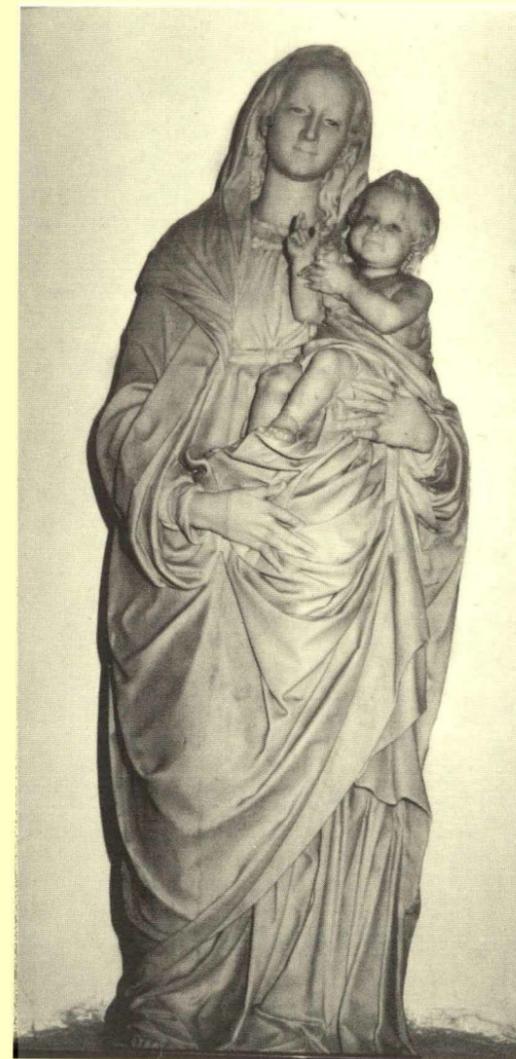


ALESSANDRA MIGLIORATO

TRA MESSINA E NAPOLI:
LA SCULTURA DEL CINQUECENTO IN CALABRIA
DA GIOVAN BATTISTA MAZZOLO
A PIETRO BERNINI



ALESSANDRA MIGLIORATO

TRA MESSINA E NAPOLI:
LA SCULTURA DEL CINQUECENTO IN CALABRIA
DA GIOVAN BATTISTA MAZZOLO A PIETRO BERNINI

ISBN 88-87617-35-X

B.A.S.M.
XXX

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

*Ai miei straordinari genitori,
che hanno vissuto con passione
ogni fase di questo lavoro*

1. B. MACCHIARELLA
Cultura decorativa ed evoluzione barocca nella produzione tessile e nel ricamo in corallo a Messina (secc. XVII e XVIII), Messina 1985.
2. B. BALDANZA - M. TRISCARI
Le miniere dei Monti Peloritani, Messina 1987.
3. L. VILLARI
Storia ecclesiastica della città di Piazza Armerina, Messina 1988.
4. R. MOSCHEO
Mecenatismo e scienza nella Sicilia del '500. I Ventimiglia di Geraci ed il matematico Francesco Maurolico, Messina 1990.
5. F. PAOLINO
Giacomo Del Duca. Le Opere siciliane, Messina 1990.
6. G. VAN DE MOETTER
Historisch-Bibliographischer Abriß der deutschen Sizilienreisenden - Breve profilo storico-bibliografico dei viaggiatori tedeschi in Sicilia. 1600-1900, Messina 1991.
7. G.L. CIOTTA
La cultura architettonica normanna in Sicilia, Messina 1993.
8. F. PAOLINO
Architetture religiose a Messina e nel suo territorio fra controriforma e tardorinascimento, Messina 1995.
9. C. SALVO
Monache a Santa Maria dell'Alto, Messina 1995.
10. R. MOSCHEO
I gesuiti e le matematiche nel secolo XVI, Messina 1998.
11. HELEN HILLS
Marmi Mischi Siciliani - Invenzione e identità, Messina 1999.
12. A. MIGLIORATO
Tra Messina e Napoli: la scultura del cinquecento in Calabria da Giovan Battista Mazzolo a Pietro Bernini, Messina 2000.

ALESSANDRA MIGLIORATO

TRA MESSINA E NAPOLI:
LA SCULTURA DEL CINQUECENTO IN CALABRIA
DA GIOVAN BATTISTA MAZZOLO
A PIETRO BERNINI

Le fotografie appartengono all'archivio dell'autore.

Desidero ringraziare quanti mi hanno fornito consigli e mi hanno incoraggiato alla pubblicazione di questo volume: la prof.ssa Teresa Pugliatti (*Univ. di Palermo*), il prof. Giacomo Scibona (*Univ. di Messina*), il prof. Federico Martino (*Univ. di Messina*), il prof. Giuseppe Cantelli (*Univ. di Siena*), la prof.ssa Bernardina Sani (*Univ. di Siena*), il dott. Alessandro Angelini (*Univ. dell'Aquila*), il dott. Giovanni Russo (*Biblioteca Comunale di Polistena*), l'ing. Antonio Tripodi (*archivio Diocesano di Mileto*), il dott. Antonio Caracciolo (*Univ. "La Sapienza", Roma*) e tutti i parroci delle chiese visitate che hanno offerto la loro disponibilità.

