p. 126; RUSSO 1964-1968, II, p. 219; BARILLARO 1972, p. 189; Morano 1989, p. 27; LOIZZO 1990, pp. 79-81

Situato sulla cantoria della controfacciata o retrospetto dell'Oratorio della Confraternita del Carmine, questo piccolo organo positivo, cioè munito della semplice cassa di risonanza, è composto da una tastiera, con 45 tasti, da 7 registri e 19 canne esterne, suddivise in numero di 7,5,7 rispettivamente alle campate del tritico¹. La disposizione degradante delle canne di piombo in queste campate - divise da fasce di legno dipinto - determina la particolare realizzazione del profilo inferiore del pannello, intagliato 'a giorno' e dorato, che decora la zona superiore. Il motivo 'a foglie intrecciate' si dispone nel consueto sistema 'a specchio', così come quello delle larghe fasce mezzane.

La decorazione pittorica dell'interno, realizzata direttamente sul legno senza strati di preparazione, prevede dei fiori, liberi, 'a gomina', 'a fasci' o fuoriuscenti da un grande vaso ansato. All'esterno, invece, le parti strutturali sono tinteggiate con una tecnica che rende una sorta di 'finto marmo', mentre sulla portella è una raffigurazione dell'*Annunciazione*, nella quale i due personaggi occupano le due ante - un tempo con apertura 'a soffietto' - munite all'interno di serratura antica.

L'ispirazione di questo dipinto

è riferibile ai modelli elaborati da Francesco Solimena (Canal di Sirino 1657 - Barra/Napoli, 1747) al passaggio tra '600 e '700 e ripetuti nella sua cerchia di seguaci diretti e indiretti. La fattura è sclerotica e povera, pur presentando alcuni delicati passaggi coloristici e disegnativi, ma unisce il suo autore, - che 'fortuna' volle se ne tramandasse il nome!? - Gennaro Cociniello, a quella 'serie' di pittori partenopei di modesta levatura impegnati in lavori di completamento per le chiese di provincia, come quel Giu-

seppe Picone, attivo qualche decennio prima nella stessa diocesi di Cassano: nella Cattedrale e nella Chiesa di S. Maria del Castello a Castrovillari².

Molto più interessanti, invece, sono le considerazioni da effettuare per il lavoro di intaglio. E' già stata rilevata³ la stretta collaborazione tra gli organari, gli intagliatori e i pittori, pur distinguendo che la provenienza napoletana o comunque forestiera dell'organaro non sempre può far ritenere ipso facto analoga quella dei decoratori. Per la struttura e la decorazione degli organi calabresi non sempre diretti responsabili sono esclusivamente gli organari e gli intagliatori e decoratori locali - di cui la regione vanta, negli uni e negli altri, solida tradizione⁴-, ma spesso, quando i primi non sono calabresi e le casse non hanno identica provenienza, si potrà ipotizzare una stretta collaborazione fra i due. Agli organari, allora, si attribuirà



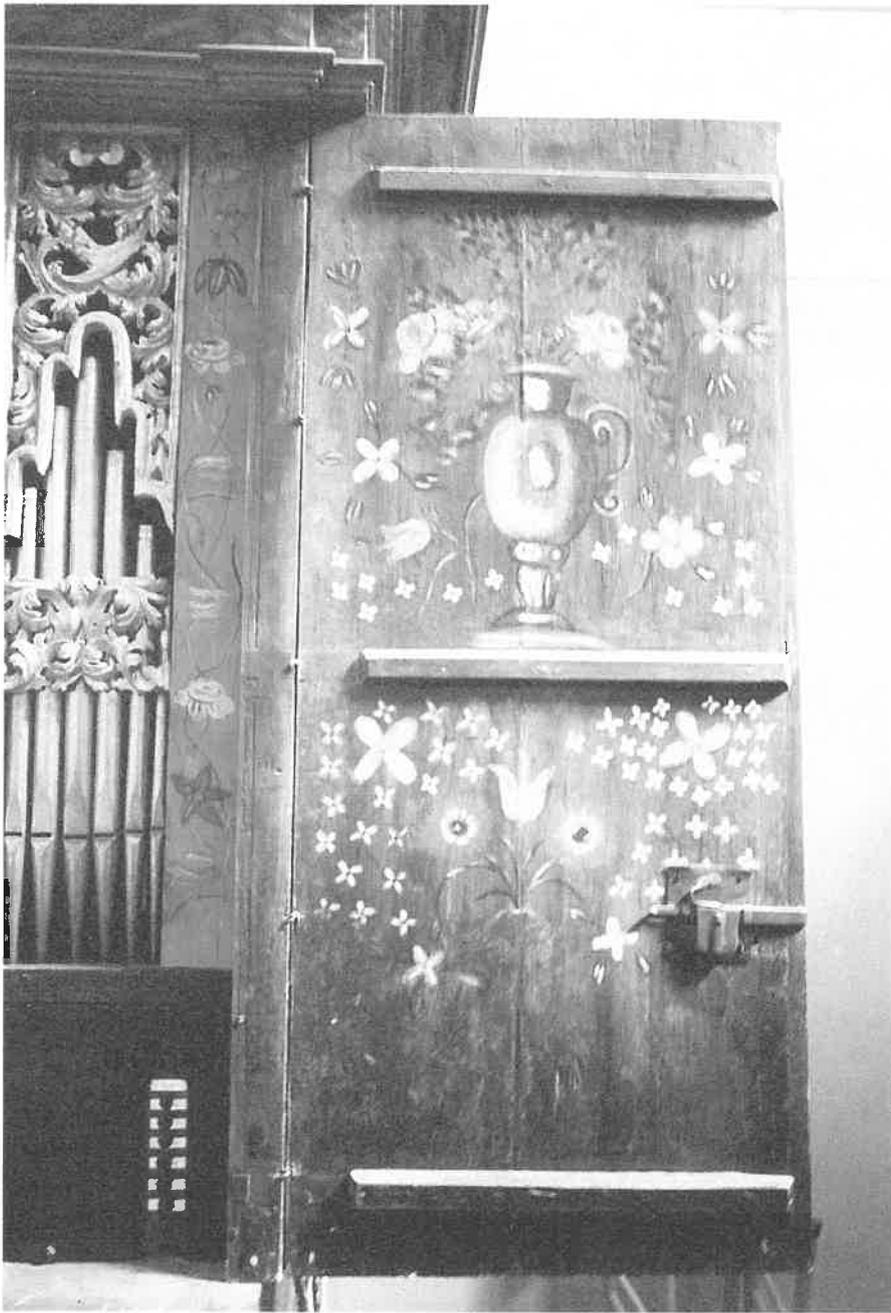
almeno l'ideazione dello schema generale - che logicamente dipende dalla tipologia musicale dell'organo e dalla scelta compositiva dell'esposizione delle canne esterne -, sempre che loro non siano già stati indirizzati dalla committenza verso uno specifico modello - anche

con disegni -, e all'artefice locale spetterà la sola esecuzione manuale della casa e degli intagli, e a un altro le pitture, come può darsi sia avvenuto per l'altro organo positivo della chiesa di S. Pietro nella stessa Morano, dipinto nel 1734 da un tal *de Ajta*⁵, che forse è lo stesso

che dipinge angeli e girali attorno al lavabo della sacrestia.

Più pacifici sono i casi in cui organaro e artiere/decoratore sono di identica estrazione geografica: napoletani - come nel caso del bell'organo della chiesa di S. Chiara di Crotone⁶, che viepiù testimonia l'arrivo da Napoli di questi piccoli organi completati anche nel decoro - oppure calabresi, come, per citare esempi vicini, gli organi dei Lo Tufo di Morano. Ma anche in questa felice circostanza, data l'uniformità dei motivi decorativi - quasi fossero modelli standardizzati - che si riscontra sugli organi generalmente, su quelli calabresi pervenuti particolarmente⁷, in mancanza di documentazione certa, sarà sempre un atto di fede considerarli di fattura locale. Nella costruzione sotto la direzione di Carlo Lo Tufo, del grande organo della Maddalena, come risulta dalla documentazione⁸ tra il 1761 e il 1763 - e anche più avanti nel tempo - sono attivi più artieri locali con continui contatti anche con Napoli, specie per l'acquisto del piombo: è quindi possibile che non circolassero anche i motivi decorativi e gli artieri?

Questo organo della chiesa del Carmine, presenta all'interno, come si è detto, i soliti motivi floreali intagliati - tipici dell'arte organaria barocca⁹-, che per il fatto di essere corposi, non piatti, sembrano fuoriuscire dall'ambito di produzione 'moranese': anche se la lavorazione 'a giorno' è stata riscontrata nella produzione «moranese» dell'intaglio¹⁰, è pur vero, essendo l'organo a pezzi staccabili, che sia possibile una commissione a maestranze forestiere, senza per questo escludere il completamento in loco dello strumen-



to. All'esterno, invece, gli sportelli sono letteralmente incorniciati da due paraste vuote, con capitello fitomorfo che regge una trabeazione liscia, con cubi sporgenti e distinzione di livelli con semplici listelli, superiormente arricchita da dentelli. Sul tetto poggia una cimasa 'a volute affrontate', forse non pertinente.

Considerando l'aspetto classicheggiante e quasi neo-rinascimentale di questo apparato tettonico/decorativo, ripetuto poi nel bel parapetto della cantoria, sovviene il dubbio di trovarsi in realtà di fronte a un prodotto di fattura locale, constatando appunto l'aderenza che pure è sembrata intravedere negli intagliatori 'moranesi' al patrimonio iconografico di matrice classica, almeno fino a metà del '700¹¹. Per il parapetto, del resto, difficilmente si potrà avanzare una provenienza napoletana: è poco probabile che per un lavoro di così modesta portata esecutiva si spostassero maestranze da così lontano. Le affinità stilistiche e tecniche dell'ebanisteria di questa con quella del prospetto, però, sono così strette - identiche si direbbe - che o ci si trova davanti a uno di quei casi in cui la provenienza forestiera di un'opera - sempre scelta per affinità di gusto - serve ad alimentare il patrimonio figurativo autoctono, oppure l'organo potrebbe appartenere nella sua struttura musicale e tettonico/decorativa a una bottega locale attiva ancor prima di quella dei Lo Tufo. La committenza a Napoli potrebbe riguardare oltre alle canne, gli sportelli dipinti, senonché niente vieterebbe di supporre la presenza a Morano del solo G. Cociniello, e l'ipotesi per il momento non gode di nessun appoggio documentario e attributivo di altre sue presenze in diocesi

o in aree limitrofe. Nondimeno le pitture di fiori dei riquadri della cantoria sono simili a quelle interne della portella dell'organo, accettando che anche queste non siano più probabilmente opere locali.

In ultimo, si vuol far notare che se l'organo e il parapetto, per le proprie cronologie, dovrebbero appartenere all'arredo dell'Oratorio del Carmine anteriore al rinnovamento compiuto nel 1784 (cfr.: cat. n. 15), in questo però, e stranamente, non è del tutto risolto l'inserimento della cantoria con la decorazione parietale in stucco., il parapetto, nell'ancoraggio al muro, tronca il disegno dei medaglioni. Da ciò scaturiscono delle considerazioni: solo successivamente si decise di recuperare la cantoria nella sua interezza (fors'anche da altra provenienza!?), oppure gli stuccatori non ritennero di intervenire con un disegno che l'accogliesse più elegantemente, dato comunque che i medaglioni interessati non sembrano predisposti ad accogliere delle tele, viepiù che anche la forma è diversa da quella degli altri.

Giorgio Leone

¹ La scheda essenziale dell'organo è in LOIZZO 1990, p. 79

² LEONE 1993, p. 136

³ LOIZZO 1990, pp. 13-14; LEONE 1991/1992, pp. 61-62

⁴ Per la tradizione organaria LOIZZO 1990, pp. 19-23 (con bibliografia precedente) e G. Mari in Cosenza 1991, pp. 32-54; per quella dell'intaglio i contributi in Cosenza 1991

⁵ Per la scheda dell'organo si veda LOIZZO 1990, pp. 85 ss. e per la firma delle pitture *Inventario* 1933, p. 187

⁶ G. Mari in Cosenza 1994, pp. 149-151 (scheda 37)

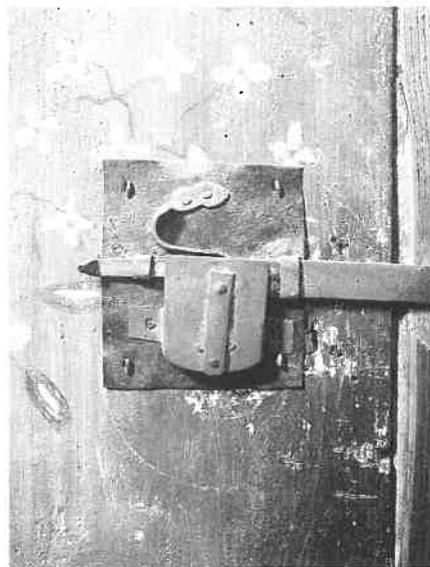
⁷ Si veda la catalogazione di LOIZZO 1990 e le annotazioni di LEONE 1991/1992, pp. 61-62 n 8

⁸ Archivio parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: *Libro dei Conti* (1561-1762), ff. 117r ss. (per la scheda dell'organo della Maddalena si veda la scheda in LOIZZO 1990, pp. 82-83 e le annotazioni per le pitture eseguite da Fedele Lo Tufo: cat. n. 14).

⁹ MESSORE 1988, pp. 7 ss.; LOIZZO 1990, pp. 19 ss.

¹⁰ LEONE 1991/1992, pp. 61 ss.

¹¹ LEONE 1991/1992, pp. 49 ss.





GIUSEPPE TOMAJOLI

(documentato a Napoli dal 1730 al 1772)

5. *Morte di S. Giuseppe*

sec. XVIII (1742, dat.)

olio su tela, 300 x 181

Chiesa della Maddalena, navata destra IV altare

Iscrizioni: in basso a destra:

«Ioseph Tomajoli P. / 1742»

Bibliografia: *Inventario* 1933, p. 189; RUSSO 1964-1968, II, p. 217; BARILLARO 1972, p. 187; M.P. Di Dario Guida in *Cosenza* 1976, pp. 206, 595; N. Spinosa in *Napoli* 1979-1980, p. 78; TCI 1980, pp. 109, 293; Morano 1989, p. 25; N. Spinosa in *Il Settecento* 1990 (ultima ed.), II, p. 881; SPINOSA 1993 (ultima ed.), I, pp. 97, 128, (scheda 94); II, pp. 411 (registro di G. Toscano)

6. *S. Giovannino* (attr.)

sec. XVIII (inizi V decennio, databile)

olio su tela, 70x80

Chiesa della Maddalena, navata destra IV altare (cimasa)

Bibliografia: inedito

Il dipinto raffigura la *Morte di S. Giuseppe* secondo lo schema canonico che prevede l'anziano santo agonizzante – contraddistinto dai soliti attributi: la verga fiorita e gli arnesi da falegname posti sul pavimento – dinanzi a Gesù e Maria, agli angeli e all'Arcangelo Michele che, in penombra, sorregge la testa al moribondo per accoglierne l'anima in cielo, come dal racconto degli apocrifi¹.

L'opera, pala del IV altare destro della Chiesa della Maddalena dedicato a S. Giuseppe, nonostante lo scarto di anni con la datazione della dedica di questo, risultante da una iscrizione marmorea², deve probabilmente la sua commissione alla particolare devozione al Santo da parte del canonico d. Giuseppe Antonio Donadio, titolare – come da testamento eseguito l'11 febbraio 1757 – di una "pingue" Cappellania³ istituita con sepoltura gentilizia presso lo stesso altare.

Segnalata dal Cappelli⁴ come opera firmata del Tomajoli datata

1742, la tela è inserita, in seguito, nella produzione del pittore dal prof. Nicola Spinosa⁵ il quale, nel pubblicarla successivamente⁶, ne sottolinea i caratteri più squisita-

mente dipendenti da Francesco De Mura (Napoli 1696-1782) e la derivazione del soggetto da quello identico adottato da Francesco Solimena (Canale di Sirino, 1657-Barra/Napoli, 1747) intorno al '30 in S. M. di Caravaggio a Napoli.

Stessa derivazione solimenesca sembra avere anche la cimasa del medesimo altare di S. Giuseppe di Morano in cui è raffigurato *S. Giovannino*, col cartiglio e l'Agnello, del tutto simile a quello eseguito – sempre intorno agli anni '30 – dal Solimena, un tempo nella Raccolta di Isabella Farnese e ora al Museo del Prado di Madrid⁷. Il dipinto, posto in una cornice sagomata, è infatti ascrivibile al Tomajoli, oltre che per la sapiente tornitura dei muscoli ben in rilievo, soprattutto per il trattamento del viso dalle occhiaie rigonfie e per il gesto della mano, diretto pendant di quello del Cristo e di quello del S. Michele Arcangelo della composizione sot-



tostante.

La presenza delle tele del Tomajoli in Calabria (Morano, Orsomarso)⁸ è collegabile a quella produzione *di marca solimenesca* giunta nella Regione sia con importanti opere del caposcuola (Fiumefreddo Bruzio) che con il nutrito gruppo di quelle dipinte dai suoi seguaci⁹. Tale infiltrazione dalla costa tirrenica e quindi da Orsomarso a Morano, è riconducibile in particolare a quei momenti

di contatto esistenti tra i due centri urbani dovuti alla loro appartenenza agli stessi feudatari, come gli Spinelli principi di Scalea, che infeudarono Morano già dal 1614 e furono presenti con il loro patronato nella stessa chiesa della Maddalena.

Nella pala d'altare di Morano la morte del vecchio santo scavato e corrugato, reso con una potenza naturalistica ancora del tutto ribe-

notturna rischiarata da un bagliore di luce, emanato dall'angelo – Gabriele? – disteso su una nube fluttuante, che sortisce l'effetto di rendere meno grave e solenne il drammatico evento svolto in primo piano. All'interno di uno studiato ed equilibrato triangolo compositivo, la scena assume toni pacati e contenuti grazie soprattutto alla dolcezza degli sguardi delle monumentali figure. Alla compostezza delle emozioni e dei sentimenti



pare contribuisca anche l'uso meno insistito delle ombre sui volti rispetto alle opere di Fontanarosa (a. 1741) e di S. Agata dei Goti (a. 1745 c.), con le quali la pala è pure confrontabile, oltre che per il ricorrere di un panneggiamento ampio e maestoso, dalle pieghe con risvolti morbidi e voluminosi, soprattutto per la tipologia del viso della Vergine dalla fronte alta e bombata.

Ma è ancora l'atteggiamento riflessivo e commosso dei personaggi che si impone all'attenzione in questo dipinto, sottolineato da una elegante mimica delle mani che ben si accorda ai tratti fisionomici e ruota intorno al gesto benediciente di Gesù.

L'opera nel complesso si colloca nella piena maturità del Tomajoli, quando l'artista approda a una straordinaria capacità di sintesi tra l'esigenza di una pittura chiara e monumentale orientata in senso classicista e il bisogno di indugiare senza superficialità nella descrizione compiaciuta dei particolari della realtà, come nel bellissimo brano, quasi di «natura morta», rappresentato dalla brocca e dai vasi in lucido metallo in primo piano.

L'attività di Giuseppe Tomajoli, pittore documentato dal 1730 al 1779, è nota soprattutto grazie a un gruppo di tele destinate per lo più alle chiese dell'entroterra campano e della Calabria settentrionale ed eseguite nell'arco di tempo che va dal 1730 al 1749¹⁰.

Allievo prima di Giacomo Del Po' e poi di Francesco Solimena, personalità dominanti la scena pittorica napoletana del primo Settecento, è indicato da Luigi Vanvitelli (Napoli, 1700-Caserta 1773) nel 1772 tra i *migliori pittori del Regno*¹¹.

Alla produzione del Tomajoli

sono stati ricondotti di recente, oltre che le "figurine" inserite in alcuni quadri di "rovine" del Coccorante¹², due tondi conservati al Museo Correale di Sorrento, che recano la sua firma e rappresentano brani di natura morta.

Lontana dall'influenza del Del Po' è la *Visitazione* (già nella Chiesa di S. Giovanni Battista delle Monache e ora in deposito presso il Museo di S. Lorenzo Maggiore sempre a Napoli) del 1730 aperta già, secondo Spinosa, a soluzioni classiciste anche più avanzate di quelle suggerite nei decenni iniziali del secolo dal Solimena¹³ e considerata opera *diversa dall'arte degli altri solimeneschi soprattutto per l'uso chiaro e compatto del colore oltre che per la resa espressiva dei sentimenti*¹⁴.

Un ritorno al del Po' si nota invece in un gruppo di opere variamente databili tra la metà degli anni '30 - come *l'Addolorata*, Collezione Whitfield, Londra - e il primo quinquennio degli anni '40: si vedano *l'Adorazione dei Pastori*, Collezione Bosco, Roma; la *Natività di Arienzo*, (Benevento) datata 1742 e la *Minerva che fuga i vizi*, già presso la Hazlitt Gallery di Londra, molto vicina quest'ultima ai bozzetti del del Po' per le tele al Belvedere di Vienna.

A questi dipinti si potrebbe aggiungere in via ipotetica e per futuri approfondimenti, la *Sacra Famiglia con S. Giovannino, S. Elisabetta e S. Zaccaria* proveniente da Orsomarso.

Considerata generalmente ope-



ra di pittore di scuola napoletana del XVIII secolo, trova in realtà stretti confronti con l'*Adorazione dei Pastori* della Collezione Bosco di Roma del Tomajoli. Evidenti le affinità riscontrabili tra i due dipinti, sia dal punto di vista formale che compositivo; marcate soprattutto le corrispondenze fisionomiche tra i due personaggi raffiguranti rispettivamente S. Giuseppe nelle due diverse composizioni, di cui quello di Orsomarso sembra antici-

pare, tra l'altro, il S. Nicola della tela di Fontanarosa (Avellino). Mentre la vecchia e rugosa figura femminile inginocchiata in primo piano della tela di Orsomarso – diretta derivazione dalla S. Anna del Solimena dell'*Educazione della Vergine* (Bristol Museum e Art Gallery) – trova strette assonanze con la S. Elisabetta della *Visitazione* di S. Giovanni Battista delle Monache dello stesso Tomajoli, tanto da far proporre una collocazione cronolo-

gica alla *Sacra Famiglia* calabrese intorno agli anni '40 e una retrodatazione intorno agli anni '30 al quadro di Collezione Bosco.

Tutta la serie dei dipinti più legata ai modi del del Po' è accmunabile comunque per quei toni cromatici brillanti e per una luminosità fredda e filamentosa che sembra avvolgere ogni cosa con vapori pulviscolari¹⁵.

Infine, oltre alla sensibilità a volte dimostrata verso i modi del De Mura - *Madonna col Bambino tra S. Nicola, S. Rocco ed altri Santi* (a 1741), Chiesa di S. Nicola di Fontanarosa (Avellino); *Morte di S. Giuseppe* (a 1742), Chiesa della Maddalena di Morano Calabro -, da evidenziare è poi, nel curriculum del Tomajoli, la già notata attenzione non marginale per il romano Ludovico Mazzante attivo a Napoli tra il 1733 e il '38, al quale probabilmente si devono quella singolare capacità di tipizzazione e l'espressività dei tratti somatici dei personaggi del nostro artista che lo differenziano notevolmente dalla schiera dei ripetitori monotoni dei modelli solimeneschi.

Michela Mele



Sacra Famiglia con i SS. Giovannino, Zaccaria ed Elisabetta

¹ *Storia di Giuseppe falegname in Apocrifi* 1991, pp. 329-331 [22-23].

² Sulla mensa dell'altare è collocata la seguente epigrafe:

«D.O.M. JOSEPHUS ANT. DONADIO
CANONICORU CORPORIS/ RELIGIONE
UITHEQUE INNOCENTIA VENERABILIS
/ SACELLUM DIVO IOSEPHO NUNCU-
PANDUM / QUUM. MORTE. OCCUPA-
TUS. IPSE. CODERE NEQUIRET / NEGO-
TIO. PERMISSO. PRESBYTERO, PAULO
FERRARIO / FILIA FRATRIS EDITO /
MAGNIFICENTIA ATQUE ELEGANTIA
QUAM OBTINET / AEDE ETIAM DIGNA
CONSTRUENDUM GURAVIT TUM
AUTEM NE CALAMITATE AUT VETU-
STATE / ALIQUANDO. ESTINGUERE-
TUR TUM. SI. DIVO. AD HONOREM.
SIBL. SUISQUE / AD. EXPIATIONEM
SACERDOS. APUD. ILLUD QUOTIDIE
OPERETUR / REM. OMNEM. FAMILIA-
REM. QUA. FUIT LAUTUS. / TESTAMEN-
TO. EIREI. ATTRIBUIT ANNO MDCCLVII.
XI. KLENDAS FEBRUARII»

³ SCORZA 1876, p. 45.

⁴ *Inventario* 1933, p. 189.

⁵ N. Spinosa in *Napoli* 1979-1980, p. 78.

⁶ SPINOSA 1993, p. 128 (scheda n.94); p. 239 (ft. n. 108).

⁷ BOLOGNA 1958, tav. n. 183.

⁸ Il DE DOMINICI (1742-1745, vol. III, p. 719) nella vita di Giuseppe Tomajoli menziona come uniche opere del pittore presenti in Calabria, nella Chiesa di S. Domenico a Soriano (Catanzaro), due tele rappresentan-

ti il *Miracolo di S. Francesco Ferreri* (I Cappella) e una *Circoncisione* (Cappella della Croce), andate probabilmente disperse nel terremoto che colpì la città nel 1783.

⁹ M.P. Di Dario Guida in TCI 1980, pp. 108-109; M.P. Di Dario Guida in *Itinerari* 1983, pp. 280 ss.

¹⁰ Per un catalogo delle opere di G. Tomajoli: *Visitazione*, 1730, Chiesa di S. Giovanni Battista delle Monache, Napoli; *Addolorata*, Collezione Whitfield, Londra; *Minerva combatte i Vizi*, già Hazlitt Gallery; *Adorazione dei pastori*, Collezione Bosco, Roma; *Madonna in gloria col Bambino, S. Nicola, S. Rocco, S. Gennaro e altri santi*, Chiesa di S. Nicola, Fontanarosa (Avellino); *Adorazione dei pastori*, 1742, Chiesa dell'Annunziata di Arienzo (Benevento); *Morte di S. Giuseppe*, 1742, Chiesa di S. Maria Maddalena, Morano Calabro (Cosenza); *Madonna col Bambino tra i SS. Stefano e Agata*, Cattedrale, S. Agata dei Goti; *Madonna in gloria tra i SS. Nicola e Gennaro*, Cattedrale di Calvi Risorta (Caserta); *Assunzione di Maria*, 1749, Mirabella Eclano, (Avellino); *Presentazione di Maria al Tempio*, già in Collezione privata, Novara, (Foto Soprintendenza per i BB.AA.SS. - Napoli, n. 39778); due tondi con *Nature morta*, Museo Correale, Sorrento.

¹¹ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 719

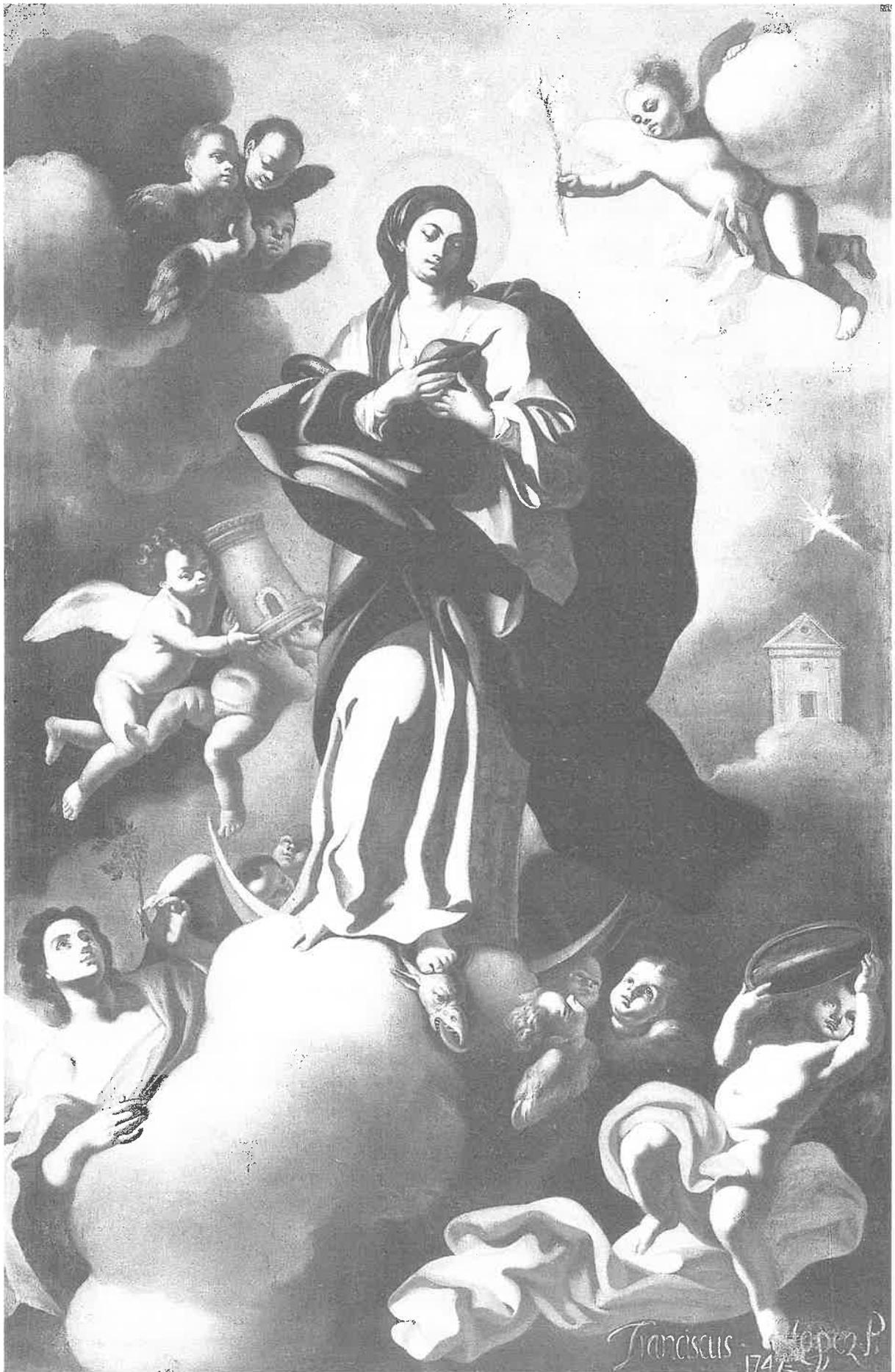
¹² SPINOSA 1993, pp. 158-159 (tav. 74); p. 173 n. 342.

¹³ SPINOSA 1979-1980, p. 78.

¹⁴ SPINOSA 1993, p. 125, n. 89.

¹⁵ SPINOSA 1993, p. 31.

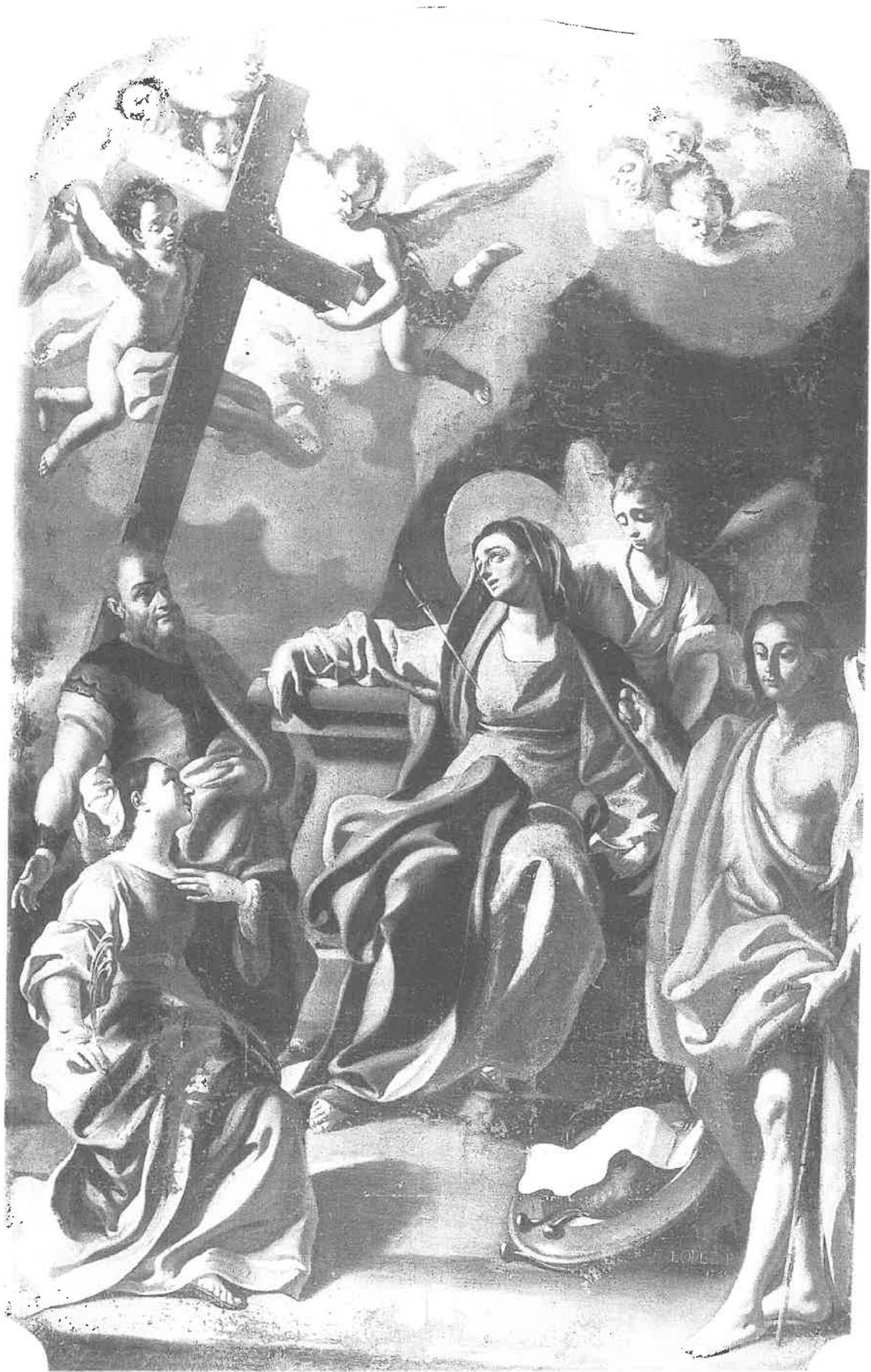




FRANCESCO LOPEZ

(Napoli?, documentato a Morano Calabro nel 1747 e nel 1748)

7. ***Immacolata***
sec. XVIII (1747, dat.)
olio su tela, 290x180
Chiesa della Maddalena, sacrestia
Iscrizioni: in basso a destra:
«Franciscus: Lopez. P. / 1747»
Bibliografia: *Inventario* 1933, p. 191; BARILLARO 1972, p. 187;
M.P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 206
8. ***Addolorata, S. Giovanni Battista e Santi*** *
sec. XVIII (1748, dat.)
olio su tela, 280x180
Chiesa della Maddalena, III altare della navata sinistra
Iscrizioni: in basso a destra:
«F. Lopez. P./1748»
sul cartiglio poggiato sul vassoio:
«I.N.R.I.»
Bibliografia: *Inventario* 1933, p. 188; BARILLARO 1972, p. 188;
M.P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 206; Morano 1989, p. 25
9. ***Addolorata, S. Giovanni Battista e Santi***
sec. XVIII (quinto decennio)
olio su tela, 75x48 (bozzetto)
Chiesa della Maddalena, sacrestia
Iscrizioni: sul filatterio dell'asta di S. Giovanni B.:
«Ecce Agnus Dei»
sul cartiglio poggiato sul vassoio:
«I.N.R.I.»
Bibliografia: M.P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 206
10. ***S. Michele Arcangelo*** (attr.)
sec. XVIII (quinto decennio)
olio su tela, 283x180
Chiesa della Maddalena, sacrestia
Iscrizioni: sullo scudo di S. Michele:
«Quis ut Deus»
Bibliografia: M.P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 207 (ft nn
294-296)
11. ***S. Michele Arcangelo*** (attr.)
sec. XVIII (quinto decennio)
olio su tela, 72x48 (bozzetto)
Chiesa della Maddalena, sacrestia
Bibliografia: M.P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 207 (ft n
297)
-



12. *Angelo custode* (attr.)
 sec. XVIII (quinto decennio)
 olio su tela, 72x48 (bozzetto?)
Chiesa della Maddalena, sacrestia
Bibliografia: inedito

Il dipinto raffigurante l'*Immacolata*, datato 1747, doveva essere pertinente alla cappellania fondata da d. Domenico Celia nel 1754 e successivamente passata alla famiglia Donadio, secondo la notizia fornita da Gaetano Scorza¹, che fa pure riferimento ad un'iscrizione apposta vicino all'altare pertinente. Di questa indicazione, oggi, non c'è più traccia, ma è possibile riconoscere la destinazione originaria del dipinto come pala del II altare della navata destra, attualmente dedicato al Purgatorio ma che prima era dedicato alla *Concezione*, come risulterebbe da un elenco dei culti interni alla chiesa, databile 1734, reso noto da Antonio Salmena². Lo spostamento del quadro del Purgatorio (cfr. cat. n. 13), dal I altare della stessa navata, probabilmente avvenne - e sfugge il motivo - tra gli anni delle pubblicazioni, o delle bozze di stampa, degli autori dianzi citati (a. 1876-a. 1882), ma che quella sia l'iniziale collocazione si ricava pure dai motivi ornamentali della decorazione a stucco della cimasa, fra i quali è il «teschio col tiregno posto su due femori incrociati» che qualifica il luogo già come sede dell'omonima congrega³, piuttosto che riservato al culto dell'*Immacolata*, come si è invece proposto nel riadattamento culturale ottocentesco, sostituendo la pala con una scultura lignea.

Precedentemente alla pubblicazione dello Scorza, forse proprio nel 1844, era stato attuato un nuovo assetto della dislocazione cul-

tuale interna, a seguito del trasporto nella chiesa della Maddalena di due sculture marmoree della Vergine⁴: la *Madonna degli Angeli* da S. Bernardino (cfr II, 2), trasferitavi attorno agli anni '40 dello stesso secolo, e la *Madonna della Candelora* o *di Colloredo* portatavi nel 1752⁵ dal Convento degli Agostiniani, assieme all'altare oggi collocato nel presbiterio, infelicemente posto letteralmente sopra il coro ligneo (cfr II,3). In questo riadattamento anche gli altri due dipinti grandi di questo gruppo che si presenta vennero a perdere o cambiarono la loro destinazione originaria di pala d'altare. L'*Addolorata con S. Giovanni Battista e Santi* è l'unico che mantenne il particolare ruolo, benché

con diversa collocazione.

Questa tela, in origine, si trovava sull'altare del transetto - particolarmente su quello allineato a sinistra dell'altare maggiore, dove oggi prospetta la *Madonna di Colloredo* -, come informa lo Scorza⁶, autore di questo riordinamento, e come si evince dall'iscrizione della targa marmorea posta sulla predella⁷. Da questa si ricava il *patronato* della famiglia Stabile, alla quale si potrebbe pure ascrivere la committenza del dipinto benché, come per l'*Immacolata*, si può notare, uno scarto di anni tra la data apposta alla tela e quella dell'altare. La tela, infatti, è datata 1748 e risulta quindi precedente di ben cinque anni all'altare, e, del resto, ciò che indirizza verso l'unicità della committenza è il fatto che sul quadro l'unico santo riconoscibile, per precise attribuzioni simboliche, è S. Giovanni Battista, guarda caso proprio quello di cui porta il nome il donatore che, erigendo l'altare, esegue la volontà del padre defunto. E'



difficile, invece, identificare gli altri due santi, l'unica specificazione simbolica è la palma retta dalla santa, che quindi la qualifica come *martire*. Loro sono astanti alla Madonna - S. Giovanni invece la indica -, che è sorretta da un angelo

perchè accasciata dal dolore davanti ai segni che le ricordano la Passione del Figlio: in alto, la croce e in basso, in un vassoio, la corona di spine, il cartiglio dell'*I.N.R.I.*, la spugna e i tre chiodi.

Antecedentemente a questi

patronati si deve ricordare quello dei Pandolfo che, nel 1750, nelle persone di Diego e Giuseppe, dedicavano a S. Michele Arcangelo l'altare opposto a questo dell'Addolorata, a destra dell'altare maggiore. Anche questa notizia si ricava dalla lapide⁸, nonché da quanto è riportato dallo Scorza che ne ricorda anche la sostituzione con la bella *Madonna degli Angeli*⁹.

I dipinti dell'*Immacolata* e dell'*Addolorata*, oltre alla data, recano la firma di Francesco Lopez, pittore sconosciuto alla storiografia artistica meridionale se non per queste opere di Morano, peraltro ricordate solo nelle guide e negli inventari locali¹⁰. A oggi non è verificabile l'annotazione, riportata nell'indice della *Guida del Touring Club* del 1965¹¹, che lo vuole attivo a Madrid, forse pure dedotta dal dizionario di U. Thieme e F. Becker che elenca un folto numero di artisti madrileni, spagnoli in genere, che portarono questo cognome¹², ma nessuno è identificabile con questo presente a Morano.

Poco consistente, ad un'analisi approfondita della condotta formale, appare anche la proposta di riconoscere al pittore il dipinto raffigurante la *Predica di S. Francesco Saverio con l'apparizione di S. Vincenzo Ferrer*, presente nella stessa chiesa moranese della Maddalena¹³ (cfr. II, 6). Di conseguenza anche quella, dipendente da questa attribuzione, di assegnargli un piccolo quadro a Castrovillari, con la sola *Predica di S. Francesco Saverio*¹⁴; e non perchè manchino punti di contatto fra questi due quadri.