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	9
I. LA FORTUNA CRITICA.....	13
II. LA CALABRIA NEL CINQUECENTO: NOTE STORICHE	21
III. LA SCULTURA DI AMBITO MESSINESE IN CALABRIA	27
IV. LA SCULTURA DI AMBITO NAPOLETANO IN CALABRIA	73
V. UN PROBLEMA APERTO.....	111
VI. BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUZIONE

Malgrado la qualità e quantità della produzione scultorea presente in Calabria nel Cinquecento, non esiste tuttora uno studio complessivo su tale argomento, se si escludono piccoli contributi su singole opere, rapidi inventari o brevi capitoli in più ampie trattazioni. L'operazione che qui si propone ha quindi un duplice intento: da un lato si vorrebbero porre le fondamenta per lo studio globale di un tema che non ha goduto di un'adeguata fortuna critica; dall'altro ci si pone l'obiettivo di portare alla luce opere inedite, o poco note, e di ricondurle al loro ambito culturale di appartenenza.

Naturalmente non è dato scoprire in questa sede la presenza di una scuola locale autonoma in Calabria, ma si può constatare come una rassegna complessiva delle testimonianze riscontrate possa fornire alcuni tasselli mancanti per una conoscenza più completa degli artisti operanti nei due maggiori centri di produzione scultorea meridionale: Napoli e Messina. Alle botteghe di questi due centri si rivolgeva infatti quasi esclusivamente la committenza calabrese, dimostrandosi pronta alla ricezione di tutte le novità artistiche che si andavano elaborando in quei luoghi.

Il rilievo che si può opporre a questa impostazione che si incentra sul territorio, è che la scultura in Calabria possa più congruamente essere esaminata all'interno di studi monografici sulla produzione napoletana o messinese. Proverò invece a dimostrare il contrario, poiché ritengo che una ricerca a tappeto su un territorio ancora praticamente inesplorato possa dare risultati notevoli e in certi casi tali da spiazzare persino gli studi monografici su una singola scuola o su singoli artisti: uno degli esempi più interessanti che vorrei addurre in proposito riguarda l'esame della pala raffigurante *l'Adorazione dei Magi* dell'Oratorio di San Bernardino da Siena ad Amantea (Cosenza)¹, che proporrei di attribuire a Pietro Bernini. Quest'opera infatti era stata rapidamente liquidata dall'in-

¹ Si veda pp. 107-109.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

ventario del Frangipane² con l'attribuzione allo scultore messinese Rinaldo Bonanno. Il riferimento al Bonanno ha di fatto impedito che di essa si occupassero gli studiosi di Pietro Bernini, che pure in molti casi si sono spinti nel territorio calabrese dove sono state rintracciate importanti testimonianze dell'attività giovanile di questo artista.

D'altro canto nell'unico saggio monografico sul Bonanno l'attribuzione allo scultore messinese veniva rigettata da Benedetta Saccone³, che non pubblicava l'opera, escludendola così dal percorso dell'artista. È in casi come questi, quindi, che si può constatare come la ricerca sul territorio, più che su una singola scuola, possa produrre risultati interessanti e soprattutto inaspettati.

Si aggiunga inoltre che la lettura di una scuola da un'ottica periferica può rendere meglio comprensibile la fortuna di un artista e la specialità che gli era attribuita: basti pensare alla ricostruzione del *monumento Spinelli* a Seminara⁴ (Reggio Calabria) da attribuire ad Andrea Calamech e palesemente esemplato, secondo la nostra ipotesi, sul modello del monumento messinese a *Don Giovanni D'Austria*, che è appunto l'opera più nota dell'artista. Se ne ricava come Calamech venisse considerato lo scultore celebrativo per eccellenza a cui affidare le narrazioni storiche e che quindi per tale specialità veniva richiesto in particolare il suo intervento.

Naturalmente non sempre per le opere che qui si esaminano si può arrivare a risultati così chiari, molto spesso anzi ci troviamo di fronte ad un materiale che sfugge a definizioni precise, proprio per la natura stessa del territorio cui era destinato, che era appunto un territorio periferico, nel quale venivano inviate opere di artisti all'esordio o al declino della loro carriera⁵. Si aggiunga, a rendere difficoltosa una maggiore precisione nelle indagini, il fatto che anche per le due scuole di provenienza delle

² A. Frangipane, *Inventario dei Beni Artistici in Calabria*, Roma 1933, p. 150.

³ B. Saccone, *Rinaldo Bonanno Scultore e Architetto messinese*, in "Commentari", XI, 2, 1960, p. 127.

⁴ Si veda pp. 68-69.

⁵ Si veda così anche in F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 188.

Introduzione

sculture calabresi, si registrano notevoli lacune conoscitive che impediscono una piena conoscenza di tutte le personalità.

A proposito del metodo di indagine va detto che si è trattato di un percorso obbligato. Allo stato attuale infatti a causa delle vicissitudini che hanno colpito il patrimonio storico-artistico e quello archivistico calabrese ci si è spesso trovati di fronte ad opere non documentate, o, più raramente, a documenti che si riferivano ad opere perdute. Il che ha comportato che l'unica possibilità di arrivare a nuovi risultati non potesse restare subordinata alla speranza di fortunati e risolutivi documenti archivistici, ma dovesse innanzitutto basarsi sulla lettura stilistica delle opere. Lettura che non solo non può prescindere da una ricognizione quanto più possibile estesa, ma deve anche mirare, ove possibile, alla ricontestualizzazione delle testimonianze.

Bisogna dire infatti che uno dei più grossi ostacoli allo studio scientifico di questo materiale è stata la pressoché assoluta distruzione del contesto originario, dovuta non soltanto alla progressiva decadenza della regione, ma principalmente ai devastanti eventi sismici, in testa ai quali si pone il terremoto del 1783, che causò la distruzione di molti centri della Calabria, spesso abbandonati e ricostruiti in luoghi più sicuri. Accade quindi talora che frammenti di opere scultoree, soprattutto pale d'altare o monumenti funebri, si trovino sparsi in luoghi diversi della medesima chiesa, o che addirittura siano stati assemblati scorrettamente. In tali casi porsi il problema della collocazione originaria di questi frammenti può risultare estremamente utile per la comprensione del loro ambito di appartenenza.

Per quanto riguarda l'arco cronologico prescelto, potrà meravigliare la decisione di partire dall'attività di Giovan Battista Mazzolo escludendo la scultura di Antonello Gagini⁶ e della sua bottega, e cioè quello che viene considerato il fenomeno di maggiore importanza per la scultura in

⁶ Sull'attività di Antonello Gagini si veda in particolare: H.W. Kruff, *Antonello Gagini und seine Sohne*, München 1980, con bibliografia precedente. Su

Antonello Gagini in Calabria: N. Pagano, *Antonello Gagini e la Calabria*, in "Calabria Sconosciuta", 1995, pp. 29-35.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Calabria. Bisogna dire però che proprio la fama e la capillare diffusione in tutta la regione della scultura gaginesca, hanno generato l'equivoco storiografico che l'intera produzione cinquecentesca in Calabria fosse appunto quasi esclusivo appannaggio di questa bottega. Per sfatare l'equivoco, quindi, e per dimostrare la varietà del panorama calabrese si è scelto di tralasciare in questa sede appunto l'attività di Antonello Gagini e del suo *entourage*, per esaminare invece influenze ed apporti sicuramente meno studiati o mistificati da attribuzioni svianti.

Da queste premesse risulta evidente che è stato necessario esaminare una notevole quantità di materiale, materiale che naturalmente non può essere compreso integralmente nei limiti di questo scritto in cui vengono presi in considerazione solo i casi più interessanti ed inediti; le opere che invece possiedono già un'attendibile collocazione critica (generalmente comprovata da documentazione d'archivio), nonostante richiedessero anch'esse ulteriori approfondimenti, vengono solo citate per alcuni indispensabili confronti.

Si tratta tuttavia di una campionatura abbastanza significativa, che rende appunto la dimensione di una tematica storico-artistica fino ad oggi mai passata al vaglio di una ricognizione critica globale.

Per ragioni di comodo e per una maggiore linearità espositiva, si è scelto di separare in maniera netta le opere provenienti dalla scuola messinese da quelle di ambito napoletano, ben sapendo però di compiere un'evidente semplificazione in quanto i continui scambi tra Napoli e Messina, assieme alle massicce presenze esterne nelle due città, rendono poco rispondente a realtà la rigida divisione in due blocchi.

Prima però di procedere all'indagine delle due scuole riteniamo di dover fornire alcuni cenni sulla fortuna critica del tema e sulla situazione storica della Calabria nel Cinquecento.

I LA FORTUNA CRITICA

Spetta ad Alfonso Frangipane il merito di aver tentato per primo una catalogazione complessiva del vasto ed inesplorato patrimonio calabrese. Sia i numerosi articoli su "Brutium", rivista da lui fondata, sia *l'Inventario degli oggetti d'arte in Calabria* del 1933¹, possono considerarsi ancora un valido ausilio per studi più specifici. Pur nel carattere antologico di quegli scritti, vi si individuano, infatti, alcuni argomenti come la scultura del Cinquecento, meritevoli di un'indagine più ampia e approfondita.

In questo specifico ambito l'attività dello studioso si è svolta su due fronti: da un lato egli ha redatto una mappa delle testimonianze figurative riconducendole alla loro cultura di appartenenza; dall'altro ha rintracciato sul territorio quelle opere di cui erano stati pubblicati i documenti, ma che non erano state individuate, proprio per i continui spostamenti cui è andato soggetto il patrimonio calabrese².

Dopo avere sottolineato l'importanza dei suoi contributi, non si può tuttavia non rilevare la presenza negli scritti del Frangipane di alcuni vistosi errori di cronologia o di attribuzione, perdonabili in quei tempi, ma che oggi è il caso di correggere. Ed è proprio su queste sviste del Frangipane, che si fonda la maggior parte di questo lavoro, in cui proprio le indicazioni sbagliate, sono state per me le più preziose per il reperimento di opere non ancora studiate da chi si è fondamentalmente attenuto alle indicazioni dello studioso.

Dopo la catalogazione del Frangipane gli interventi sono stati sostanzialmente di due tipi: o piccole segnalazioni su singole opere, talora di tipo meramente descrittivo, oppure come capitoli in un discorso di più

¹ A. Frangipane, *Inventario degli Oggetti d'arte d'Italia, II Calabria*, Roma 1933. *Calabria in atti notarili messinesi*, in "Brutium", 1939, 3, pp. 41-43, 4, pp. 69-70.

² A. Frangipane, *Opere d'arte per la*

La scultura del Cinquecento in Calabria...

vasto raggio. A questo secondo gruppo appartiene la monografia del Rotili, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli* (1972)³, in cui viene affrontato il problema della specificità dell'arte meridionale, ma, data l'impostazione generale, solo un piccolo spazio è dedicato alla scultura in Calabria, che è tuttavia guardata con interesse. Nel testo viene inoltre enunciata per la prima volta in maniera esplicita la prevalenza quantitativa della scultura di ambito messinese, anche se la qualità delle opere provenienti da Napoli viene sottolineata con l'attribuzione della *Madonna della Neve* della chiesa Madre di Vibo Valentia definita dallo studioso «un capolavoro di Annibale Caccavello»⁴.