In merito al problema attributivo, l'unico reale avanzamento è quello attuato dalla professoressa



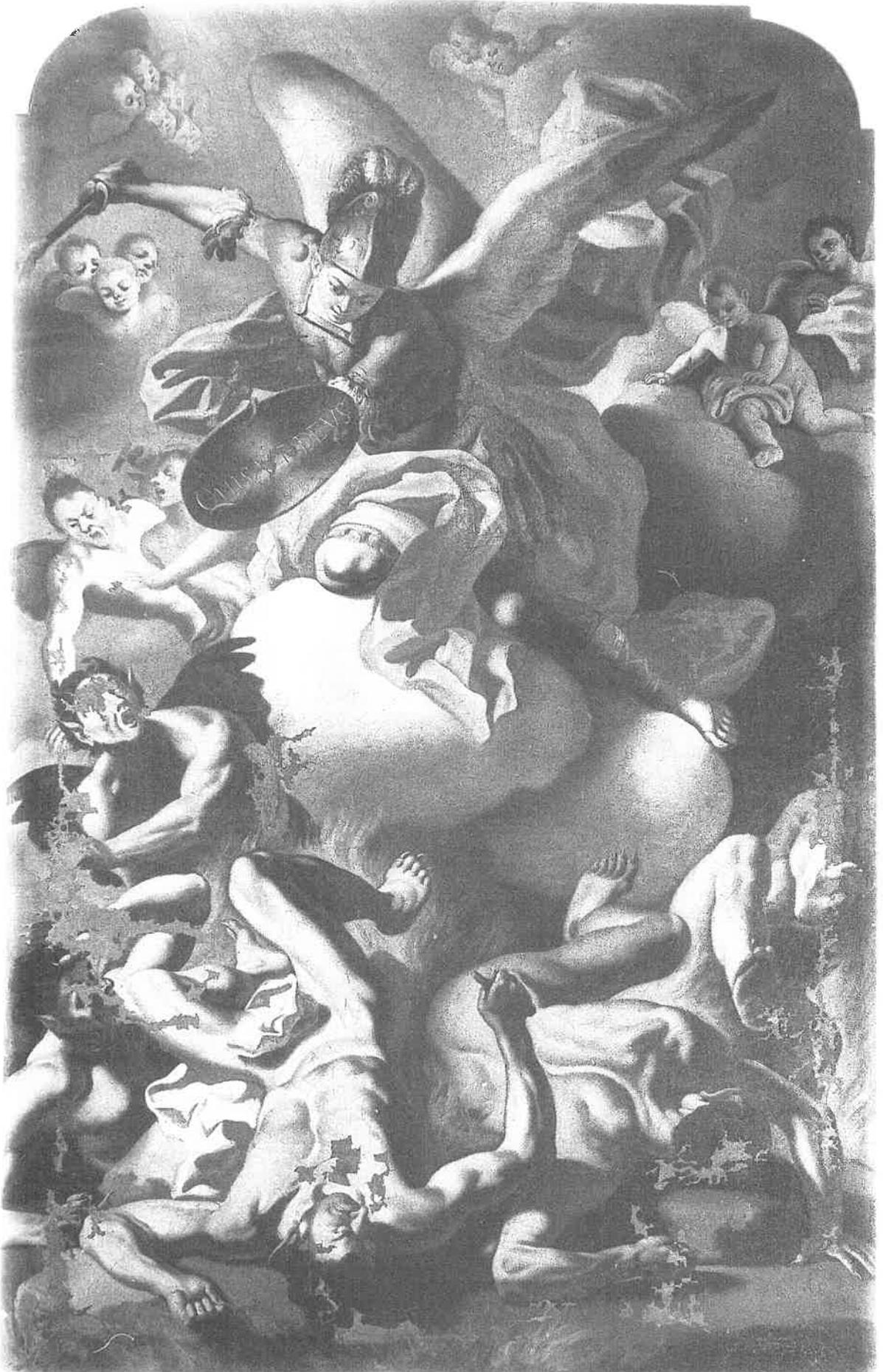
M. P. Di Dario Guida che, nell'elenco dei restauri in appendice alla mostra cosentina del 1976, assegna al pittore il bello e interessantissimo «bozzetto» per la tela dell'*Addolorata*¹⁵. Proprio partendo da questa attribuzione, alla luce del prosieguo della ricerca e degli ulteriori distinguo nell'ambito della produzione artistica del Settecento meridionale, si pensa di poter considerare di mano del Lopez anche il «bozzetto» per la tela di *S. Michele Arcangelo* - reso noto pure dalla Di Dario¹⁶ -, che si avvicina all'altro per palmari confronti stilistici e anche per 'sigle' morelliane - si veda fra l'altro il modo di rendere le pieghe dei panneggi -, e per un'affinità coloristica notevole, per l'uso di similissimi toni e sfumature, particolarmente nel rosso. Punti di contatto, comunque, possono essere istituiti anche tra il dipinto finale e le altre due tele firmate: si guardi ancora il modo di 'panneggiare' lo svolazzante manto rosso e i lembi del perizoma discinto del demone atterrato, nonché la realizzazione delle nuvole, quasi batuffoli tondeggianti e densi, la condotta delle sfumature degli incarnati e la forma data alle ali. Quella dell'Arcangelo è confrontabile benissimo con quella dell'angelo che regge, da destra, la croce nel quadro dell'*Addolorata*. Invero, però, nella veduta d'insieme della pala di *S. Michele* vi sono alcune dissonanze, ma probabilmente sono dovute - sempre se la proposta risultasse veritiera -, a qualche esperimento dell'artista, alla mano di qualche collaboratore, se non proprio a qualche modello di riferimento tenuto presente da lui stesso o per esplicita richiesta della committenza: il dipinto di Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Napoli, 1766) sottinteso alla definizione

culturale data da M. P. Di Dario Guida?¹⁷

Le caratteristiche stilistiche fin qui richiamate si possono cogliere passo passo anche sul 'quadretto' dell'*Angelo Custode*, che quindi può far corpo con gli altri del Lopez. Si

tenga qui presente il modo di stendere il colore, la particolarissima aureola che cinge il capo dell'Angelo, la risoluzione dell'anatomia del piede dello stesso. E' pure possibile che anche questo sia stato il «bozzetto» - o il «modelletto» - di





una pala d'altare della chiesa oggi perduta, e non mancherebbero le ipotesi di collocazione né quelle di commissione.

Se le proposte di attribuzione avanzate risultassero esatte, si verrebbe a costituire un cospicuo gruppo di opere di Francesco Lopez che, nella pur accennata scarsità di documentazione a riguardo, permetterebbe meglio di avanzare ipotesi sulla sua formazione artistica. Questa, comunque, si qualifica subito come avvenuta nella stretta cerchia solimenesca del I trentennio del Settecento, tenendo ben presenti le annotazioni che a riguardo sono state formulate dal prof. Nicola Spinosa¹⁸. Il pittore presente a Morano, infatti, ben evidenzia le 'qualità' che accomunano parte di questi allievi di Francesco Solimena (Canale di Sirino, 1657-Barra/Napoli, 1747), condividendone pregi e difetti¹⁹.

Questa considerazione, che per forze di cose presuppone un'educazione artistica avvenuta a Napoli, potrebbe sfatare - se ce ne fosse realmente bisogno - l'accennata ipotesi di considerare il Lopez pittore madrileno, a meno che con essa non si sia voluto indicare un'ascendenza generazionale. Precisazione del resto inutile data la grande diffusione che questo cognome ebbe a Napoli e nel Regno già nei secoli precedenti, e che inficia, per il momento, qualsiasi intrigante sospetto o tentazione di considerare questi un consanguineo dell'altro famoso Gaspare Lopez (Napoli?-Venezia o Firenze dopo il 1732 ca.)²⁰, del quale è pure discusso il luogo di origine, propendendo, però, la storiografia, a considerarlo in Napoli stessa.

Il "solimenesimo" formale che traspare da queste opere moranesi di

F. Lopez, è così evidente da non richiedere nessun commento, né tantomeno ricercare ulteriori approfondimenti, mentre sembrerebbe interessante indicare l'evoluzione verso quei 'modelli' che la critica ha già riscontrato nella pittura di Paolo de Majo (Marcianise, 1703-Napoli, 1784)²¹, oppure si tratta di un approfondimento affine. Queste affinità col "solimenesimo" del de Majo - e di tanti altri pittori operanti in quegli anni, si precisa - sono evidenti, stilisticamente, nel modo di rendere le pieghe, nella studiata bellezza della Vergine e dei Santi, nella fisionomia e nella posa di alcuni angeli.

Ma tutto ciò è condotto con cifre personali, una specie di tendenza ad una 'monumentalità statuaria' dei soggetti che sembra trovare, come si dirà subito appresso, pregnanti agganci con il portato 'pietistico-figurativo' elaborato da S. Alfonso Maria de' Liguori: ancora una volta, quindi, il pittore appare legato all'operato di P. de Majo che, come è noto, aderì ben presto a queste motivazioni²². Tali particolari espressioni devozionali e artistiche, comunque, appaiono consequenziali a un bisogno di ritornare ai dettami del Concilio di Trento, che a Napoli e nel Regno potrebbe pure ricollegarsi agli effetti neo-controriformistici del Sinodo del 1726²³. Nella diocesi di Cassano, tali premure possono ravvisarsi nell'operato di mons. Genaro Fortunato (1729-1751), napoletano, che molto fece *per riformare i costumi del clero e del popolo, per far rifiorire la disciplina nei monasteri, per zelare il decoro della casa di Dio*, chiamando predicatori di tempra e pure richiedendo a S. Alfonso la presenza dei PP. Redentoristi per le missioni²⁴. Cosicché si chiarifica e si giustifica l'indirizzo di parte

della committenza per l'arte sacra di quegli anni nella diocesi: a Morano con queste opere, a Saracena con lo *Sposalizio mistico di S. Caterina d'Alessandria* del de Majo stesso²⁵, datato 1756 ed oggi purtroppo totalmente ridipinto, nonché in altre cittadine, come a Castrovillari per esempio, dove vengono realizzate particolarissime elaborazioni, diversamente indirizzate stilisticamente, di marca locale, ma sempre respiranti arie devote e penitenziali²⁶. Quindi, la presenza in diocesi di predicatori 'forestieri', nonché le stesse azioni del Vescovo, a volte costituiscono la chiave per comprendere la presenza di determinati indirizzi della committenza sacra - oppure di opere di artisti operanti a Napoli - per le chiese cassanesi alla metà del Settecento. Va da sé, poi, la particolare presenza di una possibile 'pala' dell'*Angelo Custode*, culto rinvigorito e diffuso, nella diocesi, proprio dallo stesso Vescovo.

Ritornando alla lettura formale delle opere di F. Lopez, indicativa è anche in essa la ripetitività di modelli di F. Solimena - una prassi ben nota agli allievi operanti nella prima metà del secolo e subito dopo: le pose degli angeli soprattutto, e spiccano nella tela dell'*Immacolata* quelli reggenti il ramoscello d'ulivo e lo specchio - *l'oliva speciosa* e lo *speculum justitiae* delle litanie: una scelta delle quali si dispone attorno a questa bella *Immacolata* di Morano -; la caduta dei due demoni del dipinto di S. Michele ricalca quella dei soldati nella *Resurrezione di Cristo* di Vienna²⁷; la positura dell'*Addolorata*, nel quadro eponimo, sembrerebbe richiamare quella studiata del S. Francesco a Desdra²⁸ e quella della 'santa martire' tante altre opere del maestro, pur non potendo, al



momento, indicare un preciso riferimento.

Particolare però, e pure qui con esiti personali, è la proposta formale della congiuntura "solimenesmo/arcadia demuriana", compiuta nella produzione di P. de Majo già agli inizi del V decennio del Settecento²⁹ e comune a tanti altri pittori di quel volgere di anni. Congiuntura di portati pittorici certamente - demuriana appaiono pure, a volte, alcune formalizzazioni dell'insieme -, ma anche di modelli iconografici: la figura dell'Addolorata di presupposto solimenesco, come si è detto, offre però tanti altri spunti di rimando a quella di Francesco De Mura (Napoli, 1696-1782) della Cattedrale di Barletta³⁰.

I«bozzetti» e il 'quadretto' dell'Angelo Custode - culto molto diffuso nella diocesi di Cassano, già in antico, ma che sembra trovare nuovo vigore proprio sotto l'episcopato di G. Fortunato - sono comunque, per il momento, le elaborazioni migliori e più interessanti di F. Lopez: la pennellata è più libera e fluida, le espressioni più naturali, anche per studiati 'sbattiti' della luce che ancor più lo accomunano alle riprese del Preti e dell'ultimo Giordano attuate dal Solimena tra la fine del '600 e gli inizi del '700³¹. Tale caratteristica formale, che come notato viene controllata e 'riletta' nella stesura finale dell'opera, potrebbe - almeno per quanto permette il confronto fotografico - far riconoscere al Lopez o a un pittore affine sia la *Maddalena penitente* di Galdo³², sia il *S. Gennaro* e il *S. Filippo Neri* di Laurino³³, tutti e tre attualmente esposti al Museo diocesano di Vallo della Lucania, e gli ultimi due con un'indicativa proposta di attribuzione al Solimena stesso.

Giorgio Leone

¹ SCORZA 1876, p. 45

² SALMENA 1882, p. 188

³ SCORZA 1876, p. 55

⁴ SCORZA 1876, pp. 41, 45; SALMENA 1882, p. 88; CAPPELLI 1989, p. 113

⁵ Archivio parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: *Libro dei Conti* (1742-1762), p. 52r

⁶ SCORZA 1876, pp. 41, 45

⁷ Testo dell'iscrizione:

<<D.O.M. / BEATISSIMAE VIRGINIS DEIPARAE MARIAE QUAE SUB CRUCE DOMINI INFANDOS DOLORES PERTULIT / D. JOANNES DE STABILE NICOLAI PATRIS SUPREMA MANDATA EXECUENS / MATRI PISSIME ET HUMANI GENERIS TUTRICI FIDISSIME / UT EIUS MEMORIAM RECOLENTIS INGITUR / PER AETERNIS / ARAM HANC SACRAM EXCITANDAM VIARIOQUE LAPIDE AFFABRE EXORNANDA / (...) SEDULO PEQUE CURAVIT / D.D.D. AERE VULGARIS ANNO MDCCLIII>>

⁸ Testo dell'iscrizione.

<<D.O.M. / UT COELESTIS, ET IMMORTALES BENEFICENTISSIMI PRINCIPES / CULTUS, UT PAR EST, EXCITETUR / SUOQUE IRSE PRAESENTI NUMINE / FIDELES INGITUR TUAETUR, ET SOSPITET / D. MICHAELI ARCANGELO GLORIOSISSIMO / GERMANI FRATRES CANS DIDACUS, ET DRS PHS JOSEPH PANDOLFO / ARAM HANC SACRAM / AERE PROPRIO EXTRUENDAM, EXORNANDAMOVE / PIA MUNIFICENTIA CURARUNT / D.D.D. AERE VULGARIS ANN. MDCCLV>>

⁹ SCORZA 1876, pp. 41, 45

¹⁰ *Inventario* 1933, pp. 188-191; TCI 1965, p. 275; BARILLARO 1972, pp. 187-188; TCI 1980, pp. 293-294; *Puglia - Basilicata - Calabria* s.s.d., pp. 252-253

¹¹ TCI 1965, p. 504

¹² THIEME -BECKER, XXIII, pp. 370-378

¹³ *Inventario* 1933, p. 189

¹⁴ TROMBETTI 1989, pp. 120-121

¹⁵ M. P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 206

¹⁶ M. P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 206

¹⁷ M. P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 207 [per il dipinto di C. Giaquinto, in probabile riferimento iconografico di F. Lopez: SPINOSA 1993, pp. 148 (scheda 244), 351 ft 331]

¹⁸ SPINOSA 1993, I, p. 27

¹⁹ SPINOSA 1993, I, pp. 27-31

²⁰ Su G. Lopez SPINOSA 1993, I, pp. 65, 68-69 e la relativa bibliografia segnata a p. 87 n 136

²¹ Su P. de Majo si veda il fondamentale PAVONE 1977, aggiungendo PAVONE 1984 e comunque tenendo ben presente quanto in SPINOSA 1993, p. 30

²² PAVONE 1977, pp. 55-96 (cfr. quanto in SPINOSA 1993, p. 30).

²³ DE MAJO 1983, pp. 1-22 (si rimanda pure a DE MAJO 1971, pp. 181-183, 226-229).

²⁴ RUSSO 1964-1968, III, pp. 127-132

²⁵ TROMBETTI 1993, p. 18

²⁶ G. Leone in Cosenza 1994, pp. 144-146 (scheda 34)

²⁷ SPINOSA 1993, I, pp. 118 (scheda 53), 212 (ft 23)

²⁸ SPINOSA 1993, I, pp. 106 (scheda 19), 190 (ft 23)

²⁹ PAVONE 1977, pp. 29 ss.

³⁰ Si veda per ultima A. Di Marzo in Bari 1982, pp. 35-36 (scheda 7)

³¹ SPINOSA 1993, I, pp. 26 ss.

³² P. Nicoletti in Vallo della Lucania 1986, p. 68 (scheda 14)

³³ A. d'Aniello in Vallo della Lucania 1986, pp. 34-37 (scheda 5)



Pittore Napoletano

(sec. XVIII)

13. *Martirio di S. Gennaro*

sec. XVIII (quinto decennio)

olio su tela, 280x180

Chiesa della Maddalena, sacrestia

Bibliografia: *Inventario* 1933, p. 191; M.P. Di Dario Guida in Cosenza 1976, p. 207

Attorno al 1844, durante il rinnovamento della situazione culturale all'interno della chiesa della Maddalena, venne rimossa la pala dell'altare marmoreo dedicato a S. Gennaro (III della navata sinistra) e sostituita con quella dell'*Addolorata con S. Giovanni Battista e Santi*, in precedenza esposta su altro altare nel transetto¹ (cfr. schede 7-12).

Il dipinto raffigurante il *Martirio di S. Gennaro* venne perciò collocato in sacrestia, e la stessa memoria del culto dimenticata. Questa devozione, però, rispetto alle altre presenti nella stessa chiesa, non sembra aver avuto tradizione, né tantomeno riuscì a radicarsi nell'arco di tempo in cui fu praticata in questa chiesa. Infatti, negli elenchi delle cappelle della chiesa della Maddalena, pubblicati da Antonio Salmena², un altare dedicato a S. Gennaro non risulta né al 1734, né al 1878, cioè l'anno di elaborazione del manoscritto pubblicato nel 1882³. Pertanto, con agio, si può congetturare che esso venne fondato attorno alla metà del '700 - periodo al quale risalgono gli altri altari elencati nel 1878 -, e soppresso nel succennato riadattamento del 1844. Fino ad allora si ha documentazione indiretta della sua esistenza nell'Archivio parrocchiale, anche come sede di sepoltura⁴.

Gli anni probabili della fondazione dell'altare (V/VI decennio del '700), la particolare intitolazione culturale dello stesso, fanno supporre come probabile la sua erezione - e l'introduzione del culto - in

relazione all'episcopato cassanese di mons. Gennaro Fortunato (1729-1751)⁵, che molto si adoperò per Morano e per la chiesa della Maddalena, alla quale offrì anche i due altari principali del transetto, sui quali è in bell'evidenza il suo stemma, sia sulle cimase in stucco, sia sui laterali delle mense marmoree (forse opere del maestro marmoraro napoletano Agostino Fortunato⁶, fratello del Vescovo?: cfr. II, 4). Questi altari sono dedicati a S. Francesco Saverio e S. Vincenzo Ferrer, quello di sinistra, a S. Teresa d'Avila e S. Pietro d'Alcantara, quello di destra (cfr. per ambedue II,6): santi e culti collegabili alla predicazione e alla meditazione mistica, anche come particolari promotori di penitenza, per cui ben si inseriscono nelle 'sollecitudini' missionarie del Vescovo Fortunato nella sua diocesi⁷. Anche il culto e l'altare dedicato a S. Gennaro - martire della fede - rientrerebbero in questa azione di catechesi, ma pur considerando la grande diffusione nell'Italia meridionale di questa devozione - che ebbe il suo centro a Napoli, è noto - si è propensi a pensare che la sua fondazione sia possibile da intendere quale atto di gratitudine al vescovo da parte del clero della Maddalena, fors'anche indirizzato nella scelta culturale da qualche predicatore. L'ipotesi prende atto viepiù che sulla tela e sull'altare non ci sono segni di *jus patronatus* e nemmeno gli emblemi vescovili, che potrebbero tirare in causa, oltre a qualche

famiglia del luogo, la stessa donazione fatta dal Vescovo cassanese.

La struttura portante dell'altare e della relativa alzata è in marmo a colori - grigio, bianco, venato-. Gli inserti decorativi sono in bianco, alcune listature nere, e sulla mostra un commesso marmoreo, mentre sulla cimasa, affiancata da volute e vasi, c'è una candida colomba a rilievo, fuoriuscente da nubi e pro-manante raggi. È il simbolo iconografico dello Spirito Santo, qui iconologicamente connesso con la sottostante 'pala del Martirio': la *confessione di fede* fatta da S. Gennaro, vescovo, e dai suoi compagni, diaconi, lettori e cristiani⁸. Egli è raffigurato, al centro del dipinto, didascalicamente e tradizionalmente, vestito degli abiti e delle insegne vescovili, il bacolo è a terra. Il Santo è poggiato col gomito sulla pietra della decapitazione, rappresentata quasi come un cubo, mentre il carnefice gli piega la testa per brandire, con più precisione sul collo, la spada che già tiene scattante dietro la schiena.

Posteriormente al santo sono due dei diaconi - o un diacono e un lettore (Festo e Desiderio?): uno guarda il compagno che è estatico, con il viso rivolto verso l'alto, quasi fosse l'unico che vedesse scendere l'angelo con le tre palme, simbolo della loro elezione a martiri. Ancora, due soldati - la cui folta presenza è comunque suggerita dalle lance e dagli emblemi che scandiscono in alto lo spazio - guardano verso S. Gennaro, mentre un altro - il comandante -, in primo piano, spalvaldo, lo indica quasi chiedesse l'abiura o comandasse di vibrare il colpo finale. A sinistra stanno due donne - taglio scenico d'effetto e di antica memoria -: una, di profilo, guarda verso il Santo, l'altra, rivolta di tre quarti, è momentaneamente

te distratta dal gioco del bimbo, tenuto fra le braccia, col suo velo e con una delle due ampolle con le quali raccoglierà il sangue versato dal Martire; e le ampolle del sangue sono il simbolo specifico di riconoscimento iconografico di S. Gennaro. Più avanti, proprio sullo schermo in basso, un cane abbaia forse proprio verso il comandante.

La composizione del quadro è

ben impaginata, e nemmeno disturba, forse per lo studiato effetto ottico, la sproporzionata grandezza del Santo e delle due donne, che se si alzassero diventerebbero, rispetto agli altri, dei giganti che a malapena potranno essere contenuti nello spazio dipinto. Il 'gioco', comunque, potrebbe avere fini didattici e pure moralizzanti, il cui senso è ben immaginabile. I colori

concorrono a creare un'intelaiatura di forme quasi opaline, inserite in sfumati di verde acqua, di bruni cangianti, di giallognoli, con annotazioni più gemmee di rossi, azzurri, turchini. Particolari memorabili sono il carnefice e le due donne astanti. Del primo si dovrà notare la fisionomia che rimanda a celebri 'modelli' seicenteschi - ma anche più antichi e manieristici - e che tanta fortuna ebbero nelle *'Scene di Martirio'* specialmente, fino a tutto il Settecento inoltrato nella cultura pittorica dell'Italia meridionale. Il brano delle due donne in primo piano, invece, in alcune soluzioni sembrerebbe a conoscenza stretta di alcune elaborazioni di Giuseppe Bonito (Castellammare di Stabia, 1707-Napoli, 1789).

La resa formale del dipinto, comunque, ha valenze riferibili chiaramente alla maniera di Francesco Solimena (Canale di Sirino, 1657 - Barra/Napoli, 1747), sulle quali si potrà ben discutere *ab libitum*, ma rimanda, con altrettanta evidenza, a quella temperie, propria della cultura pittorica napoletana - sempre dipendente dai poliedrici interessi ed esperimenti di quella grande personalità -, che aveva già assimilato la 'lezione' di Francesco De Mura (Napoli, 1696-1782) e i portati del primo Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Napoli, 1766). Le accennate conoscenze del Bonito - sempre se reali -, e pure avvisabili in altri inserti, quali il volto del diacono, dipinto tra il carnefice e S. Gennaro, nonché in alcune annotazioni delle vesti, non sono però così determinanti da permettere un'assegnazione diretta - la realizzazione delle mani è in questo dipinto moranese così atipica! -, a meno che non si vorrebbe pensare a qualche suo probabile collaboratore, ma forse è meglio



Altare dell'Addolorata, già di S. Gennaro

indirizzarsi verso qualche pittore attivo a Napoli, durante o dopo le sue prove degli anni '40.

Questo possibile pittore, alle già ricordate valenze formali solimenesche e demuriane, aggiunge alcuni passaggi stilistici, coloristici anche, che sembrano desunti o almeno premettere ed essere compresi, in una ricostruzione mentale, nella linea ideale che congiunge il quadro della *Carità* per la Cappella del Pio Monte della Carità di Napoli⁹, dipinto nel 1742 dal già detto G. Bonito a quello del *Trasporto delle reliquie dei Santi Eutichete e Acuzio* della tribuna del Duomo della stessa città eseguito nel 1744 da C. Giaquinto¹⁰. Verrebbe voglia di pensare - con molti se e altrettanti ma - a qualche prova napoletana del pugliese Oronzo Tiso (Lecce, 1726?-1800), quando le sue opere sono confuse e scambiabili con altre dei solimeneschi attivi nella II metà degli anni '40 del secolo¹¹. L'indirizzo sembrerebbe giunga desumibile da opere del pittore riferibili al decennio successivo, quando ormai era ritornato nella sua città. Particolarmente il riferimento è per il *Martirio di S. Pelino* dell'Episcopio di Brindisi¹² e per l'altro, quasi identico, del Duomo di Lecce raffigurante il *Martirio di S. Fortunato*: similissimi alcuni riflessi di luce, ma sorprendentemente identica è la fisionomia del carnefice, benché in diversa posizione, quindi quasi come se fosse stata 'tirata' da uno stesso modello umano. Possibile è però che in ambedue i casi - nel pittore 'moranesco' e nel Tiso - il modello sia un 'prototipo' comune di area napoletana seicentesca: dal Battistello (Napoli, 1570 ca.-1637) al Solimena, al De Mura stesso.

Indirizzi e confronti che sembrano illuminanti, ma certamente

da vagliare con più attenzione prima di dichiararne la paternità, poiché insolito sarebbe in O. Tiso il prima detto sentore dell'arte del Bonito, ma ciò forse perché non è stato vagliato dalla pertinente storiografia¹³. Ancora, stilisticamente e per confronti, nemmeno qui sono tanto accettabili la soluzione delle mani e del volto di estenuato languore di S. Gennaro che invece, sembrerebbero rimandare a quelli dello stesso Santo in un dipinto della Pinacoteca Provinciale di Bari¹⁴ e che Clara Gelao (com. orale) tende ad attribuire a Giuseppe Castellano (Napoli, 1650 - Roma, 1728). Anche questo riferimento, però, come quello effettuato per O. Tiso, non è del tutto convincente, perché il pittore di Morano, si presenta con una personalità pittorica ben più forte di quella di questi due, forse pure più singolare nella particolarissima sintesi prima delineata. E si è detto della difficoltà, in mancanza di firme e di date, di sicuri riconoscimenti attributivi fra i tanti pittori solimeneschi attivi a Napoli negli anni della probabile committenza di questa tela di Morano, che da lì proviene, e che sono comprensibili tra il 1745 e il 1750 quando ricadono quelle delle altre pale d'altare della chiesa di S. Maria Maddalena.

Nonostante questa indecisione è ben chiaro l'inserimento di questo 'martirio' nella già storicizzata¹⁵ presenza in Calabria di opere di pittori solimeneschi - e nelle varie accezioni del portato espressivo del Maestro -, e che nella diocesi di Cassano sembra trovare un pendant, similissimo, anche per altri versi, nel *Miracolo della liberazione dei tre prigionieri da parte di S. Nicola da Bari* esposto nel Museo di Altomonte¹⁶.

Giorgio Leone

¹ SCORZA 1876, p. 45; SALMENA 1882, p. 188 (cfr. pure quanto a proposito rilevato in cat. nn. 7-12)

² SALMENA 1882, p. 188

³ Vedasi a proposito le date apposte nel frontespizio di SALMENA 1882

⁴ Nella sepoltura di S. Gennaro, quindi probabilmente sita nei pressi di questo altare, nel 1801 venne tumolato l'ebanista locale Michelangelo Cerchiaro (cfr. II,5): Archivio Parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: Libro dei Morti (1773-1809), f. 98r

⁵ RUSSO 1964-1968, III, pp. 127-132

⁶ A. Fortunato è l'autore documentato della balaustrata di Cassano Jonio: E. Nappi in PASCULLI FERRARA 1983, p. 309, doc. 103 (l'opera, però, è stata ricercata a Cassano Murge!? cfr. nello stesso testo a p. 162). E' possibile, data la consanguineità del marmoraro con Vescovo, che la maggior parte degli arredi marmorei commissionati da questi ultimo siano tutti opera del primo?

⁷ RUSSO 1964-1968, III, pp. 127-128

⁸ Per le leggende della vita e del martirio di S. Gennaro: D. Ambrasi in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, coll. 135-151

⁹ SPINOSA 1993, I, pp. 169 (scheda 295), 371 ft 360

¹⁰ SPINOSA 1993, II, p. 60

¹¹ D'ELIA 1982, pp. 306-314; C. Gelao in Bari 1992, p. 85-86 (scheda 24).

¹² D'ELIA 1982, p. 315 ft

¹³ Per O. Tiso, oltre al già citato D'Elia 1982, pp. 306-314, si veda la fondamentale monografia PASCULLI FERRARA 1976

¹⁴ C. Gelao in Bari 1992, p. 77 (scheda 17).

¹⁵ M. P. Di Dario Guida in *Itinerari* pp. 290 ss.

¹⁶ DI DARIO GUIDA 1984, pp. 72-73



FEDELE LO TUFO

(Morano Calabro, 1730 ca. - 1822 ca.)

14. *Madonna col Bambino fra i SS. Silvestro e Giovanni Battista*

sec. XVIII (1763, dat.)

olio su tela, 232X150

Chiesa della Maddalena, Sacrestia (cappella di S. Silvestro)

Iscrizioni: in basso a sinistra:

«Lo Tufo pinxit Morano A. Dōni / 1763»

sul filatterio di S. Giovanni Battista:

«Ecce Agnus Dei»

Bibliografia: SCORZA 1876, p. 41; SEVERINI 1906, p. 49; Morano 1989, p. 25

Nella sacrestia della chiesa di S. Maria Maddalena, a ridosso del campanile e occupandone l'area adiacente, si apre la cappella di S. Silvestro, appartenuta un tempo alla famiglia Tufarello¹ - come tramanda pure una lapide², e ivi trasferitavi dopo la soppressione di quella situata nella navata sinistra della chiesa³, avvenuta probabilmente nel VI decennio del settecento (cfr. cat. n. 13). La devozione a questo Santo Pontefice è antica in Morano, ed è attestata pure in un dipinto dello scorcio del '500 attualmente custodito nella chiesa di S. Nicola⁴ (cfr. cat. n. 1).

La cappella, in concomitanza con i lavori di completamento della chiesa e della stessa sacrestia (cfr. II,1; II,5), venne abbellita da stucchi, altare marmoreo -trasferitovi dalla cappella precedente- e cancello in ferro battuto. Fino a qualche decennio fa, sulle pareti vi erano alcuni quadri, raffiguranti 'ritratti' di Santi e Sante, oggi però irreperibili.

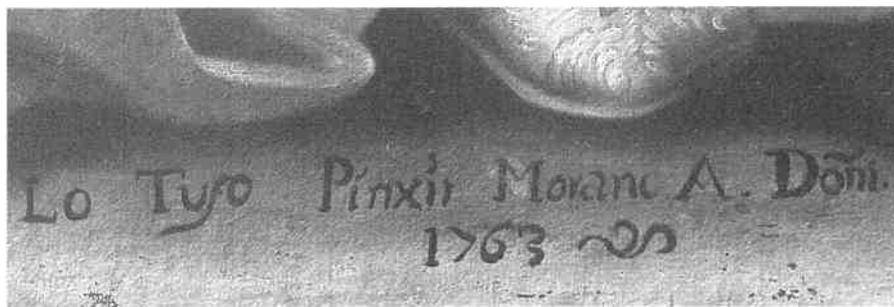
La pala dell'altare raffigura, secondo un modello ben noto, la Vergine col Bambino attorniate da angeli in varie pose e seduta su di un alto basamento, sotto un ampio tendaggio, raccolto in un angolo. Alla sua destra è S. Silvestro, ingiunocchiato e intercedente, a sinistra,

invece, S. Giovanni Battista, in piedi e che, rivolto verso il fedele/fruitore, indica il gruppo sacro. A destra, in basso, sotto il piede del Papa, la firma e la data: «Lo Tufo pinse/ A. D. 1763».

Il panorama artistico moranese della produzione autoctona, ricco oltremodo di opere rientranti nell'arte del legno, sia nel ramo della scultura che in quello dell'ebanisteria, così ben documentata in alcuni recentissimi articoli⁵, è al tempo povero nella categoria delle opere pittoriche⁶, che pur presenti in considerevole numero sono affidate, quasi totalmente, all'importazione sia da luoghi vicini come Castrovillari, Mormanno e Orsomarso, ma sempre compresi nell'hinterland diocesano⁷, sia da luoghi lontani o lontanissimi quali potevano essere in tempi antichi Napoli e Venezia (cfr. cat. nn. 1, 5-13, 15-16).

Se nel sec. XVIII la presenza di

opere di pittori di estrazione partenopea si fa sempre più massiccia, compaiono nelle chiese moranesi opere che, sebbene oggi non siano certe nell'attribuzione, possono essere riferite a Fedele Lo Tufo, pittore e canonico della Maddalena, nato attorno al 1730 e morto, assai vecchio, nel 1822, al quale Vincenzo Severini, nel suo lavoro sui moranesi illustri dedica alcune pagine⁸, purtroppo non esaustive. Prima del Severini Gaetano Scorza⁹ ricorda il pittore come autore del quadro di S. Silvestro, l'unico firmato e con il solo cognome per giunta, e di quello delle *Anime del Purgatorio*, oggi collocato come pala del II altare della navata sinistra. Nel contempo rammenta anche un Carlo Lo Tufo, anch'egli canonico, autore "natura magistra" del grande organo della Maddalena nel 1763. Paternità documentata da una serie di documenti nel *Libro dei conti* della stessa chiesa¹⁰, e pure da una iscrizione apposta all'organo, che però sembra ne ricalchi una più antica, o probabilmente posta solo nel 1891, in seguito a un restauro della grande macchina musicale, alla quale non si può non accostare quella analoga di S. Pietro, che, pur non presentando iscrizioni, sembra rientrare per dirette analogie strutturali nei prodotti elaborati dai Lo Tufo, che spesso sono chiamati ad accordare anche l'organo della chiesa di S. Maria del Gamio nella vicina Sara-



cena¹¹.

Questi i dati che si possiedono, che danno adito a una serie di quesiti. V. Severini afferma di avere

notizie su Fedele Lo Tufo dovute a un nipote, ancora in vita alla fine del secolo scorso; informa che il pittore, peritissimo pure nell'arte

dell'organaio, alcuni anni dopo la sua ordinazione sacerdotale (quindi possibilmente intorno al 1748-1750) si recò a Roma per meglio apprendere le basi della pittura e che restò nella Città Papale dodici anni: Sicuramente è di nuovo a Morano nel 1763, anno in cui firma la pala di S. Silvestro, riconosciuta-gli dagli storici locali come l'unica opera certa. Nell'andare a Roma condusse con sé un nipote del quale non si conosce il nome, che intendeva specializzarsi nella fabbricazione di organi (Carlo Lo Tufo?).

Tornando, quindi, a Fedele, il quale, altra notizia certa, firma il grande organo per la chiesa di S. Maria del Castello di Castrovillari¹² sciaguratamente distrutto sul finire degli anni '50 di questo secolo e del quale restano solo frammenti delle parti lignee scolpite e dorate, eseguite con la solita tecnica dell'intaglio «moranese».

Sulla scorta dell'unico dipinto firmato si può, quindi, proporre una serie di attribuzioni: le cimase degli altari marmorei della Madonna degli Angeli, raffigurante una *Natività* e dell'*Immacolata*, dov'è dipinta la *Madonna fra due Santi Vescovi*. I volti della Vergine di entrambe le tele sono pressoché simili e si rifanno, assai da vicino, a quello della Madonna dipinta sulla pala delle *Anime del Purgatorio*. La trattazione dei visi, tondeggianti, con gli occhi socchiusi e allungati, i colori pastosi e nel contempo brillanti uniscono l'insieme delle opere ricordate alle quali è possibile aggiungere le tre tavole che decorano il grande organo: la *Maddalena* nella cimasa e due *Angeli Suonatori* sui laterali, che dovrebbero esser stati eseguiti nel 1781¹³. Ancora vi è da dire che se le cimase sono assegnabili al pittore, e se la data di



Pala delle Anime del Purgatorio

esecuzione dovrebbe andare negli anni tra il 1750 e il 1754, epoca di costruzione degli altari, ricadrebbero nel periodo in cui egli doveva trovarsi a Roma, a meno che questo viaggio non sia mai avvenuto o abbia avuto una durata molto breve, oppure, infine, la realizzazione di queste opere è di molto successiva e cade pure attorno agli anni delle pitture dell'organo. La figura di questo pittore moranese andrebbe maggiormente indagata con lo studio di altre sue opere che possono essere ricondotte con buona approssimazione al suo pennello, come l'*Immacolata* della chiesa di S. Nicola e forse anche la *Madonna con le anime purganti* - che pur nella modestissima esecuzione richiama elementi riferibili al pittore - e le due tele con l'*Addolorata* e la *Maddalena* (non S. Lucia come si è sempre detto) nella sacrestia della collegiata di S. Pietro, che denotano migliori capacità. Sarebbe anche necessario cercare di recuperare qualcuna delle numerose opere che il Severini dice di aver raccolto presso di sé¹⁴ e delle quali si sono perse le tracce e, infine, cercare ancora nelle piccole cappelle e in case private altri dipinti, tanto da formare un corpus di opere, tali da far meglio comprendere la personalità di questo poliedrico canonico della Morano settecentesca.

In ultimo, si può dire che, guardando i dipinti segnalati, viene però un dubbio circa il soggiorno romano di Fedele Lo Tufo, che avrebbe in realtà poco influenzato il suo stile. I possibili confronti iconografici della *Pala di S. Silvestro* del 1763, che qui si scheda, con dipinti elaborati da Sebastiano Conca (Gaeta, 1680-Napoli, 1766) a Roma¹⁵, sono molto labili, in quanto la presenza di stimoli e icono-

grafie di stampo romano nell'Italia meridionale del '700 sono molto diffusi pure attraverso stampe e l'operato di altri pittori di più stretta aderenza. Nonostante tutto ciò,

infatti, la resa formale del dipinto di Lo Tufo sembra riflettere più su modelli napoletani; d'altra parte anche ben documentati dalle opere presenti nella chiesa della Madda-



Madonna fra due santi vescovi



Natività

lena, firmate o attribuibili ad artisti napoletani che erano già per loro conto un compendio degli stilemi della pittura napoletana. Rimane il

dato che proprio le opere firmate dai Sarnelli (cfr. II,6) potrebbero essere quelle che ispirarono il modello a queste composizioni di

Lo Tufo: sarà una sorta di allievo a distanza, e non l'unico in quanto queste opere determineranno le basi su cui agirà, dopo circa un trentennio, un altro pittore locale, sicuramente di più ampio respiro di Fedele, come Genesio Galtieri¹⁶. E a Morano, una sintomatica presenza di questo pittore è nella *Consegna delle chiavi* dipinta nel primo medaglione della volta della chiesa di S. Pietro.

Gianluigi Trombetti



Organo (part. Maddalena)

¹ SCORZA 1876, p. 32; SALMENA 1882, p. 188

² Testo della lapide: «D.O. M. / ARAM SANCTO SILVESTRO / A BARONE IOANNE CHRI/STOFORO DICATAM / HUC REVERENDUS CANONICUS / D. ANTONIUS TUFARELLI / ULTIMUS EIUS DESCENDENS / RENOVAVIT ADDICTA MISS / QUOTIDIANA PTO SUA / SUORUMQUE ANUMABUS /XMO KAL XBRIS AN S. / MDCCLXIII»>

³ SALMENA 1882, p. 89

⁴ SALMENA 1882, p. 89

⁵ LEONE 1991/1992, p. 49 ss.

⁶ Per le testimonianze della produzione locale a Morano si considerino, per il sec. XVI la *SS. Trinità*, dipinta nel 1580 nella chiesa di S. Nicola (SALMENA 1882, p. 193), opera di ignoto. Forse a Giovan Tommaso Conte, si devono assegnare i pannelli di uno scomposto polittico (cfr. G. Leone in Cosenza

1988, p. 89). Ignoti gli autori dell'affresco con la *Madonna e il Bambino fra i SS. Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena*, sempre a S. Bernardino, con una data che è possibile interpretare 1524 oppure 1544 (cfr. II,2) e dell'altro con la *Madonna delle Grazie*, proveniente dall'omonima e distrutta cappella rurale e ora in S. Pietro, sempre cinquecentesco ma molto più tardo e di evoluta cultura manierista.

⁷ Sulle proposte d'indagine della cultura pittorica calabrese attraverso le circoscrizioni diocesane si veda G. Leone in Cosenza 1994, pp. 50 e *passim*

⁸ SEVERINI 1906, p. 49

⁹ SCORZA 1876, p. 41

¹⁰ Archivio Parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: *Libro dei Conti*, 1732-1764, ff. 117r ss.