È sostanzialmente mantenuta nelle linee generali l'impostazione del Rotili, sebbene un po' ampliata ed organizzata in maniera più sistematica, da Maria Pia di Dario Guida nell'intervento *Formazione e consistenza del patrimonio artistico nelle chiese di Calabria* nell'ambito del convegno *I Beni culturali e le chiese di Calabria* del 1980⁵.

Ancora un piccolo paragrafo - all'interno di una trattazione più ampia - viene dedicato dalla studiosa alla scultura cinquecentesca nel volume *Itinerari d'arte in Calabria* (1983)⁶ che ha il pregio di riassumere le vicende artistiche più significative del secolo e di passare in rassegna quelle che sono le attribuzioni più ragionevoli agli scultori cinquecenteschi attivi in Calabria.

Negli stessi anni si svolgono intanto due importanti dibattiti su tematiche calabresi: *Atti del III Congresso Storico Calabrese*⁷ e *Messina e la Calabria dal Basso Medioevo all'età contemporanea. Atti del I colloquio calabro siculo*. In quest'ultimo testo si occupano dell'argomento

³ M. Rotili, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1972, pp. 108-109; 112-116.

⁴ *Idem*, p. 109.

⁵ Maria Pia di Dario Guida, *Formazione e consistenza del patrimonio artistico nelle chiese di Calabria*, in *I Beni culturali e le chiese di Calabria* (Atti del convegno ecclesiale, Reggio Calabria, Gerace 1980),

Reggio Calabria 1981, pp. 241-266.

⁶ M.P. Di Dario Guida, *La Calabria nel secolo XVI*, in AA.VV., *Itinerari per la Calabria*, Roma 1983. La parte riguardante il Cinquecento in generale va da p. 233 a p. 253; alla scultura sono dedicate le pp. 242-247.

⁷ AA.VV., *Atti del III Congresso Storico Calabrese*, Reggio Calabria, 1983.

La fortuna critica

Elvira Natoli⁸, che riesamina gli apporti messinesi aggiungendo qualche elemento in più all'*Inventario* del Frangipane, e Giovanni Molonia⁹, che, sulla base di alcuni documenti rinvenuti in copia, aggiunge due opere al *corpus* dello scultore Giovan Battista Mazzolo.

Di taglio scientifico è anche il catalogo *Segni figurativi del culto eucaristico e mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria*¹⁰, in cui le schede dedicate alla scultura sono curate da Maria Pia Di Dario Guida e da Maria Katia Guida, che però non si staccano dai contributi precedenti e si mantengono sul solco tracciato dagli studi del Frangipane e del Rotili senza apportare sostanziali novità né per le attribuzioni, né per l'impostazione generale del problema¹¹.

Più innovativa nei contenuti è invece la monografia di Francesca Paolino, *Altari monumentali in Calabria 1500-1620*¹², pubblicata nel 1995 ed incentrata prevalentemente sulle vicende della committenza e sull'aspetto architettonico degli altari cinquecenteschi. L'interesse dell'opera inoltre consiste nel puntuale sforzo di collegamento tra le vicende storiche della regione e la fioritura degli altari in marmo. Non altrettanto puntuali appaiono invece le motivazioni che spingono la studiosa a sostenere le attribuzioni avanzate¹³.

Sostanziali novità nel campo della scultura in Calabria sono apportate

⁸ E. Natoli, *Scultura di ambito messinese in Calabria nei secoli XVI e XVII in Messina e la Calabria dal Basso Medioevo all'età contemporanea*, Atti del I colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria-Messina 1986) Messina 1988, pp. 17-27.

⁹ G. Molonia, *Note documentarie per un'opera dei Mazzolo in territorio di Calabria*, *ibidem*, pp. 47-52.

¹⁰ AA.VV., *Segni figurativi del culto eucaristico e mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria*, Roma 1988.

¹¹ Né innovazioni fondamentali aveva-

no apportato alla conoscenza del tema lavori precedenti come: R. Frangipane, *Il Rinascimento artistico tra storia e leggenda in Calabria*, Roma 1969.

¹² F. Paolino, *Altari monumentali in Calabria 1500-1620*, Reggio 1996.

¹³ Si veda ad esempio F. Paolino, *Altari monumentali*, pp. 45-43, in cui la studiosa attribuisce al Montorsoli la pala dell'*Adorazione dei Magi* a Seminara attraverso un confronto di motivi iconografici e decorativi presenti in gran parte degli autori cinquecenteschi.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

anche da Francesco Negri Arnoldi che dedica all'argomento alcuni importanti contributi: il primo di questi (*Due schede ed un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*)¹⁴ risale al 1983 ed ha per oggetto la formazione di Pietro Bernini. In particolare lo studioso avanza delle ipotesi sulla formazione dello scultore a contatto con gli artisti messinesi ed attribuisce all'artista la scultura inedita di *Santa Lucia* della chiesa dell'Immacolata a Polistena (Reggio Calabria).

Un altro straordinario inedito viene aggiunto dallo studioso al catalogo della scultura in Calabria, nell'ambito del *Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento*¹⁵, con l'attribuzione a Girolamo Santacroce del bassorilievo raffigurante la *Madonna col Bambino* della chiesa del Rosario di Taureanova (Reggio Calabria).

E ancora nel breve saggio all'interno del volume *Napoli l'Europa, ricerche di Storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*¹⁶ Negri Arnoldi riconduce al giusto ambito culturale la pala della *Deposizione* della chiesa di Santa Marina a Polistena accostata allo stile di Giovanni Angelo Montorsoli.

Un tentativo di inquadramento complessivo della materia viene infine formulato dallo stesso Negri Arnoldi nel capitolo dedicato alla scultura in Calabria all'interno della sua recente monografia *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*¹⁷.

La monografia, che ha il merito di porre all'attenzione l'importanza di una ricerca in Calabria, dalla quale possono emergere novità di rilievo

¹⁴ F. Negri Arnoldi, *Due schede ed un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in "Bollettino D'Arte del Ministero", 18, 1993, pp. 103-108.

¹⁵ F. Negri Arnoldi, *Classicismo e Classicità nella scultura italiana del primo Cinquecento*, in *Roma centro ideale della cultura nei secoli XV e XVI*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento (Roma 1985), Milano 1989, pp. 221-228.

¹⁶ F. Negri Arnoldi, *La pala marmorea di Polistena, Montorsoli e Montanini*, in *Napoli l'Europa, ricerche di Storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, p. 177.

¹⁷ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997.

La fortuna critica

circa la scultura napoletana e messinese, mostra però alcune lacune – soprattutto per l'ambito messinese – su questioni critiche fondamentali recentemente emerse¹⁸.

Questioni, che, prese in considerazione, costringono a rivedere molte conclusioni.

Anche Cettina Nostro ha dedicato a questo argomento molti interventi, tra cui segnalo il recentissimo articolo su Pietro Bernini in Calabria¹⁹, che si rivela però piuttosto azzardato nelle ipotesi formulate. L'autrice infatti costruisce la presenza di questo artista nella regione, attribuendogli opere dalla disparata connotazione culturale e supponendo possibili collaborazioni con artisti radicalmente lontani dalla sua personalità, come il quasi sconosciuto Giandomenico Mazzolo²⁰, o come il messinese Rinaldo Bonanno, che la Nostro vede a fianco del Bernini nella Madonna del Soccorso di Taureanova (Reggio Calabria)²¹, opera invece firmata dal Bonanno e perfettamente coerente con il suo stile.

Questi dunque in sostanza i principali contributi aventi per oggetto la tematica calabrese. Naturalmente però, come si è avuto modo di sottolineare già prima, la scultura in Calabria si fonda sugli apporti provenienti dai due centri di Napoli e Messina, ed è quindi logico fare un rapido

¹⁸ Come si vedrà più avanti lo studioso infatti non prende in considerazione ad esempio la cronologia della pala *dell'Adorazione dei Magi* della chiesa di San Marco a Seminara, ricostruita dalla Paolino (*Altari monumentali...*, pp. 65-73) sulla base di una replica datata. Né tiene conto dell'ipotesi formulata da Franca Campagna Cicala (*Messina, Museo Regionale...*, p. 84 e p. 110) a proposito di opere del Museo di Messina come il monumento funebre al visconte Cicala, o come la scultura di *Santa Caterina* proveniente da Santa Lucia del Mela (Messina). Ed infine ancora per l'ambito messinese non tiene conto dello spostamento di

paternità della scultura di *Santa Caterina* della chiesa di Santa Caterina a Milazzo da Vincenzo Gagini a Giuseppe Bottone, avanzato, sulla base di una solida documentazione archivistica da A. Barricelli, *Dieci capolavori (una paternità contestata)*, nel supplemento di "Kalòs", dedicato a Milazzo, 5 (1993), pp. 11-12.

¹⁹ C. Nostro, *Pietro Bernini in Calabria, ipotesi attributive e puntualizzazioni cronologiche*, in "Calabria Sconosciuta", XXI, 1998, n. 77, pp. 39-46.

²⁰ Su questo artista si veda più avanti, p. 36.

²¹ Per quest'opera si veda più avanti, p. 60.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

cenno a quegli studi da cui sono emerse nuove conoscenze sulla scultura in Calabria.

Per la scultura proveniente dalla Sicilia, insostituibili sono i volumi di Gioacchino di Marzo²², in cui viene rintracciata soprattutto una consistente documentazione riguardante i Mazzolo. Sempre per quanto riguarda le scoperte archivistiche un altro importante contributo è costituito dalle ricerche del Puzzolo Sigillo²³ a cui si deve non soltanto l'individuazione dell'attività calabrese di un mediocre artista come Giuseppe Bottone, ma soprattutto la scoperta della documentazione archivistica che ha permesso di rintracciare nel Duomo di Tropea (Vibo Valentia) una statua commissionata al Montorsoli²⁴.

Per lo scultore messinese Rinaldo Bonanno lo studio più completo (in cui viene passata in rassegna anche l'attività in Calabria dello scultore) è fino ad oggi quello di Benedetta Saccone²⁵ che pubblica per la prima volta importanti documenti scoperti in precedenza dal Puzzolo Sigillo.

Più recentemente Simonetta La Barbera²⁶ fa il punto della generale situazione della scultura messinese, accennando anche alle opere esportate al di là dello stretto.

Sul versante napoletano le più importanti documentazioni sulla Calabria sono emerse dai preziosissimi volumi del D'Addosio editi nel 1920 e contenenti documenti inediti di artisti napoletani tra Cinquecento e Seicento²⁷. Infine ancora per gli archivi napoletani insostituibili fonti di informazioni si sono rivelate il volume di *Notizie dai documenti inediti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*²⁸ ed il *Catalogo delle pubbli-*

²² G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo 1883-84.