¹¹ Archivio Parrocchiale di S. Maria del

Gamio, Saracena: *Libro dei Conti*, 1766-1767, 1774-1775, 1771-1777, 1777-1778 (per accordo dell'organo a Mo Fedele Lo Tufo); 1782-1783 (per accordo dell'organo a M^o Antonio Lo Tufo).

¹² TROMBETTI 1989, p. 41

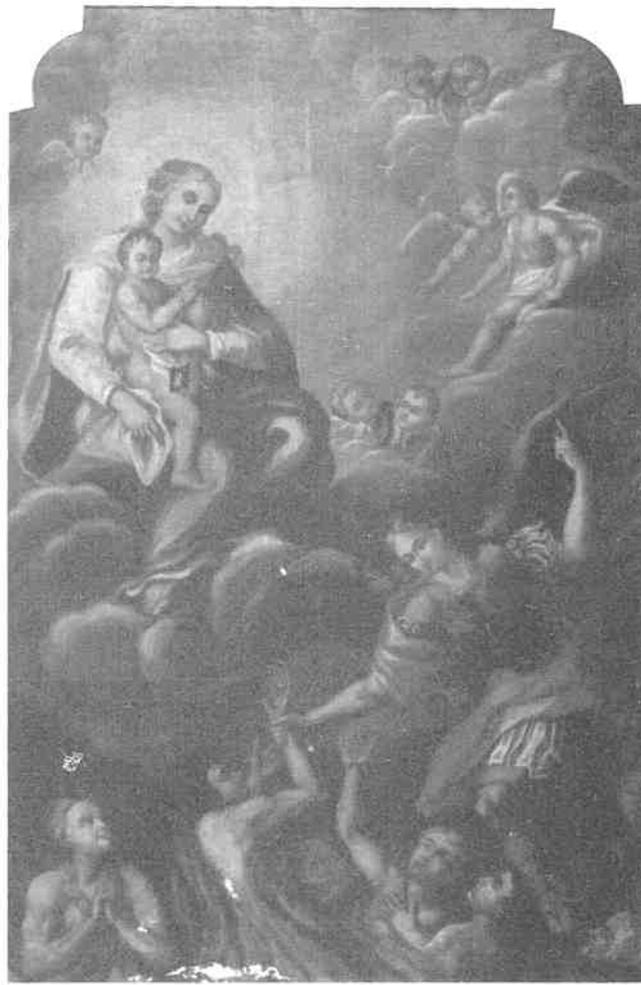
¹³ Archivio Parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: *Libro dei Conti*, 1780-1781, f. 14v

¹⁴ SEVERINI 1906, pp. 50-51

¹⁵ A proposito si vedano i riferimenti alla Pala di Foligno di S. Conca (cfr. G. Sestieri in Gaeta 1981, pp. 336-337 scheda 121) che sembrerebbe rimandare a un «bozzetto» per la *Pala Ruffo* di S. Lorenzo in Damaso a Roma, riconosciutogli assieme a un altro da G. Leone, e ora nelle collezioni della Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria (cfr.: A. Ceccarelli in Roma 1990, pp. 21-27).



Immacolata



Madonna del Carmine



CRISTOFORO SANTANNA

(Rende, 1735 ca. - 1805)

15. *Incoronazione della Vergine* (attr.)
sec. XVIII (metà nono decennio)
olio su tela, 180x138 (diam.)
Chiesa del Carmine, presbiterio (sopra l'altare maggiore)
Bibliografia: inedito

L'estensione del ciclo pittorico della cappella del Carmine è determinata dalla decorazione parietale interna, che fra gli stucchi prevede medaglioni e cornici mistilinee atti a ricevere pitture, nel caso tele dipinte. Questo abbellimento venne eseguito nel 1784, come risulta dall'iscrizione posta sulla controfacciata, e forse realizzato in conseguenza del fatto che la confraternita ricevette il regio assenso nel

1777, come informa p. Francesco Russo¹. Le maestranze che vi operarono, per le quali non sarebbe del tutto da escludere un'attività locale, misero in atto schemi e modelli consueti alle decorazioni degli oratori in età tardo barocca, con chiari nessi ai portati estetici napoletani del primo trentennio del secolo e che si protrassero, come ben si vede, molto a lungo specie nell'arredo sacro.

Il ciclo, escludendo la 'cona' dell'altare maggiore (cfr. cat. n. 1), consta di nove dipinti - sei nell'aula e tre nel presbiterio - relativi ad un programma iconografico mariano ben determinato, avente una sua logicità - espressa anche attraverso corrispondenze tematiche 'a specchio' - che si può supporre originaria, per la sua coerenza, benché nel tempo le tele, come si vedrà, siano state eseguite da autori diversi ed in anni lontani nell'arco di quasi un secolo.

Si conosce poco in merito alle devozioni di questa confraternita per poter azzardare ipotesi di possibili influenze sulla composizione di questo programma, anche se



sembrerebbero probabili dei legami con la *pietas* carmelitana in generale. Nei medaglioni dell'aula, infatti - oltre agli altari dedicati all'*Immacolata* ed all'*Annunziata*, culti particolarmente sentiti in ambito carmelitano² -, si ha sulla sinistra un accostamento al tema di '*Maria Bambina*' (*Immacolata*, *Natività della Vergine*, *Presentazione di Maria al Tempio*)³; sulla destra a quello della sua '*Maternità Divina*'

(*Annunciazione*, *Visitazione*, *Presentazione di Gesù al Tempio*)⁴ e nel presbiterio, invece, più di un riferimento al tema di '*Maria Regina*' (*Adorazione dei Pastori*, *Adorazione dei Magi*, *Incoronazione della Vergine*)⁵.

I proposti riferimenti, però, in mancanza di sicura documentazione - quella recente è spuria⁶ -, diventano labili considerando un'epoca in cui il culto alla Vergine

è così diffuso, specie nelle devozioni confraternali e popolari, che poche volte consente una precisa distinzione. In ogni modo, qualunque sia l'esito di un approfondimento in merito, la collocazione della raffigurazione dell'*Incoronazione della Vergine* - che è il dipinto che qui si presenta - nel presbiterio, sopra l'altare maggiore, è consueta nei programmi iconografici delle chiese dedicate alla Madonna.



Ultima Cena (Morano, Chiesa della Maddalena)

La Vergine, su questa tela è raffigurata poggiata e quasi genuflessa su nuvole, fra le quali volteggiano angeli, mentre viene incoronata dalla SS. Trinità. La fattura ed alcune inconfondibili 'sigle' permettono con facilità di assegnarla a Cristoforo Sant'Anna, fecondo pittore calabrese del '700, stimato dalla locale e contemporanea committenza. Sono così palmari, infatti, i riferimenti allo 'stile' del maturo pittore 'rendese', quant'anche collegato all'attività della sua possibile 'bottega', che è inutile indugiarsi sopra nella ricerca di conferme. Del resto una comprova dell'attribuzione e della cronologia dell'opera, seppure non bastassero le desunzioni formali, potrebbe trovarsi proprio nella pittura murale della volta del coro della vicina chiesa della Maddalena, dov'è l'*Ultima Cena* firmata dal Sant'Anna e datata 1785, che quindi viene a determinare, assieme alla data degli stucchi del Carmine (a. 1784), una migliore precisazione cronologica.

Allo stato attuale delle conoscenze, comunque, l'estensione dell'operatività del pittore nella diocesi di Cassano si può indicare, proprio attorno a questi anni, in due dipinti della Cattedrale - la *Natività del Battista* e l'*Ultima Cena*⁷ - ed in un altro, proveniente dalla chiesa dei Carmelitani della

stessa città, raffigurante la *Madonna del Carmine fra i SS. Simone Stock, Alberto, Angelo, Teresa d'Avila e Maria Maddalena de' Pazzi*, firmata e datata anche 1785.

E' difficile, invece, da queste presenze e dalla larga conoscenza del pittore nella committenza religiosa ed ecclesiastica della regione nel '700, trarre conclusioni relativamente al canale d'irraggiamento. Egli risulta essere, nella ricerca in corso sull'estensione dei pittori nelle diocesi calabresi - e della quale si spera di dare al più presto i risultati -, uno dei pochi a 'sconfinare', e ciò sicuramente a causa di committenze da parte degli ordini

religiosi e di nobili signori.

E lo stesso imbarazzo a riguardo delle poche notizie in merito alle modalità della commissione da parte dei confratelli moranesi, della quale, purtroppo, non può dirsi se indirizzata solo a questa opera, oppure a un supponibile intero ciclo precedente l'attuale e che dai dipinti superstiti, di epoche ed autori diversi, forse richiesti pure per sostituirlo, si evince dovesse proporre lo stesso criterio. Ciclo poi disperso - forse a seguito della soppressione avvenuta nel 'decennio francese' (la Confraternita venne ricostituita ufficialmente nel 1856, ma è probabile che non avesse mai

cessato di praticare le sue devozioni!) - e successivamente, appunto, riproposto con gli stessi soggetti. Prima in date diverse (*Immacolata e Visitazione* 1828; *Natività della Vergine* 1841; *Annunciazione, Presentazione della Vergine al Tempio* 1869; *Adorazione dei Pastori e Adorazione dei Magi*), con dipinti di autori diversi - il cui ricordo è solo per il fatto che sono ancora custoditi in sacrestia e di averli firmati (A. Chiarelli, 1841; L. Donadio, 1861) -, e poi con la richiesta nel 1880 (data della tela raffigurante l'*Immacolata* collocata sull'altare eponimo) ad un solo pittore che sembrerebbe identificabile con quel G. Sampie-



Ultima Cena (Cassano, Cattedrale)



Madonna del Carmine fra i SS. Simone Stock, Alberto, Angelo, Teresa d'Avila e Maria Maddalena de' Pazzi (Cassano, Chiesa del Carmine)

tro che nel 1881 firma e data la *Crocifissione* nel catino sopra il coro della chiesa della Maddalena.

Per Cristoforo Santanna molti sono i titoli nella storiografia locale⁸, e addirittura vi figura - unico artista calabrese del '700 - una mostra monografica, allestita a Rende nel 1987⁹, che però più che chiarire le idee le ha ulteriormente confuse, viepiù proponendo un catalogo di opere privo di qualsiasi

giudizio critico e finanche includendovi opere non autografe, e neppure del figlio Giuseppe o della 'bottega', ma di altri autori. Nonostante ciò, escluse qualche data e qualche scarna informazione sulla vita - spesso farciti d'aneddotica - si conosce poco a riguardo della formazione artistica del pittore.

Nato probabilmente nel 1735 a Rende - o nei dintorni - le sue prime opere firmate e datate tra il 1754 ed il 1761, sono nel crotonese

e nel catanzarese: Mesoraca (a. 1754, chiesa dell'Annunziata; a. 1756, chiesa della Riforma¹⁰), Cropani (a. 1761)¹¹ e Taverna (VI/VII dec. del '700)¹². Sfugge il perché, ma il legame con quest'area geografica continuerà per tutto il resto della vita del pittore e anche nell'attività del figlio Giuseppe. Bisognerà pensare a legami con la committenza del luogo - forse anche dovuti a particolari vicissitudini familiari -, ma qui risalta il fatto della sua prima presenza in una chiesa dei Francescani Riformati, dato che il contatto comunque perdurerà in seguito. Nel 1760, a quanto noto da notizie pubblicate¹³, risulta sposato con una rendese ed acquista casa a Rende nel rione Giudecca, nei pressi dell'attuale via S. Antonio Abate. Proprio nel giro di quegli anni, è possibile che gli venga commissionata la pala dell'altare destro nel transetto della locale chiesa di S. Maria di Costantinopoli - allora in via di completamento negli arredi - raffigurante la *Predestinazione della Vergine e Santi*. Seguiranno il *Battesimo di Cristo*, firmata e datata 1774, il *Trionfo di Maria SS. di Costantinopoli* del 1777 e il *Trionfo di Maria* del 1778¹⁴. Comunque, nel 1767, è già attivo nell'hinterland cosentino, firmando e datando una perduta tela nella chiesa dell'Annunziata di Acri e nel 1775 testimoniato nella Matrice di Rende con una tela raffigurante la *Madonna del Rosario*¹⁵.

Tutti i dipinti finora ricordati - e altri che si potranno aggiungere nel prosieguo della ricerca -, costituiscono un corpus omogeneo, nel quale è possibile leggere la formazione del pittore avvenuta probabilmente a Napoli. Le propensioni verso Francesco De Mura (Napoli 1696-1782), come altre volte detto, sono sì evidenti ma non lineari, in



Donna Nicoletta Frugiuele

quanto pur se emergenti in particolari soluzioni dei panneggi, in alcune tipologie facciali, nelle vezzose positure di mani e piedi, nonché nell'uso di un colore chiaro e tenuemente sfumato, sono rese di difficile lettura da una subitanea denotazione in un decorativismo di linee e colori che è il lato caratteristico e più appariscente del Santanna, come già risulta dal giudizio di Alfonso Frangipane¹⁶. La difficile decifrazione dei riferimenti proponibili vale anche, volendo proseguire il discorso, per quel particolare innesto con istanze solimenesche e anche *roccocò* filtrate da ampliamenti verso Luca Giordano (Napoli, 1634-1705) e verso Paolo De Matteis (Piano del Cilento, 1662 - Napoli, 1728), probabilmente desunte nel periodo in cui egli venne in contatto con l'ambiente napoletano, sia o non sia l'esperienza demuriana.

In questo stesso periodo dell'attività di C. Santanna, sono pure da notare, alcuni interessi verso le opere di Mattia Preti conosciute a Taverna, che forse successivamente pure copiò¹⁷. In alcune di queste copie pretiane e nel citato *Trionfo di Maria* del 1778, il pittore appare dirottato verso un uso del colore con tonalità brune, più terrose. Esperimento che, messo in atto anche nelle *Cene* di Petilia Policastro¹⁸, diverrà costante e produrrà cose gradevoli, specialmente quando si rivolgerà al ritratto. In quelli 'storici' eseguiti per la famiglia Magdalone di Rende¹⁹ e in quelli a 'soggetto' per i nobili ed i ricchi esponenti del nuovo ceto *paranobiliare* della Calabria settecentesca, fra i quali quello interessantissimo di *Donna Nicoletta Frugiuele* a Paterno, che se realmente suo - come sembrerebbe per il *ductus* della pennellata, per motivazioni storiche, non-

ché per il fatto che il ritratto del consorte, *Don Pasquale Quintieri*, dimostra più chiaramente le tipicità del pittore -, veramente lo segna ancora come pittore di notevole resa, e meritevole di approfondimenti.

Viceversa nella produzione 'sacra', pur godendo di tanta popolarità e stima - a Spezzano verrà ricordato come '*celebris*'²⁰ -, quasi sempre si dimostrerà stucchevole e ripetitivo, ma comunque capace

nelle decorazioni a fiori e balconate dei soffitti lignei.

L'attività di 'restauratore' del pittore, usando il termine con tutte le accezioni possibili in un'età come quella del tardo Settecento in Calabria, peraltro già conosciuta nella documentazione²¹, è confermata dalla ricerca sul campo. Egli 'mise mano', come già noto²², sulla *Dormitio Virginis* della Matrice di Cropani e sull'*Immacolata* della



Don Pasquale Quintieri

chiesa di Lattarico, 'riadattando' nel 1794 un antico dipinto del 1603.

In questo periodo è evidente un fare frettoloso, con sfregature di pennello, che lascia a vista molte zone della preparazione bruno-rossastra, in una tecnica poco curata, anche nell'uso di colori fragili, specie i blu ed i rossi, con molti colpi

di bianco, ma a volte pure d'effetto per la presenza di velature sovrapposte. Tecnica soggetta a naturali ossidazioni e sfalsature timbriche, che molto ha influito sulla corretta conservazione delle tonalità originarie. Contemporaneamente, però, si nota in altri dipinti del pittore un interesse verso soluzioni romane - che comunque è consueto nella pit-

tura del '700 nel Meridione d'Italia - e verso impronte neoclassiceggianti - quasi un *roccocò classicheggiante* -, come in alcune *Storie bibliche* e nell'*Assunta* della chiesa del Ritiro di Rende²³. Ed è ancora insistito l'utilizzo di stampe e incisioni - fra le quali spiccano quelle dei Messali e dei Breviari - spesso soggetta anche a particolari rielaborazioni.

Nella intensa attività della pittura 'sacra' è lecito supporre operativa una estesa 'bottega' - testimoniata indirettamente da documentazione scritta²⁴ - nella quale tanti altri pittori attivi nell'*hinterland* cosentino si dovranno riconoscere oltre al figlio Giuseppe²⁵ che nel 1790 firma il *S. Sebastiano* nella chiesa di S. Maria di Costantinopoli a Rende, successivamente siglerà il *S. Tommaso* della chiesa di S. Domenico a Cerisano - e quante sigle «G S» sono scambiate in «C S»? - e poi alcuni dipinti nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Caccuri nel 1821²⁶.

Il dipinto della Confraternita di Morano rientra appieno in questo periodo dell'attività di C. Santanna, includendo gran parte delle annotazioni sopra riportate e pure presupponendo un insistito intervento del figlio. Un pesante rifacimento ottocentesco, però, ha compromesso la lettura dei valori originari, in parte recuperati dal recente ed attento restauro.

La composizione dell'opera sembra ricalcare una elaborazione tardo cinquecentesca, nota attraverso incisioni, più che attraverso il dipinto dei Sarnelli (Giovanni?) della vicina chiesa della Maddalena (cfr. II,6), dato che il pittore altre volte, anche al principio della sua attività, ebbe alla base di opere di



Ritratto storico

simile soggetto: a Cropani e a Petilia Policastro, nelle grandi tele centrali dei soffitti lignei raffiguranti entrambi l'Assunzione e Incoronazione della Vergine, datate una intorno al 1761 e l'altra 1781, e poi in quella similissima della chiesa Madre di Spezzano Piccolo del 1792²⁷.

Si dovrà comunque notare, in questo moranese, la bella figura del Cristo - di vago sentore romano e conchiano (e che sembra cosa addebitabile direttamente a Cristoforo come il bell'effetto delle vesti della Vergine); le pose degli angeli fra le nuvole, alcune delle quali veramente gradevoli - ed è possibile che sia qui, l'operato del figlio?. Fra queste figure di angeli, si guardi pure, la curiosa realizzazione del gruppo in basso a destra: una posa innaturale ed improbabile, che quasi farebbe pensare a un riutilizzo di una vecchia composizione, come spesso accade in alcune opere di Santanna, un *modus operandi* che ha dato vita a un particolare aneddoto²⁸. Questa rigidità è riscattata dalla curiosa realizzazione 'a foglie di carciofo' della capigliatura dell'angelo di spalle e da quella simile, nel modo di dare la pennellata, delle ali dello stesso e dell'altro subito dietro che tiene un lembo del cascante manto blu della Madonna. Un angelo, una posa, una realizzazione sfumata e con gote rosse la quale, pur nelle incipriate immagini del tardo Settecento, ha un ché di vago sapore 'floreale', comunque intendendone l'estetica e non la definizione storica!

Giorgio Leone

¹RUSSO 1964-1968, II, p. 342 (per altre date relative alla confraternita moranese si veda in questa sede cat. n. 1).

²HOPPENBROUWERS 1960, pp. 225-267

³E. Boaga in *Confraternite* 1994, pp. 664-671 (con particolare riferimento alle note biografiche ed al legame tra il concepimento attivo di S. Anna e quello passivo di Maria Immacolata).

⁴A proposito si vedano come questi temi sono trattati nei testi devozionali trattati da E. Monari in *La dimensione* 1989, I, pp. 87-92 (per i possibili riferimenti di tali iconografie al tema della 'Maternità Divina': A. Amato in *Nuovo Dizionario* 1985, pp. 590-620, in part. p. 597).

⁵HOPPENBROUWERS 1960, pp. 254-267 (per i possibili riferimenti di tali iconografie al tema di 'Maria Regina': A. Serra, S. De Fiores, D. Sartor in *Nuovo Dizionario* 1985, pp. 1189-1206 e sempre nello stesso testo le pp. 138 ss. (P. Amato) e 162-185 (A. Serra, S. Meo, D. Sartor).

⁶*Novena* 1994

⁷G. Trombetti in Cassano 1991, p. 14

⁸Per una prima bibliografia su Cristoforo Santanna e le sue opere: ZUMPANO 1868, pp. 186-187; GRECO 1889, 5, pp. 34-36; 7, pp. 49-50; FRANGIPANE s.s.d., pp. 33-34; *Tra Pollino* 1925, pp. 5-6; *Inventario* 1933, pp. 178, 182, 238, 250; GALLO 1937, p. 41; *Monumenti* 1945, p. 6; VALENTE 1949, p. 7; MINICUCCI 1950, pp. 7; VALENTE 1952, pp. 12-13; GALLO 1956, pp. 9-10; TCI 1965, pp. 407-408, 415; GALLO 1967, p. 9; BARILLARO 1972, pp. 36, 57, 68, 96, 114, 122, 148, 175, 194, 205, 217, 234; TCI 1980, pp. 400, 437, 440, 441, 474, 476, 481, 487, 492, 510, 511; DI DARIO GUIDA 1981, p. 263; GIRALDI 1990, pp. 67-68, 70, 74-76, 79-80, 98, 101-102, 103-105, 115, 118, 124, 146-150, 1153-156; G. Leone in Bisignano 1987, pp. 71, 84; Rende 1987, I-II; LEONE 1993 (a), pp. 136-137; G. Leone, G. Mari in Cosenza 1994, pp. 53-53; 154-157 (schede nn. 39-40), 225; VALENTINO 1994, pp. 53-54, 77; DE ROSE "Calabria Nobilissima" (in corso di stampa).

⁹Rende 1987, I-II

¹⁰BARILLARO 1972, p. 57; TCI 1980, p. 510; Rende 1987, I, p. 24; G. Leone in Cosenza 1994, p. 54; G. Mari in Cosenza 1994, p. 154 (scheda n 39)

¹¹*Elenco* 1938, p. 33; TCI 1980, p. 400; VALENTINO 1990, p. 19

¹²BARILLARO 1972, pp. 95-96; Rende 1987, I, p. 22; VALENTINO 1990, p. 51;

G. Leone in Cosenza 1994, p. 54; G. Mari in Cosenza 1994, p. 156 (scheda n 40)

¹³MINICUCCI 1950, p. 7; Rende 1987, I, p. 19

¹⁴Rende 1987, I

¹⁵Per i dipinti citati: MINICUCCI 1950, p. 7 (Rende); GALLO 1956, pp. 9-10; GALLO 1967, p. 9; LEONE 1993 (a), pp. 136-137 (Acri).

¹⁶FRANGIPANE s.s.d., pp. 33-34

¹⁷DE ROSE "Calabria Nobilissima" in corso di stampa

¹⁸BARILLARO 1972, p. 68; G. Mari in Cosenza 1994, p. 225

¹⁹Rende 1987, II; G. Mari in Cosenza 1994, p. 225

²⁰VALENTE 1952, p. 13; Rende 1987, I, p. 11

²¹MINICUCCI 1950, p. 7

²²MINICUCCI 1950, pp. 7-9

²³Rende 1987, I, pp. 36, 46-53 (ft)

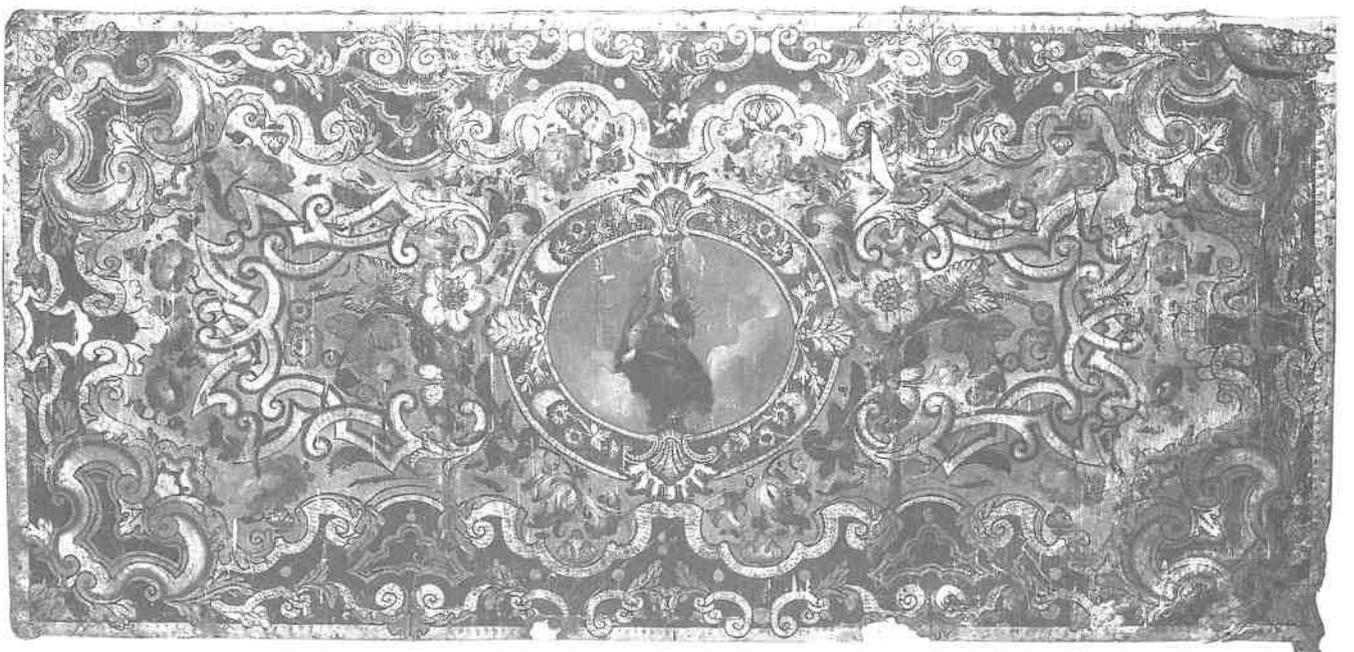
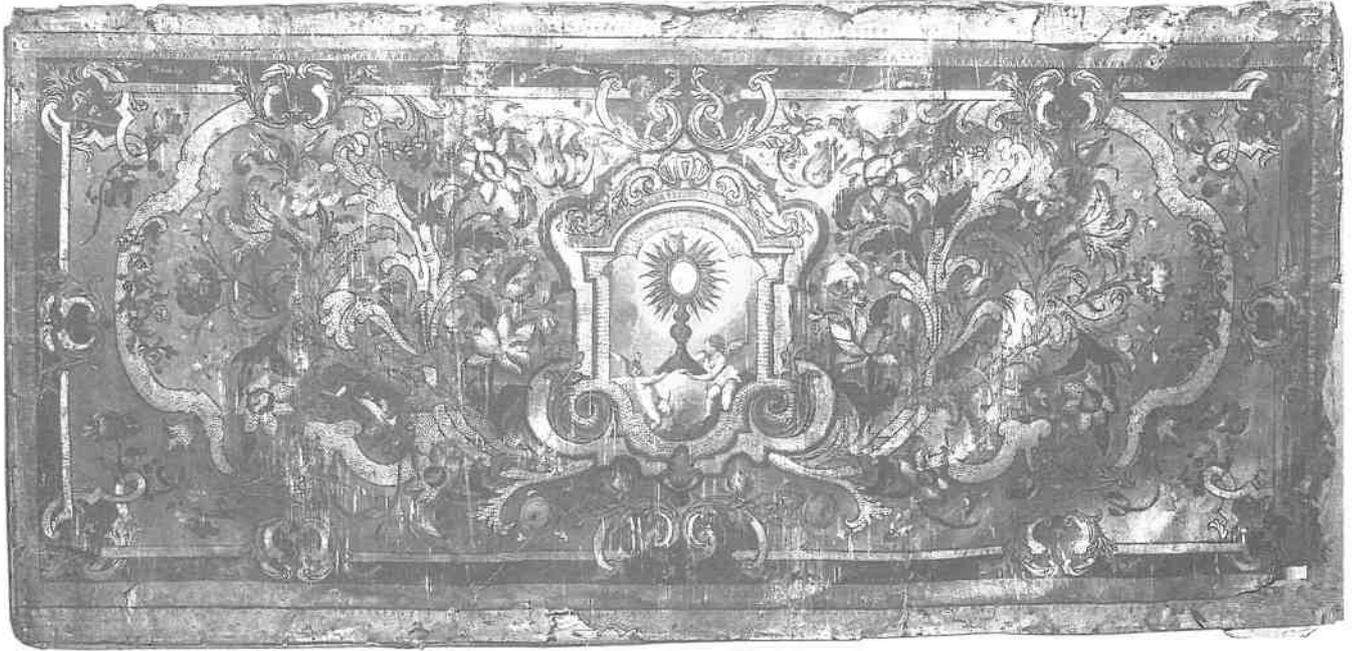
²⁴L'episodio di Spezzano del 1787 è già stato indicato (Rende 1987, I, p. 17), come determinante per testimoniare l'esistenza di una 'bottega' di C. Santanna. La precisazione dei committenti, infatti, più accuratamente sembra riferirsi non tanto ad 'autorizzare' la vicinanza del figlio Giuseppe all'opera del padre, ma soprattutto a escludere l'attività loro assieme a quella di altri operanti nello stesso 'staff'. Questa 'bottega', comunque, si distingue per una sorta di specializzazione in dipinti devozionali, specie *Via Crucis*, e decorativi di soffitti e arredi lignei.

²⁵Rende 1987, I, pp. 17-18; LEONE 1993, pp. 136-137 n 112

²⁶Devo la segnalazione alle dott.sse Giuliana De Rose e Sonia Falcone, che qui ringrazio.

²⁷Rende 1987, II

²⁸ZUMPANO 1868, pp. 186-187



Maestri cuoiai e pittori veneti

(sec. XVIII)

16-17. *Paliotti* dipinti a fiori e con medaglioni figurati a. *SS. Sacramento*, b. *Addolorata*, (c. *S. Giuseppe*, d. *S. Felice da Cantalice*) (attr.)

sec. XVIII (ultimo quarto)

cuoio inciso e argentato, dorature 'a mecca', lacche, olio

105x226 (a), 101x210 (b), 98x145 (c), 99x141 (d)

Chiesa del Carmine, sacrestia

prov. Morano Calabro, Chiesa di S. Francesco d'Assisi o dei Cappuccini

Iscrizioni: sul retro, scrittura ad inchiostro:

a. «N. 3/Altar Magior»

b. «N.2/Madre Addolorata»

c. «S. Gios:^e/padr:^e Vicar:^o/O»

d. «S. Felice Capus:^o/padr:^e Vicar:^o/O»

Bibliografia: CAPPELLI 1934, p. 162; RUSSO 1964-1968, II, p. 219; BARILLARO 1972, pp. 188-189

Biagio Cappelli nel 1934, Francesco Russo nel 1966 ed Emilio Barillaro nel 1972 - il quale non sempre dimostra conoscenze dirette delle opere e dei siti - catalogano questi paliotti come opere appartenenti alla cappella del Carmine¹. Qui, però, per le misure e per il numero, ma soprattutto per le attinenze culturali delle immagini, non corrispondono agli altari, cosicché è lampante che non sono nella loro destinazione iniziale. Cappelli, del resto - schedandoli come «*pannelli*» e dando a tutti, per probabile svista, le stesse misure -, informa che all'epoca venivano utilizzati per adornare il *Sepolcro* del Giovedì Santo, e quindi anche nell'uso si trova conferma della provenienza diversa. Questa può individuarsi con sicurezza nella chiesa dei Padri Cappuccini della stessa cittadina, dove la coincidenza dei dati è palmaria; anzi si potrebbe pure ipotizzare che originariamente qui dovettero essere sei, cioè tanti quanti sono gli altari, dei quali formavano il rivestimento da parata nelle feste solenni. E' sintomatico,

infatti, che oggi manchino proprio i paliotti assegnabili agli altari di S. Francesco e di S. Antonio, punti cardine dei culti dell'Ordine e particolarmente significativi del rapporto dei Cappuccini con la *pietas* popolare moranese.

Conosciuta la provenienza è possibile supporre che pervennero alla chiesa del Carmine, probabilmente, a seguito della soppressione degli Ordini religiosi attuata nel 'decennio francese' (a. 1806-a. 1815) che per i Cappuccini di Morano ebbe l'effetto di un abbandono della chiesa e del convento per ben 43 anni. Oppure successivamente, tra il 1866 ed il 1881, quando con l'altra soppressione detta 'del Governo Italiano', pur non abbandonando i loro luoghi, i frati, vissero anni di profondo disagio².

Il paliotto mobile, nell'arredo delle chiese codificato dopo il Concilio di Trento (a. 1563), costituisce il rivestimento dell'*antependium* dell'altare in occasione di cerimonie, venendo così a dipendere dal drappo (*pallium*) col quale analogamente lo si copriva negli usi prece-

denti alle riforme del sec. XI³. Pertanto, generalmente, questo tipo di paliotto è sempre di materiale prezioso, quantomeno pregiato, anche nella sola tecnica, come, in questo caso, il cuoio inciso con punzoni, argentato 'a foglia', dorato 'a mecca' e colorato con lacca rossa o verde, per di più arricchito da medaglioni figurati e da fiori dipinti a olio, i quali ultimi, nell'età barocca, costituiscono il *Leitmotiv* di questi completamenti.

L'utilizzo di tali sontuosi ornamenti in una chiesa cappuccina - nelle quali, peraltro, dagli esempi finora conosciuti sembrerebbe trovare ambito privilegiato - in un primo momento appare in contrasto con i dettami della regola francescana - cappuccina particolarmente - che aderiva, anche negli arredi dei propri edifici cultuali, a ideali di povertà e 'decoro'⁴. Invero, ciò potrebbe rapportarsi al fatto che il cuoio, rispetto ad altri materiali, rientrerebbe nella casistica di quelli ritenuti 'poveri'; nonché, in un ipotetico discorso sulle originarie motivazioni non sarebbe del tutto impossibile supporre un suo uso 'a vista' sui primi paliotti, e quindi rapportabile nel colore alle tonalità del legno, il cui largo impiego negli arredi di queste chiese è cosa nota⁵. Comunque, la ricca decorazione della superficie non va disgiunta dalle solennità che ne motivavano la stessa esposizione. Andrebbe però fatto notare che in Calabria almeno, negli arredi lignei delle chiese cappuccine, nella II metà del '600 ed in quella del '700, oltre a spiccate propensioni verso soluzioni barocche dell'intaglio, è invalso l'uso di paliotti in scagliola colorata e finanche di dorare il legno o tinteggiarlo ad imitazione naturalistica⁶. Una linea di intendimento che sembra collegare queste

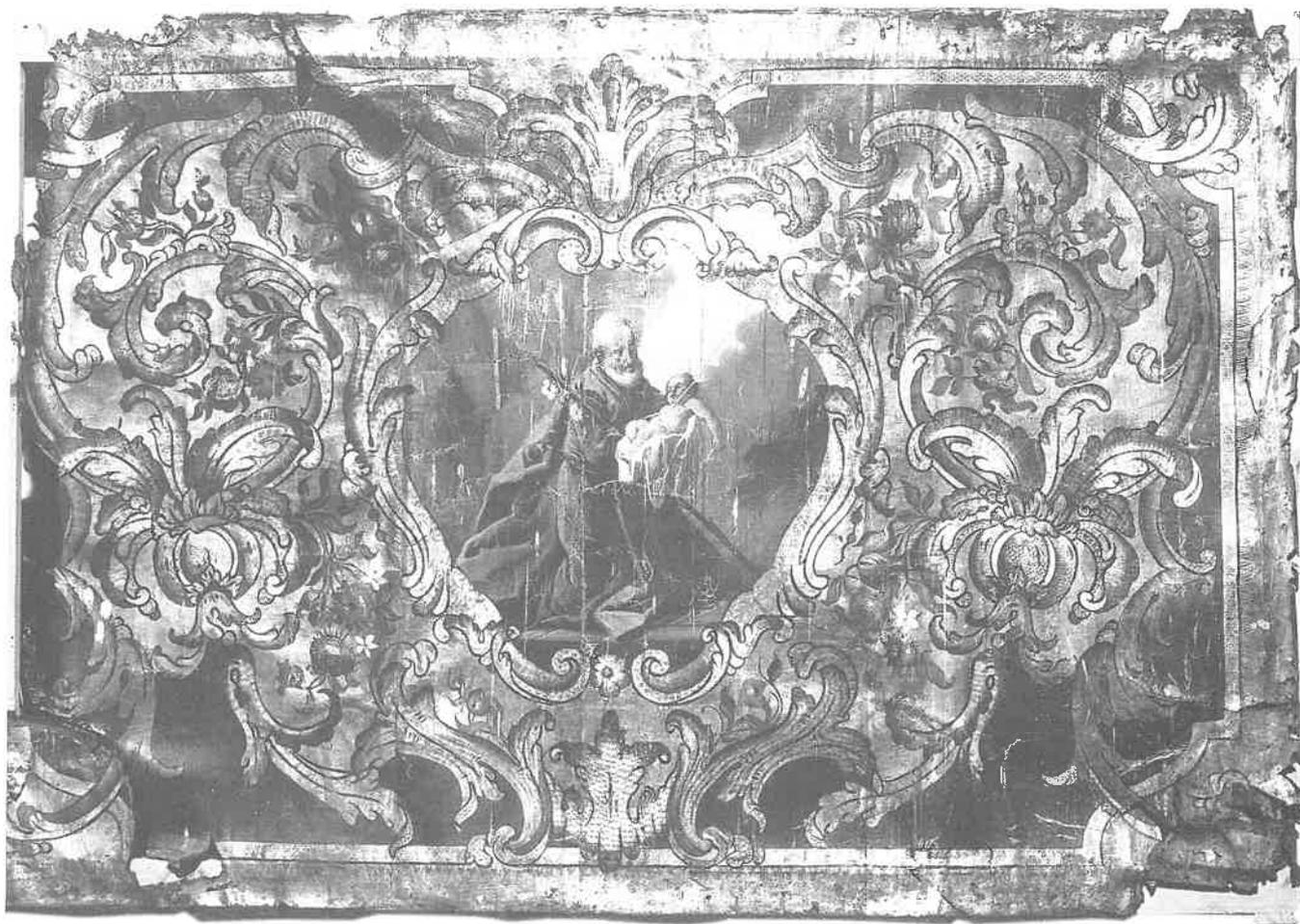
chiese alle consorelle spagnole, dove pure è attestato l'uso del cuoio nei rivestimenti, e nelle quali pervenne dalle consuetudini locali.

Se è esatta la supposizione di una serie completa per tutti gli altari della chiesa dei Cappuccini, in questa, i quattro paliotti erano pertinenti - come si evince dai dati in possesso - all'altare maggiore; a quello dell'Addolorata, nella prima cappella della navata laterale; e a quelli di S. Giuseppe e di S. Felice da Cantalice - e non S. Antonio come cataloga B. Cappelli⁷ -, rispettivamente all'angolo sinistro e a

quello destro dell'arco santo verso la navata. Le dimensioni degli *ante-pendia* degli altari motivano la grandezza diversa dei paliotti, essendo i primi nelle misure canoniche e gli ultimi due poco più della metà.

Il supporto dei paliotti è costituito, in ognuno, da tre bande di cuoio incollate fra esse - in alcune sono presenti integrazioni originarie -, e successivamente argentato 'a foglia' per tutta la superficie. Su questo è ricavato il disegno ornamentale che, per la diversità già

detta, si svolge su due schemi di base: uno realizzato mediante l'estensione in lunghezza di intrecci geometrici e di volute, includente al centro un medaglione diversamente profilato e con il perimetro decorato da fasce od ornamenti mistilinei; l'altro, quello dei paliotti più piccoli, su girali e fioroni che si dispongono quasi 'a cuore', su di un campo listato alle estremità, con al centro un medaglione 'a cartella'. In entrambi, dagli intrecci e dalle volute nascono e si attorcigliano dei fiori. Questo disegno è realizzato tramite la marcatura a punzone,



Paliotto di S. Giuseppe

che ne delimita il profilo o ne riempie l'interno, ripartita generalmente in base alle varie forme. Sono stati utilizzati punzoni 'a fiore', 'a sole', 'a pettine' - libero o frammisto a puntini - 'a rombo', 'a onda', e 'a dente', quest'ultimo usato esclusivamente per i profili esterni di chiusura. Nella definizione coloristica, una parte di questo motivo decorativo - quella che si potrebbe definire portante - viene a essere evidenziata dalla doratura 'a mecca' dell'argento che la lascia libera e listata di rosso, mentre la restante parte fuoriesce dall'uniforme dora-

tura per la diversa tonalità che i segni dell'incisione danno alla vernice. Le campiture dorate sono delimitate da larghe fasce colorate con lacca rossa, e solo sul paliotto dell'Addolorata si hanno dei decori in lacca verde. Questa, comunque, assieme ad altre viene adoperata per profilare le volute e dare ombra ai girali e ai petali. Nei medaglioni centrali sono dipinti a olio, come già detto, i titoli cultuali: per l'altare maggiore, in un profilo architettonico quasi a edicola, stanno due angeli che, su nubi, sollevano un ostensorio dorato fra i cui

raggi, in alto, ostende una statua apicale (Cristo Risorto?); per quello dell'Addolorata, nell'ellissi contornata da sagole di foglie, fiori e frutta, sta la 'Vergine dei 7 Dolori' seduta su nuvole sfumate d'azzurro; mentre per quelli di S. Giuseppe e di S. Felice, i due santi, ritratti con Gesù Bambino, sono inginocchiati in una stanza, sfondata su glorie di nubi o su paesaggi.

Sui campi liberi della doratura sono dipinti, sempre a olio, dei fiori sciolti: rose, aperte e a bocciolo, rose canine, peonie, tulipani, garofani, campanule, fresie, verbene,



Paliotto di S. Felice

vilucchi, ranuncoli, gelsomini. Di grandezza e colori differenti, indipendentemente dalla specie, hanno gli steli attorcigliati - come se nascessero dallo stesso cespo, anche se le foglie a volte sono puntualizzate al fiore -, intrecciati con la riquadratura geometrica, oppure sospesi in essa, nascenti dalle volute e dalle foglie dorate. E sono proprio questi fiori l'elemento caratterizzante dei paliotti.

Prima di tutto si deve evidenziare che fra i fiori dipinti sui paliotti grandi e quelli sui piccoli esiste una diversità stilistica e formale notevole: i primi risultano più mossi, dipinti 'a getto' con una pennellata molto fluida, quelli dei secondi, invece, più delineati, più freddi, diligenti ma come copiati. Per i primi, le analogie più strette che per ora si possono cogliere sono quelle con i fiori dipinti sui paliotti della chiesa del Redentore a Venezia - chiesa, si rifletta, retta dai PP. Cappuccini - e che sono stati attribuiti a Francesco Guardi



Paliotto b (part.)

(Venezia, 1712-1793) dal prof. Giuseppe Maria Pilo⁸.

La comunione dei fiori di Morano con quelli di alcuni paliotti di Venezia è manifesta: nella materia pittorica, che addirittura sembra intinta nella stessa tavolozza, nel *ductus* della pennellata che è a rilievo, 'a macchia', libero, quasi schiumato nelle sfumature che si addensano scure ai profili e si schiariscono con tocchi che giungono al bianco. Un identico modo di dipingere quindi, che se non si pensasse a uno stesso pittore si dovrebbe, per forza di cose, pensare a un *alter ego*.

E ora va detto, perché ciò è importante *in primis* per la definizione di tutto il problematico fenomeno veneziano/veneto della pittura dei paliotti di cuoio, che di recente Mauro Lucco⁹, invece, avverte che in proposito sia da verificare la possibile appartenenza di alcune di queste opere al bellunese Antonio de' Bittio (Belluno, 1722-1797) che nell'unica finora attribuitagli, cioè il paliotto di Bol-



Venezia, Chiesa del Redentore: Paliotto A (part.)

zano Bellunese¹⁰, apparirebbe similissimo nella pittura dei fiori, nella cui produzione fu pure considerato valente.

Purtroppo a oggi nessun documento può dipanare la delicatissima questione attributiva dei paliotti veneziani, né precisandola in direzione di Guardi, né di nessun altro¹¹; nonché nessun elemento nella produzione di A. de' Bittio sembra faccia affidamento su probabili legami, con il contemporaneo pittore veneziano¹², che potrebbero sostenere una vicinanza così stretta, proprio e solo nella 'pittura di fiori', il cui problema guardesco è ancora tutto da discutere e definire. Tutto ciò, comunque, ammessa la veridicità della prima argomentazione, che al momento si basa soltanto su di una rigorosa e puntuale analisi linguistico/formale con altre opere di F. Guardi; mentre quella indirizzata verso A. de' Bittio, non meno credibile, invece, si fonda sulla vicinanza di paliotto e pala su di uno stesso altare, e sui confronti stilistici tra la seconda e la parte figurata dell'altro¹³. I ritrovati paliotti di Morano che nella loro complessa ornamentazione, come detto, presentano diversità formale nei fiori e unicità nella fattura dei medaglioni, potrebbero forse indirizzare ulteriori analisi, pur sempre cercando di tentare una loro possibile storia esterna.

Certamente, osservando i paliotti del Redentore balzano subito le differenze di composizione, qualora non ce ne fossero pure fra loro, con questi di Morano: i fiori vi si dispongono per lo più 'a fascio' e 'a cascata'; ci sono dei frutti dipinti; l'ornato è meno vistoso, manca l'uso dell'argento 'a vista' e delle lacche 'a campo', quasi architetto-

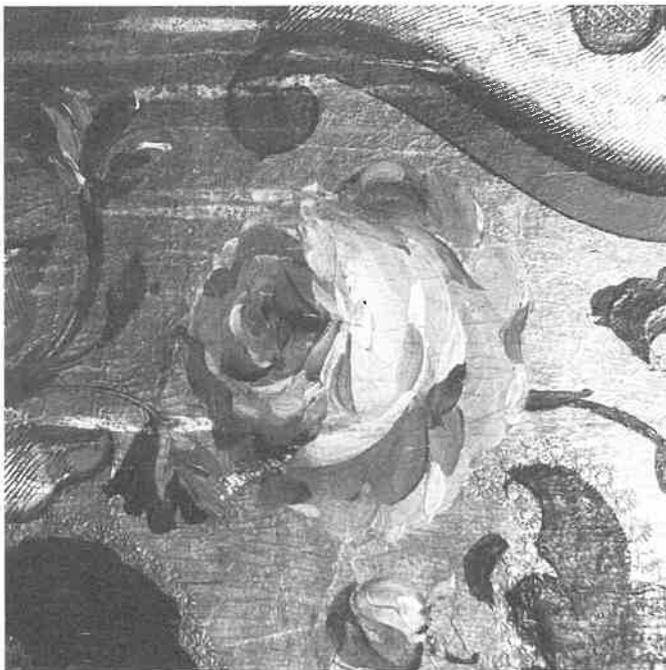
nico si direbbe come se riproducesse un *antependium* con pilastri e modellati di stucco o marmo; mancano i medaglioni figurati e pure l'insistito uso di girali e fioroni. Invece, si riscontrano soluzioni ornamentali simili e con l'inserimento di un medaglione centrale, in altri paliotti studiati dal prof. Pilo - a cui si deve l'unico studio su tale aspetto della produzione del Guardi, e si può dire anche sul paliotto veneto del Settecento -, pertanto considerati 'guardeschi'¹⁴, e in quella del manufatto di Bolzano Bellunese, qualunque sia - in ambe le direzioni - l'esito di futuri e auspicabili approfondimenti.

Si indicano, particolarmente per la comprensione dello schema dei paliotti moranesi, gli esempi analoghi rinvenuti a Firenze, già nella collezione Marozzi, dove la decorazione del cuoio non è dissimile, specie guardando le soluzioni del

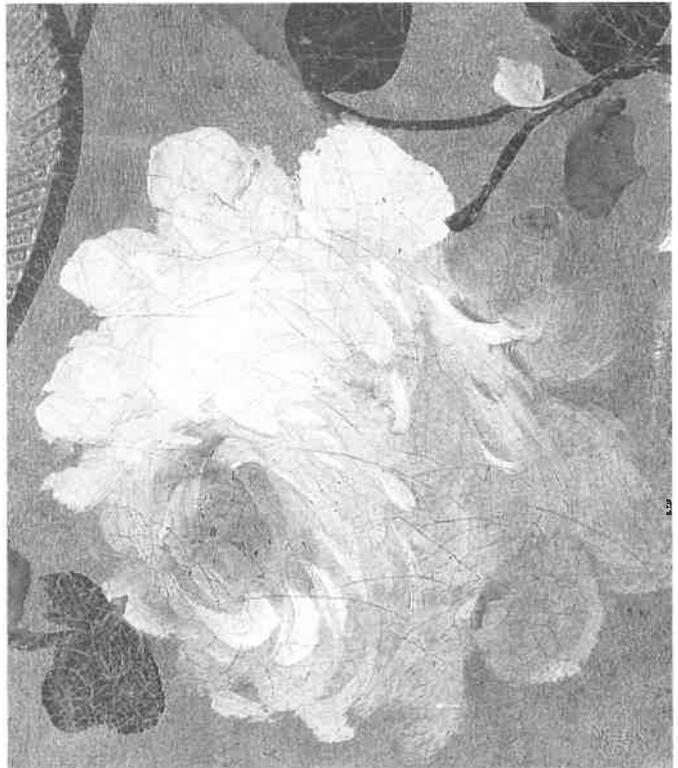
paliotto relativo all'altare dell'Addolorata, dove appaiono le volute angolari e i riquadri modanati e colorati in lacca verde scuro. Anche qui, così come negli altri esemplari, alcuni fiori sono sospesi fra gli intrecci della decorazione geometrica: si notino sul paliotto moranese dell'altare maggiore i boccioli di rosa tenuti al nodo delle decorazioni angolari, e su quello dell'Addolorata le peonie o i garofani aperti negli intrecci del motivo geometrico centrale.

Sono già state così ampiamente trattate le chiare dipendenze di queste composizioni dagli *Otto studi per paliotti* del Guardi appuntati al disegno n. 7313 del Museo Correr di Venezia¹⁵ (ma purtroppo finora nessun progetto in merito è risultato nella produzione pur notevole del de' Bittio), che è del tutto inutile, per il momento, ritornarci sopra, sia pure per ritrovare

forme adattabili a questi ora resi noti. E ciò perché, anche tenendo in debito conto le dipendenze e gli influssi che questi disegni - e consequenzialmente le opere - potettero avere su tutta questa particolarissima produzione veneziana e veneta, essi, chiaramente, non sono esaustivi di tutta la possibile produzione 'guardesca' in merito - che fu senz'altro notevole per qualità e quantità - pur se, come ipotizzato da G. M. Pilo, alcuni studi si possono pure integrare fra loro per dare forme nuove e diverse. Giustamente il Pilo, nell'analisi di tali modelli, ha ravvisato, in un'unione tipica dell'*universo rocaille*, similitudini con contemporanee soluzioni dell'argenteria, e pure nella stessa ottica si potrebbero aggiungere - particolarmente per il paliotto dell'Addolorata e per altri simili - confronti con gli intrecci e gli schemi di alcune 'testate' di libri a stam-



Paliotto A (part.)



Venezia, Chiesa del Redentore: Paliotto B (part.)

pa del periodo tardobarocco in genere, ma anche precedenti e fino al Cinquecento¹⁶.

Ad avvicinare ulteriormente i paliotti moranesi a quelli veneziani è pure l'uso dei punzoni per l'incisione del cuoio, ed è un elemento importante anche in direzione di una più precisa proposta di individuazione della 'bottega'. Il decoro, infatti, come risultato dalla verifica dei ricalchi, è sovrapponibile a quello dei paliotti del Redentore, cosicchè è quasi certo che si tratti degli stessi maestri cuoiai o «cuoridoro», come si diceva a Venezia. Su questi paliotti sono presenti gli stessi tipi di punzoni prima descritti, tranne quelli 'a dente' e 'a rombo' che però si ritrovano - come sembra dalle foto - su altri esemplari pubblicati da G. M. Pilo¹⁷, e il primo analogamente utilizzato sui profili di chiusura.

Ritornando al discorso delle vicinanze dello schema dei due paliotti grandi di Morano con quello di questi altri assegnati e assegnabili al Guardi o al de' Bittio, si

può dire siano ribadite proprio dal fatto che in essi è previsto il medaglione centrale dipinto 'a quadro'. Su quello del 1752, opera di quasi certa assegnazione a F. Guardi¹⁸, è raffigurata la *Madonna del Rosario fra i SS. Giacinto, Domenico e Caterina*; su quello di Bolzano Bellunese, databile nell'ottavo/nono decennio, i *SS. Apostoli Pietro e Paolo*¹⁹ e sugli altri dei vasi di fiori e in un unico esempio, quello fino a ora considerato il solo più grande e custodito in collezione privata²⁰, il medaglione è senza raffigurazione e questo perchè evidentemente era l'ultima cosa che si eseguiva. Ciò ha la sua importanza per la conoscenza della tecnica esecutiva di tali paliotti: è possibile, infatti, supporre che la pittura ornamentale del fondo e quella dei medaglioni non siano sempre consecutive, ma forse anche distanti cronologicamente in attesa di particolari commissioni. E questa ipotesi diviene accattivante nello studio dei paliotti moranesi, soprattutto dei due grandi - sui quali insiste particolar-

mente questa lettura e che sono quelli presenti in mostra -, perchè su essi si nota, e si vuole sottolineare, quella che sembra una diversità di mano tra l'esecuzione delle figure e quella dei fiori.

Si apre così, in qualsiasi direzione dell'attribuzione - che allo stato attuale degli studi si preferisce, per il momento, condurre sul doppio binario finora evidenziato -, un ventaglio di ipotesi: dalla struttura interna della 'bottega', cioè della specializzazione dei cuoiai e dei pittori che collaboravano; alle proposte cronologiche per questi moranesi, che per tutta una serie di motivazioni parrebbe indirizzarsi verso l'ultimo quarto del Settecento. Potrebbero essere formulate tante altre congetture, consequenziali e interdipendenti, ma che analogamente, per la delicatezza e problematicità dell'attribuzione, potranno essere verificate solo con ulteriori analisi e confronti con tutti gli altri simili paliotti in sede circostanziata - fors'anche per indicare la presenza di più 'mani' impegnate in questa produzione -, e come detto, cercando ancora di tentare la storia esterna degli stessi manufatti, soprattutto di questi calabresi.

La conoscenza del pittore dei medaglioni di Morano e di quello dei fiori dipinti sui paliotti più piccoli - comunque di area veneta - potrebbero dare informazioni maggiori su queste argomentazioni, e forse chissà aiutare a dipanare l'intricata vicenda attribuzionistica dell'intera serie. Per il primo, si avverte, non mancherebbero elementi di caratterizzazione stilistica, e a proposito si noti la realizzazione delle pavimentazioni e dei muri, e ancora di più quella del Bambinello nelle raffigurazioni di S. Giuseppe e di S. Felice: lo scor-



Paliotto b (part)



Venezia, Chiesa del Redentore: Paliotto C (part.)

cio, i passaggi graduali del rosa dell'incarnato, sono elementi che certo potrebbero portare a un riconoscimento più puntuale.

L'attribuzione di questi paliotti a maestri cuoiai e pittori veneti o veneziani attivi nella II metà del sec. XVIII - problematica in ogni modo, sia o non sia identificabile la partecipazione del Guardi - è comunque importante. Permette di definire meglio la cultura artistica di questi manufatti, che B. Cappelli assegnava al «*sec. XVII di bottega probabilmente napoletana*»²¹, e nello stesso tempo ribadisce, in date finora quasi impensabili nell'analisi della committenza della Calabria, il prosieguo di un legame con la produzione veneziana, veneta in senso lato.

Un altro elemento, se ancora ce ne fosse bisogno, che rimarca questa provenienza, generico ma non meno importante, sembrerebbe essere nella scrittura sul verso del paliotto con S. Felice, nella quale vi è trascritta una pronuncia della «c» tipicamente veneta, addirittura veneziana: *Capus(in)o* per *Cappuccino*. Importante anche per le considerazioni che se ne potranno trarre in merito alla 'storia esterna': si potrebbe, infatti, cercare di comprendere in quale momento esecutivo essa, assieme naturalmente a quelle degli altri paliotti, sia stata apposta. Sicuramente all'inizio, quando le misure erano indispensabili per la giusta attinenza dei soggetti culturali, ma l'apposizione *Padre Vicario* sembrerebbe più idonea all'atto della scelta - e di una forma dedicatoria - o dell'invio.

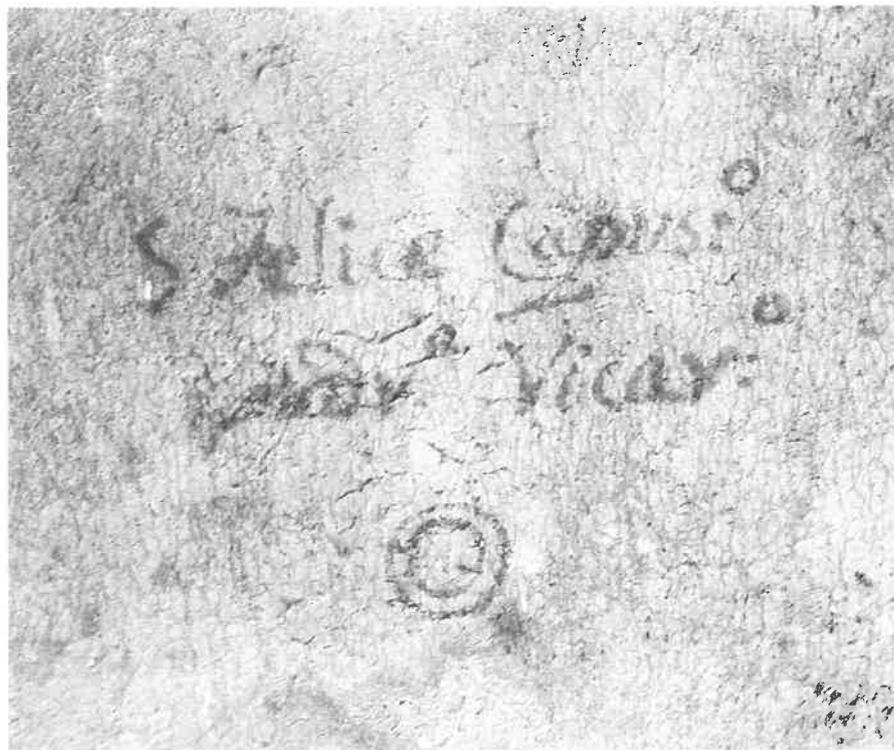
Tralasciando di scandagliare i probabili nessi di questo rinvenimento con l'insieme della cultura calabrese contemporanea, si vuole solo sottolineare la possibile azione in merito a questa committenza dei

PP. Cappuccini, che qui si risolve chiunque sia stato il finanziatore dell'impresa. Azione quasi certa, poiché non solo tali paliotti su cuoio, come detto all'inizio, sono tipici delle chiese dell'Ordine²², per questi il riferimento forse più corretto è proprio quello coi paliotti della chiesa del Redentore di Venezia, retta appunto dai Cappuccini. Se per ulteriori indagini non sembrerebbero determinanti, ma solo indicativi, sia la registrata presenza in Calabria di frati veneziani proprio nella II metà del '700²³, sia il testimoniato e iterato rapporto esistente fra le varie Province dell'ordine, che consentiva anche il 'girovagare' per l'Italia di 'frati artisti'²⁴, è possibile, invece, che qualche indizio giunga proprio dalle suaccennate scritture sul verso dei paliotti più piccoli. Qui, infatti, come già detto, al nome dei santi effigiati è apposto il titolo *Padre Vicario*, che quindi potrebbe

essere relativo a chi si premurò a fare avere quelle stesse opere, avendo avuto conoscenza di queste particolarissime elaborazioni veneziane, che potrebbero, allora, quasi fungere da prototipo per questi paliotti delle chiese cappuccine dell'ultimo Settecento. Ma chi potrebbe essere questi? Il Vicario del Guardiano o il Vicario del Provinciale? Quest'ultimo, infatti, avrà avuto contatti più estesi con i Provinciali delle altre circoscrizioni cappuccine, anche solo in occasione dei Capitoli: Morano non risulta essere mai stata sede di provincialato, ma si potrebbe pensare a p. Giuseppe da Morano²⁵, che fu Vicario Provinciale dal 1781 al 1784?

Giorgio Leone

* Dedico questa scheda alla memoria di un'amica, Mimi. Mia Martini.



¹ CAPPELLI 1934, p. 162; RUSSO 1964-1968, p. 219; BARILLARO 1972, pp. 188-189

² Per queste vicissitudini dei Cappuccini di Morano: LEONE ofm capp 1986, pp. 181-185 (cfr.: Morano 1989, pp. 27-29).

³ *Dizionari* 1987, p. 43

⁴ NERI 1952, pp. 5 ss. (in particolare per i Cappuccini: SANTARELLI 1993, pp. 595-596).

⁵ NERI 1952, pp. 5 ss.

⁶ LEONE 1995 (b), pp. 44-45

⁷ CAPPELLI 1934, p. 162

⁸ PILO 1983 (il rimando è esaustivo anche per la discussione della bibliografia sul problematico aspetto di F. Guardi pittore di fiori).

⁹ M. Lucco in *Il Settecento* 1990, I, p. 223; II, p. 628 (scheda su A. de' Bittio).

¹⁰ M. Lucco in *Il Settecento* 1990, I, p. 223

¹¹ Unica novità documentaria in merito ai paliotti del Redentore è relativa alla richiesta di sei paliotti in cuoio, effettuata nel 1771, da parte del Padre Sacrestano del Redentore: F. Spadavecchia in Venezia 1994, p. 41.

¹² Sulla personalità di A. de' Bittio si veda LUCCO 1989, pp. 98-115

¹³ M. Lucco in *Il Settecento* 1990, I, p. 223; II, p. 628

¹⁴ PILO 1983, pp. 90-97

¹⁵ PILO 1983, pp. 9-12, 90-91 (cfr. anche Caldés 1993).

¹⁶ Si rimanda per questo ultimo aspetto alle immagini utilizzate nell'illustrazione di NIERO 1994, e ancora al repertorio dei modelli per orafi del '500 e '600 in Firenze 1975.

¹⁷ PILO 1983, pp. 90-91

¹⁸ PILO 1983, p. 90

¹⁹ M. Lucco in *Il Settecento* 1990, I, p. 223; II, p. 628

²⁰ PILO 1983, pp. 91, 96 (ft 100)

²¹ CAPPELLI 1934, p. 162

²² Di altri esemplari di paliotti su cuoio, per la Calabria, si ha notizia (CAPPELLI 1934, p. 143) nelle chiese cappuccine di Rombiolo (Vibo V.), ma non più in sede, e di Corigliano (Cosenza), tuttora custodito presso il Laboratorio di Restauro della Soprintendenza di Cosenza (LEONE 1992, p. 44).

²³ LEONE ofm capp 1980, pp. 375, 378

²⁴ NERI 1952, passim.

²⁵ LEONE ofm capp 1986, I, pp. 232 nn 74-75

II. La "Gran Donna di Maddalo".

*A proposito della storia e della
produzione artistica nella chiesa
della Maddalena di Morano
Calabro.*

II,1. L'architettura

Barbara Mainieri

Tra realtà e leggenda, la storiografia ottocentesca locale ha tramandato numerose notizie sulla chiesa di Santa Maria Maddalena, ma molto sono prive di fondamento. La plurisecolare disputa sulla priorità della chiesa, accreditata dallo storico Gaetano Scorza, che fu anche per molti anni preposito della stessa, ha arricchito la tradizione di particolari fittizi e rende oggi difficile distinguere le notizie vere da quelle false.

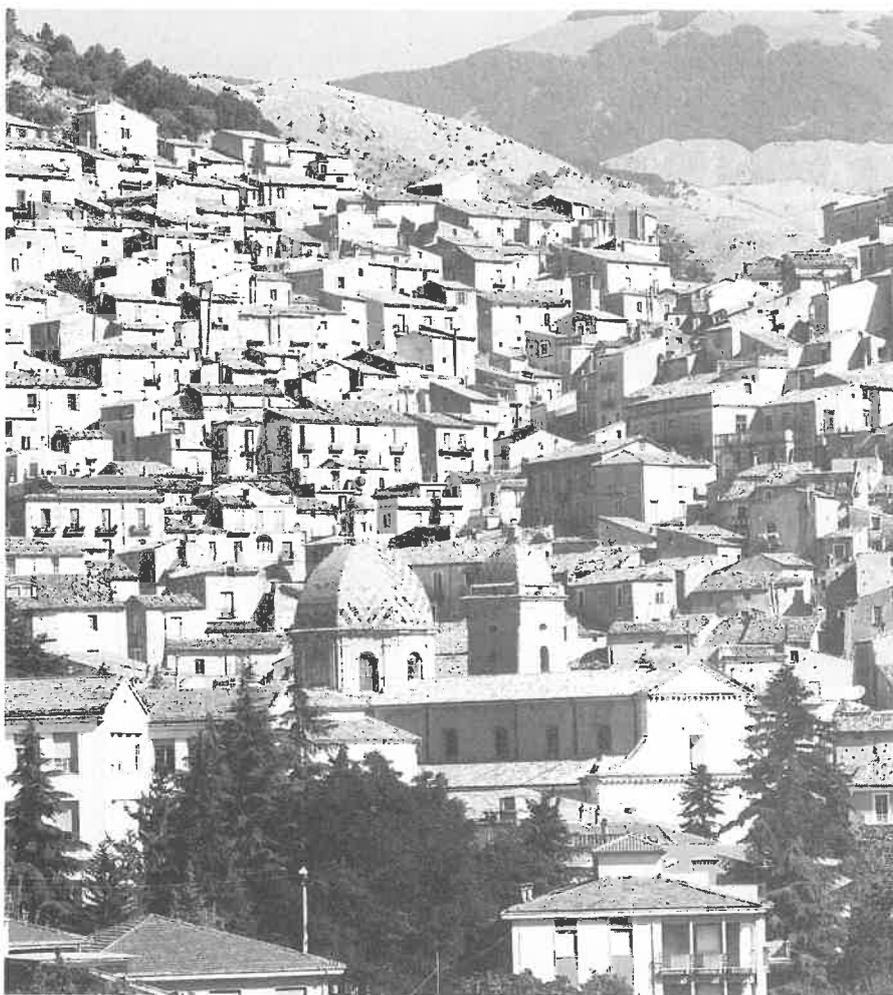
Nessun indizio rimanda ad un'origine bizantina della chiesa, così come è privo di fondamento la tradizione che la vuole cattedra

episcopale, ipotesi queste difese con vigore dallo Scorza¹. Ormai si è orientati nell'individuare nell'edificio originario una piccola cappella suburbana, in un bosco di olmi, alquanto lontana dall'abitato². Per noi è tuttavia difficile se non impossibile ricostruire la struttura e l'orientamento dell'edificio primitivo. Di fatto il sito che l'accoglieva, compreso tra due vie d'acqua, aveva caratteristiche geografiche poco adatte ad un insediamento di grandi dimensioni³.

L'ubicazione condizionò fortemente gli interventi che dovettero avvenire nel corso del tempo, fino

a quello, di grande portata, avutosi nella seconda metà del XVI secolo. Sia lo Scorza che Antonio Salmena attestano il grave degrado della chiesa in quel periodo⁴. Ciò la rendeva inadeguata di fronte all'aumento dei fedeli conseguente all'urbanizzazione delle aree adiacenti alla chiesa. Nel corso del Quattrocento e per tutto il Cinquecento assistiamo infatti ad un forte aumento demografico, che portò la popolazione moranese ad insediarsi in zone esterne alle vecchie mura medievali. Si ha lo sviluppo di nuovi quartieri, *in primis* quello de *Lo Burgo*, sul versante sud-ovest, compreso tra la chiesetta del Salvatore e la stessa chiesa della Maddalena⁵. Indice dello sviluppo a favore di quest'ultima è un documento del 1582, in cui il vescovo di Cassano, mons. Tiberio Carafa (1579-1588), per far fronte alle continue liti tra i tre cleri moranesi, procedette all'attribuzione delle famiglie alle singole parrocchie: ne furono assegnate ben 350 alla Maddalena contro le 305 di San Pietro e le 169 di San Nicola⁶.

I lavori di ampliamento, ad opera del parroco d. Giovanni La Pilosella, dovettero essere abbastanza imponenti; la consacrazione della nuova chiesa avvenne il 3 luglio 1569, alla presenza del vescovo di Bisceglie, Giovan Andrea Segnazzi di Castrovillari⁷. A quanto attesta la bolla di consacrazione, i lavori furono portati avanti grazie alle sovvenzioni e dei nobili e del clero e dei filiali della Maddalena⁸. L'incidenza delle famiglie nobiliari, in questa fase, dovette essere determinante. Se ha credito la notizia riportata dal Salmena, all'intervento concorsero anche, sia pure in minor misura, i principi Sanseverino, allora feudatari di Morano, che avevano fonda-



Chiesa della Maddalena: esterno (Inserimento nel contesto urbano)

to la propria cappellania nella chiesa nel 1535: essa sarebbe stata creata, ad opera di Nicolò Bernardino Sanseverino, nella quinta cappella a destra dell'altare⁹. Questo dato, pur mostrando alcune imprecisioni

circa la possibile collocazione dell'altare – poiché la chiesa del Cinquecento per nulla è da identificare con la chiesa di fine Ottocento –, acquista nondimeno grande valore a livello storico, se si consi-

dera che in quello stesso periodo si ebbero gli ultimi interventi dei Sanseverino all'interno del complesso conventuale di San Bernardino¹⁰. Ciò conferma il vivo interesse che la casata bisignanese mostrava per il 'borgo' di Morano: tale interesse era naturalmente rivolto, tra l'altro, alle istituzioni ecclesiastiche, e quindi all'interno della chiesa della Maddalena, destinata, per quanto si è detto prima, a svolgere un ruolo sempre più importante nella realtà locale. In quel momento assistiamo infatti ad un progetto di qualificazione della zona meridionale del paese gravitante intorno al polo costituito dal San Bernardino, dal cosiddetto *Palazzo* (che è degli inizi del Cinquecento) e quindi dalla chiesa della Maddalena. Gli interventi cinquecenteschi dovettero essere di notevole entità e piuttosto drastici. L'edificio ne uscì completamente rinnovato, e quindi in grado di accogliere i parrocchiani in costante aumento. Il rifacimento settecentesco ha però cancellato ogni traccia dell'edificio del XVI e XVII secolo e rende per noi molto difficile avanzare ipotesi attendibili. Poche sono le notizie tramandateci, pochi i dati archivistici e poche, soprattutto, le opere che ne costituivano la decorazione interna¹¹.

Di grande interesse, per comprendere lo stato della chiesa anteriormente al rifacimento del Settecento, risulta un documento del 1732 relativo alla visita di due delegati della curia vescovile di Cassano, che ispezionarono due chiese moranesi: San Pietro e la Maddalena. Soffermandosi sulla descrizione dei due edifici, essi ci forniscono una serie di informazioni più o meno precise sulla nostra chiesa. Essa si presentava in pianta a tre



Chiesa della Maddalena: esterno (Inserimento nel contesto urbano)

navate; era coperta da un soffitto ligneo, così come in legno era anche l'altare maggiore, che però già accoglieva statue marmoree. La zona presbiteriale era angusta, priva di coro, che all'occorrenza era collocato nella già esistente cappella di San Giuseppe, anch'essa piccola e con colonne in stucco. Gli altari che accoglievano probabilmente le cappellanie erano posti asimmetricamente nelle basse e buie navate laterali. Il campanile preesistente, si legge nel documento, *esce dal muro mezzo del tetto dell'ala evangelica*. Gli ispettori elogiano *il bello ed ampio vaso della sagrestia, fornito di buoni stipi ed otti-*

mi suppellettili sagri, così come ottimo era l'organo (cfr. cat. n. 1 e l'identificazione di G. Leone delle tele dell'abside con le porte d'organo commissionate a P. Torres).

La chiesa, come si evince ancora dalla fonte in esame, era in quel periodo molto rovinata: i muri erano neri, lesionati ed infirmi. Essa risultava da un insieme di aggiunte ed interventi eterogenei. All'invito dei delegati vescovili di intervenire tempestivamente per sanare le strutture fatiscenti, il parroco rispose *che non occorreva porre riparo, allorché si era risoluto di farsi la nuova chiesa, perché ogni riparo che vi si facesse si stimava perduto*; vennero

perfino mostrati loro *tutti li materiali di calce, pietre, e tutto il necessario per la nuova fabbrica*¹².

Ciò conferma i lavori che furono eseguiti sull'edificio nel corso del Settecento; essi si protrassero per più di un ventennio e la consacrazione della nuova chiesa ebbe luogo il 24 giugno 1757, alla presenza di mons. Giovan Battista Miceli. La fabbrica rimase però ancora aperta per alcuni anni¹³. Promotori dei nuovi lavori si fecero alcune delle famiglie più abbienti del momento, che fondarono nelle chiese le nuove cappellanie. Per comprendere appieno la situazione sociale che sottende alla costruzio-



Chiesa della Maddalena: interno (verso l'altare maggiore)

ne settecentesca, è importante evidenziare la profonda trasformazione che si ebbe allora nella società moranese. Dopo la forte depressione demografica del Seicento, la popolazione ricomincia a crescere già sul finire del XVII secolo: da 4000 anime circa si passa a 8352 nel 1793¹⁴. Contemporaneamente assistiamo ad un ricambio del ceto dominante, che da una ormai inattiva nobiltà tende a trasformarsi in una ricca e vitale 'borghesia', che intende affermare la propria influenza nella realtà locale anche attraverso una presenza più incisiva nella chiesa della Maddalena. La maggior parte delle cappellanie

apparterranno infatti a famiglie – quali i Carlucci, i Donadio, gli Stabile – che da poco si erano insediate in zone di nuova espansione, adiacenti per lo più alla chiesa della Maddalena¹⁵. Inoltre, al fine di soddisfare il proprio desiderio di rinnovamento, queste ed altre famiglie quasi tutte di estrazione borghese edificano, nello stesso periodo in cui concorrono al rifacimento della chiesa, nuovi palazzi, che presentano una tipologia differente rispetto ai maggiori nuclei abitativi del centro più antico. Infatti, mentre questi appaiono abbastanza informi e compositi, le costruzioni più recenti, con la loro

forma a blocco chiuso e regolari nell'impianto, assumono una maggiore dignità architettonica¹⁶. Il nuovo tempio della Maddalena doveva anch'esso sorgere in forme maestose e rinnovate nel linguaggio, sì da accogliere degnamente i nuovi parrocchiani ed anche un clero numeroso e sempre in lotta per il primato sulle altre chiese moranesi (non dimentichiamo che, nella maggior parte dei casi, le due esigenze coincidevano, data l'appartenenza dei prelati alle suddette famiglie).

Al riguardo un ruolo notevole dovettero averlo i principi Spinelli di Scalea, che subentrarono ai San-



Chiesa della Maddalena: interno (verso l'ingresso)

severino nel 1614. Oltre al rinomato dono dell'altare maggiore nel 1756, i feudatari posero il loro patronato in più cappelle (lo stemma degli Spinelli/Carafa figura sulla balaustra che cinge il presbiterio; il primo altare a destra apparteneva inoltre alla principessa Pignatelli/Spinelli, così come dell'illustre casato divenne il terzo altare a destra)¹⁷.

La riqualificazione del sito, che dovette consistere soprattutto nella sistemazione delle vie d'acqua, facilitò l'ingrandimento e, con molta probabilità, un vero e proprio rifacimento dell'edificio. Quest'ultimo attualmente appare, all'interno, nella veste che gli fu data nel Settecento; ha conservato, rispetto al Cinquecento, lo schema basilicale a tre navate, a croce latina, con

transetto compreso tra i muri longitudinali. La navata centrale, con volta a botte poggiante su un aggettante cornicione, è illuminata da finestre unghiate che si aprono in alto. L'abside, poligonale, è piuttosto grande, adatto ad accogliere gli stalli del coro, che è nascosto alla visione dei fedeli. All'innesto tra navata maggiore e transetto, al di sopra del presbiterio, si imposta la cupola, terminata soltanto nel 1869 ma prevista probabilmente già nel progetto iniziale. Cinque grandi arcate poggianti su larghi pilastri dividono la navata principale da quelle laterali, le quali sono divise in campate da una serie di cupolette. La navata principale, di dimensione doppia rispetto alle laterali, è l'unica ad essere illuminata. Ciò concorre, insieme al cornicione continuo, a dare al visitatore la sensazione di ritrovarsi in un tempio a navata unica. Le navate laterali rimangono infatti in penombra. Qui l'architetto, oggi ancora sconosciuto, è riuscito a conciliare la fuga longitudinale propria della navata con la ripartizione in cappelle attraverso l'uso delle cupolette: gli altari marmorei che si impostano nello stesso muro, con le corrispettive cupolette, finiscono pertanto col creare dei veri e propri comparti architettonici. Quel che si è detto, nell'indicare uno dei tratti più caratteristici dell'impianto architettonico della chiesa, risulta ancora più evidente dalla visione della pianta. La luce concorre, inoltre, a creare le direttrici di fuga: irrompendo dalla cupola e dalle finestre del transetto, sottolinea ed esalta ancora di più lo schema a croce latina. Nel complesso la chiesa appare alquanto equilibrata nello sviluppo delle parti e per la regolarità dell'impianto. Gli elementi che la com-



Chiesa della Maddalena: interno (volta della navata centrale)

pongono si correlano l'uno all'altro in proporzioni geometriche. Figurano infatti in un rapporto di 1:2 la navata principale rispetto a quelle laterali, il diametro della cupola di fronte a quelle delle cupolette e, infine, la lunghezza del transetto

rispetto alle cappelle laterali.

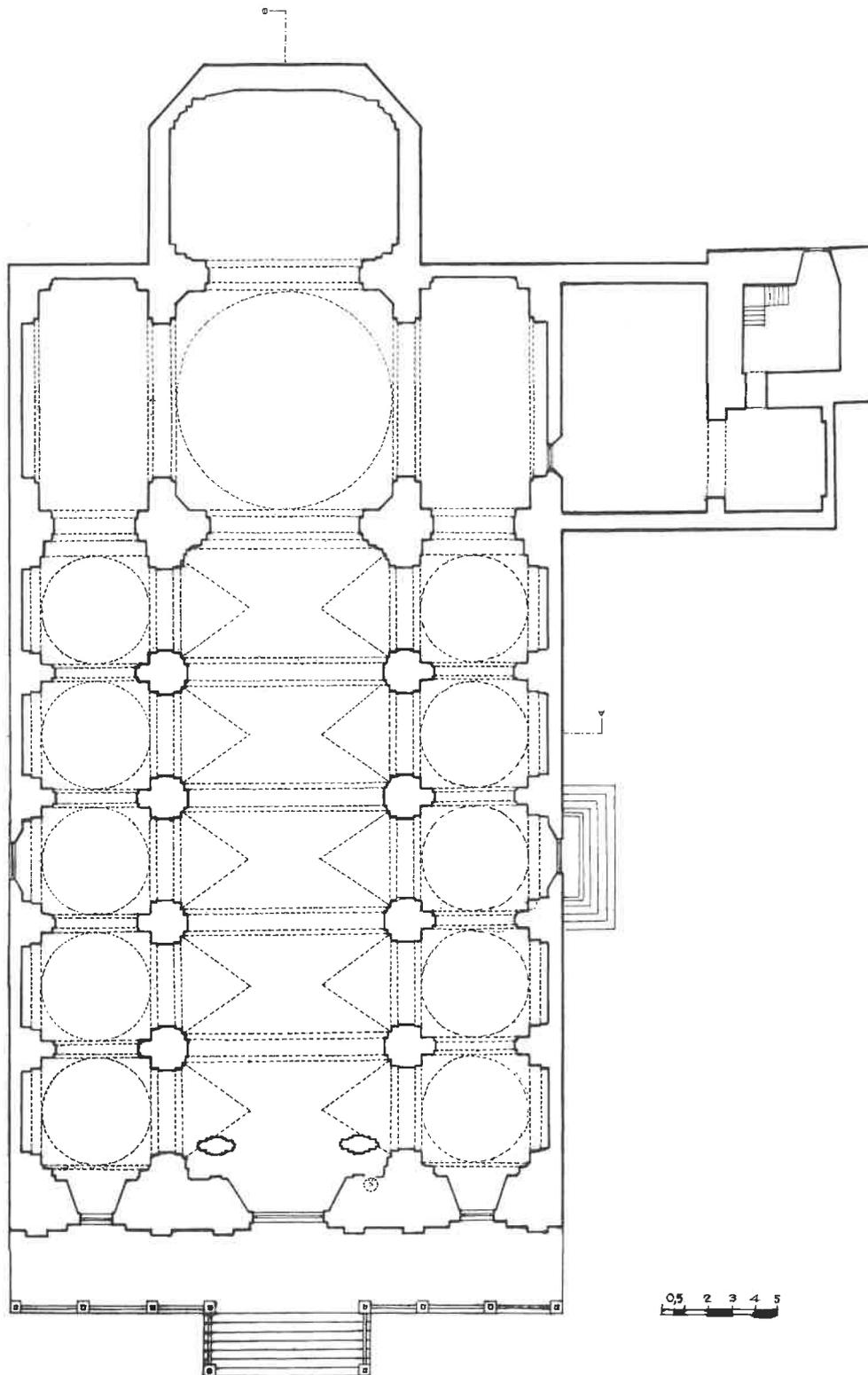
L'interno è monocromo, al fine di evidenziare le strutture portanti e creare un più forte contrasto con gli altari policromi (uno schema, questo, diffusosi nell'architettura religiosa napoletana dei primi del

Settecento)¹⁸.

L'apparato decorativo in stucco merita in questa sede un rilievo maggiore, costituendo un dato intimamente connesso alla struttura architettonica. Contrariamente a ciò che concerne alcune opere d'arte della Maddalena, attribuibili purtroppo a ignoti, ci è pervenuto il nome dello stuccatore, che è, forse, anche il collaboratore al progetto architettonico: Donato Sannicola o forse meglio Sarnicola. Così è citato in un prezioso documento rinvenuto nell'archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria del Gamio di Saracena¹⁹. Più specificamente, si tratta di un pagamento, avvenuto nel 1750, da parte del titolare della chiesa di Santa Maria delle Armi sempre di Saracena a favore del *suddetto mastro Donato Sarnicola e compagni della città di Aiello verso Napoli che stavano lavorando nella Maddalena di Morano*; si precisa ancora: *per la quale altare pagai 40 ducati pagati nella speziaria del sign. Gioseppe Massaro di Morano*. Tale documento, oltre a fornirci il nome, ci dà una preziosa indicazione sul piano temporale: nel 1750 lo "stocchiero" stava dunque lavorando ancora a Morano, il che ci induce a ritenere che in quell'anno il telaio architettonico era per lo più completato e che si era passati alla fase decorativa. Inoltre, dallo stesso archivio parrocchiale apprendiamo l'acquisto nel 1748, da parte del titolare della stessa chiesa, di una pietra per altare dal medesimo signor Donato Sarnicola: da ciò di potrebbe dedurre che l'artista operasse in territorio moranese già da qualche anno. Come termine *ante quem* possiamo porre il 1756, quando ritroviamo lo stuccatore a Corigliano per la decorazione della cappella del Purgatorio nella chiesa di Santa



Chiesa della Maddalena: interni (peduccio della cupola)



Planimetria chiesa della Maddalena

Maria della Piazza, oggi inesistente (*Donato Sarnicola della Terra della Palude il presente abitante in questa Città di Corigliano... s'obbliga di costruire in stucco detta venerabile cappella del Purgatorio in quella maniera e forma appunto, come ave stuccato la cappella di Nostra Signora delle Gratie*)²⁰.