²³ D. Puzzolo Sigillo, *Ordinazione di opere d'arte per la Calabria in Atti notarili messinesi*, in *Omaggio degli Archivi provinciali di Stato al comm. A Tripodi*, Teramo 1938, pp. 126-128.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ B. Saccone, *Rinaldo Bonanno sculto-*

re e architetto messinese, in "Commentari", Roma, 1960, pp. 113-138.

²⁶ S. La Barbera, *La scultura della maniera in Sicilia*, Palermo 1984.

²⁷ G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, Napoli 1920.

²⁸ E. Nappi, *Notizie dai documenti inediti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Milano 1992.

La fortuna critica

*cazioni edite dal 1883 al 1990 riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secc. XVI e XVII*²⁹, pubblicati entrambi da Edoardo Nappi.

Oltre al già citato articolo di Negri Arnoldi numerosi sono stati i contributi sull'attività di Pietro Bernini in Calabria. Il primo in ordine di tempo risale a Pasquale Rotondi³⁰ che, grazie ai documenti pubblicati dal D'Addosio, ha individuato a Morano Calabro due sculture giovanili dell'artista. Più tardi anche il Martinelli³¹ ha attribuito all'artista più o meno fondatamente altre opere. Di recente, infine, delle importanti novità attribuite sull'attività calabrese dell'artista sono emerse dagli studi di Silvia Tozzi³² e di Paola D'Agostino³³.

²⁹ E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990 riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII*, Napoli 1995.

³⁰ P. Rotondi, *Due opere giovanili di Pietro Bernini*, in "Capitolium", IX, 1933, pp. 10-11.

³¹ V. Martinelli, *Contributi alla scultu-*

ra del Seicento: Pietro Bernini e figli, in "Commentari", IV, Roma 1953, pp. 133-154.

³² S. Tozzi, *Due "Santi" per Pietro Bernini*, in "Prospettiva", 79, 1995, pp. 54-6.

³³ P. D'Agostino, *Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in "Dialoghi di Storia dell'arte", 2, 1996, pp. 108-111.

II LA CALABRIA NEL CINQUECENTO: NOTE STORICHE

Per quanto esuli dalle finalità di questo studio un approfondimento storico sulle vicende cinquecentesche della Calabria, si ritiene utile fornire quegli elementi che permettano una migliore comprensione dei fatti artistici. In particolare, quindi, oltre ad una rassegna sommaria delle condizioni socio economiche regionali, si intende qui presentare una mappa geo-politica di quei luoghi entro cui ricadono le testimonianze artistiche che saranno prese in esame.

Da *Economia e Società nella Calabria del Cinquecento* di Giuseppe Galasso cito un passo che riassume efficacemente la situazione calabrese in questo secolo: «durante tutto il Cinquecento, la Calabria conosce un lungo periodo di espansione economica. La feudalità si piega alle strutture giuridiche e politiche della monarchia assoluta, la spinta demografica persiste, il popolo “quattrocentesco” comincia a differenziarsi in una pluralità di moderni ceti concorrenti, l’aristocrazia agraria e la borghesia maggiore sembrano predestinate all’alleanza e alla fusione. Sarebbe riuscita la regione, grazie a questa fase di grande espansione, ad emanciparsi dalla dipendenza dai mercati e dai mercanti forestieri, che ne condizionavano e ne limitavano le prospettive di sviluppo? La storia del Cinquecento calabrese è la storia di questo interrogativo. La risposta è negativa. Già agli inizi del Seicento si manifesta la crisi: lo Stato accentua sempre più il suo aspetto fiscale ed oppressivo, la domanda estera, su cui si regge l’economia, diminuisce, e i baroni armano e proteggono i banditi contro lo Stato e le sue pretese giuridiche»¹. Sebbene l’estrema sintesi di questo brano non renda espliciti tutti i passaggi attraverso i quali l’autore arriva a determinate conclusioni, tuttavia in esso si accenna a dei fattori molto importanti che cercherò di sviluppare.

¹ G. Galasso, *Economia e Società nella Calabria del Cinquecento*, Napoli 1992.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Innanzitutto bisogna dire che nonostante la regione vivesse in questo secolo una fase di espansione economica, questa accresciuta prosperità restava sostanzialmente legata ad una economia di carattere agrario. Malgrado questo, proprio allora prendevano piede attività finanziarie, manifatturiere e mercantili, che però erano controllate essenzialmente dai mercanti stranieri. Questa massiccia presenza di forze esterne, se da un lato si può ritenere un fattore di crescita, in quanto comportava un inserimento della regione in un circuito di relazioni internazionali, nello stesso tempo fu anche il più grosso limite allo sviluppo economico della Calabria. Infatti gli interessi locali restavano sempre subordinati a quelli delle grandi compagnie straniere ed al successivo spostamento di queste compagnie verso altri mercati subentrò, come conseguenza immediata, un'irreversibile crisi.

Altro nodo essenziale nella struttura sociale calabrese è il contrasto tra feudalità e comuni. Contrasto che però non va interpretato esclusivamente come una banale opposizione fra forze conservatrici e progressiste. Ancora per tutto il secolo, infatti, l'aristocrazia feudale era un ceto in espansione. Anzi ai baroni era legata in questo periodo la messa in valore della terra e lo sviluppo senza precedenti dell'allevamento. Quindi la feudalità che si stava progressivamente affermando era rappresentata da un ceto di signori, la cui figura di locali detentori del potere pubblico andava in maniera sempre più chiara congiungendosi ad una più moderna figura di grandi proprietari terrieri e di percettori di redditi agrari o di censi sui redditi agrari.