Molte sono le domande che ci poniamo: fino a quando il Sarnicola lavora a Morano? Come e quando giunge in Calabria? Che cosa fece prima e dopo gli interventi menzionati? E, infine, quale fu la sua formazione? Allo stato attuale delle ricerche non siamo in grado di fornire risposte esaurienti a questi ed altri interrogativi. Ci muoviamo ancora, purtroppo, su un terreno di ipotesi, alla ricerca di conferme. Per chiarire alcuni aspetti del problema, un indizio può tuttavia esserci dato da un'analisi parallela della decorazione in stucco e della decorazione lignea. Nello stesso arco di tempo, nella produzione in legno si abbandona un consolidato linguaggio di sapore

rinascimentale a favore di un codice stilistico più propriamente tardo barocco²¹. In particolare, nell'ambito della diocesi di Cassano, comincia a lavorare la famiglia Fusco, della quale non è da escludere l'origine napoletana²². Il primo di essa che ci è noto, Gaetano, è attivo a metà del Settecento e introduce, all'interno delle chiese in cui opera, diversi manufatti palesemente legati all'arte decorativa del Settecento napoletano. Dall'analisi degli spostamenti sia dei Fusco che del Sarnicola emergono significative relazioni: lavorano gli uni e l'altro a Morano, poi a Saracena (in alcuni casi li ritroviamo a lavorare addirittura nello stesso luogo e momento: Gaetano Fusco al coro di Santa Maria del Gamio e il Sarnicola nella cappella dell'Assunta di Santa Maria delle Armi dove pure lavorò l'altro, entrambe a Saracena). È ipotizzabile perciò l'esistenza di comuni itinerari lavorativi, che condussero ad interessanti relazioni stilistiche tra i due settori e ad una probabile influenza reciproca.

Non è neppure da escludere che giungessero assieme a Morano.

Al di là di un più preciso raffronto tra le decorazioni in stucco della Maddalena e singoli manufatti lignei, che in questa sede risulterebbe troppo sommario, è tuttavia opportuno soffermarsi ancora sul lavoro di Donato Sarnicola. Egli predilige motivi spiccatamente decorativi, lavorati a bassorilievo, più che decorazioni figurate, che sono invece largamente presenti, nello stesso periodo, in Sicilia, dove sortiscono effetti illusionistici ed atti a meravigliare²³. Il risultato è una sorta di merletto a rilievo, che vivifica e fa vibrare la volta, il transetto e l'abside, altrimenti scialbi. Il complesso mostra un'eleganza formale, corredata da un forte senso di equilibrio. Particolare attenzione va al sistema decorativo di alcune cappelle, in cui l'artista indugia sul disegno di stemmi e simboli: per esempio, di notevole pregio è il teschio con la tiara, collegato al culto del Purgatorio, che figura nell'omonima cappella (cfr. cat. nn. 7-13). Inoltre, la propensione a mutare la decorazione da una cupoletta all'altra indica nell'autore il possesso di un'ampia gamma espressiva. La chiesa acquista in tal modo la sua veste tardo barocca. E lo stucco, con il legno ed il marmo (cfr. II, 4-5), concorre ad affermare un linguaggio più spiccatamente settecentesco: il che non avviene nell'impianto architettonico, che appare indubbiamente meno innovativo²⁴.

Da un recente ritrovamento archivistico è emerso un prezioso documento in cui si fa riferimento alla costruzione della cupola. Contrariamente a quel che tramanda



Chiesa della Maddalena: interni (decorazione in stucco, part.)

la bibliografia nota, la maestosa cupola fu iniziata nel 1773 e nel 1794 risulta già finita; la data 1862 è probabile quindi che si riferisca alla maiolicatura con mattonelle policrome, che interessò anche il campanile. All'esterno il tempio fu modificato con interventi nel corso dell'Ottocento: la costruzione dell'attuale campanile ebbe inizio nel 1804 ed ebbe termine solo nel 1817; nel 1844 fu eretto il maestoso frontespizio e nel 1862, infine, fu ultimata, come si è detto poc'anzi, la cupola²⁵. Il campanile, così inglobato nel perimetro della chiesa accanto alla sagrestia, fa pensare che fosse già previsto nel progetto iniziale. Esso è ottenuto dalla

sovrapposizione di tre ordini, leggermente degradanti verso l'alto, ed è concluso da una volta a padiglione (maiolicata negli interventi del 1862), poggiante su un basso tamburo. Nel complesso appare molto semplice e privo di decorazioni, se si eccettuano un'evanescente policromia ed uno smussamento degli angoli, attraverso l'uso di paraste con capitelli tuscanici.

Molto più complesso è il discorso sull'attuale facciata, progettata, al contrario dell'interno, sulla base di canoni neoclassici²⁶. Di recente sono stati fortunatamente trovati i libri dei pagamenti che si riferiscono a quegli anni. Sono ricchi di

notizie, ma non riportano il nome dell'ideatore della facciata. In compenso indicano le varie fasi del lavoro di costruzione, che ha inizio già sul finire del 1841²⁷. L'esito fu di grande effetto. Il frontespizio si innalza imponente sul piazzale antistante. Si organizza su due livelli, il primo dei quali è suddiviso in cinque campate da lesene doriche scanalate, poggianti su un alto basamento. Le campate laterali accolgono i portali d'accesso alle navate secondarie. presentano un disegno molto semplice e sono sovrastate da un timpano archivolto con pinnacoli. Al di sopra si aprono due finestre rettangolari. Il portale centrale fu realizzato recu-



Chiesa della Maddalena: interni (decorazione in stucco, part.)

perando dei marmi che provengono probabilmente dalla chiesa del Purgatorio²⁸, appartenente ai principi Spinelli. Dai Libri dei conti veniamo infatti a conoscenza del rifacimento dell'altare dell'Assunta, all'interno della Maddalena (è posto nella quarta cappella a destra), voluto proprio dagli Spinelli in quegli anni. È attestata una serie di spostamenti e pagamenti a maestri locali per la creazione del suddetto altare: tra l'altro troviamo un pagamento a *Nunziato e suo compagno per aver trasportato li pezzi di marmo dal Purgatorio alla chiesa e pulire la basolata*. L'ipotesi che vengano utilizzati i medesimi marmi del Purgatorio, sia per l'altare mag-

giore che per l'altare dell'Assunta, si fonda sulla forte analogia stilistica dei pezzi che li costituiscono, databili al XVII secolo (periodo in cui, com'è probabile, la chiesa del Purgatorio fu rifatta)²⁹. Questa cappella presenta, inoltre, uno stile diverso da quello degli altri altari della Maddalena: escludendo un semplice spostamento all'interno della chiesa, è pertanto da pensare alla provenienza da un'altra chiesa. Il risultato sia dell'altare che del portale fu buono e in sintonia con le restanti parti. In facciata, nelle due campate lasciate libere dai portali figurano due piedistalli, che quasi sicuramente dovevano accogliere delle statue³⁰. La tesi è accre-

ditata dalla presenza di drappi scolpiti al di sopra. Purtroppo oggi non è rimasta alcuna traccia delle statue ed è per ora impossibile risalire alla loro identità; è però anche probabile che esse non siano state mai eseguite.

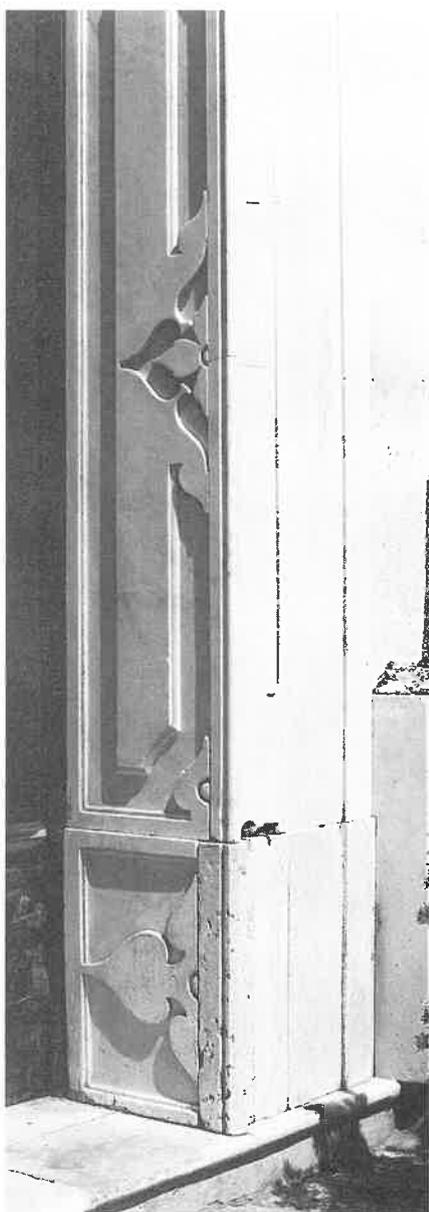
Il passaggio tra il primo e il secondo livello è segnato da un marcapiano costituito dalla sequenza di triglifi e metope, all'interno delle quali sono scolpiti motivi decorativi (fiori, angioletti, armi). Il secondo livello interessa solo la parte centrale e coincide internamente con la sola navata principale. L'ordine dorico è sostituito da paraste ioniche, che accolgono anch'esse motivi decorativi, così



Chiesa della Maddalena: facciata

come è decorata la cornice del grande finestrone che si apre al centro. Il tutto è vivacizzato dalla presenza di cordoli di fiori e foglie, collocati tra l'apertura e le paraste. La facciata termina con un frontone timpanato, al centro del quale si colloca l'aquila bicipite.

Le maestranze che lavorarono alla facciata erano per lo più locali:



Chiesa della Maddalena: portale (part.)

nel loro ambito figura Mastro Gaetano Longana di Padula, entrato nelle *équipe* degli scalpellini locali, al punto da essere citato come socio di Michelangiolo Greco di Mormanno, anch'egli partecipe dei lavori di costruzione della Maddalena.

I motivi decorativi che ricorrono sul frontespizio sono ripresi da quel gusto tardo-rinascimentale o primo barocco che connota alcuni manufatti locali in marmo e in legno. Nell'esempio in esame essi sono caratterizzati da figure alquanto semplici e stilizzate, nonché volutamente deformi o caricaturali (si vedano, ad esempio, i volti sulla finestra centrale).

La facciata della Maddalena inaugura a Morano una stagione neoclassica che è destinata a durare fino agli inizi del XX secolo: essa è in linea, anche se un po' in ritardo, con la moda del tempo. Così come era avvenuto con gli interventi settecenteschi, anche adesso assistiamo, in coincidenza con la decorazione del frontespizio, al rinnovamento esterno della maggior parte degli edifici nati dal processo di urbanizzazione del XVIII secolo. Il linguaggio adoperato in non pochi edifici è analogo a quello della Maddalena. Si conferma in tal modo ciò che si è detto prima sull'influenza dei ceti dominanti di Morano sulla Maddalena, e viceversa. Non è inoltre da escludere la presenza delle stesse maestranze in queste fabbriche private.

Terminati i lavori della facciata, si passò alla zoccolatura dei pilastri interni; nel corso di questi ultimi interventi fu probabilmente innalzato il transetto di un gradino. Infine, nel 1862 furono terminati la cupola ed il campanile; negli anni Venti di questo secolo fu modificata la scalinata d'accesso.

In stretta relazione con la chiesa della Maddalena è la chiesa di S. Maria del Carmelo o del Carmine, un tempo sede dell'omonima congregazione³¹. Essa si colloca nelle immediate adiacenze della chiesa maggiore e il suo ingresso combacia con la porta della navata sinistra della Maddalena. In facciata presenta un portale in *trombe l'oeil* con un disegno analogo agli altari marmorei all'interno della Maddalena. Osservando la posizione dei due edifici di culto, si ha l'impressione che nel rifacimento settecentesco di entrambe le chiese si volesse illusionisticamente provocare lo sfondamento della parete della Maddalena per creare una zona d'accesso ad una cappella contigua e architettonicamente definita.

L'edificio in pianta si presenta ad aula unica con vano altare quadrangolare, a cui si accede da un grandioso arco trionfale. La scelta iconografica era la risultante di esigenze ben precise. Infatti, di per sé le congregazioni sceglievano ambienti atti ad accogliere lungo i muri gli scanni lignei (oggi purtroppo perduti) dei membri della congregazione; inoltre doveva contenere il pubblico presente alle adunanze³². È uno schema utilizzato in Italia meridionale, in particolare a Morano ha interessanti prototipi nella chiesa di S. Bernardino (che per molti aspetti aveva esigenze analoghe) e nel Purgatorio, anch'essa sede di un'altra importante congregazione locale.

L'attuale chiesa è il risultato dell'intervento avutosi nel 1784, come si legge dal cartiglio posto in alto nella controfacciata (cfr. cat. n. 1). I lavori interessarono per lo più la decorazione in stucco e un probabile innalzamento del soffitto. La navata è oggi con volta a botte e con finestre unghiate che si aprono

in alto. In basso, lungo la navata, si notano in sequenza delle cornici ovali in stucco che accolgono tele con *Storie della Vergine*, secondo un modello molto diffuso (cfr. cat. n. 15). Alquanto tradizionale è anche la collocazione dell'altare maggiore con l'immagine della Madonna del Carmelo (cfr. cat. n. 1). Posteriore è probabilmente la costruzione della sagrestia, a cui si accede dal vano

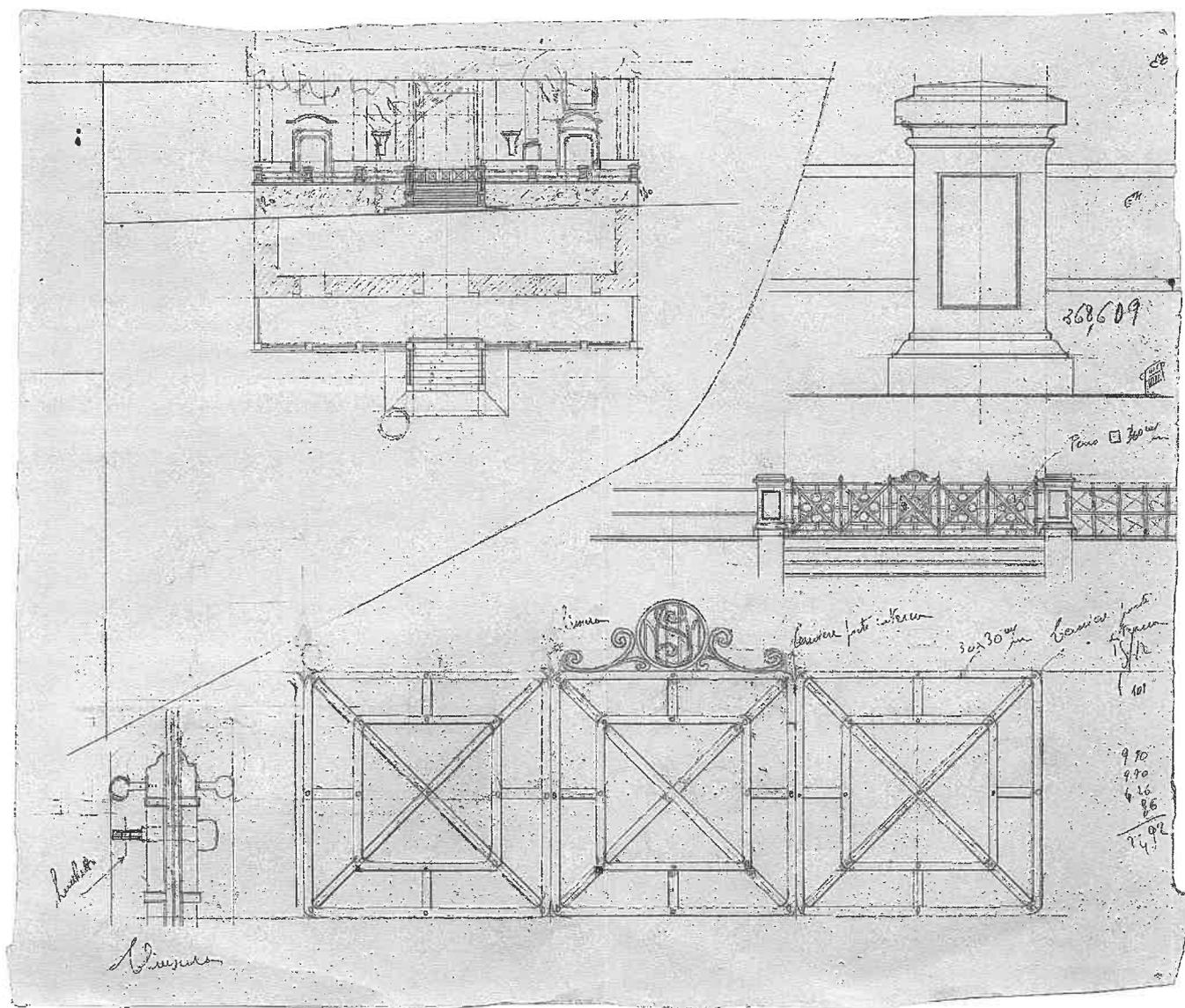
altare.

Importanti interventi furono fatti nel XIX sec. Infatti sul lato destro dell'altare maggiore troviamo inciso:

«D.O.M. / ALLA VERGINE AUGUSTA DEL CARMELO / DEL CULTO DI LEI RIVERENTI / I CONFRATELLI DEL PIO SODALIZIO / PER CURA / DEL PRIORE GAETANO MORELLI / QUE-

STO NUOVO ALTARE DI FINO MARMO / ABBATTENDO L'ANTICO DI ROZZO STUCCO / PIAMENTE E DIVOTAMENTE / ERIGONO E CONSACRANO / LI 23 GIUGNO 1879».

Del 1902 sono i due altari in stucco collocati nella navata, oggi molto rovinati, che nel loro schema così esemplificato simulano un linguaggio barocco.



Progetto della balaustrata e cancello della Chiesa della Maddalena (1925, Ing. Aldo Mainieri)

¹G. SCORZA 1876, pp. 59, 72 ss. (cfr. SEVERINI 1901, p. 137).

²SCORZA 1876, p. 59; SALMENA 1882, p. 56; RUSSO 1964-1968, I, pp. 127 ss.; II, p. 127

³SALMENA 1882, p. 53. E' interessante la notizia (riportata nella nota 19 a p. 122) in cui si evidenzia come le cattive condizioni del sito crearono molte difficoltà nella costruzione della chiesa di Santa Maria del Carmine, adiacente alla Maddalena. La stessa, infatti, fu rafforzata con catene di ferro per evitare il crollo.

⁴SCORZA 1876, pp. 38, 63 (cfr. SALMENA 1882, p. 60).

⁵SCORZA 1876, p. 59; SALMENA 1882, p. 60; MAINIERI 1989, p. 75

⁶SCORZA 1876, pp.87-88; SALMENA 1882, p. 60 (cfr. RUSSO 1964-1968, II, pp. 91-96).

⁷SCORZA 1876, p. 38; RUSSO 1964-1968, II, p. 68

⁸SALMENA 1882, p.139

⁹SALMENA 1882, pp. 190, 199, 254.

¹⁰B. Mainieri in *bernardiniana* 1994, pp. 44, 69. Gli interventi riguardano la decorazione del soffitto, delle vetrate e, con molta probabilità, la fattura del coro.

¹¹Da un recente sopralluogo nella scala che porta all'organo sono emersi alcuni concetti di pietra, decorati con molta semplicità. È probabile che questi costituissero una parte della decorazione della chiesa, forse un fregio continuo.

¹²Per la consultazione del documento (*Summarium. Pro R.mo Archiepiscopo et clero Matricis et Archipresbiterialis Ecclesiae. SS. Petri Terrae Morani*, Roma, typis Leone e Mainardi, 1734) un sentito ringraziamento allo storico Gianluigi Trombetti.

¹³RUSSO 1964-1968, p. 216. È interessante notare che strettamente connessa al rifacimento del 1734 è l'elevazione a Collegiata della Maddalena, avvenuta il 3 febbraio 1734 con Bolla di Clemente XII, unita da *Regio Exequatur* del 7 giugno 1735.

Cfr. al riguardo SCORZA 1876, p. 36; SALMENA 1882, p. 63; l'autore, riportando le parole di Don Giuseppe Salvati, data l'evento 1735 e con lui RUSSO 1964-1968, II, pp. 159, 160

¹⁴MAINIERI, p.76

¹⁵Per l'argomento accennato si veda PLACANICA 1974, PLACANICA 1978, G. Muto in *Storia del Mezzogiorno*, IX, pp. 19-67 e il parallelo riscontrato nella produzione locale dell'intaglio in LEONE 1991/1992, pp. 69-70

¹⁶Si confronti tale fenomeno con quanto avviene in altri centri minori calabresi. A tal proposito: G. Foti in *Reggio Calabria* 1988, pp. 213 ss.

¹⁷RUSSO 1964-1968, p.217; SALMENA 1882, p. 66: più che di dono l'autore parla di permuta tra l'altare maggiore della chiesa del Purgatorio e quello preesistente della Maddalena. Sull'influenza dei principi Spinelli sulla storia della chiesa non mi dilungo oltre, anche se è un argomento da approfondire.

¹⁸PANE 1939; A. Blunt in *Napoli* 1979-1980, pp. 60 ss.; M. Maffrici in *Itinerari* 1983, pp. 296 ss.; MATTEUCCI 1988

¹⁹Archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria del Gamio (Saracena), *Libro dei Conti* anno 1750 (si veda a proposito anche LEONE in corso di stampa)

²⁰Archivio parrocchiale di Santa Maria della Piazza (Corigliano Calabro), *Confraternita del Purgatorio*, carte xxx (fasc. 35-68; 1666-1942), fasc. 58 (cfr. P.E. Aciri e S. Scigliano in *La chiesa di Santa Maria* 1994, p. 124). Per i documenti inerenti all'attività di Sarnicola o Sannicola nei centri urbani citati in questo testo, ringrazio lo storico Giorgio Leone, che me ne ha fornito l'indicazione e le trascrizioni. Colgo qui l'occasione per ringraziarlo anche per i numerosi spunti che mi ha fornito.

²¹G. Leone in *Cosenza* 1991, pp. 24 ss.; LEONE 1991/1992, pp. 66 ss.

²²LEONE 1994, pp. e in questa sede II, 5

²³Sull'architettura e lo stucco in Sicilia e in Calabria: BLUNT 1968; VALLET 1979; BOSCARINO 1981; MATTEUCCI 1988

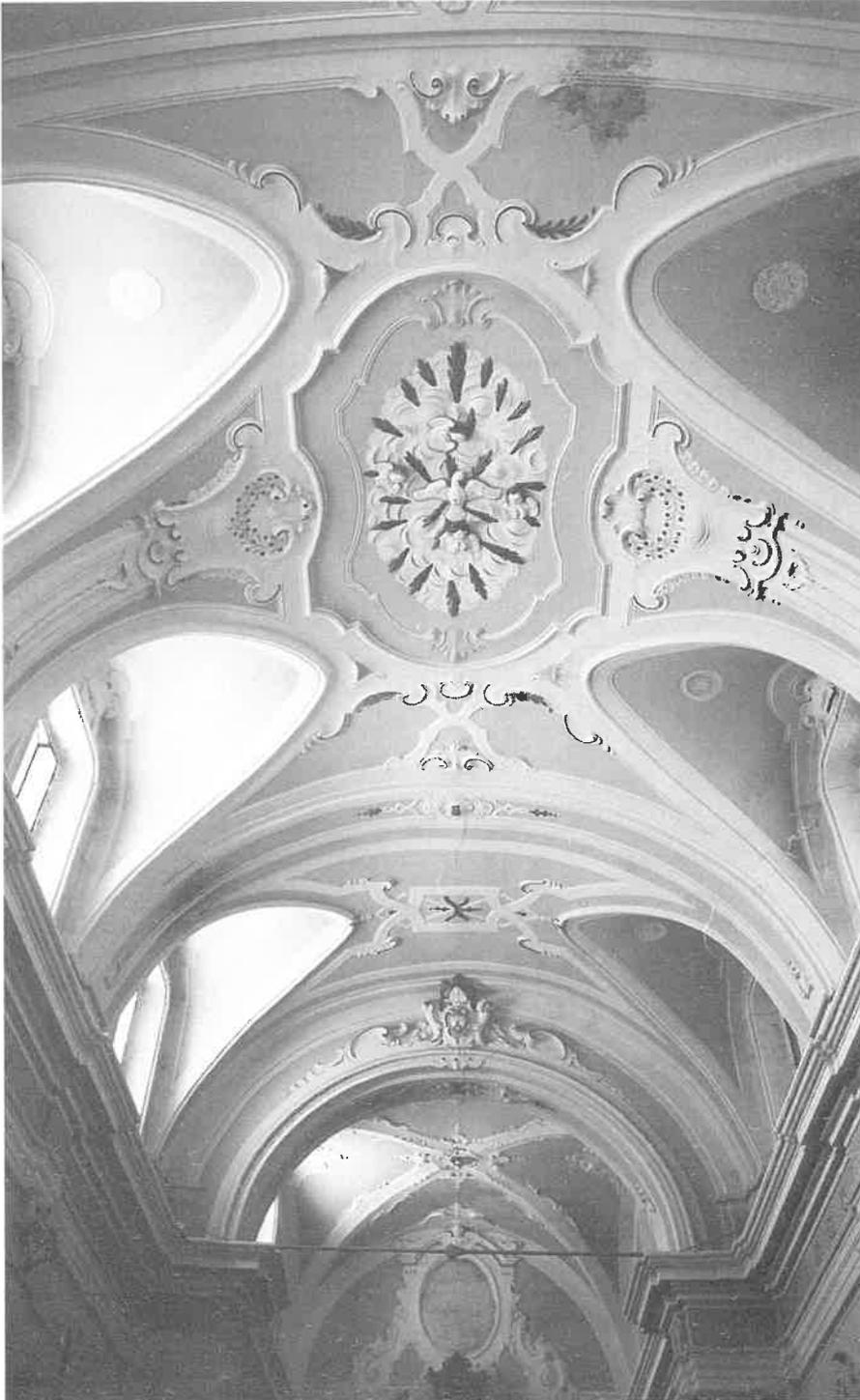
²⁴Meno pregevole appare la decorazione di alcune zone della chiesa. In particolare in alcune cappelle nella parte terminale delle navate assistiamo ad una caduta di stile. La mano non è certamente quella del Maestro. In proposito utilissimo è stato il ritrovamento dei libri dei conti degli anni



Chiesa del Carmine: portale dipinto

1742-1762. In essi ritroviamo pagamenti a Mastro Gaetano Sarnicola e discepoli soprattutto negli anni 1755 e 1756, in

coincidenza con i lavori di Mastro Donato a Corigliano. È facilmente ipotizzabile che quest'ultimo lasciasse qualcuno della sua



Chiesa del Carmine: interno (volta)

bottega ad ultimare la decorazione della Maddalena e che questi fosse o il fratello o più verosimilmente il figlio. Troviamo citato Gaetano fino al 1794, data dalla quale scompare nelle fonti. Per inciso questi ultimi lavori si assimilano agli stucchi di S. Maria del Gamio, che con certezza furono affidati a "stocchieri" vicini alla bottega di Donato Sarnicola, forse a rappresentanti della stessa. Senza addentrarsi nello studio, è interessante in questa sede evidenziare l'organizzazione di queste équipes provenienti dal napoletano, le quali, essendo spesso a base familiare (ancora una volta è forte la relazione con i Fusco), erano capaci di lavorare in più cantieri contemporaneamente.

Ne "Lo Calascione scordato de Mastro Domenico Bartolo, poeta che non ha potuto saglire 'mparnaso, ccà è zuoppo e pate de podagra" (BARTOLO 1846), il poeta vissuto nel '700, parlando della Maddalena così scrive: *Tutte de marmo fatte de pariglie, / D'ezzellente mano stocchiera / che Fidìa stesso nge 'narca le ciglia / E bà dicenno sà chi m'ha scalato, / La nuova scola de lo gran Donato.*

E' possibile che sia un riferimento proprio a Donato Sarnicola e ai suoi allievi?

²⁵Archivio parrocchiale della chiesa di S. Maria Maddalena (Morano Calabro). *Libro dei Conti* (1804 e 1817).

²⁶VENDITTI 1961.

²⁷Archivio parrocchiale della chiesa di S. Maria Maddalena (Morano Calabro), *Libro dei Conti* anni: 1840-1841, 1841-1842, 1842-1843, 1843-1844, 1844-1845, 1845-1846.

²⁸Elenco 1938, pp. 126-127; BARILLARO 1972, p. 188

²⁹Sulla datazione di detti marmi si guardi l'altare di S. Carlo Borromeo, nella chiesa di S. Pietro sempre a Morano, datato 1654.

³⁰Nei documenti si fa chiaro riferimento alla costruzione di detti stalli: *A Gaetano Longana per la base delle statue....*

³¹SCORZA 1876, p. 55: afferma che la chiesa ancora nel 1630 apparteneva all'Ospedale attiguo alla chiesa stessa, pur sede della Congregazione e cita un passo della visita vescovile del 1630: *Visitavit Ecclesiam dicti Hospitalis sub invocatione S. Mariae Montis Carmeli, filialem S. Mariae Magdalena, cuius Altare est bene munitum etc. habetque Congregationem* (cfr. cat. n. 1).

³²C. Gelao in Bari 1994, p. 52 e nello stesso catalogo gli esempi schedati nella 'Sezione I' pp. 127-185



II,2. La Madonna del Gagini

Michela Mele

Antonello Gagini (Palermo, 1478-1536)

Madonna degli Angeli

sec. XVI (1505, dat.)

marmo, 150 (h); 20 x 50 x 50

Chiesa di S. Maria Maddalena, altare destro del transetto

Iscrizioni: sulla base:

«Petrus et Simonella De La Tertia F.F. Stella Maris
succurre cadeti. / Anton. D. Gagino me sculpsit
ex nune die XV nobembris MCCCCCV»

Bibliografia: SCORZA 1876, p. 45; SALMENA 1882, pp. 67, 88; CAPPELLI 1923, p. 18; TCI 1928, p.729; FRANGIPANE-VALENTE 1929, p. 140; *Inventario* 1933, p. 189; CAPPELLI 1934, p. 125; CAPPELLI 1962, p. 34; RUSSO 1964-1968, II, p. 217; BARILLARO 1972, p. 187; ROTILI 1972, p. 113; KRUFIT 1975 (b), p. 29; KRUFIT 1980, pp. 13, 19, 383 (scheda 70); E. Natoli in Reggio C. - Messina 1986, p. 19; R. Iannace in Bisignano 1987, pp. 89, 94; Morano 1989, p. 26; B. Mainieri in *bernardiniana* 1994, pp. 46-47

La scultura in marmo bianco si trova dal 1840¹ nella chiesa di S. Maria Maddalena sull'altare del braccio destro del transetto, dedicato in precedenza dal 1750 a S. Michele Arcangelo dal canonico D. Diego Pandolfo².

Proviene dalla locale chiesa dei francescani Osservanti intitolata a S. Bernardino da Siena, all'interno della quale era collocata nella Cappella degli Spinelli di Scalea, feudatari di Morano dal 1614 dopo i Sanseverino di Bisignano ai quali succedettero, probabilmente anche nel patronato della stessa Cappella³.

L'opera firmata dal Gagini e datata 1505 venne eseguita, stando all'iscrizione dello scannello, per i coniugi Pietro e Simonella De La Terza. Ma anche questa scultura, come la maggior parte di quelle presenti in Calabria, dovette pervenire nella regione grazie all'importanza assunta in merito dagli ordini religiosi, specie i francescani, i quali spesso facevano da tramite fra artista e committente, assecondando i desideri di questi ultimi di venire a contatto con le maggiori

novità del campo artistico⁴.

La scultura in questione del resto rappresenta un soggetto derivato da un tema particolarmente prediletto dalla devozione francescana, quale quello della Madonna degli Angeli poichè rappresenta la Patrona dell'Ordine⁵.

Contemporanea alla Madonna col Bambino della chiesa di S. Bernardino di Amantea (Cosenza), l'opera di Morano appartiene al momento iniziale dell'attività dello scultore e, insieme a quella di Mesoraca (Crotone) della chiesa dei Riformati, risale a una fase in cui il Gagini si evolve dal consueto modello di Nicotera.

Nella *Madonna degli Angeli* (a 1505) l'autore rielabora il linguaggio del padre Domenico (Bisnone, 1420/25-Palermo, 1492) ingentilendolo con la dolcezza di Francesco Laurana (La Vrana/Zara, 1430 ca.-Avignone ?, 1502 ca.). Nel volto della Vergine dai capelli lisci e spartiti, dal naso affilato e dalla bocca piccola è raggiunta un'espressione di dolce ritegno, mentre la ritrosia dello sguardo rivolto verso il basso aiuta a conferire alla

Vergine stessa un tono umile e popolare.

Alla posa, nel complesso tranquilla, fa da contralto l'elegante panneggio della veste che, con pieghe continue, parte dal manto poggiato sulle spalle e annodandosi e sovrapponendosi avvolge i fianchi della figura.

Il naturalissimo gesto della mano destra della Madonna, ripresa nell'atto di tirar su il manto, offre un punto di sosta alle linee circolari e profonde della veste che da qui riprende il suo giro di pieghe, per ricadere in basso sullo scannello con morbidezza di movimento. Il tutto è ottenuto con un trattamento virtuosistico degno di conferire al manto la vibrazione degli effetti pittorici.

Dal punto di vista iconografico l'opera è ripresa a Morano in un affresco datato 1524, commissionato da Aloysio De La Mensa sempre nella stessa chiesa di S. Bernardino, che riprendendo il modello compositivo del polittico del Vivarini (a. 1477) un tempo sull'altare maggiore, rappresenta la *Madonna in trono tra S. Francesco d'Assisi e S. Bernardino da Siena*.

Nell'opera le tipologie gagineche sono rievocate soprattutto nel volto tondeggiante della Madonna e nel Bambino che, oltre a presentare lo stesso gesto benedicente, ha la medesima attaccatura dei capelli bassa sulla fronte e le labbra sovrapposte.

Appartenente a una famiglia di architetti- scultori provenienti da Bisnone (Lago di Lugano) in Lombardia, Antonello Gagini nasce a Palermo dove si forma nella bottega del padre Domenico. Attivo quasi sempre tra la Sicilia e la Calabria, -tranne forse un probabile

soggiorno a Roma tra il 1505 e il 1506⁶-, Antonello deve soprattutto al padre quella conoscenza di un linguaggio affermatosi già dalla metà del '400, prima in Toscana e quindi nell'Italia centro-settentrionale.

Educato in Toscana sull'esempio di Filippo Brunelleschi (Firenze, 1377-1446), difatti Domenico Gagini, dopo una prima attività tra la Lombardia e Genova, fu a Napoli intorno al 1450 dove era stato chiamato dal re Ferdinando I d'Aragona a collaborare alla *Porta del Trionfo* di Castelnuovo terminata nel 1460. Oltre che sulle reminiscenze paterne, le esperienze di Antonello maturano però anche su quelle di F. Laurana, scultore presente prima a Napoli e poi dagli anni '70 in Sicilia, appartenente alla prima generazione di artisti padani (insieme a Domenico Gagini, Giorgio da Milano, Pietro da Bonate) protagonisti del rinnovamento artistico dell'Italia meridionale promosso dalla corte aragonese.

Pur adeguandosi alle abitudini della bottega paterna e cioè a una produzione quasi seriale che riproponeva ripetutamente alcuni modelli di riferimento, Antonello dimostra di avere acquisito uno stile personale già prima della morte del padre stesso, avvenuta nel 1492. Il suo probabile soggiorno a Roma (1505/1506), nel corso del quale si troverà a collaborare con Michelangelo in S. Pietro alla Tomba di Giulio II⁷, verrà inoltre ad arricchire il proprio curriculum giovanile. Le opere che rientrano in questa prima fase di attività, circoscrivibile nell'arco di un decennio compreso tra il 1498 e il 1508, presentano in effetti un "eclettismo"⁸ oscillante inizialmente tra l'esempio del padre e quello del Laurana. Si vedano la serie di

Madonne di Bordonaro (Messina) a. 1498; di Nicotera (Vibo Valentia) a. 1498 ca., proveniente dalla Chiesa di S. Maria delle Grazie e dal 1783 nella Cattedrale; le due Madonne per S. Maria del Gesù a Messina eseguite rispettivamente, nel 1499 e nel 1500, sul modello di Nicotera e quella per la chiesa del Gesù a Castoreale (che invece si rifà al tipo della Madonna di Trapani) ed infine il gruppo di sculture eseguite nel 1505 per la Calabria (Mesoraca, Catanzaro, Amantea, Morano C.). L'influsso delle sue probabili esperienze romane affiora invece, a partire dal 1507, nella Madonna della chiesa di S. M. di Crispino presso Pellegrino e in quella di collezione privata in provincia di Messina (1507-08), sculture in cui il Krufft notava una interpretazione della serietà michelangeloesca, tipica della *Pietà*, in chiave malinconico-sentimentale. Altri ricordi romani emergono ancora nel panneggio della Madonna della chiesa di S. Marco a Seminara (Reggio Calabria), ma soprattutto una vera maturità è raggiunta nell'opera datata 1508 proveniente dalla chiesa di S. Francesco a Messina e ora nel Museo Nazionale della stessa città.

Oltre le numerose Madonne e figura di Santi, altari, mausolei, portali, gli spetta la decorazione della tribuna del Duomo di Palermo, alla quale attese dal 1508 fino alla morte e la grande Ancona della Chiesa di S.M. Maggiore di Nicosia (a. 1512).

In particolare le Madonne eseguite negli anni '20 (Vibo V., Chiesa dei Francescani Osservanti oggi in quella di S. M. Maggiore, a. 1524; Catania, Chiesa di S. Domenico a. 1526; Vizzini, Chiesa di S. Maria di Gesù, detta *Madonna Bianca*, a. 1527; Trapani, Chiesa di S.

Pietro, a. 1528; *Madonna degli Anseloni*, a. 1528, oggi alla Galleria Nazionale di Palermo), pur presentando un certo equilibrio e rigore classicistico caratterizzato da un ideale di bellezza un po' esteriore e impersonale, si attengono comunque a quella tipologia femminile adolescenziale intrisa di affetti e carica di sentimenti che rappresenta la componente precipua dell'arte di Antonello. Altre opere invece, condotte nel periodo intermedio, mostrano con sicurezza di quale forza espressiva e di quale patetismo toccante il maestro sia provvisto all'occorrenza, come nei Crocifissi di Alcamo (Chiesa Madre, a. 1519) e di Ciminna (Chiesa di S. Francesco, a. 1521), nella *Pietà* di Palermo (Chiesa di S. Francesco) e in quella del 1520 nella Chiesa Arcipretale di Soverato (Catanzaro).

Nella copiosità degli incarichi la sua produzione, condotta spesso in collaborazione con gli allievi, oltre a presentare un carattere quasi 'industriale', riscontrabile nella tipicità costante dei modelli di riferimento, col tempo è volta a diventare sempre più superficiale e a volte decorativa. Il tutto sfocia in un'eccessiva morbidezza e dolcezza, così nella esagerata lavorazione dei vestiti si scorgono i tratti di un manierismo a volte artificioso, debole e accademico, come nella *Madonna* del Duomo di Cefalù (a. 1533), in quella del Santuario di Gibilmanna (a. 1534), nella *Madonna della Catena* della Chiesa di S. Maria del Gesù a Caltagirone (a. 1532).

¹A questa data la statua risulta essere già nella chiesa della Maddalena, giacchè vengono raccolti fondi per acquistare una corona d'argento per la Madonna e il Bambino. Archivio Parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano Calabro (Cosenza), *CONTO della Collegiata chiesa S. Maria Maddalena che rende della suddetta Chiesa di Nicola di Leone Procuratore dell'Amministrazione da Lui tenuta dal primo Agosto 1840 a tutto Luglio 1841.*

²SCORZA 1876, p. 45

³B. Mainieri in *bernardiniana* 1994, p. 47.

⁴In particolare la presenza delle sculture del Gagini in Calabria è stata spiegata quasi come un segno distintivo dei conventi

francescani [Nicotera (Catanzaro), 1498, già nella chiesa di S. M. delle Grazie degli Osservanti e ora nella Cattedrale; Catanzaro, Madonna della Ginestra, 1504, Chiesa di S. M. dell'Osservanza; Mesoraca (Crotone), 1505, Chiesa di S. M. delle Grazie dei Riformati; Amantea (Cosenza), 1505, Chiesa di S. Bernardino; Morano Calabro (Cosenza), 1505, già nella Chiesa di S. Bernardino e ora in quella della Maddalena; Seminara (Reggio Calabria), proveniente dalla Chiesa degli Osservanti ora in quella di S. Marco; Bisignano (Cosenza), 1537, Chiesa del Beato Umile dei Riformati)], avendo infatti questo Ordine continui contatti con la Provincia Minoritica

siciliana: LEONE 1993 (a), p. 113, n. 11 e dello stesso, per l'azione dei francescani nella committenza locale, G. Leone in Cosenza 1994, pp. 46, 76.

⁵La 'Madonna degli Angeli' o 'S. Maria della Porziuncola' è la Patrona dell'Ordine: presso la chiesa a Lei dedicata S. Francesco aveva dimora, vi radunava i frati, i quali esortava a non abbandonarla mai: G. Leone in Cosenza 1994, p. 113 (per lo stesso 'tema' iconografico si veda M.T. Sorrenti in Cosenza 1994, pp. 215-217).

⁶KRUFT 1975 (a), pp. 598-599

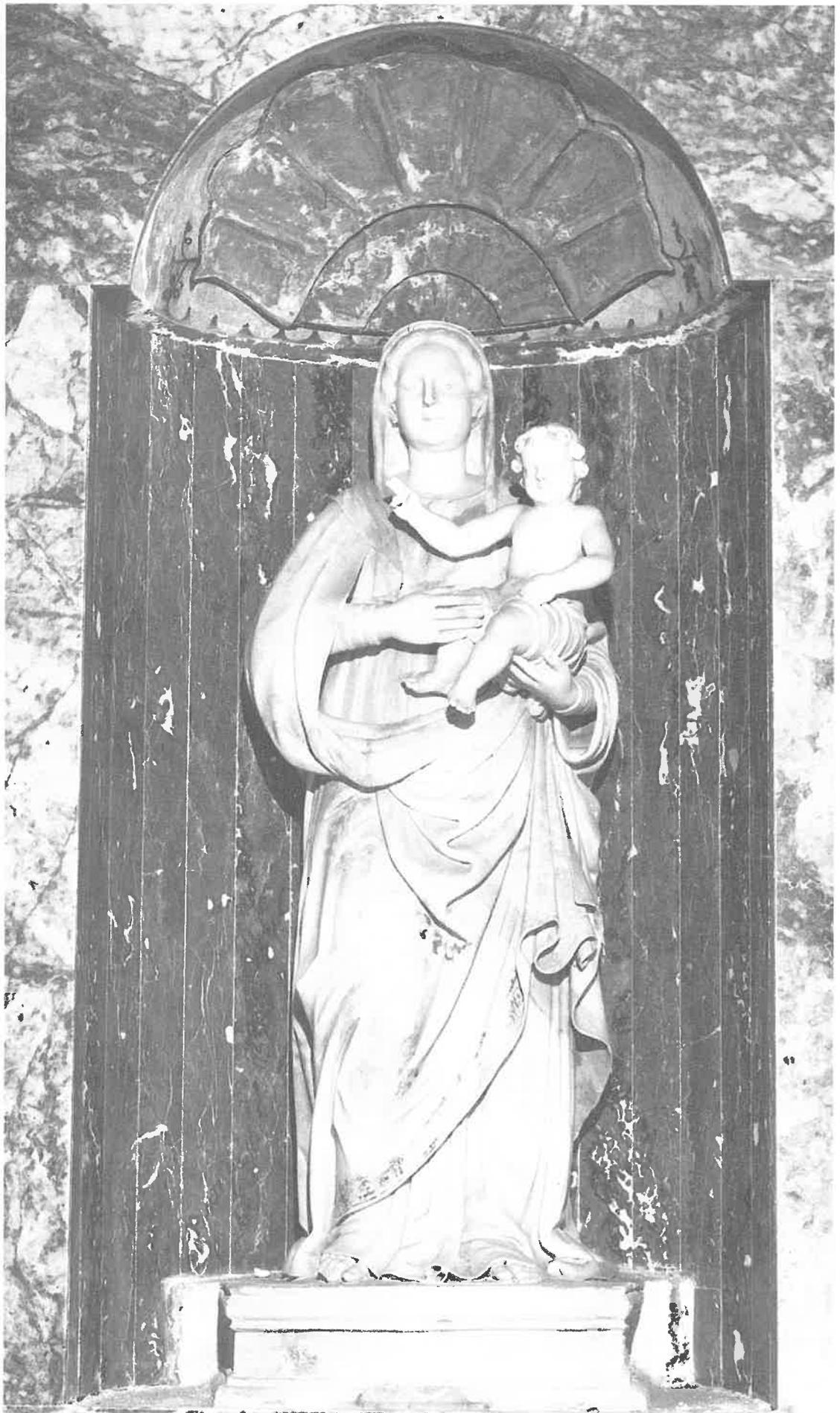
⁷KRUFT 1980, p. 22

⁸KRUFT 1980, p. 28

⁹KRUFT 1980, p. 21



Madonna col Bambino tra i SS. Francesco d'Assisi e Bernardino



II, 3. La Madonna della Candelora

Michela Mele

Scultore Meridionale (sec. XVI)

Madonna della Candelora

sec. XVI (ultimo quarto)

marmo parzialmente dipinto, 160 (h)

Chiesa della Maddalena, altare sinistro del transetto

Bibliografia: SCORZA 1876, p. 45; SALMENA 1882, p. 67; *Inventario* 1933, p. 189; CAPPELLI 1926, p. 27; RUSSO 1964-1968, II, p. 217; E. Natoli in Reggio C. - Messina 1986, p. 27; CAPPELLI 1989, p. 108, 111, 113; Morano 1989, p. 27; LEONE 1991/1992, p. 63



Altare della Candelora già dell'Addolorata

La statua ora venerata come Madonna della Candelora o della Purificazione, proviene dalla Chiesa di Colloreto, dove diversamente in origine rappresentava la "Titolare" del convento agostiniano¹.

Dall'eremo venne spostata in paese nel 1752 – così come risulta da un pagamento, reperito nell'Archivio parrocchiale della Maddalena, effettuato dal *magnifico d. Paolo Ferraro per vino dato agli uomini che portano la Madonna di Collorito ed altare*² – evidentemente in seguito alla soppressione della Congregazione Colloretana avvenuta nel corso del 1751³. Dopo una probabile prima sistemazione nella locale chiesa di S. Bernardino⁴, quindi insieme alla *Madonna del Gagini*, nel 1840⁵ la scultura pervenne definitivamente alla Maddalena.

All'interno di questa chiesa da allora occupa il posto della tela dell'Addolorata (cfr. cat. nn. 7-13) sull'altare sinistro del transetto, già di proprietà di d. Nicola Stabile⁶.

Citata dal Cappelli⁷ come statua secentesca e attribuita dal Frangipane⁸ a bottega del XVI secolo, venne in seguito riferita nuovamente dal Cappelli⁹ come opera che – acquistata per 300 ducati probabilmente a Palermo o comunque in ambito siciliano –, in accezione manieristica risentiva ancora dei tratti gagineschi.

Tali caratteristiche si rivelano infatti soprattutto nella tipologia facciale del Bambino, mentre le forme più larghe e molli della scultura a volte scadono in vere e proprie grossolanità formali, come nello sproporzionato allungamento del braccio del Bambino ripreso nel consueto gesto benedicente. Poca è in effetti nel complesso la naturalezza del gruppo scultoreo caratterizzato da una certa rigidità, che si

nota soprattutto nella testa del Bambino e in quella della Vergine incorniciata da un velo dritto. Quest'ultima figura è avvolta in un manto dipinto da motivi decorativi ripetuti anche nel bordo che, lasciandone il corpo, ricerca effetti plastici perduti però nella pesantezza e nel gonfiore delle forme. Il panneggiamento, coprendo il legnoso braccio destro, crea un'ansa, all'interno della quale però non è accennata alcuna idea di movimento. Tuttavia degna di attenzione è l'espressione rassicurante della Madonna, conferitale dalle labbra accennanti un sorriso e dallo sguardo fiero.

Astrattamente bloccata in una forma chiusa, l'opera sembra rimandare a quella particolare congiuntura culturale siculo-napoletana, che si rivela in numerose sculture della Calabria sul finire del XVI secolo¹⁰.

Alla scultura guarderà in seguito nel XVII secolo Giovan Pietro Cerchiaro (doc. dal 1667 al 1684) il quale, testimoniando un'attenzione verso la passata tradizione artistica moranese, ne rievcherà alcuni tratti nella statua lignea raffigurante altra Madonna della Candelora per la locale Chiesa di S. Pietro e Paolo¹¹.



Madonna della Candelora (G. P. Cerchiaro?)

¹CAPPELLI 1989, p. 113.

²Archivio Parrocchiale della Chiesa di S. Maria Maddalena di Morano Calabro (Cosenza), *Libro dei Conti 1751-'52*, foglio 52r.

³Al 1751 risale infatti la prima soppressione del Convento agostiniano – voluta da Carlo III di Borbone per poter finanziare la costruzione del Reale Albergo dei Poveri da erigere a Napoli –, in seguito alla quale il convento stesso venne completamente svuotato di arredi e suppellettili. CAPPELLI 1989, p. 110, 112.

⁴SALMENA 1882 p. 67; CAPPELLI 1926, p. 27; *Inventario* 1933, p. 189.

⁵Nel 1840 il sacerdote d. Nicola di Leone Procuratore dell'amministrazione della chiesa di S. Maria Maddalena, invia a Napoli dei pagamenti (15:80 ducati) per la Cornice e Casse per la Madonna della Purificazione; Archivio Parrocchiale Chiesa di S. Maria Maddalena, *CONTO della Collegiata chiesa di S. Maria Maddalena che vede della Suddetta Chiesa di Nicola di Leone Procuratore dell'amministrazione da lui tenuta dal primo Agosto 1840 a tutto Luglio 1841*.

⁶SCORZA 1876, p. 45.

⁷CAPPELLI 1926, p. 27.

⁸*Inventario* 1933, p. 189.

⁹CAPPELLI 1989, p. 113.

¹⁰V. Savona in Cosenza 1994 pp. 89-90; G. Leone in Cosenza 1994, pp. 92-94.

¹¹LEONE 1991-1992, p.63.

II, 4. Gli arredi marmorei della Maddalena

Gianluigi Trombetti

Chi varca la soglia vasta e severamente neoclassica, composta da frammenti di antichi altari, della collegiata dedicata, come si diceva un tempo, alla *Gran Donna di Maddalo*¹, si ritrova avvolto in una notevole luce, che penetrando dai grandi finestroni, illumina l'interno, rimbalzando e rinfrangendosi sulle molte superfici marmoree.

La chiesa come ci appare oggi è il risultato di una ricostruzione, non sappiamo quanto ampia, la seconda della sua storia dopo quella del 1569² (cfr. II, 1), iniziata nel corso del quarto decennio del XVIII secolo, portata a termine molto tempo dopo con la costruzione del campanile nel 1817 e col rivestimento della cupola nel 1862 (cfr. II, 1). Nel corso di questi lavori l'arredo interno fu quasi interamente rifatto per cui poco resta di sicuramente appartenuto alla chiesa cinque/seicentesca se non la statua della Titolare, il fonte battesimale, una acquasantiera e pochissime altre cose. Opere quasi tutte sfuggite alla critica antica e recente.

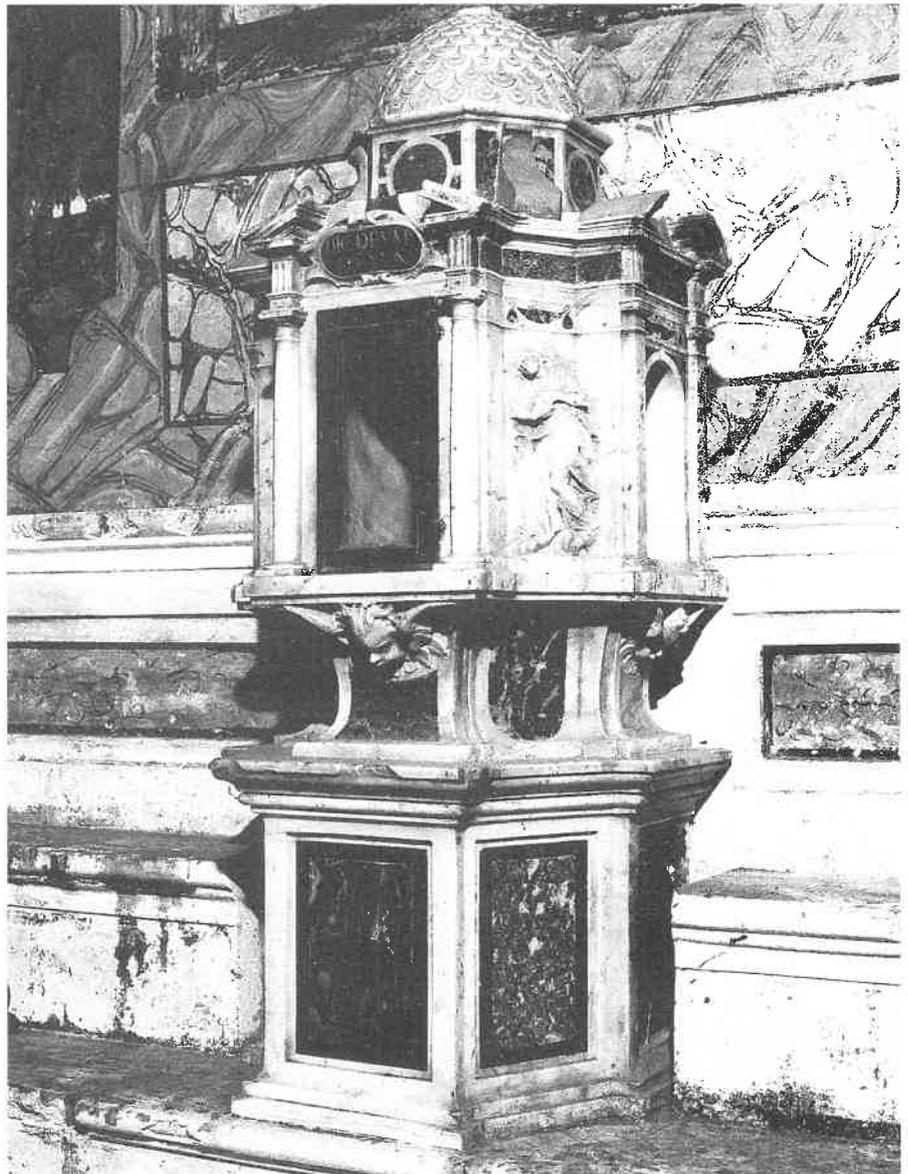
Il fonte battesimale oggi completato da un bel cappello ligneo dovuto a bottega locale, forse dei Fusco, attiva nel tardo '700 (cfr. II, 5), è costituito dalla consueta vasca baccellata retta da una colonna che si va a innestare in una base a triangolo, sulla quale è scolpito - quasi inspiegabilmente - un teschio, e vi è pure incisa la data 1579. Cronologia, questa, non molto distante dalla riconsacrazione della chiesa avvenuta in forma solenne circa dieci anni prima.

Due anni dopo la data del fonte, ovvero nel 1581, probabilmente lo stesso lapicida portava a termine l'esecuzione dell'acquasantiera che molto ben lavorata mostra una vasca rotonda e modanata sorretta da un fusto rigonfio e ornato da

elementi vegetali, poggiante su una base triangolare vivacizzata da figure umane prese da un repertorio ancora di gusto medioevale, e che dimostra come alla fine del XVI secolo certi elementi decorativi fossero ancora vivi e ben accetti sia dagli artisti che dai committenti.

Nella chiesa sono disposti, oggi, tredici altari, compreso il maggiore, dei quali due in muratura,

ovvero la prima coppia a destra e a sinistra dell'entrata. Tralasciando quello di destra, rivolgiamo la nostra attenzione a quello di sinistra che mostra un delicato ciborio marmoreo, databile tra la fine del XVI secolo e i primi anni del secolo successivo. Si tratta di un pezzo, che sicuramente in antico ebbe altra collocazione, da assegnare a un buon marmorai, se non proprio scultore, per via della ricerca-



Custodia

tezza dell'insieme arricchita dalle due formelle laterali alla porticina e raffiguranti, in bellissimo rilievo, due *Angeli adoranti*, e non come si è scritto anche di recente³ un'*Annunciazione*.

Allo stato attuale nulla si può argomentare sulla sua originaria collocazione, se sia appartenuta da sempre alla chiesa o vi sia giunto da altro luogo. Un sospetto che esso facesse parte degli arredi provenienti dal monastero di Colloredo esiste anche perché tra essi era documentata una custodia, ordinata a Napoli a Pietro Bernini (Sesto Fiorentino, 1562-Roma 1629) insieme alle statue di *S. Lucia* e di *S. Caterina d'Alessandria* - ora nella chiesa di S. Pietro, sempre a Mora-

no - come dimostra una ricevuta del Banco di Santo Spirito del 22 novembre 1591 con la quale si versavano allo scultore 50 ducati d'acconto⁴. Il ciborio ha le caratteristiche temporali e qualitative per essere annoverato tra i prodotti che la florida bottega del Bernini in quegli anni di trapasso al nuovo secolo andava elaborando. Le linee di gusto ancora pienamente rinascimentali si vanno accoppiando alle scelte di marmi colorati sui quali un'iscrizione invita all'adorazione di Dio.

Fonti antiche e il *Calascione scordato* di Domenico Bartolo⁵ ci ricordano ancora come il ciborio dell'altare maggiore colloretano fosse ricoperto di pietre dure di gran

pregio. Ora di questo ciborio non vi è più traccia a meno che, con una certa forzatura, non si pensi sia quello ora descritto e che le pietre dure ornassero proprio lo sportello, poi disperse.

Altri interrogativi sulla custodia berniniana colloretana si pongono a seguito dell'analisi di un'altra custodia, questa però per Oli Santi, murata su una parete della sacrestia della chiesa della Maddalena e attornata da una cornice barocca dipinta (De Ajta o Lo Tufo?) che la completa come lavabo nel 1764. La tradizione vuole che questo pezzo fosse donato al convento agostiniano del Colloredo dal principe Pietro Antonio Sanseverino⁶, morto nel 1559, anche se in quella data il convento doveva mostrare le forme di un povero asceterio, cresciuto all'ombra di una modesta cappella della quale si possono osservare le tracce di un locale a fianco della cosiddetta foresteria: cappella che dunque non ha nulla a che fare con la chiesa conventuale vera e propria che nascerà da lì a qualche decennio all'interno del monastero.

Per prima cosa si deve precisare che la tipologia della custodia in esame non è affatto rara nella nostra zona, dove se ne conoscono esemplari simili e di diversa datazione: Morano C., chiesa di S. Pietro; Mormanno, chiesa di S. Maria del Colle (1511, dat.); Oriolo, chiesa di S. Giorgio; S. Marco Argentano, Cattedrale; Saracena, chiesa di S. Leone (1522, dat.)⁷. Un secondo dato, anche se non probante in maniera esaustiva, è che questi manufatti si trovassero sempre in chiese parrocchiali e mai, almeno in base a quanto oggi si conosce, in chiese monastiche. La Maddalena fu riconsacrata, come già ricordato, nel 1569 e nulla toglie che questo prospetto marmoreo le sia apparte-



Lavabo

nuto da sempre. Che sia poi opera di ambito berniniano tenderei a escluderlo, vuoi per la tipologia decisamente seriale che dimostrano questi oggetti, vuoi per la non eccellente qualità di esecuzione che lo relega come opera di un modesto scultore provinciale del secondo Cinquecento. Biagio Cappelli⁸ pur non riconoscendo elementi riferibili al Bernini pensava di attribuire questo Sacrario alla bottega o a Costantino Marasi (Carrara, 1580 ca. - Napoli, 1656), che lavorò sicuramente per il convento collettano eseguendo la decorazione marmorea per le cappelle destinate a ospitare le statue di *S. Lucia* e *S. Caterina*. Infine, la data del 1764 che vi è scolpita si deve riferire alla sua sistemazione a lavabo da sacrestia, intorno al quale venne dipinta la già detta cornice.

Torniamo all'esame degli altari

marmorei, che pur simili nell'architettura, differiscono di molto per il tipo di marmo impiegato, in parte locale e in parte di importazione. Essi costituivano una serie di cappellanie appartenute ad antiche famiglie moranesi, cappellanie rinnovate nella seconda metà del '700 e assegnate, quasi tutte, alle famiglie dei canonici della stessa chiesa. Sulla disposizione di questi altari prima del rinnovamento si hanno le note di Gaetano Scorza⁹, e di Antonio Salmena¹⁰, che descrive la collocazione all'interno della chiesa sia al 1734 e sia al 1882, ma come si informa in questo catalogo (cfr. cat. n. 13) è possibile che in questo arco di tempo - e forse proprio nel VI decennio - ci siano state diversi e parziali riadattamenti culturali, prima di quello attuale risalente agli anni 1840/44.

Situazione attuale degli altari

della navata sinistra, cominciando dall'entrata:

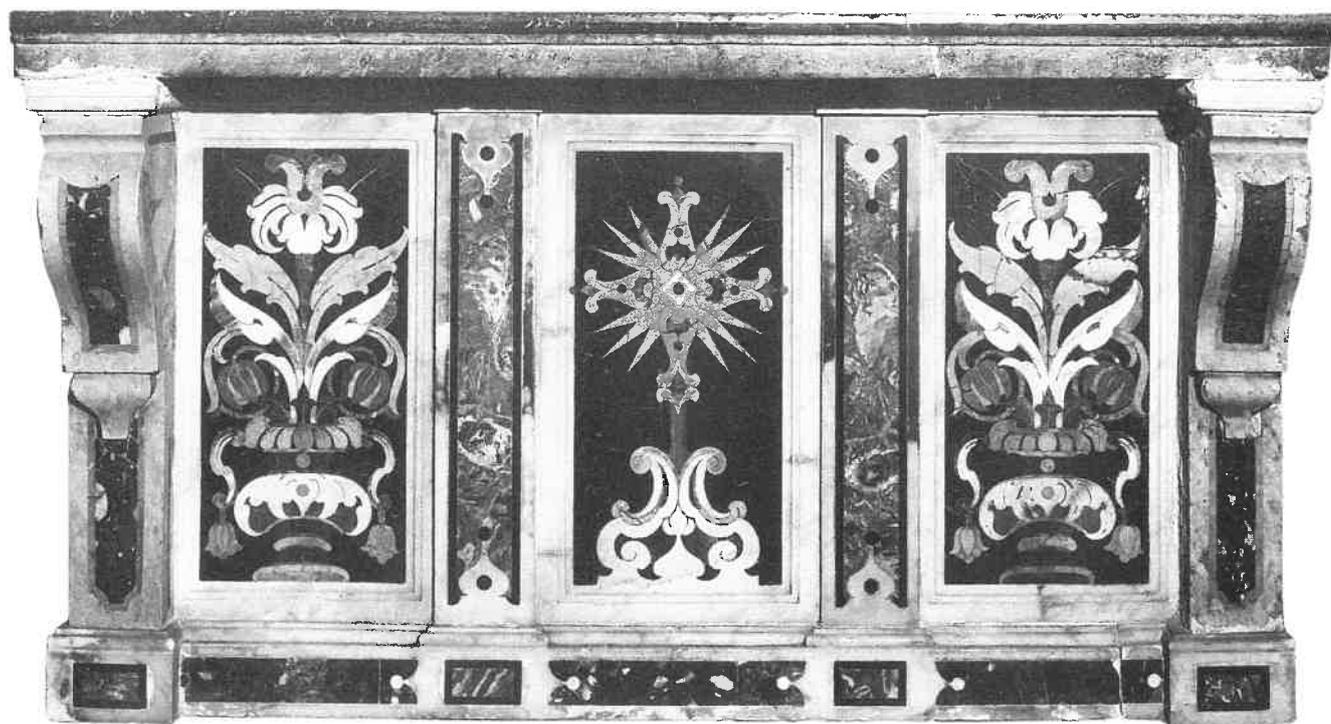
Altare di S. Filomena, sostituisce quello di S. Lorenzo;

Altare dell'Assunta, già dei Sanseverino di Bisignano (II,1) e dedicato a S. Nicola, santo che comunque compare insieme a S. Girolamo nel dipinto di Sarnelli (cfr. II, 6);

Altare dell'Addolorata che prende il posto di quello di S. Gennaro (cfr. cat. n. 13) che a sua volta sostituiva quello di S. Silvestro, che, costato 210 ducati, rinnovato anche nel dipinto (cfr. cat. n. 14), venne spostato in sacrestia nel 1763;

Altare del Rosario, fondato dalla principessa Rosa Pignatelli nel 1750, venne a sostituire l'altare della famiglia Salmena dedicato a S. Andrea.

Situazione attuale degli altari della navata destra, cominciando



Mostra dell'altare di S. Francesco di Sales

dall'entrata:

Altare dell'Immacolata sostituisce quello del Purgatorio (cfr. cat. nn. 7-12) a sua volta subentrato a quello dei Sette Dolori;

Altare del Purgatorio sostituisce quello dell'Immacolata (cfr. cat. nn. 7-12);

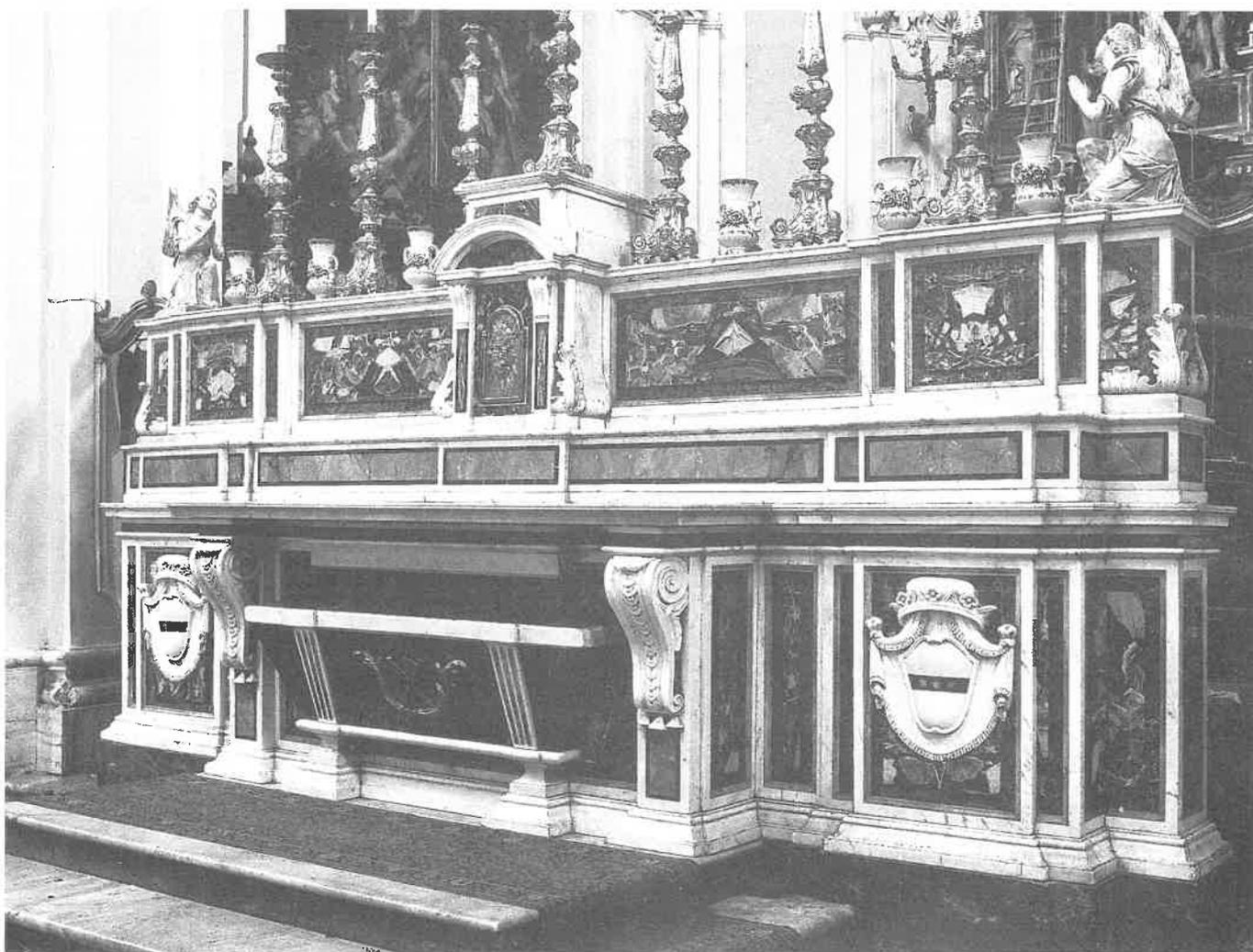
Altare di S. Francesco di Sales prende il posto di quello dedicato a S. Francesco di Paola, che doveva ospitare la rozza ma antica statua del santo che mostra la data 1596, posta in epoca successiva su di un evidente restauro, ma non molto

lontana dalla vera data di esecuzione;

Altare di S. Giuseppe, in sostituzione di quello di S. Maria delle Grazie, viene assegnato alla famiglia Donadio-Ferraro.

Diverso discorso si deve affrontare per i quattro altari della crociera, due dei quali, cioè quello di S. Francesco Saverio (a sinistra) e quello di S. Teresa d'Avila (a destra), mostrano fattura identica e una tipologia riconducibile a esecutori partenopei. Tutti e due reca-

no le insegne di Gennaro Fortunato, vescovo di Cassano Jonio tra il 1729 e il 1751 e devono, pertanto, considerarsi un suo munifico dono alla chiesa. Un altro altare del tutto uguale a questi due si trova nella chiesa della SS. Trinità a Castrovillari, ivi proveniente da altro luogo¹¹. Questa dovizia di doni di manufatti marmorei da parte del Vescovo si è riuscita a spiegare a seguito della conoscenza dell'attività di marmoraro da parte di un suo fratello, Agostino, che nel 1763 eseguì la balaustrata per la cattedrale.



Altare Maggiore

drale di Cassano Jonio¹². Sono stati, invece, eseguiti a Morano con i marmi di una estinta cava dell'Ospedaletto gli altri due altari del transetto, che oggi ostendano le due superbe statue raffiguranti la Vergine col Bambino sotto il titolo della Purificazione, una, quella a sinistra, e degli Angeli, l'altra a destra (cfr. per ambedue II, 2-3). Fino ai primi decenni del secolo scorso ospitavano i dipinti dell'Addolorata e di S. Michele Arcangelo di Francesco Lopez (cfr. cat. nn. 7-12). La prima delle due statue giunse alla Maddalena da Colloredo nel 1752 - in base a quanto risulterebbe da un recente ritrovamento archivistico¹³ - e per quell'altare venne acquistata da Bernardo da Rogliano a Palermo per la somma di 300 ducati e destinata, sullo scendere del Cinquecento, al monastero che andava sorgendo sugli aspri contrafforti del Pollino. Mentre l'altra statua venne trasportata da S. Bernardino, dove era esposta sull'altare della famiglia Tufarello - o secondo altre ipotesi originariamente nella cappella dei Sanseverino¹⁴, fatto demolire nel corso del primo Ottocento.

II,4,2. *L'altare maggiore*, in rigose linee neoclassiche, avanzato da una elegante balaustrata in marmi policromi, chiude il vano del coro, occupato da panche elaborate da Agostino Fusco e completate dal figlio Mario, che firmò il leggio (cfr. II, 5). Sui plinti laterali di base, come sulla balaustra, l'altare mostra le armi dei Principi Spinelli di Scalea, sottolineando così la donazione feudale. La data 1796, posta sul retro dello stesso altare ci ricorda, invece, la data di collocazione nell'interno della chiesa. Il Salmena¹⁵ afferma che questo altare venne comprato dai feudatari

per la loro cappella del Purgatorio che si innalzava sul fianco estremo del Palazzo, eretto dai principi Sanseverino nel primo '500, oggi però svisato da troppi e inopinati rifacimenti e dall'incuria che ha permesso si cancellasse la grande aquila - simbolo araldico degli Spinelli -, dipinta sul voltone interno dell'arco di passaggio della strada.

L'altare, giunto quasi sicuramente da Napoli, dovette risultare eccessivamente grande per la cappella, ricca peraltro di importanti opere di pittura, per cui si decise di barattarlo con quello che si trovava nella chiesa della Maddalena, anch'esso dono di casa Spinelli come attestava la splendida aquila con le insegne principesche, che reggeva sulla testa e sulle ali spiegate la mensa dell'altare, secondo un modello elaborato a Napoli negli anni 1740-50¹⁶. L'altare del Purgatorio, dopo il crollo della chiesa avvenuto quasi 50 anni fa, giace abbandonato tra i rovi e il muschio che cresce sovrano, e attendendo un recupero ormai improcrastinabile.

L'altare della Maddalena manca dei consueti capoaltari e sulle ali sono poste due sculture raffiguranti altrettanti *Angeli in preghiera* che Alfonso Frangipane tendeva ad assegnare alla bottega del Bernini¹⁷. In effetti ben si addicono alle sue tendenze, anche se, essendo pezzi erratici, non si può escludere la loro appartenenza ad altro altare se non addirittura al complesso fastigio di fondo, dove si troverebbero in più consona collocazione sul gradino dove oggi stanno altri due angeli pertinenti però alla statua della Maddalena. In questa soluzione sarebbero stati posti ai lati del ciborio, che poggiante su un ordine inferiore si sarebbe elevato fin quasi all'altezza

della nicchia centrale, entro la quale era posta la statua marmorea della Madonna col Bambino.

II, 4, 3. *La "cona" dell'altare maggiore*. La parete di fondo del coro, costruito come tutto il presbiterio, negli ingrandimenti che la chiesa della Maddalena ha subito negli anni tra il 1735 e il 1745, è occupata per intero da un notevole complesso di completamento architettonico - costituito da marmi colorati composti in eleganti quanto sobri riquadri - risalente alla prima metà del '600.

Su questa macchina d'altare nessuno degli storici locali ha mai avanzato ipotesi sulla genesi costruttiva e se sia stato sempre in questa chiesa o vi sia giunto da un altro luogo, limitandosi solo a riferire che le due statue di S. Agostino e S. Monica provenivano dal convento di Colloredo¹⁸, dove sono state collocate fino al 1751, anno in cui l'intera congregazione colloretana venne soppressa e i beni devoluti al Reale Albergo dei Poveri a Napoli, immane edificio che Carlo III di Borbone andava costruendo, ormai da anni, nella capitale del Regno¹⁹.

Una serie di elementi ha sempre indotto chi scrive a ritenere che in realtà l'intero complesso, esclusa naturalmente la statua della Maddalena, provenga dal convento agostiniano, come sembra dimostrare il ritrovamento archivistico cui si è già fatto cenno²⁰. A tale conclusione si giungeva vuoi perché la misura delle due statue laterali ben si adatta alle rispettive nicchie, vuoi perché la sua sistemazione dà l'idea di un'opera sospesa senza un rapporto diretto con il resto degli arredi, vuoi ancora perché nei ruderi del convento si può leggere una sua collocazione ido-

nea, anche perché nella chiesa claustrale, come è logico per le sue caratteristiche di oratorio interno, non aperto ai fedeli, non presentava il coro dietro l'altare ma sul davanti, come in molte chiese

monasteriali, per cui la mensa e la parte inferiore dell'altare dovevano incastrarsi direttamente sotto il fastigio.

Una descrizione della chiesa della Maddalena, del tutto inedita,

contenuta in una raccolta di documenti inviati nel 1734 dalla chiesa di S. Pietro alla Sacra Congregazione dei Riti di Roma, relativa alle famose liti tra le chiese moranesi per il titolo di preminenza²¹ ripor-



Cona dell'altar Maggiore

ta una fede giurata di alcuni sacerdoti della Curia di Cassano Jonio, i quali avevano fatto a più riprese le consuete visite «*ad limina*», sia durante il vescovato di mons. Nicola Rocco (1707-1726), e sia nel periodo di sede vacante durato fino al 1729, anno cui fu nominato vescovo Gennaro Fortunato (1729-1751). I due sacerdoti, dopo aver effettuato la visita a S. Pietro, come era consuetudine, dato che la si riteneva la più antica e quindi Matrice, passano alla Maddalena

che così descrivono: *detta chiesa è a tre navi le quali sono coperte d'intempiato piano. Nell'altare maggiore vi è la statua di Santa Maria Maddalena di tutto busto, con due puttini tutti e tre di finissimo marmo, el finimento dell'altare è tutto d'intaglio di legno indorato.*

Un'ulteriore notizia a riguardo del modello dell'altare del complesso agostiniano moranese, viene dall'analisi di quello di una delle sue dipendenze, e cioè dalla chiesa del convento di S. Maria degli

Antropici a Nocera, dove sia essa che il fabbricato conventuale ricalcano la struttura della casa madre e dove la parete di fondo della chiesa è occupata da un fastigio di stucco, ripartito da colonne, che contiene in tre nicchie le statue della *Madonna*, in stucco, con alla sua destra *S. Agostino* e a sinistra *S. Monica* - ambedue sculture in legno. La positura di queste due statue è poi del tutto simile a quella delle analoghe moranesi, tanto da far pensare a delle "copie". A Nocera, quindi, si è voluto, per quello che era possibile, ripercorrere il tema compositivo dell'altare della fondazione madre, realizzandolo sì con materiale 'povero' - ossia stucco e legno -, ma in obbedienza e per sentirsi più vicini alle scelte religiose e culturali seguite a Morano.

Dalla descrizione risulta inequivocabilmente che il fastigio nel periodo compreso tra il 1720 e il 1734 non era ancora alla Maddalena, proprio perché si trovava ancora al suo posto, al Colloredo, dal quale sarà tolto solo dopo il 1751 - come ha del resto confermato il già citato documento -, e dove si completava con l'esposizione, al centro, della statua di *S. Maria del Reto*, oggi detta *della Candelora* (cfr. II, 3).

L'altare originario era quindi in legno intagliato e dorato, probabilmente nelle forme tipiche della «scuola» che proprio a Morano aveva la culla e i suoi prodotti migliori²². La statua della *Maddalena* è ricordata, sempre nel suddetto *Summarium*, con a fianco due puttini che attualmente sul fastigio hanno una posizione del tutto provvisoria e, anzi, con molta probabilità essi reggevano l'effigie della Penitente, dando vita alla canonica iconografia del suo trasporto in cielo.



Nocera, S. Maria degli Antropici: Altare Maggiore

L'autore della statua è ignoto, anche se credo che non sia mai stata esaminata da vicino, A. Frangipane e Biagio Cappelli²³ la ritengono di epigono di Cosimo Fanzago (Clusone, 1591-Napoli, 1678), ipotesi del tutto rispettabile anche se mi sembra avvicicabile ai modi e alle soluzioni di Michelangelo Naccherino (Firenze 1550-Napoli 1622), scultore di formazione toscana ma attivo a Napoli, e in particolare alla *Immacolata* che elaborò per la chiesa di S. Francesco di Paola a Cava

dei Tirreni, della quale la statua della Maddalena sembra ripetere le linee e alcuni passi del modellato²⁴. La "cona" e le statue pure non si discostano eccessivamente dalla cultura fanzaghiana anche se ritengo possibile riconoscere qui la paternità di Costantino Marasi, che come già detto lavorò per il Convento di Colloredo attorno al 1602-1603, per l'esecuzione delle decorazioni marmoree delle cappelle di S. Lucia e S. Caterina, decorazione andata perduta con

l'abbandono della chiesa. Sulla datazione vi è da dire che in base a una sommaria memoria scritta *l'altare maggiore con mirabile architettura* era già collocato nella chiesa coloretana nel 1659²⁵.



Maddalena

¹LEONI 1845, II, p. 113

²SCORZA 1876, p. 38

³Inventario 1933, p. 191; Morano 1989, p. 25

⁴Per ultimo si veda CAPPELLI 1989, p. 18

⁵BARTOLO 1846, p. 25

⁶Inventario 1933, p. 190

⁷Inventario 1933, pp. 185, 201, 207, 241, 243

⁸CAPPELLI 1934, p. 23

⁹SCORZA 1876, pp. 45 ss.

¹⁰SALMENA 1882, p. 188

¹¹TROMBETTI 1989, p. 97

¹²E. Nappi in PASCULLI FERRARA 1983, p. 309, doc. 103 (cfr. cat. 13, n 6) e in questa sede II, 2-3,5

¹³Archivio parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: *Libro dei Conti* (1742-1762), f. 52r

¹⁴B. Mainieri in *bernardiniana* 1994, pp. 46-47

¹⁵SALMENA 1882, p. 66

¹⁶PASCULLI FERRARA 1983, p. 182

¹⁷Inventario 1933, p. 191

¹⁸Nel secolo scorso le statue venivano interpretate come S. Lazzaro e S. Marta, che si ritenevano fratello e sorella di S. Maria Maddalena: SCORZA 1876, p. 41

¹⁹CAPPELLI 1989, p. 110

²⁰Archivio parrocchiale di S. Maria Maddalena, Morano: *Libro dei Conti* (1742-1762), f. 52r

²¹*Summarium. Pro R.mo Archiepiscopo et clero Matricis et Archipresbiterialis Ecclesiae . SS. Petri Terrae Morani*, Roma, typis Leone e Mainardi, 1734

²²LEONE 1991/1992, pp. 49 ss.

²³Inventario 1933, p. 189; CAPPELLI 1947, p. 161 (Cfr. pure E. Natoli in Reggio C. - Messina 1986, pp. 26-27).

²⁴M. I. Catalano in Napoli 1984, II, p. 208

²⁵SALMENA 1882, p. 85

II, 5. I Fusco e altri intagliatori degli arredi di completamento settecenteschi della Maddalena

Giorgio Leone



Sedia presbiteriale

Alla data 20 giugno 1757, al foglio 82v del *Libro dei Conti* di quell'anno, tuttora custodito nell'Archivio Parrocchiale di S. Maria Maddalena¹, venne annotato un pagamento per Agostino Fusco per compra di chiodi (...) per armar lo trono per monsignore in tempo di visita e per la consacrazione della chiesa. Si tratterà forse di un apparato effimero, oppure, dubitativamente, lo si potrà riconoscere nella sedia presbiteriale attualmente custodita in sacrestia, comunque la notizia è la prima che riguarda l'operato di questo ebanista - e dei Fusco tutti - in quell'edificio.

Si era prossimi alla consacrazione della chiesa e in pieno fervore erano i lavori di completamento: molte annotazioni sui *Libri* sin dal 1751 - mancano purtroppo quelli degli anni subito precedenti - rimarcano la presenza di maestranze locali - e forestiere anche - attive a completare gli stucchi, ad 'accomodare' vecchi arredi lignei e a fornirne di nuovi, nonché ad approntare 'finimenti' di vario tipo e su diversa suppellettile, dagli stucchi ai tessuti, dai legni agli argenti. A questa dovizia di informazioni fa purtroppo riscontro la quasi assoluta mancanza di citazioni relative ai dipinti e agli altari marmorei - eccezion fatta per il trasporto della statua della Madonna di Colloredo e altare (APSM, Morano: LC 752, f. 52r) -: forse sono proprio sui libri mancanti, oppure, dato che per lo più essi sono relativi a cappellanie nobiliari, è pure possibile che i loro 'contratti' siano in archivi privati o in quelli notarili.

Nello stesso *Libro dei Conti* del 1756-757, al f. 83v, venne registrato un altro pagamento per un cantajo di carboni a M.stro Gaetano Fusco per lustrare li stipi della sacrestia. A que-

sti, successivamente verrà elargito un pagamento generico per la *Sacrestia* (APSM, Morano: LC 757-758, f. 92r), ma nessuna specificazione che affermi la paternità del grande mobile. Veramente, però, si può supporre che gli appartenga: sia in quanto dai registri non sembrano risultare dati discordi, sia perché la realizzazione degli intarsi floreali - a tarsia 'finta', cioè disegnata nell'interno del pezzo inserito e non lavorato 'a scaglia' - ha molte analogie con quella degli ornamenti apposti alla *sedia presbiterale* del coro di S. Maria del

Gamio a Saracena, sicuramente sua come risulta dal *Libro dei Conti* (1760-1761) di quell'Archivio² al f. 143r.