Questa trasformazione era una diretta conseguenza di quanto si è prima accennato, e cioè conseguenza dell'inserimento di tutto il Mezzogiorno nel grande mercato internazionale del bacino mediterraneo. Infatti, nel quadro di queste complesse interrelazioni, i feudatari dovevano necessariamente prestare un interesse sempre più vivo al potenziamento delle attività economiche locali, la cui rilevanza si allargava progressivamente. Proprio su questa rinnovata base economica la feudalità medievale poteva combattere l'ultimo periodo delle sue grandi lotte contro la monarchia, in difesa dei suoi tradizionali privilegi politici.

I termini della lotta erano però, rispetto al passato, profondamente muta-

La Calabria nel Cinquecento: note storiche

ti, poiché la monarchia in questione, quella spagnola, tanto più potente di qualsiasi altra avesse finora dominato il Meridione, se da una parte si mostrava rispettosa di privilegi e particolarismi locali (ove non interferissero col potere centrale), dall'altra tendeva verso l'affermazione dell'assolutismo regio su una questione essenziale come il controllo politico del paese.

Questo comportò per il baronaggio una drastica eliminazione delle sue possibilità di proseguire l'antica e determinante ingerenza nella vita politica, ma significò anche un accresciuto potere sociale ed economico della medesima classe, che poteva mantenere una preminenza schiacciante proprio grazie alla sostanziale neutralità del potere politico centrale rispetto alla questioni sociali. Neutralità che di fatto permetteva il prevalere dei più forti e garantiva la conservazione dello *status quo*.

Vediamo quindi, nelle linee generali, l'assetto politico di quei territori che fanno da sfondo alle vicende artistiche che prenderemo in esame, in modo da familiarizzare con i luoghi ed i personaggi più rappresentativi della regione.

Nella Calabria settentrionale o Citeriore il panorama era caratterizzato dalla drastica opposizione tra l'ampio e compatto dominio dei principi di Bisignano e il poco meno ampio, ma egualmente compatto insieme demaniale formato da Cosenza e dai suoi casali.

I Sanseverino di Bisignano² erano nei primi decenni del secolo tra le prime famiglie del regno per l'ampiezza e la qualità dei loro domini che formavano un insieme senza soluzione di continuità. Tra i loro possedimenti, in gran parte alienati a partire dal 1604 a causa della cattiva gestione familiare, contiamo alcuni territori su cui si trovano i più interessanti nuclei di opere d'arte rimasti in Calabria. Appartenevano infatti alla famiglia gli attuali comuni di Mormanno, Morano, Saracena, Altononte, Bonifati, San Marco Argentaro, Corigliano, Luzzi ecc.

Rischi di alienazione dovette subire anche l'insieme formato da Cosenza e dai suoi Casali, mentre demaniale rimase sempre fino alla vendita effettuata nel 1636 il comune di Amantea³.

² G. Galasso, *Economia...*, pp. 35-49.

³ Cfr.: A. De Luca, *L'inf feudazione di*

La scultura del Cinquecento in Calabria...

La contea di Aiello⁴, data da Ferrante I a Francesco Siscar, vicerè di Calabria, finì con l'essere comprata nel 1574, dopo qualche passaggio intermedio di breve durata, dai Cibo Malaspina, principi di Massa.

La grossa e importante terra di Cetraro appartenne invece sempre a Montecassino.

Molto più vario era, rispetto a quello della Calabria Citeriore, il panorama feudale della Calabria Ultra (centrale e meridionale). Non che vi mancassero grosse e compatte unità signorili o importanti nuclei demaniali, ma non vi era un'opposizione radicale come quella che, mettendo di fronte la signoria dei Bisignano e la zona demaniale intorno a Cosenza, caratterizzava in misura preminente la parte settentrionale della regione.

Nella Calabria centrale, se Crotona e Tropea restarono sempre città demaniali, le signorie più importanti erano quelle dei Mendoza, conti di Mileto, che possedevano tra gli altri, gli attuali comuni di Francavilla Angitola, Filadelfia, Pizzo e Mileto⁵.

Non meno importante era la signoria dei duchi di Monteleone (l'attuale Vibo Valentia), appannaggio dal 1501 della famiglia Pignatelli, i cui possedimenti si rafforzarono nel corso del secolo grazie alle alte cariche cui i duchi furono chiamati dalla monarchia spagnola.

Sul versante dell'attuale provincia di Catanzaro un'altra importante famiglia era quella dei principi di Squillace, appannaggio dal 1497 di don Goffredo Borgia D'Aragona, consanguineo di papa Alessandro VI e sposo di Sancia, figlia di re Alfonso II, che per dote portò il principato calabrese⁶.

Ai possedimenti dell'antica famiglia dei Concublet, conti di Arena, si aggiunse dal 1496 la città di Stilo che nel 1545 si riscattò divenendo demaniale. La stessa contea, che divenne marchesato nel 1533, si era inoltre annessa nel frattempo anche la terra di Santa Cristina (con l'annesso casale di Brognaturo), che fu poi venduta nel 1570⁷.

Amantea, in "Rivista Storica Calabrese", 6, 1898, pp. 28-36; G. Galasso, *Economia...*, pp. 55-56.

⁴G. Galasso, *Economia...*, pp. 56-57.

⁵*Idem*, pp. 58-61.

⁶*Idem*, p. 62.

⁷*Idem*, p. 63.