E' proprio a Saracena che, da quanto finora noto, comincia la 'storia' calabrese dei Fusco: nel 1753, Gaetano firma e data il pulpito sul prospetto del baldacchino, ma lo aveva iniziato nel 1752 assieme a uno stipo dentro la *sacrestia* (APSMG, Saracena: LC 752-753, f. 75r). Contemporaneamente vi eseguì un *confessionario al Musaica* (APSMG, Saracena: LC 754-755, f. 83r), che si potrebbe riconoscere in

quello oggi custodito nella chiesa delle Armi di quella stessa cittadina³, e in questa chiesa pure lavorò in quegli anni (APSMG, Saracena: *Libro dei Censi della chiesa delle Armi*, 754-55, ff. 43r-47v), e successivamente - comunque dopo i succitati lavori moranesi - venne chiamato per il coro (APSMG, Saracena: LC 760-761, ff. 137r-v, 143r; 761-762, ff. 147r-v; 762-763, f. 152r) e altri lavori di 'mutazione' e pagamenti vari (APSMG, Saracena: LC 763-764, f. 158v; 764-765, ff. 164r-v).

Queste sono le ultime date conosciute di Gaetano Fusco, che



Mobile di Sacrestia

'scompare' nello stesso archivio dove era 'comparso' senza che nessun documento accenni alla sua provenienza: napoletana? certamente e forse, al di là delle ipotesi⁴, si potrebbe addirittura riconoscere nella stessa persona che lavora tra il 1736 e il 1739 a S. Mauro Forte⁵, centro urbano della Basilicata, la cui area meridionale, come ben si sa, faceva parte della diocesi cassanese⁶. E forse potrebbe pure essere che la sua attività - quella della sua *équipe* si intende - cominciasse proprio da Cassano e col vescovo Genaro Fortunato (1729-1751) nella commissione del coro della Cattedrale⁷. Però nell'archivio 'saraceno' è oltremodo interessante l'annotazione di un pagamento al *mag.co Giuseppe Cervino p. l'affitto della casa bisognata al M^o Gaetano Fusco* (APSMG, Saracena. LC 762-762, f. 152r) e un altro a lui, *a discepolo e figlio* (che) *han faticato nel trasporto* (APSMG, Saracena: LC 1752-753, f. 81v). L'affitto testimonia che per i lavori di grossa entità le 'maestranze' si spostavano sul territorio, e quindi potevano costituire l'inizio di attività locali similmente indirizzate; mentre la notizia di un figlio che lo affiancava nel lavoro fa venire il sospetto che questi sia proprio Agostino, come si è sempre ritenuto nella tradizione locale e che, come si è visto, nel 1757, gli lavorava di nuovo accanto nella chiesa della Maddalena a Morano.

In questa chiesa moranese, Agostino lavorò ancora per il grandioso coro che risulta in corso già negli anni 1786-1787 (APSM, Morano: LC 786-787, f. 4v; 788-89, ff. 4v ss.; 788-789, f. 4v; 793-794, f. 10r) e continuò fino a quando non sopraggiunse la morte il 24 agosto 1795 (APSM, Morano: LM 773-808, f. 77v) e venne ultimato dal figlio Mario che in quello stesso

anno ricevette il saldo del pagamento (APSM, Morano: LC 795-796, f. 4v) e nel 1797 datò il bel leggio 'a cassa'.

Dalla ricerca in corso, che si pubblica solo per i rimandi all'Archivio Parrocchiale della Maddalena, si apprendono altre notizie riguardanti la vita di questo ebanista: sposato con Isabella Pisano - che per il momento non si sa dove e quando nacque, né quando si unirono in matrimonio -, nel 1770 battezzò il figlio Mario, che in realtà viene registrato coi nomi di Francesco, Mario, Gaetano, Nicola (APSM, Morano: LB 771-785, f. 145r) e nel 1772 Elisabetta (APSM, Morano: LB 751-785, f. 159r).

Agostino, rimasto vedovo di Isabella - morta il 12 febbraio 1791 (APSM, Morano: LM 773-808, f. 55r) -, si risposò con d. Caterina Carlucci il 28 novembre 1792 (APSM, Morano: LMat 731-815, f. 228v). Questo matrimonio forse spiegherebbe la tumulazione di Agostino nella sepoltura dei nobili, che si apprende dall'atto di morte trascritto tre anni dopo, ma certamente uno e l'altra sono il segno di una personale ascesa sociale non indifferente, e pure potrebbero intendersi come la «nobilitazione» che a Morano ricevettero l'intaglio e questo suo artefice.

Il coro della Maddalena è ampio - a 20 posti su due ordini più sedia presbiteriale rialzata e con cimasa a baldacchino - e interessante è il repertorio dei motivi decorativi dell'intaglio e delle tarsie 'finte' delle cimase, dove sono dei santi, e sulla *sedia*, una città turrita. Allo stesso artefice, se non al figlio, è possibile assegnare il bel pulpito, posto *in cornu epistola* addossato al pilastro e al quale si

accede attraverso una scala esterna, realizzata all'interno del confessionale sottostante. Il postergale del pulpito è arricchito da uno stipite che custodisce e all'occasione ostende le reliquie - 'devoto' tesoro della chiesa -; il parapetto da un medaglione con un piccolo dipinto che 'copia' la bella composizione di Pietro Torres del 1600 (cfr. cat. n. 1).

Dal 1757, per documentazione, si conoscono altri lavori di A. Fusco: il 1779 firma e data il coro della chiesa di S. Nicola a Morano⁸, nel 1784 risulta finito quello della chiesa di S. Maria Maggiore a Corigliano, dove pure eseguì altri lavori⁹, nel 1792 comincia l'altro della chiesa di S. Pietro, sempre a Morano, anche questo terminato dal figlio Mario nel 1805¹⁰. Probabilmente suo, ma fors'anche del figlio, è il pulpito della chiesa di S. Maria del Castello a Castrovillari¹¹.

E' tipico degli intagliatori impegnati in grandi lavori organizzarsi in *équipe*, i Fusco lo fecero spesso¹² e come consueto in queste erano inseriti i figli, venendo così a costituire delle vere e proprie 'dinastie': Gaetano lavorava col figlio a Saracena e lo stesso Agostino, come si è appreso, con i suoi alla Maddalena di Morano (APSM, Morano: LC 788-789, f. 4v; 790-791, f. 13r). Ciò permise la trasmissione di forme e modelli, e questo fu importante per l'intaglio «moranese», dato che con i Fusco vennero a cambiarsi totalmente i gusti degli ebanisti locali che da forme ad impianto e decorazioni classicheggianti, da ora si troveranno indirizzati verso forme nuove, napoletane e certamente partecipi di un gusto già 'europeo'¹³.

Tra gli anni '80 e '90 del Settecento, nell'intaglio «moranese»



Pulpito pensile

prenderà avvio un diverso modo di intendere la decorazione dell'ebanisteria, forse proprio iniziato dallo stesso Agostino e ciò si potrà meglio definire quando sarà fatta luce sui suoi ultimi lavori eseguiti assieme al figlio. In ogni modo, sempre tenendo presente l'uniformità di 'modelli' diffusasi nel Meridione italiano attraverso il 'mobiliario' napoletano¹⁴, questi ultimi lavori dei Fusco sembrano all'origine dei modi di Giorgio Frunzi, che tra il 1792 e il 1795 esegue confessionale e stipo nella sacrestia della già citata chiesa di S. Nicola, e poi trasmessi in quelli di Nicola Frunzi, suo figlio, che addirittura in alcuni decori sembra similissimo a Mario Fusco¹⁵.

Questo discorso rende veramente cauti sulla distinzione degli autori degli altri arredi 'alla Fusco' presenti nella chiesa della Maddalena - il *tegiurio* del fonte battesimale, le *panche* con elegante schienale - e di quegli altri belli dell'Oratorio del Carmine, e mancano pure le date per poter fare dei distinguo in base alle cronologie ora possedute. Interessante, comunque, fra gli ultimi è la *balaustrata* lignea, che ripropone motivi propri a quelle marmoree, e un esempio di queste è quella che chiude la cappella di S. Silvestro nella sacrestia della Maddalena. La *sedia priorale* - purtroppo sono andati dispersi gli *scanni confraternali* che si disponevano lungo le pareti dell'aula -, rientra nel modello proprio all'intaglio dei Fusco ma come si evidenzia presente pure in quello di G. Frunzi, così come avvicinabili ad alcuni mobili per case private, elaborati da Nicola Frunzi nel II decennio dell'Ottocento, sembrano i due *stipi* per l'esposizione delle statue. Uno di questi però rivela il nome di un altro artefice: Francesco Morello,

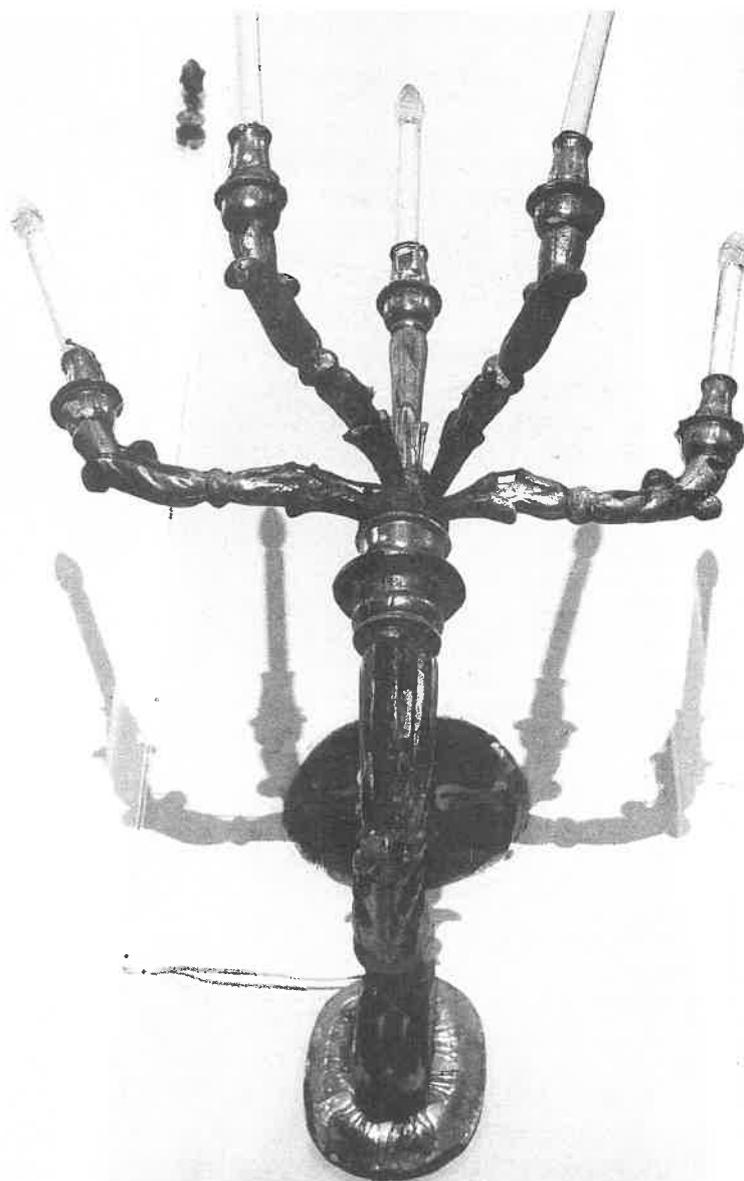
finora non conosciuto.

Riguardano Nicola *Frunzo* - così il cognome nei documenti - le uniche annotazioni relative a dei lavori risultanti dai registri dell'archivio della Maddalena finora sfogliati: nel 1814 riceve un pagamento per dei *finimenti di una porta fatta nella chiesa* (APSMM, Morano: LC 814, f. 4v). Viceversa, alquanto documentate sono le notizie 'famigliari': Giorgio Frunzi, sposato con Carmena Voto, morì il 18 novembre del 1801 e venne tumulato nella sepoltura di S. Gennaro (APSMM, Morano: LM 773-808, f. 111r). Dalla loro unione nacquero Nicola, nel 1783; Domenica Gaetana, nel 1786; Gennaro Gaetano, nel 1788; Saverio Francesco, nel 1790; Leonardo Gaetano Antonio, nel 1793; Gaetano Francesco, nel 1796 e Filippo Salvatore Agostino nel 1798 (APSMM, Morano: LB 783-793, ff. 2r, 43r, 71r, 103v, 178v; 798-825, f. 25v). Da queste notizie, ancora da meglio definire negli sviluppi cronologici di ognuno dei componenti, comunque si apprende, oltre a una significativa ripetitività di nomi, che il matrimonio stesso di Giorgio con una esponente di una famiglia da tempo impegnata nella lavorazione locale degli stucchi, potrebbe rappresentare una sorta di 'spia' per interpretare i risvolti sociali delle attività «moranesi». L'attività familiare dei Frunzi nell'intaglio è testimoniata fino agli anni '30 del Novecento con gli arredi della Cattedrale di Lungro voluti dall'Eparca Giovanni Mele (1919-1979)¹⁶.

Durante i lavori di completamento settecenteschi della chiesa della Maddalena - che sono i limiti della presente ricerca -, nei registri parrocchiali appaiono i nomi di altri artigiani locali impegnati nella

produzione artistica del legno: Antonio Cerchiaro (APSMM, Morano: LC 745-46, f. 29 r), Nicola Cerchiaro (APSMM, Morano: LC 745-746, f. 45r; 755-756, f. 29r) e Michelangelo Cerchiaro (APSMM, Morano: LC 756-757, ff. 74 r, 82r; 757-758, f. 91r), questi morirà il 4 ottobre 1801 e verrà tumulato nella sepoltura di S. Gennaro (APSMM, Morano: LM 773-808, f. 98r). Assie-

me a lui, un altro Cerchiaro, Gregorio, sarà attivo nei lavori per il grandioso organo sotto la direzione di Carlo Lo Tufo (APSMM, Morano: LC 763-763, ff. 117r-118r). Questi nomi vanno a unirsi, allungandola sensibilmente nel corso del '700, alla già conosciuta 'dinastia' dei Cerchiaro che comincia, a quanto sembra, con Giovan Pietro ed è testimoniata ancora con Euge-



Candeliere

nio e Carlo¹⁷. Intagliatori, ingegneri e scultori, forse a uno di loro - Eugenio? - potrebbe ascriversi l'interessante statua lignea della *Madonna del Carmine* dell'omonimo oratorio, che ben si inserisce in un 'modello' particolarissimo di questo ambito¹⁸.

Ancora nella Maddalena si hanno notizie della presenza di Nicola Barletta (APSM, Morano: LC 760-761, f. 114v), di Nicola Gentile (APSM, Morano: LC 745-746, ff. 45v, 52r; 760-761, f. 119r; 781-82, f. 5v). Quest'ultimo, figlio di Giuseppe e Antonia Cerchiaro -altra unione sintomatica per la continuità familiare delle 'botteghe' locali -, morirà l'8 settembre 1800 e verrà tumulato nella fossa comune (APSM, Morano: LM 773-808, f. 94r).

E' difficile indicare quali siano i *cornucopi* eseguiti da m^o M. Cerchiaro (che siano quei candelieri da muro riadattati nell'abside e nella nave centrale della chiesa della Maddalena?), o i *casciabanchi* di m^o N. Gentile, ma spesso i nomi di questi artigiani sono legati a lavori di 'accomodo' e di carpenteria, nonché di apparati effimeri, cioè legati a cerimonie e festività solenni. Dall'archivio moranese viene anche a essere rilevata un'altra interessantissima notizia per il prosieguo di questi studi: forse ovvia, ma non per questo non deve essere precisata. Il legno utilizzato in questi lavori, generalmente, veniva tagliato e trasportato dalle 'riserve' locali: la Valle di Morano. E ciò risulta sia dall'archivio moranese che da quello di Saracena, anzi, da quest'ultimo si apprende pure che, oltre all'arrivo di legno da Morano, per lavori di grande portata, esso veniva reperito nelle alture viciniori ricche di piantagioni 'cedue', come qui nella località Fillirosse

(APSMG, Saracena: LC 760-761, f. 143r).

Nella chiesa della Maddalena, comunque, gli attuali arredi lignei comprendono pure altri confessionali, fra i quali *alcuni (...) portati dalle Monaci*, cioè da S. Bernardino, nel 1814 (APSM, Morano: LC 814-815, f. 4v), che si potrebbero riconoscere in quelli che presentano una elaborazione più lineare e molto più indirizzata verso le tipologie 'francescane', distante da quella degli altri più legati a alle forme 'alla Fusco'. Notevole è poi, per il lavoro di intarsio, la *cassetta reliquiario* della 'pedata' di S. Francesco da Paola¹⁹.

Purtroppo oggi è irrintracciabile il *pancone* in legno della sacrestia della Maddalena che nell'*Inventario* del 1933²⁰ veniva descritto *nel mezzo dell'aula (...) analogo per fattura e stile agli stipi in noce*. Simile destino per la colonna dell'orologio a pendolo intarsiata in *grazioso rococò*²¹ fino a qualche anno fa nel 'ripostiglio' del Carmine.

¹Per alleggerire il testo dal continuo rimando alle note, per le citazioni dai Libri dell'Archivio Parrocchiale di S. Maria Maddalena di Morano C. , si effettuerà il riferimento direttamente nel testo, fra parentesi, con la *sigla dell'Archivio* (APSM, Morano) e di quella del *libro* seguita dall'anno - senza millesimo - e dal numero del *foglio* (sigle dei libri: LC = Libro dei Conti; LB = Libro dei Battesimi; LMat = Libro dei Matrimoni; LM = Libro dei Morti).

²Anche per questo Archivio, come evidenziato nella precedente nota, si effettueranno le citazioni direttamente nel testo, fra parentesi, con la sua sigla (APSMG, Saracena) seguita da quella del libro, dall'anno -senza millesimo - e dal numero del *foglio*.

³LEONE 1991/1992, p. 70

⁴LEONE 1991/1992, pp. 66-68; LEONE 1994, p. 34

⁵R. Ruotolo in Matera 1994, p. 38 (ipotizza fra i due Gaetano Fusco - quello operante a S. Mauro Forte e l'altro a Saracena - un rapporto di consanguineità discendente).

⁶RUSSO 1964-1968, I, pp. 37 ss.

⁷Il coro della Cattedrale di Cassano, datato 1750 e voluto da mons. G. Fortunato, sembrerebbe veramente opera di Gaetano Fusco (cfr. G. Trombetti in Cassano 1991, p. 14).

⁸*Inventario* 1933, p. 199

⁹LEONE 1994, pp. 33-34 (per l'attribuzione avanzata in quell'articolo si veda poi il riscontro documentario trovato e riportato da C. De Martino in *La chiesa di S. Maria* 1994, p. 61 e relativa citazione archivistica in nota); LEONE 1995 (b), pp. 37-38

¹⁰*Inventario* 1933, p. 186

¹¹TROMBETTI 1989, pp. 52, 178

¹²LEONE 1991/1992, pp. 66 ss.

¹³LEONE 1991/1992, pp. 70 ss.

¹⁴R. Ruotolo in Matera 1994, pp. 35 ss.

¹⁵*Inventario* 1933, p. 199 (cfr.: Morano 1989, p. 18; LEONE 1991/1992, p. 70; LEONE 1995 (a), p. 38)

¹⁶LEONE 1991/1992, p. 70

¹⁷TROMBETTI 1989, p. 179; LEONE 1991/1992, pp. 62 ss.

¹⁸LEONE 1991/1992, pp. 62-64 n 9

¹⁹SALMENA 1882, pp. 88-89, 124 n 49; CAPPELLI 1945, p. 299

²⁰*Inventario* 1933, p. 194

²¹*Inventario* 1933, p. 194; BARILLARO 1972, p. 188; LEONE 1991/1992, p. 70

II, 6. I Sarnelli e la chiesa della Maddalena

Gianluigi Trombetti

La critica moderna non è riuscita ancora a far piena luce sulle attività di una serie di pittori, tutti appartenenti alla stessa famiglia, appunto i Sarnelli, attivi a Napoli nel corso di buona parte del sec. XVIII¹.

Con questo cognome si conoscono Antonio, Francesco, Gennaro, Giovanni² e forse anche un Jacopo, ma molto spesso le loro opere si confondono facendo attribuire all'uno e all'altro dipinti che, in verità, potrebbero essere stati eseguiti anche a più mani.

Il più conosciuto, ma anche questo è relativo, sembra essere Antonio, documentato tra il 1742 e il 1793, la data del 1742, però, dovrebbe essere anticipata al 1734 per il rinvenimento di un inedito *S. Vincenzo Ferrer*, datato appunto in quell'anno, in una collezione privata di Firenze, molto vicino nell'esecuzione ai quadretti raffiguranti dei Santi custoditi nella chiesa di S. Domenico a Taverna³.

Ai quadri sicuramente firmati «Sarnelli» si devono aggiungere una serie di dipinti che, per affinità stilistiche, possono essere in qualche modo attribuiti a questi pittori napoletani o alla loro cerchia come la *Madonna e Santi Domenicani* nella già ricordata chiesa di Taverna⁴, una *Incoronazione della Vergine* nella chiesa di S. Maria del Colle a Mormanno⁵ e una *Madonna col Bambino e l'Angelo Custode* nella chiesa delle Penitenti di Castrovillari⁶ e ancora nella chiesa della Maddalena a Morano almeno altri due lavori: la *Madonna del Rosario fra i SS. Domenico, Caterina da Siena, Pietro Martire, Rosa da Lima e Maria Maddalena* - quest'ultima luminosa figura denuncia che il quadro sia stato eseguito proprio per questa chiesa - e una *S. Teresa d'Avila* che mostra di avere qualche riscontro con il

suo *pendant* raffigurante *S. Francesco Saverio*, già attribuito a Francesco Lopez⁷.

Nella stessa chiesa moranese esistono altre due pale d'altare fir-

mate col solo cognome «Sarnelli», entrambe datate 1747 e rientranti nel complesso dei lavori ordinati tra il 1742 e il 1750 per il tempio, che si andava, proprio in quegli anni, rinnovando sia nella struttura



Madonna del Rosario fra i SS. Domenico, Caterina da Siena, Pietro Martire, Rosa da Lima e Maddalena

che negli arredi (cfr. II, 1).

In questo gruppo di quadri colpisce il dato che appare come firma appunto il solo cognome, quasi a voler indicare una paternità legata alla famiglia dei pittori, e non si dimentichi che erano, a quanto pare, tutti fratelli. Diverso è il caso di un dipinto, raffigurante la *Madonna col Bambino e Santi*, a Grotteria firmato dal solo Gennaro nel 1730 e dell'altro con la *Pietà fra i SS. Francesco d'Assisi e Chiara d'Assisi* della chiesa delle Pentite di Castrovillari firmato da Antonio nel 1781⁸. Da questo si potrebbe argomentare quindi che i dipinti

firmati col solo cognome venivano prodotti in una sorta di 'bottega familiare' in cui tutti i componenti davano il loro apporto; 'bottega' che però lasciava liberi i suoi membri di produrre e firmare personalmente altre opere.

Si tratta è vero di una mera ipotesi che non trova ulteriori supporti e che necessiterebbe di una analisi più approfondita del *corpus* dei dipinti, con esame incrociato anche dei lavori firmati dai singoli pittori.

Le scelte culturali di Antonio Sarnelli, che torno a dire è il più citato dalla critica, sembrano deri-

vare in generale dall'esempio di Francesco Solimena (Canale di Sirino, 1657-Barra/Napoli, 1747) ma con virate decise per i modi di Paolo De Matteis (Piano del Cilento, 1662 - Napoli, 1728) con i suoi colori soffusi e impalpabili, tanto che la *Madonna del Rosario* della Maddalena venne attribuita da Alfonso Frangipane proprio a quest'ultimo⁹. Ai modi e modelli usati da A. Sarnelli non furono, però, estranee le coeve esperienze di Francesco De Mura (Napoli 1696-1782), che abbinate a un retrò culturale di matrice cinquecentesca, come a esempio le composizioni derivate



Incoronazione della Vergine e i SS. Gerolamo e Nicola da Bari
Miracolo di S. Francesco di Sales



da Annibale Carracci (Bologna, 1560-Roma 1609), gli fecero produrre un quadro come la già ricordata *Pietà delle Pentite* di Castrovillari.

Questo richiamo al passato sembra aver influenzato anche il dipinto con *l'Incoronazione della Vergine e i SS. Gerolamo e Nicola da Bari* custodito sempre alla Maddalena¹⁰ e ritenuto comunemente un'Assunta. In verità tutto il complesso ricorda composizioni tardocinquecentesche, fortemente manierate, e sfruttate da una gran quantità di pittori con risultati di diverso livello (cfr. cat. n. 15).

Tralasciando il dipinto con il *Miracolo di S. Francesco di Sales*, in cui notevoli sono l'atmosfera e il nubo in primo piano, passiamo ad analizzare l'enorme tela di *S. Teresa*, nella quale la felice composizione urta con una lieve durezza delle linee. Alla monaca spagnola, intenta a scrivere, appare un frate francescano, sicuramente S. Pietro d'Alcantara, suo confessore, il quale trasportato dagli angeli indica una luce proveniente dall'alto, come unica fonte d'ispirazione.

Il modello compositivo e forse anche la volontà del committente (cat. n. 13), risultano simili nell'altro quadro, che è posto sull'altare di fronte, riprodotto la *Predica di S. Francesco Saverio e l'apparizione di S. Vincenzo Ferrer*, anch'egli stigmatizzato predicatore.

Quest'ultimo quadro è stato già attribuito a Francesco Lopez (cat. nn. 7-12), ma sembrerebbe più idoneo un inserimento nell'orbita dei Sarnelli. La genesi dei due dipinti è comune, così come comune è il committente che potrebbe essere il vescovo di Cassano Gennaro Fortunato (1729-1751), il cui stemma compare sia sulla mensa marmorea

che sul coronamento di stucco dei due grandi altari del transetto.

Simile è l'impostazione del tema prescelto, ovvero due santi, Teresa e Francesco Saverio, a cui appaiono altri due santi, per di più di ordini religiosi diversi, composti nella medesima posizione che trova, infine, rapporto con quella del già citato *Miracolo di S. Francesco di Sales* dei Sarnelli.

¹Per ultima si veda G. Mari in Cosenza 1994, p. 168



S. Teresa Davila e apparizione di S. Pietro d'Alcantara

²Dizionario Bolaffi, X, p. 165

³Inventario 1933, pp. 82, 87; VALENTINO 1990, p. 44 (sull'esclusione dalla serie di questi quadretti, comunemente assegnata in toto al Sarnelli, del "ritratto" di S. Caterina da Siena e di una sua possibile assegnazione a Giovan Battista Spinelli (doc. a Napoli dal 1630 al 1660 ca.): G. Leone in *Iconografia Cateriniana*, II, Roma in corso di stampa a cura del Centro di Studi Cateriniani)

⁴Inventario 1933, p. 88; VALENTINO 1990, p. 53; VALENTINO 1994, p. 58

⁵Inventario 1933, p. 201

⁶TROMBETTI 1989, p. 109

⁷Inventario 1933, p. 189 8qui cat. nn. 7-12)

⁸Bibliografia del dipinto TROMBETTI 1989, p. 109; G. Leone in *Cosenza* 1994, pp. 54, 68 n. 214 (dove vengono esaminati i riferimenti alle composizioni di Annibale Carracci); G. Mari in *Cosenza* 1994, pp. 168-169 (scheda 46).

⁹Inventario 1933, p. 188

¹⁰Dizionario Bolaffi, X, p. 165



Predica di S. Francesco Saverio e apparizione di S. Vincenzo Ferrer

II, 7. Maria di Magdala e «la Maddalena»: un'identità riscoperta

Annamaria Lico

In seguito Egli [Gesù] se ne andava per città e villaggi, predicando e annunciando il Regno di Dio. Erano con Lui i dodici e alcune donne ch'erano state liberate da spiriti maligni e da infermità: Maria detta la Maddalena, dalla quale erano usciti sette demoni e Giovanna, moglie di Cusa, sovrintendente di Erode e Susanna e molte altre, le quali li assistevano con le loro sostanze (Lc 8, 1-3).

I Vangeli sinottici, tranne il citato passo di Luca, parlano di Maria detta la Maddalena o di Maria di Magdala e delle donne al seguito di Gesù in maniera piuttosto scarna. I redattori, infatti, accennano a Lei solo nella narrazione delle vicende conclusive della vita di Cristo; tutti comunque concordano nell'attribuirle uno spazio privilegiato, come Giovanni a esempio, che annota in modo straordinario l'episodio della Resurrezione.

Egli narra del rapporto creatosi tra Gesù con le donne presenti alla crocefissione, che non lo abbandonarono mai e che si recano, la mattina di Pasqua, al sepolcro per imbalsamarne il corpo. Maria Maddalena tra queste, accortasi della sparizione del corpo del Maestro, presa dalla disperazione, piange quando sente una voce che le chiede il motivo del suo pianto. Credendo si trattasse di un giardiniere, gli risponde che il motivo del suo dolore è la sparizione del corpo del suo Signore. Allora Gesù la chiama per nome e questa, riconoscendolo nel giardiniere, risponde "Rabbuni" (Maestro). Maddalena tenta di abbracciarlo ma Gesù si scosta dicendole: "Non mi toccare! [Noli me tangere!]¹ Non sono ancora tornato al Padre mio!" e le chiede di recarsi dai discepoli per annunciar loro la sua resurrezione².

Ma chi è Maria Maddalena?

Fiumi di inchiostro sono stati versati su questa importante e ancora misteriosa donna. Scarsissime sono le note biografiche che la riguardano; di certo si sa che si chiamava Maria, nome molto comune nelle Sacre Scritture; l'appellativo di Magdala riguarda invece la sua città di provenienza: Magdal, ricco villaggio di pescatori situato sulla riva occidentale del lago di Genezareth, poco distante da Tiberiade³. Nei Vangeli è indicata come un'indemoniata da cui Gesù scacciò sette demoni, che lo seguì fino alla morte e con altre sante donne si recò al sepolcro la mattina di Pasqua.

Figura emblematica nella vita di Cristo, soprattutto se si tiene conto dei vangeli gnostici, Maria Maddalena fu considerata per secoli il prototipo universale della peccatrice redenta; questa fama di meretrice ravveduta è un *travisamento esegetico*⁴ del testo biblico, travisamento che le ha imposto il ruolo e determinato l'iconografia.

Il problema è sorto alle origini quando i primi esegeti dei Vangeli recepirono ed elaborarono i dati della Scrittura senza eccessivo discernimento, confondendo Maria di Magdala con altre due figure femminili del Vangelo: Maria di Betania, sorella di Marta e Lazzaro e una terza donna, la cui identità nei Vangeli non è resa nota ma che è citata come *la peccatrice*; originaria di una città della Galilea anch'essa innominata. Costei, entrata nella casa di Simone il fariseo che ospitava Gesù a cena, avvicinata a questi, gli cospargesse i piedi con preziosissimo olio di nardo e glieli terse con i suoi lunghi capelli. Per l'umiltà del gesto compiuto con grande pentimento, tutti i suoi peccati le furono perdonati⁵. La confusione di queste tre donne

ha dato vita a una secolare e singolare *querelle*, risolta in tempi e modi diversi e contrastanti: i Padri, la liturgia e gli autori greci e orientali distinguono tre diverse donne - "le tre Marie", ma il termine risulta improprio dato che, come si è detto, *la peccatrice* di cui parla Luca è senza nome -; la chiesa latina, invece, con Gregorio Magno unifica le tre identità in una sola persona: Maria Maddalena, appunto, risolvendo la questione con queste parole *quella che Luca chiama peccatrice, Giovanni, Maria, noi crediamo che è la Maria dalla quale Marco attesta che furono cacciati via sette demoni*. Non tanto assurdamente, considerando la mentalità del tempo sulla condizione della donna, i sette demoni sono stati assimilati ai sette peccati capitali e poiché il sette è un numero perfetto la Maddalena fu peccatrice 'perfetta' e assoluta⁶.

Victor Saxer annota che tale credenza divenne universalmente riconosciuta e si diffuse a seguito del *Sermone di Odone*, l'abate di Cluny. Questo sermone insieme a un passo di Agostino e alla *Omelia XXXIII* dello stesso Gregorio, divenne, salvo alcuni oppositori - quali Pascasio Radberto, Pietro Abelardo e Bernardo di Clairvaux⁷ -, *uno dei più diffusi del Medioevo e servì spesso di lettura per l'ufficio notturno in numerose chiese monastiche e secolari*⁸.

I testi dei Vangeli e dei Padri influenzarono scrittori di ogni tipo e per il tramite della *sequenza*⁹, il teatro e l'arte religiosa.

Dalla proclamazione, invero molto azzardata, da parte di Gregorio Magno si verificò una sintesi, risultante dalla sovrapposizione, non meccanica ma simbiotica, delle *tre Marie* evangeliche, le quali comparando nei Vangeli, con analoghi

atteggiamenti e recando ognuna, per motivi diversi, un vaso contenente essenze profumate, confermarono ancor più l'iconografia di Maria Maddalena nella storia del cristianesimo occidentale, consacrandola emblema universale del peccato sessuale, "*vas peccatorum*" in contrasto con il "*vas electionis*" che è contraddistintivo di Maria, la Madre di Gesù.

Non può esser tralasciata in questa analisi, per sommaria che sia, la veemente analisi proposta dalla teologa protestante Elisabeth Moltmann-Wendel che, con una ricerca in chiave femminile, rivendica a Maria Maddalena un'immagine che il tempo, gli uomini e le vicende hanno deturpato e usato per scopi non sempre edificanti. Chi ama la Maria Maddalena biblica, afferma la Moltmann-Wendel, e la raffronta con la Maria Maddalena cristiana non può non adirarsi e a quest'ira deve essere come prima cosa dato qui spazio. Fino ad oggi Maria Maddalena, per la maggior parte della gente è la «grande peccatrice». La letteratura e l'arte della tradizione occidentale, le storie e le immagini della donna pentita e contrita, la cui passata bellezza è ancora visibile, hanno impresso in noi quest'immagine di Maria Maddalena. Gli stessi teologi protestanti, che secondo la consuetudine dei Riformatori non vogliono sapere d'altro se non della parola e della Bibbia, cadono tuttora vittima di questo errore. Ma la grande peccatrice della quale racconta Luca (Lc 7) e Maria Maddalena, della quale narrano tutti e quattro i Vangeli, non hanno nulla a che fare con l'altra, così come Pietro non ha che fare con Giuda. Quello che nella storia occidentale è stato fatto di Maria Maddalena corrisponde alla totale equiparazione cristiana tra Giuda e Giudei. Come in tale caso un singolo con il suo destino diventò il prototipo di un inte-

ro popolo sul quale scaricare rabbia e odio, così nel caso di Maria Maddalena si proiettò su una discepola il peccato sessuale addossandone con ciò il carico su tutto il sesso femminile (...) Maria Maddalena deve ridiventare, da prototipo della peccatrice, un essere umano con una propria storia personale (...) Gli uomini della Bibbia hanno un passato, come pescatori o pubblicani. La immagine biblica della donna ha il passato di "una peccatrice" (...) l'immagine della Maddalena fu inventata dagli uomini e a questa immagine si accese le loro fantasie maschili, offrendo la storia orribile e piccante di una vita devastata come nella statua di Donatello che raffigura una penitente smunta e magra al punto di sembrare uno scheletro. Contemporaneamente è un sogno d'amore: sesso, eros e agape. Su Maria Maddalena sono proiettati complessi di colpa sessuali e sul suo esempio si fondarono pretese morali. Nella mistica, ella era la sposa di Cristo e nella storia dei costumi una giovane perduta; quest'immagine tramandata è stata accolta senza porsi interrogativi sino alla letteratura teologica contemporanea. Si tratta di un'immagine di produzione prevalentemente maschile¹⁰.

Invece i Vangeli apocrifi, soprattutto quelli gnostici, sono considerati, per l'importanza dell'immagine magdalenica, più interessanti sia per la maggiore antichità - in molti casi gli originali risalgono al sec. II o III e possono raccogliere tradizioni anche più antiche, all'incirca contemporanee a quelle confluite nei testi canonici del Nuovo Testamento, sia perché la Maddalena, considerata come la compagna di Gesù e l'incarnazione sulla terra della Sapienza Celeste, vi è molto più presente e con un ruolo spiritualmente più significativo¹¹. In tutti gli scritti gnostici Maria Maddalena è presente come la grande

interprete e conoscitrice della dottrina gnostica. Nel Vangelo di Filippo, addirittura impersona la Sofia consorte del Cristo uomo, incarnazione della Sofia Celeste allo stesso modo di come Cristo è l'incarnazione del *Lòghos* eterno¹². In un altro grande trattato di dottrina gnostica, la *Pistis Sofia* (sec. III), svolto in forma dialogica, la donna che pone più domande a Cristo è Maddalena, la più colta e spiritualmente la più elevata delle donne presenti. In questo trattato Maddalena viene riferita come la discepola per antonomasia¹³.

Questa premessa, insufficiente e incompleta per l'omissione di citazioni e studi particolareggiati sull'argomento, è comunque necessaria per poter evidenziare come Maria di Magdala sia stata vittima di un errore che il Concilio Vaticano II ha riconosciuto come tale dal momento che dal calendario romano le è stata tolta l'attribuzione di Penitente che dall'origine seguiva il suo nome e con la quale si è pure determinata una particolare iconografia della Santa in una grotta in atto di penitenza e preghiera.

Il culto di Santa Maria Maddalena non è individualizzato, esso è legato, nell'ambito pasquale, alla Crocifissione e alla Resurrezione. La tradizione greca dedicava la seconda domenica dopo Pasqua - la *domenica delle mirrofore*¹⁴ - alla commemorazione delle sante donne che nel giorno della Resurrezione di Gesù si erano recate al sepolcro per imbalsamarne il corpo: tra queste, tutti gli Evangelisti concordano nel citare Maria Maddalena. La *domenica delle mirrofore* non viene ricordata nel *Giornale d'Eteria*, ma pare sia sottintesa, dalla fine del sec. IV in poi, nelle *Omellerie* di Giovanni Crisostomo e di Gregorio

di Nissa¹⁵.

Nella chiesa occidentale, dal sec. V all'VIII, un rilievo speciale viene attribuito a Maria Maddalena nelle Lezioni dell'Ottava di Pasqua, per essere stata la prima testimone della Resurrezione; così è anche presente - e attesta il culto a Ippona, Roma, in Francia e in Spagna - nei Sermoni, rispettivamente, di S. Agostino, di S. Leone, di S. Gregorio Magno, e nei Lezionari di Luxeuil e di Silos.

In oriente il culto magdalenico è attestato dal Sinassario costantinopolitano che le consacra il 30 giugno quale giorno in cui la Santa viene commemorata insieme ai Dodici Apostoli e ai Settanta discepoli. Anche nei Sinassari bizantini e in altre chiese orientali - copta, giacobita, araba, maronita e siriana - essa viene festeggiata come nella chiesa latina il 22 luglio¹⁶.

Sempre in oriente, a Efeso e Costantinopoli le sono dedicati due importanti santuari. A Efeso pare sia stata custodita la tomba che secondo la *Leggenda dei Sette dormienti* era posta all'ingresso della grotta nella quale i *Santi avrebbero dormito il loro sonno per centocinquantanove anni*¹⁷.

In occidente il culto magdalenico si diffonde sulla trama dei temi evangelici ai quali si sovrappongono storie e leggende di pura invenzione ma di forte impatto emotivo per il pubblico¹⁸. Così la più antica forma della leggenda intitolata *Vita Eremitica* vuole che la Maddalena ritiratasi in un eremo dopo la Resurrezione e l'Ascensione di Gesù vi visse per trent'anni senza nutrimento alcuno e vestita della sua fluente capigliatura¹⁹.

Questa leggenda si riferisce in realtà alla *Leggenda latina di Maria Egiziaca* con la quale Maria Madda-

lena è spesso confusa iconograficamente o per affinità con le leggende provenzali in cui Maria Maddalena, giunta in Francia dopo un fortunoso viaggio insieme ai fratelli Lazzaro e Marta, visse per lungo tempo in eremitaggio. Sono probabilmente tali comuni episodi a far sì che le due sante, almeno in alcuni momenti della diffusione del loro culto, venissero sovrapposte e confuse: entrambe ricoperte, secondo le rispettive leggende, di lunghi capelli, entrambe eremite, entrambe con una fama - presunta per Maria di Magdala - di prostitute penitenti.

Maria Egiziaca, vissuta tra il sec. V e il sec. VI, secondo la leggenda attribuita a Sofronio, vescovo di Gerusalemme, egiziana di origine, fuggì da casa all'età di dodici anni per andare ad Alessandria, città dove visse per diciassette anni una vita libertina e dissoluta. A ventinove anni, spinta dalla curiosità, al seguito di alcuni pellegrini, partì per Gerusalemme dove si festeggiava l'Esaltazione della Croce. Giunta in quella città, tentò di entrare nella basilica della Croce, ma una forza misteriosa le impedì l'entrata. Vista un'immagine della Santa Vergine, toccata dalla Grazia si convertì.

Decise di espiare le sue colpe ritirandosi nel deserto dove visse lunghi anni. Qui la trovò il monaco Zosimo che le lasciò tre pani per nutrirsi e la confessò, promettendole di tornare l'anno successivo. Quando Zosimo l'anno seguente tornò, la trovò morta e con l'aiuto di un leone la seppellì. Generalmente Ella è rappresentata mentre attraversa il fiume Giordano, per andare incontro a Zosimo, sorretta da angeli²⁰.

Le leggende di Maria Madda-

na sono invece numerosissime²¹, una delle più note è la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine²² che, come ormai era consuetudine, la identifica con Maria di Betania: *Maria Maddalena, dinominata dal castello di Magdalo, nacque di gentile legnaggio, si come di discendenti di schiatta di re, il cui padre ebbe nome Siro e con la serocchia sua Marta aveva in possessione il castello ch'è chiamato Magdalo, ch'è presso a Genezaret a due miglia, e anche Betania, ch'è presso a Gerusalem (...)* Le quali possessioni divisero così fra loro che Maria ebbe il castello di Magdalo, onde ella è denominata, e Lazzaro, ebbe la parte de la città di Gerusalem, e Marta ebbe Betania. In questo racconto Jacopo risolse il problema dell'identità della Maddalena in maniera molto medioevale, attribuendo ai tre personaggi i nomi dei tre feudi posseduti²³. Tale leggenda ebbe un enorme successo, scritta in latino, poi volgarizzata, sarà creduta come vera quasi fino al sec. XIX sia dal popolo sia da numerosi teologi.

Sempre la *Leggenda Aurea* fornisce l'episodio del viaggio che i tre fratelli intrapresero; essi, poi, e che scampati a un nubifragio, approdarono in terra di Francia, a Marsiglia. Qui iniziarono l'opera di evangelizzazione. Lazzaro divenne vescovo e Maria Maddalena, esaurito il suo apostolato di conversione - tanto ch'è detta l'Apostola - decise di ritirarsi a vita eremitica in una grotta del monte della *Sainte Baume*.

Nel quale luogo non erano fiumi d'acqua né sollazzo veruno d'arbori o d'erbe, acciò che per questo si manifestasse che Redentore nostro l'avea ordinato di saziare non di mangiare di terra, ma solamente delle vivande del cielo. Ciascuno die a le sette ore canoniche era levata da gli Angeli in aere, e

udia eziandio con gli orecchi del corpo glorioso canti e le schiere del cielo, onde ogni die saziata di questi soavissimi mangiari e riposta per quelli medesimi Angeli a luogo proprio, non aver bisogno di verun modo di nutrimento corporale²⁴.

Anche questo episodio contribuì ad alimentare l'equivoco di identificare la Maddalena con Maria l'Egiziaca, dato che anche questa, come si è detto, ha un trasporto miracoloso con angeli, sia pure per motivi diversi.

Il punto focale della diffusione del culto magdalenico in Europa è dunque la Francia e la città di Vézelay, dove l'abbazia riformata di Cluny ebbe il proprio patrocinio nel 1050 affidato a Santa Maria Maddalena, come è attestato in alcune lettere pontificie indirizzate all'abate²⁵. La città di Vézelay divenne quindi meta di pellegrinaggi e, a seguito della visita del re Ludovico IX, papa Bonifacio VIII riconobbe il culto nato circa venticinque anni prima sotto la spinta del futuro re Carlo III d'Angiò nel 1279/1280.

In età angioina, comunque, venne a diffondersi allora un secondo ciclo agiografico, in parte perduto e formato da relazioni, un *Libellus historialis* - opera del card. Filippo di Cabassole, cancelliere del Regno di Napoli - e altro materiale devozionale la cui diffusione, sostiene sempre V. Saxer, è rimasta limitata agli ambienti provenzali ed angioini del Regno di Napoli²⁶.

E' facile supporre, quindi, che nell'Italia meridionale, la diffusione e l'espansione di un culto autonomo a Maria Maddalena, cioè dissociato dalle celebrazioni della Passione e della Pasqua, si deve alla presenza angioina nel Regno di

Napoli. Comunque, in Italia, la leggenda della Vita eremitica di S. Maria Maddalena - che poi secondo il parere di Saxer è anche la più antica²⁷ - dovrebbe risalire alla fine del sec. XI e forse centro propulsore ne fu Montecassino - centro benedettino come Vézelay - o un altro monastero dell'Italia meridionale²⁸ - di diffusione benedettina o addirittura greco-bizantina?

Nel sec. XVI, alle soglie della Riforma, Jacques Le Fèvre d'Étapes - conosciuto anche nella dizione latinizzata del cognome di Faber Stapulensis - professore alla Sorbona, compose uno studio dal titolo *De Maria Magdalena*, col quale contestava l'ormai consueta identificazione di Maria Maddalena con tre donne diverse, sostenendone la diversità e la distinzione. Per questo motivo il suo scritto provocò uno scandalo così clamoroso che il Le Fèvre fu costretto a riproporre un secondo studio a sostegno di quanto affermava nel primo, ma inutilmente, perché papa Leone X lo scomunicò nel 1520, insieme a Martin Lutero, Erasmo da Rotterdam e Reuchlin. La Sorbona condannò il cattedratico che solo per una serie di fortunate circostanze si salvò²⁹.

Per concludere questi incompleti appunti sulla figura della Maddalena si vogliono riportare le suggestive parole di Marilena Mosco che con grande partecipazione emotiva afferma: *la peccatrice che lava i suoi peccati nel ruscello dei capelli scorrente ai piedi del Cristo, la Maria di Betania, sorella di Marta, che sazia la sua sete di sapere alle parole del Maestro, la Maria di Magdala, seguace e compagna del Cristo, sono tre figure distinte? o una sola, colta nei vari momenti del suo itinerario alla*

ricerca della conoscenza. Al di là del complesso dibattito sulla distinzione o sull'unità dei tre personaggi, rimane il fascino esercitato da questa figura di donna, simbolo del femminile, rimosso dalla cultura patriarcale ebraica, e accomunata alle donne emarginate dalla società alle quali Gesù dà la parola come mezzo di riscatto (...). La Maddalena incarna il regno dell'amore, della pace, della non violenza, vale a dire tutto il femminile predicato e diffuso dal Cristo in un mondo retto dalla morale farisaica³⁰.

II. 7, 2. Fin dalle origini numerosi furono i patronati attribuiti a S. Maria Maddalena³¹. Per i suoi presunti trascorsi, tutte le professioni collegate alla *vanitas*: profumieri, produttori di cosmetici e guantai, dato che una volta, almeno fino al sec. XVII, era invalso l'uso di profumare i guanti femminili³². In effetti, suggerisce la Moltmann-Wendel, caratteristica della figura di Maria Maddalena nell'Occidente borghese l'unzione è sempre vista in connessione con la cosmetica, con la cura degli infermi, con il servizio amoroso (...) come del resto la visita alla tomba ed il lamento funebre, l'unzione con mani femminili delicate (*Shalom Ben Chorin*) è attualmente considerata nella nostra cultura un ambito specificatamente femminile. Il vaso dell'unguento divenne simbolo per quasi tutte le sante di sesso femminile. (...) Nel Medioevo Maria Maddalena perciò diviene la patrona dell'industria cosmetica. Profumieri, fabbricanti di unguenti e parrucchieri si posero sotto il suo "patronage". Al mondo femminile appartenevano anche accessori come borse e pettini ed essa protesse anche la loro fabbricazione³³. Ma il patronato per cui è più conosciuta è quello delle prostitute pentite, per il quale non a caso, sorsero numerosi ordini e

fondazioni o si inserirono in esse particolari istituzioni per accogliere le giovani traviate e ravvedute. Case della Maddalena o "assistenza della Maddalena" indicavano luoghi e attività connesse in senso stretto ai traviati sessuali soprattutto femminili. Già nel Medioevo si era costituito l'Ordine dei Penitenti di S. Maria Maddalena fondato nel 1226 da Rodolfo di Worms e approvato da papa Gregorio IX con la bolla *Religiosam vitam eligentibus*.

Vestite di bianco, l'attività di 'recupero' di queste dame, sostiene la Sebastiani, fu particolarmente fiorente nel corso del sec. XIII nella Francia Meridionale, non a caso, continua la studiosa, dove era più vivo il culto magdalenico. Anche in Italia, in Germania e in Inghilterra, e non necessariamente connesse a cattivi costumi ma semplicemente all'attività di assistenza, soprattutto nei secc. XIV e XV sorsero iniziative e istituzioni, quali il più famoso collegio di Oxford, il *Magdalen College*. Non con il medesimo spirito di carità o di assistenza fu fondato il noto carcere-convento parigino delle *Madelonnettes*, durato fino al 1793, costituito da religiose di diversi ordini per la formazione delle giovani 'pentite' alla vita conventuale³⁴.

II, 7. 3. In Calabria, dall'età angioina in poi, sorsero, in tempi e luoghi diversi, fondazioni e chiese dedicate alla Maddalena, delle quali la più nota e forse la più antica è appunto questa di Morano Calabro. Se verosimile appare la sua edificazione in questa età, come avanzato da B. Cappelli³⁵, piuttosto oscure e aperte rimangono le ipotesi sulle cause della determinazione al luogo. Certo, potrebbero essere indicativi alcuni

collegamenti a una possibile presenza di 'prostitute convertite' - una sorta di 'consacrazione' di un luogo di perdizione - dato che la cittadina di Morano sorge sulla più antica via di transito della Calabria, e nemmeno forviante sarebbe la presenza della primitiva chiesetta in un boschetto di olmi fra due ruscelli (cfr.: II, 1). Anche verosimile parrebbe l'ipotesi di un culto associato al vicino ospedale, retto poi dalla locale Confraternita del Carmine (cfr. cat. n. 1). Su tutta l'area ionica della Calabria, si può ipotizzare una presenza di 'dame traviate', poichè alcune istituzioni monastiche - o come nel caso di Castrovillari e di Rossano, addirittura di un ricovero delle Pentite - fa supporre l'esistenza, come attestato altrove, di un'assistenza della Maddalena, circostanza che favorì l'ampliarsi del culto in concomitanza o vicino a luoghi ove già esistevano istituzioni per accogliervi donne traviate.

Pressoché ignota è la devozione a questa Santa nelle tradizioni italo-greche della regione³⁶, mentre noto in tutto l'area meridionale doveva essere il legame con le presenze francescane già dalle origini - e ciò non andrebbe poi a discapito della succennata cronologia angioina -, soprattutto con le Clarisse³⁷.

In questa età e in questo ambito era già avvenuta l'identificazione iconografica di S. Maria Maddalena con S. Maria Egiziaca, ma il contrapposto devozionale/iconografico che viene a crearsi con S. Chiara è dovuto alla contrapposizione tra la *penitenza* e la *pietà*, temi cari alla *pietas* francescana³⁸. Il monastero delle Clarisse di Cosenza, il più antico della Calabria essendo noto già nella II metà del sec. XIII, era dedicato proprio alla Maddalena; e alla stessa Santa, successivamente,

si dedicò quello di Catanzaro³⁹. Il legame iconografico, comunque, è attestabile anche per età molto più protratte.

All'ambito francescano, comunque, va pure addebitata la conoscenza della Santa nei teatri della Passione, o in quegli *Autos sacramentales* dai quali discendono i gruppi statuari delle processioni dei Misteri⁴⁰.

Nei secc. XVI-XVII, comunque, sono già attestati luoghi di culto alla Maddalena con piccole chiese o immagini sacre, con particolare concentrazione nella diocesi di Cassano (Castelluccio, Castrovillari, Laino⁴¹), forse proprio in ripercussione del centro irradiatore che sicuramente fu la chiesa moranese, parrocchiale e sede di confraternita del SS. Sacramento.

A Castrovillari, nel Conservatorio delle donne Pentite, il suo culto è associato a quello di S. Maria Egiziaca, ma ne è iconograficamente distinto, costituendo così l'unico caso finora riscontrato in Calabria. Sul quadro dell'altare maggiore - dipinto da Giuseppe Marulli nel 1635 - Maria Maddalena appare riccamente vestita e contrassegnata dal *vaso portaunguento*, mentre l'altra - l'Egiziaca - è vestita di una leggera tunica trasparente che appena si percepisce sotto i fluenti, rossi e lunghi capelli, reca in mano una povera croce, dei pani e vicino le sta il corvo nero, simbolo della vita eremitica⁴². Nel '700, attorno alla metà, la Santa - difficile dire se La Maddalena o L'Egiziaca, comunque "la Peccatrice redenta" - appare in una pittura della facciata della stessa chiesa, nella quale, assieme a una originalissima S. Chiara e a un'affranta Addolorata, meditano sui simboli della Passione di Cristo⁴³.

Rimanendo nell'ambito della diocesi di Cassano Jonio - tralasciando i gruppi dei *Misteri* e tutte quelle raffigurazioni nelle quali la Maddalena è attestata per l'associazione alla Passione di Cristo - immagini della Santa - tutte contraddistinte da ricche vesti, dal vaso portaunguento, dai lunghi capelli, senza però l'evidente commistione con S. M. Egiziaca - stanno ad Altomonte, sul sarcofago dei Sanginetto della chiesa di S. Maria della Consolazione e sulla tavola dipinta di Bernardo Daddi (Firenze, noto dal 1320 al 1340) di uguale provenienza ma oggi nell'annesso "Museo Civico" - entrambe opere sintomatiche per la succennata diffusione angioina -; a Orsomarso, un affresco databile tra la fine del '400 e gli inizi del '500 nella chiesa di S. Giovanni Battista; a Castrovillari, nei dipinti già ricordati; a Saracena, due busti lignei della chiesa di S. Maria del Gamio - e nei pressi dell'edificio una strada le è pure dedicata -; a Cerchiara di Calabria, un piccolo medaglione in rame dipinto, databile ad anni di passaggio tra i secc. XVI e XVII custodito nella chiesa di S. Pietro⁴⁴. Né si dovrebbe dimenticare la presenza della Maddalena nei dipinti del *Miracolo di Soriano* - nei quali spesso si accompagna, con S. Caterina d'Alessandria, alla Vergine -, che in età barocca, specialmente, divennero quasi 'obbligatori' nei conventi domenicani.

Ma è la chiesa della Maddalena di Morano che restituisce, ovviamente, il più cospicuo gruppo delle raffigurazioni della Santa. Queste la presentano secondo gli schemi classici dei *cicli vezeliaci*, codificati in età della Controriforma, e proponendo l'identificazione con Maria di Betania e l'ignota peccatrice, nonché la commistione icono-

grafica con S. Maria Egiziaca.

Importanti sono le 'riscoperte' ante dell'organo seicentesco restituite a Pedro Torres (cfr. cat. n. 1), e sulle quali sono raffigurate *la conversione* - o *Predica di Cristo*, come nel documento del 1600 -, la svestizione, l'*eremitaggio* e l'ultima sua *assunzione al cielo*. Quest'ultima immagine era pure realizzata sul soffitto della chiesa seicentesca, almeno come dimostrerebbe la bella e sensuale *Maddalena* oggi pervenuta (cfr. cat. n. 2) che, al di là del suo valore artistico, potrebbe realmente considerarsi simbolo della chiesa e del suo Capitolo, dato che il sigillo, da poco ritrovato, reca uguale immagine della Santa. Qui, però, Ella, benché in posa analoga, è collocata su un prato fiorito da riferire quasi sicuramente al prato dell'episodio evangelico del *Noli me tangere* (Gv 20, 1-18). La scena dell'assunzione prospettava pure sull'altare seicentesco, composta con le tre sculture marmoree - la Maddalena e due putti - oggi adattate all'altare colloretano sistemato nel fondo del coro (cfr.: II, 4, 3).

Il passo evangelico dell'incontro di Maria di Magdala col Cristo Risorto è pure alla base dell'originale gruppo - oggi perso nella sua interezza - raffigurante appunto il *Noli me tangere*, che però, dato che è costituito da due elementi mobili, forse poteva essere utilizzato anche per le scene di Maria di Magdala abbracciata alla Croce. La stessa scena è dipinta, nella II metà del '700, su uno dei medaglioni della volta della navata centrale. Accanto a questa, sta la *Resurrezione di Lazzaro*, iconografia emblematica per comprendere il tipo di identificazione agiografica accettata nelle devozioni moranesi⁴⁵.

Ancora la Maddalena, contraddistinta da ricchi abiti e dal vaso, è

fra i Santi che assistono alla scena della consegna dipinta sul quadro della *Madonna del Rosario*, opera dei Sarnelli e datato 1747 (cfr.: II, 6).

Nella chiesa del Carmine, invece, sul plinto sinistro dell'altare maggiore, è un'altra immagine della Santa secondo l'iconografia della Penitente (cfr. cat. n. 1), nello stesso oratorio è oggi conservata una scultura della II metà del '700, raffigurante la *Maddalena orante*, forse attribuibile, come suggerisce Giorgio Leone, alla bottega dei Cerchiari. Un "*ritratto*" della Maddalena è oggi custodito nella sacrestia della chiesa di S. Pietro della stessa cittadina (cfr.: I, cat. n. 14).

Particolare importante per le tradizioni devozionali locali, e che è da correlare ai patronati della Maddalena, è l'uso, attestato almeno fino alla metà del '700, di offrire come ex-voto delle maniche, in lana o in altro tessuto. Molto probabilmente tale consuetudine è da collegare, oltre che a un istintivo e popolare bisogno di coprire le nudità della Santa - per un atto caritativo non di pudore -, più verosimilmente al fatto che nei pressi della chiesa della Maddalena di Morano era situato un ospedale per pellegrini e infermi, quello retto dalla confraternita del Carmine (cfr. I cat. n. 1). La manica potrebbe costituire il ricordo di una protezione delle mani durante la pulizia delle ferite e delle piaghe degli ammalati o della loro sepoltura?

¹I teologi nel corso dei tempi hanno tentato di dare senso a questa frase sibillina, cercando di stabilirne il significato e giudicando spesso intraducibile l'espressione della lingua originale hanno tentato di rendere meno duro quel *Noli me tangere!*, divenuto fra l'altro uno degli episodi più rappresentati e rappresentativi della iconografia magdalenica. Nonostante la scarsa chiarezza del testo latino, in tale *vexata quaestio*, appare limpidamente convincente l'analisi di MOLTSMANN-WENDEL 1993, pp. 79-80

²Gv 20, 1-18

³RICCI 1991, p. 140

⁴RICCI 1991, pp. 32 ss.

⁵Gv 12, 1-11

⁶SAXER 1958, pp. 1-37 e per la citazione di Gregorio Magno V. Saxer in Firenze 1986, p. 24

⁷V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, col. 1078

⁸V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, col. 1078

⁹BERGER 1976, pp. 127-128; SEBASTIANI 1992, p. 53 [nell'accurato e poderoso studio di quest'ultima emergono le analogie che probabilmente hanno tratto in inganno i vari studiosi: a) la donna dai capelli sciolti, b) la donna con il vaso di profumo; c) la donna che sta ai piedi di Gesù; d) la donna delle lacrime].

¹⁰MOLTSMANN-WENDEL 1993, pp. 72-75

¹¹SEBASTIANI 1992, p. 64

¹²SEBASTIANI 1992: la studiosa afferma che l'appellativo di *compagna* e *consorte* di Gesù, dati alla Maddalena devono essere intesi in senso mistico come prototipo dell'unione perfetta tra la *Sofia celeste* e il *Lògos* e

continua dicendo che Filippo, autore di questo vangelo, concentra la sua attenzione sul *mistero della camera nuziale*, sacramento della riunificazione dell'uomo con la divinità. Naturalmente si deve tener conto che tutti gli scritti gnostici non intendono l'unione d'amore ma una speciale comunione mistica.

¹³SEBASTIANI 1992, pp. 64-70

¹⁴SEBASTIANI 1992, pp. 82-83

¹⁵V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, col. 1081

¹⁶V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, col. 1081

¹⁷V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, col. 1084

¹⁸V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 1087 ss.; V. Saxer in Firenze 1986, pp. 24 ss.

¹⁹V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 1092 ss. (cfr.: A. M. Raggi in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 981-983).

²⁰A. M. Raggi in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 982 ss.

²¹Non è stato possibile analizzare in questa sede la complessa problematica inerente gli studi sulla Maddalena per questo si confrontino i numerosissimi testi e la ricchissima bibliografia raccolta ed esposta da V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 1099-1104 aggiungendo pure V. Saxer in Firenze 1986, pp. 27-28

²²*Leggenda aurea* 1924-1926, II, pp. 790-791

²³SEBASTIANI 1992, p. 131

²⁴*Leggenda aurea* 1924-1926, II, p. 798

²⁵V. Saxer in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, coll. 1098-1089

²⁶V. Saxer in Firenze 1986, p. 26

²⁷V. Saxer in Firenze 1986, p. 24

²⁸V. Saxer in Firenze 1986, p. 24

²⁹SEBASTIANI 1992, pp. 154-156

³⁰M. Mosco in Firenze 1986, p. 17

³¹SEBASTIANI 1992, p. 151

³²SEBASTIANI 1992, p. 151

³³MOLTSMANN WENDEL 1993, pp. 71-72, 96-97

³⁴SEBASTIANI 1992, pp. 153-154

³⁵CAPPELLI 1989, pp. 55-56 e ivi la nota bibliografica.

³⁶PRETTO 1993, I, PP. 49, 67, 74

³⁷G. Leone in Cosenza 1994, pp. 29-31

³⁸HALL 1983, p. 101 (cfr.: G. Leone in Cosenza 1994, pp. 29-31, 54).

³⁹Si veda la bibliografia riportata in G. Leone in Cosenza 1994, p. 64 nn 136-137

⁴⁰Su tali aspetti si veda NERI 1952, pp. 5 ss. e per la parte storica riguardante l'influenza del dramma sacro sul teatro CHANCEREL 1967, pp. 57-74

⁴¹RUSSO 1964-1968, I, pp. 232, 234; II, 198, 211, 313-314, 323; III, 129, 144

⁴²TROMBETTI 1989, p. 107

⁴³G. Leone in Cosenza 1994, p. 54

⁴⁴Per le opere citate: DI DARIO GUIDA 1978, p. 26 (fig. 38); DI DARIO GUIDA 1984, pp. 9, 54-55; TROMBETTI 1989, pp. 106-107; LEONE 1991, p. 61; TROMBETTI 1993, p. 22; G. Leone in Cosenza 1994, p. 54; R. Caputo in Cosenza 1994, p. 147 (scheda 35).

⁴⁵A tal proposito sintomatico è pure il fatto che le due statue provenienti da Colloredo e di probabile scuola di Pietro Bernini (Sesto Fiorentino, 1562-Roma 1629) raffiguranti S. Agostino e S. Monica, fino al secolo scorso venivano interpretate come S. Lazzaro e S. Marta, che si ritenevano fratello e sorella di S. Maria Maddalena: SCORZA 1876, p. 41

Bibliografia generale

La bibliografia qui raccolta è elencata in ordine alfabetico e la prima parola, seguita dall'anno di pubblicazione, costituisce la sigla di rimando del testo. Le pubblicazioni curate da più autori sono indicate, seguendo lo stesso ordine, sotto il titolo dell'opera, mentre i cataloghi delle mostre e gli atti dei convegni compaiono sotto il nome delle località che li hanno ospitati e l'anno in cui si sono svolti, così sotto il toponimo sono segnate le guide illustrate di cittadine, chiese e musei (G.L.).

Apocrifi del Nuovo Testamento, a cura di L. Moraldi, Torino 1991

Bari 1982: *Restauro in Puglia. 1971-1981*, catalogo della mostra (Bari: 1982) a cura di R. Mola, Fasano 1983

Bari 1992: *Acquisizioni e restauri. 1972-1992*, catalogo della mostra (Bari: 1992) a cura di C. Gelao, Galatina 1992

Bari 1994: *Confraternite, arte e devozione in Puglia secc. XV-XVIII*, catalogo della mostra (Bari: 1994) a cura di C. Gelao, Napoli 1994

BARILLARO E., *Calabria. Guida artistica e archeologica*, Cosenza 1972

BARTOLO D., *Lo Calascione Scordato*, ed. a cura di N. Leoni, Napoli 1846

BERGER B. D., *Le drame liturgique de Pâques*, in "Théologie historique", XXXVII (1976), pp. 121-142

bernardiniana, in "Contrade", II (1994), 2 (numero monografico)

BERTOLDI LENOCI L., *Le confraternite posttridentine nell'archidiocesi di Bari, I. Fonti e documenti*, Bari 1983

Bibliotheca Sanctorum, I-IX, Roma 1961 (data del I volume)

Bisignano 1987: *L'epoca del Beato Umile da Bisignano (1582-1637)*, Atti del Convegno (Bisignano: 1987) a cura di R. D'Alessandro, Cosenza 1988

BLUNT A., *Barocco siciliano*, Milano 1968

BOAGA E. oc, *La "Bruna" e il Carmine maggiore di Napoli*, Napoli 1988

BOLOGNA F., *Francesco Solimena*, Napoli 1958

BORRETTI M.-LIPINSKY A., *Premessa al catalogo della mostra di arti minori e rapporto sulla conservazione degli oggetti d'arte in Calabria*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", XXV (1956), pp. 193-213

BOSCARINO S., *Sicilia Barocca. Architettura e città. 1610-1760*, Roma 1981

Calabria e Lucania. I centri storici, a cura di G. Appella, L. Bubbico, A. Ceccarelli, G. Zampino, Milano 1991

Caldés 1993: *Francesco Guardi: Disegni del Museo Correr di Venezia*, catalogo della mostra (Castel di Caldés: 1993), Trieste 1993

CAPPELLI B., *Nobili memorie in S. Bernardino di Morano*, in "Brutium", II (1923), 11, p. 2

CAPPELLI B., *I conventi francescani in Morano Calabro*, Castrovillari 1926

CAPPELLI B., *Recensione a P. Rotondi (...)*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", III (1933), pp. 433-436

CAPPELLI B., *Recensione a Inventario (...)*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", IV (1934), pp. 104-172

CAPPELLI B., *Recensione a Consociazione Turistica Italiana (...)*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", VIII (1938), pp. 347-413

CAPPELLI B., *Recensione a Elenco (...)*, in

"Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", X (1940), pp. 146-182

CAPPELLI B., *Recensione a F. Campolongo (...)*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", XIV (1945), pp. 296-302

CAPPELLI B., *Recensione a P. Fogaccia (...)*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", XVI (1947), pp. 158-162

CAPPELLI B., *Madonne di Calabria*, in "Almanacco calabrese", XII (1962), pp. 23-41

CAPPELLI B., *Morano e la sua odonomastica*, Morano 1989

CHANCEREL L., *Storia del teatro. Panorama dalle origini ai nostri giorni*, Roma 1967

Cassano 1991: *Museo Diocesano di Cassano all'Ionio. Catalogo delle opere*, a cura di R. Caputo, Castrovillari s.s.d. (ma 1991)

Castelluccio I. 1985: *Archeologia, arte e storia alle sorgenti del Lao*, catalogo della mostra "Castelluccio: un centro 'minore' tra beni culturali e memoria storica" (Castelluccio I.: 1985) a cura di P. Bottini, Matera 1988

COLLIN DE PLANCY J. A. S., *Dizionario critico delle reliquie e delle immagini miracolose*, Roma 1982 (I ed. trad. it.)

Confraternite, chiesa e società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1994

Cosenza 1976: *Arte in Calabria: Ritrovamenti. Restauri. Recuperi*, catalogo della mostra (Cosenza: 1976) a cura di M. P. Di Dario Guida, Cava dei Tirreni 1978 (ristampa)

Cosenza 1988: *Pietro Negroni e la cultura figurativa del Cinquecento in Calabria*, catalogo della mostra (Cosenza: 1988) a cura di V. Savona, Rovito 1990

Cosenza 1990: *Opere d'arte restaurate in*

- Calabria*, catalogo della mostra (Cosenza: 1990) a cura di A. Ceccarelli, Soveria M. 1992
- Cosenza 1991: *L'intaglio ligneo in Calabria dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Cosenza: 1991) a cura della Soprintendenza per i Beni AA.AA.AA.SS. della Calabria - sezione didattica, Cosenza 1991
- Cosenza 1994: *Iconografia di Chiara d'Assisi in Calabria. Celebrazioni per l'VIII centenario della nascita della Santa*, catalogo della mostra (Cosenza: 1994) a cura di M. Galletti, Castrovillari 1994
- DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, I-III, Napoli 1742-1745
- D'ELIA M., *La pittura barocca*, in *La Puglia tra barocco e rococò, "Civiltà e culture in Puglia"*, IV, Milano 1982, pp. 162-320
- DE MAJO R., *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna, 1656-1700*, Napoli 1971
- DE MAJO R., *Pittura e controriforma a Napoli*, Bari 1983
- DE ROSE G., *Recensione a Mattia Preti (...)*, in *"Calabria Nobilissima"*, XL (in corso di stampa)
- DI DARIO GUIDA M. P., *Cultura artistica della Calabria medioevale*, Cava dei Tirreni 1978
- DI DARIO GUIDA M. P., *Formazione e consistenza del patrimonio artistico delle chiese di Calabria*, in *I beni culturali e le chiese di Calabria* (Atti del Convegno ecclesiale regionale: Reggio C.-Gerace, 1980), Reggio C. 1981, pp. 241-266
- DI DARIO GUIDA M. P., *Il Museo di S. Maria della Consolazione in Altomonte*, Cava dei Tirreni 1984 (II ed.)
- DI DARIO GUIDA M. P., *Importazione, collezionismo e produzione autoctona nella cultura artistica del sec. XVIII in Calabria*, in *Settecento Calabrese* (Atti del Convegno: Rende-Cosenza, 1983) a cura di M. De Bonis, P. De Falco, M. F. Minervino, Cosenza 1985, pp. 389-427
- Dizionario Bolaffi dei pittori, disegnatori e incisori italiani*, I-XI, Torino 1978 (data del I volume - ristampa)
- Dizionari terminologici. Suppellettile ecclesiastica*, I, a cura di B. Monteverchi e S. Vasco Rocca, Firenze 1987
- Elenco degli edifici monumentali. LVIII-XL. Catanzaro-Cosenza-Reggio Calabria*, a cura di A. Frangipane, Roma 1938
- Firenze 1975: *Grafica per orafi. Modelli del Cinquecento e Seicento. Mostra di incisioni da collezioni italiane*, catalogo della mostra (Firenze: 1975) a cura di A. Omodeo, Firenze 1975
- Firenze 1986: *La Maddalena tra Sacro e Profano*, catalogo della mostra (Firenze: 1986) a cura di M. Mosco, Firenze 1986
- FRANGIPANE A., *L'arte in Calabria*, Messina s.s.d. (ma 1927)
- FRANGIPANE A.-VALENTE C., *La Calabria*, Bergamo 1929
- FRANGIPANE A., *Maestranze di Calabria*, in *"Brutium"*, XXX (1951), 3-4, pp. 5-7
- FRANGIPANE A., *L'arte nella provincia di Cosenza*, in *"Brutium"*, XXXIV (1955), 3-4, pp. 5-7
- FARMER D. H., *Dizionario Oxford dei santi*, Padova 1989
- FOLLIERI E., *Vita di S. Fantino*, Bruxelles 1993
- Gaeta 1981: *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra (Gaeta:1981) a cura di N. Spinosa, Gaeta 1981
- GALLO G., *Rovito e le sue opere d'arte*, in *"Brutium"*, XVI (1937), 6, p. 41
- GALLO G., *Echi e riverberi. Pittori calabresi in una chiesa di Acri*, in *"Brutium"*, XXXV (1956), 9-10, pp. 9-10
- GALLO G., *Una sosta nelle chiese di Acri*, in *"Brutium"*, XLVI (1967), 1, p. 9
- GIRALDI G., *Le chiese di Rende*, Rende 1990 (II ed.)
- GRECO S. M., *La pittura in Calabria. V*, in *"Vita Paesana"*, II (1889), 5, pp. 34-36; 7, pp. 49-50
- HALL J., *Dizionario dei simboli e dei soggetti nell'arte*, Milano 1983
- HOPPENBROUWERS V. oc, *Devotio mariana in Ordine fratrum B.M.V. de monte Carmelo a medio saeculo XVI usque ad finem saeculi XIX*, Roma 1960
- Il Cinquecento, "La pittura in Italia"*, 1-2, Milano 1988 (II ed.)
- Il Settecento, "La pittura in Italia"*, 1-2, Milano 1990 (II ed.)
- Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, II. Calabria*, a cura di A. Frangipane, Roma 1933
- Itinerari per la Calabria*, a cura di M. P. Di Dario Guida, "Guide de L'Espresso", 13, Roma-Vicenza 1983
- KRUFTH. W. (a), *Antonello Gagini as Coauthor with Michelangelo on the Tomb of Pope Julius II*, in *"The Burlington Magazine"*, CXVII (1975), 870, pp. 598-599
- KRUFTH. W. (b), *Figure giovanili di Madonna di Antonello*, in *"Antichità Viva"*, XIV (1975), 2, pp. 27-35

- KRUFTH. W., *Antonello Gagini und seine söhne*, München 1980
- La chiesa di Santa Maria Maggiore in Corigliano*, Rossano S. 1994
- La dimensione mariana del Carmelo*, I-II, Roma 1989
- Leggenda Aurea 1924-1926*: Jacopo da Varazze, *Leggenda Aurea*, I-III, a cura di A. Levasti, Firenze 1924-1926
- LEONE DE CASTRIS P., *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991
- LEONE G. ofm capp., *Necrologio dei Frati Minori Cappuccini di Cosenza dalle origini ai nostri giorni*, Milano 1980
- LEONE G. ofm capp., *I Cappuccini e i loro 37 conventi in provincia di Cosenza*, I-II, Cosenza 1986
- LEONE G., *La chiesa di S. Pietro in Cerchiara di Calabria. Catalogo delle opere*, Trebisacce 1991
- LEONE G., *Per una storia dell'intaglio in Calabria: appunti sulla cosiddetta «scuola di Morano»*, in "Daedalus", IV-V (1991/1992), 7-8, pp.49-91
- LEONE G., *La cappella dell'Ecce Homo ai Cappuccini*, in "Il Serratore", 5 (1992), 24, pp. 42-44
- LEONE G. (a), *Per una storia dell'arte sacra nella valle del Crati*, in *Bisignano e la val di Crati tra passato e futuro* (Atti del Convegno: Bisignano 1991), a cura di R. Fasanella D'Amore, L. Falcone, M. Pugliese, Soveria M. 1993, pp. 111-150
- LEONE G. (b), *A proposito della 'tarda pittura bizantina' in Calabria*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 84-92
- LEONE G., *Le maestranze del legno a Corigliano. I cori*, in "Il Serratore", 7 (1994), 34, pp. 31-34
- LEONE G. (a), *Le maestranze del legno a Corigliano/2. Pulpiti e confessionali*, in "Il Serratore", 8 (1995), 35, pp. 36-39
- LEONE G. (b), *Le maestranze del legno a Corigliano/3. Altari, balaustrate e altri arredi. I*, in "Il Serratore", 8 (1995), 36, pp. 42-46
- LEONE G., *Recensione a C. G. Canale (...)*, in "Calabria Nobilissima", XL (in corso di stampa)
- LEONI N., *Della Magna Graecia e delle Tre Calabrie*, I-II, Napoli 1845
- LOIZZO C., *Organi ed organari in Calabria del XVII al XX secolo*, Cosenza 1990
- LUCCO M., *Catalogo del Museo Civico di Belluno. II, I disegni*, Belluno 1989
- Matera 1994: *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra (Matera: 1994) a cura di S. Abita, Salerno 1994
- MAINIERI F., *Agricoltura e pastorizia nella memoria di un paese del Sud*, Castrovillari 1989
- MATTEUCCI A. M., *Architettura del Settecento*, Torino 1978
- MINICUCCI C., *Un fa presto del '700 in Calabria. Cristoforo Santanna* (con note di A. Frangipane), in "Brutium", XXIX (1950), 7-9, pp. 7-9
- MESSORE G., *Patrimonio organario del Molise*, Campobasso 1988
- MOLTMANN-WENDEL E., *Le donne che Gesù incontrò*, Brescia 1985
- Monumenti calabresi danneggiati*, articolo non firmato (A. Frangipane?) in "Brutium", XXIV (1945), 3-4, p. 6
- Morano 1989: *Morano: la sua storia, la sua arte, la sua vita*, a cura della Scuola Media Statale «G. Scorza», Castrovillari 1989
- Napoli 1979-1980: *Civiltà del '700 a Napoli* (1734-1799), I-II, catalogo della mostra (Napoli: 1979-1980) a cura di N. Spinosa, Firenze 1979
- Napoli 1980-1981: *Pittura Sacra a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli: 1980-1981) a cura di N. Spinosa, Napoli 1980
- Napoli 1984: *Civiltà del Seicento a Napoli*, I-II, catalogo della mostra (Napoli: 1984) a cura di N. Spinosa, Firenze 1984
- NERI D., *Scultori francescani del Seicento in Italia*, Pistoia 1952
- NIERO A., *I Cappuccini e Venezia*, Venezia 1994
- Nuovo dizionario di Mariologia*, a cura di S. De Fiores e S. Meo, Roma 1985
- ORTONA U., *Periplo dell'arte*, in "Almanacco Calabrese", I (1951), pp. 85-82
- PANE R., *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli 1939
- PAVONE M. A., *Paolo de Majo. Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei «lumi»*, Napoli 1977
- PAVONE M. A., *Aggiunte a «Paolo de Majo»*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, I, Napoli 1984, pp. 491-502
- PASCULLI FERRARA M., *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano 1983
- Per un atlante della Calabria. Territorio, insediamenti storici, manufatti architettonici*, Reggio C. - Roma 1993
- PILO G. M., *Francesco Guardi. I paliotti*, Milano 1983
- PLACANICA A., *Uomini. Strutture. Economie in Calabria nei secoli XVI-XVIII. Demografia e società*, I-II, Reggio C. 1974
- PLACANICA A., *Alle origini dell'egemonia borghese in Calabria*, Catanzaro 1978

- PRETTO M., *Santi e santità nella pietà popolare in Calabria*, I-II, Cosenza 1993
- PREVITALI G., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978
- PREVITALI G., *Fiamminghi a Napoli alla fine del '500: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher*, in *Rélation artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiés à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles 1980, pp. 209-217
- Puglia - Basilicata - Calabria, "Museo Italia" a cura di M. L. Casanova (dir. sez. Calabria: M. P. Di Dario Guida), Roma s.s.d. (ma 1987)
- Rende 1987: *Cristoforo Santanna*, I-II, catalogo della mostra (Rende: 1987) e catalogo delle opere a cura di G. Lambroschiano, Rende 1987
- Reggio Calabria 1988: *Il palazzo dal Rinascimento a oggi. In Italia, nel regno di Napoli*, Atti del convegno internazionale (Reggio C.: 1988), Roma 1990
- Reggio C. - Messina 1986: *Messina e la Calabria dal Basso Medioevo all'età contemporanea*, atti del 1° colloquio calabro-siculo (Reggio C. - Messina: 1986), Messina 1988
- RICCI C., *Maria di Magdala e le molte altre*, Napoli 1991
- Roma 1990: *I grandi progetti di intervento nel settore dei Beni Culturali*, catalogo della "IX mostra europea del Turismo, Artigianato e delle tradizioni culturali" (Roma: 1990), Roma 1990
- ROTILI M., *L'arte del '500 nel Regno di Napoli*, Napoli 1972
- RUSSO F., *Storia della Diocesi di Cassano al Jonio*, I-III, Napoli 1964-1968
- SANTARELLI G., *Opere di ebanisteria presso i Cappuccini delle Marche*, in "Collectanea Franciscana", 63 (1993), 3-4, pp. 595-625
- SAXER V., *Les saintes Marie de Béthanie et Marie de Magdala dans la tradition liturgique et homilétique d'Orient*, in "Revue des Sciences religieuses", XXXII (1958), pp. 1-37
- SEBASTIANI L., *Tra/Sfigurazione. Il percorso evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*, Brescia 1992
- SEBASTIANI L., *Donne dei Vangeli. Trattati personali e teologici*, Torino 1994
- SEVERINI V., *Gio: L. Tufarello e le antichità di Morano*, Morano Calabro 1901
- SEVERINI V., *I moranesi illustri del XIX secolo*, Morano 1906
- SPINOSA N., *Pittura napoletana del Settecento*, I-II, Napoli 1993 (II ed.)
- Storia del Mezzogiorno*, a cura di G. Galasso, I-XV (v 19), Napoli 1991 (data del I volume)
- T.C.I. 1928: *Italia Meridionale; III; Campania, Basilicata e Calabria*, "Guide d'Italia del Touring Club Italiano", a cura di L. V. Bertarelli, Milano 1928
- TCI 1965: *Basilicata e Calabria*, "Guide d'Italia del Touring Club Italiano", 21, Milano 1965
- TCI 1980: *Basilicata e Calabria*, "Guide d'Italia del Touring Club Italiano", 21, Milano 1980
- THIEME U. - BECKER F., *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-XXXVII, Lipsia 1907 (data del I volume)
- Tra Pollino e Aspromonte. Rende ed i suoi artefici*, articolo non firmato (A. Frangipane?) in "Brutium", IV (1925), 2-3, pp. 5-6
- TROMBETTI G., *Castrovillari nei suoi momenti d'arte*, Castrovillari 1989
- TROMBETTI G., *Le chiese di S. Maria del Gamio e delle Armi in Saracena. Itinerario storico-artistico*, Castrovillari 1993
- VACCARO A., *Italo-Albanensia*, Cosenza 1994
- VALENTE G., *Due pittori a Celico nel Settecento*, in "Brutium", XXVIII (1949), 12, p. 7
- VALENTE G., *Cristoforo Santanna a Celico, Pedace e Spezzano Piccolo*, in "Brutium", XXXI (1952), 1-2, pp. 12-13
- VALENTE G., *Dizionario dei luoghi della Calabria*, I-II, Chiaravalle C.le 1973
- VALENTINO G., *Itinerari d'arte*, Catanzaro 1990
- VALENTINO G., *Taverna città d'arte*, Lamezia T. 1994
- VALLET G., *Settecento siciliano*, Milano 1979
- Vallo della Lucania 1986: *Il Museo diocesano di Vallo della Lucania*, "Strutture per i Beni Culturali", collana diretta da M. De Cunzio, Salerno 1986
- VARGAS C., *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988
- Venezia 1994: *Chiesa del Redentore. Arte e devozione*, "Venezia dal museo alla città", 3, Roma-Venezia 1994
- VENDITTI A., *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli 1961
- ZUMPANO N., *Racconto. Il ritratto di un artista*, in "Il Gravina", I (1868), 12, pp. 186-187

Indice

- 5 Premessa
- 7 Presentazione
- 9 La nostra memoria
- 11 Opere d'arte restaurate dalle
chiese della Maddalena e del
Carmine
- 16 *Tabula gratulatoria*
- 17 I. Schede.
Memorie riscoperte
- 75 II. La "Gran Donna di Maddalo".
*A proposito della storia e della
produzione artistica nella chiesa
della Maddalena di Morano
Calabro.*
- 123 Bibliografia Generale

Finito di stampare nel mese di settembre 1995
dalla *GAETANI LITHOTYPE*
via Manfrediana, 12/B - Tel.0981/26043 Castrovillari (CS)