La Calabria nel Cinquecento: note storiche

Passando nella zona meridionale, la sola Reggio Calabria era, al principio del XVI secolo, città demaniale. E anche se aveva confini molto più ristretti degli attuali e nel territorio della città – come in tutti gli altri complessi demaniali – non mancavano delle *enclaves* feudali più o meno estese, il comune rimase sempre uno dei più importanti dell'area meridionale sia per la posizione strategica, sia come centro commerciale⁸.

Nella costa ionica importanti possedimenti appartenevano ai Carafa di Roccella che verso la metà del secolo acquistavano dai Marullo la contea di Condoianni e la baronia di Bianco (comprendente gli attuali comuni di Bianco, Casignana, Bovalino, Benestare, Sant'Agata di Bianco ecc.). Sempre in questa zona della Calabria, Bova era un vecchio dominio del vescovo di Reggio e tale rimase.

Sul versante tirrenico la baronia di Cinquefrondi era stata comprata nel 1501 da Ettore Pignatelli (duca di Monteleone) ed era passata nel 1570, a causa dei debiti accumulati, a Venceslao Giffone, nella cui famiglia rimase a lungo anche se come suffeudo dei Pignatelli⁹.

Una delle signorie più importanti, nell'attuale provincia di Reggio, era quella di Terranova (comprendente anche Gioia, Gerace e San Giorgio) che era stata concessa da Ferdinando il Cattolico al capitano Consalvo di Cordova, i cui eredi alienarono però a poco a poco tutti i possedimenti calabresi¹⁰.

Feudo degli Spinelli era invece Seminara (la cittadina in cui si concentrano più di ogni altra sculture cinquecentesche) che era stata acquistata nel 1495. Nel 1578 Scipione Spinelli tentò di venderla ai Ruffo di Sinopoli ma l'Università, avuta notizia della vendita, preferì riscattarsi dal demanio, pagando agli Spinelli la stessa cifra che sarebbe stata ricavata dalla vendita.

Pur non essendo riusciti ad acquistare Seminara, i vari rami dei Ruffo avevano sulle ultime sponde tirreniche della Calabria, una posizione oltremodo importante. Possedevano, fin dal 1462, Bagnara che aggiunsero al loro antico dominio di Sinopoli. Nel 1532 acquistarono Scilla,

⁸ *Idem*, p. 67.

⁹ *Idem*, pp. 71-72.

¹⁰ *Idem*, pp. 71-72.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

che divenne il principale dei loro domini e quello sulla quale chiesero ed ottennero nel 1578, il titolo di principi¹¹.

¹¹ *Idem*, pp. 72-73.

III LA SCULTURA DI AMBITO MESSINESE IN CALABRIA

La parte più consistente della scultura cinquecentesca in Calabria è di ambito messinese. Si può dire anzi che la fisionomia di molti artisti che hanno operato in questa città non può essere ricostruita in maniera completa senza un'indagine che si spinga al di là dello Stretto. Una ricerca approfondita sulla scultura calabrese proveniente da Messina si può rivelare quindi un'ottima occasione per ridefinire il *corpus* di alcuni scultori, di cui pure si conoscono molte opere, ma il cui profilo critico presenta ampie zone problematiche e ulteriori possibilità di revisione e approfondimento.

Prima di procedere quindi ad un esame dettagliato delle opere inviate in Calabria, si rende necessario passare in rassegna criticamente i principali avvenimenti della scultura messinese, mettendone in luce quei punti che ci appaiono come i più funzionali allo studio della realtà calabrese.

3.1 *La situazione della scultura a Messina nel Cinquecento.*

All'inizio del Cinquecento Messina era, come altri centri della Sicilia, uno dei luoghi in cui si svolgeva l'attività della famiglia Gagini, originaria del luganese.

Il primo ad essere giunto in Sicilia, Domenico, dopo essersi formato a Firenze tra il 1440 ed il 1446, era stato prima a Genova e poi a Napoli, stabilendosi infine a Palermo intorno alla metà del secolo XV (1459)¹.

¹ Ricchissima la bibliografia su Domenico Gagini in Sicilia. Dall'opera del Di Marzo (*I Gagini e la scultura in Sicilia, memorie storiche e documenti*, Palermo 1880-83) in poi. Ricordiamo soltanto per un completo *corpus* delle opere dell'arti-

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Qui egli aveva fondato una bottega che ben presto divenne fiorentissima e nella quale lavorava una folta schiera di artisti continentali quali Giorgio da Milano, Antonio Mancini, Gabriele di Battista, Pietro de Bonitate² e nella quale si formò anche il figlio di Domenico, Antonello, che da Palermo si spostò per lavorare in tutta la Sicilia ed anche largamente nel messinese.

Fu proprio quest'ultimo a monopolizzare quasi completamente il mercato siciliano con l'aiuto di una bottega ben organizzata, in cui erano attivi soprattutto membri della sua famiglia (si ricordino ad esempio Antonino, Fazio e Vincenzo Gagini). Se però questa efficace organizzazione imprenditoriale della bottega garantì all'artista il predominio assoluto fra i contemporanei, d'altro canto essa fu causa di un giudizio critico sostanzialmente negativo che investì anche la produzione del maestro. Produzione che è invece qualitativamente altissima e originale, ma che è stata spesso confusa in una miriade di opere di bottega modeste e ripetitive³.

Negli stessi anni in cui lavorava Antonello Gagini, era presente a Messina Antonello Freri⁴, documentato dal 1495 al 1513, scultore dalla for-

sta: H.W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, 1972; e per un aggiornamento sui complessi problemi critici creatisi intorno all'opera dell'artista: D. Bernini, *Architettura e scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, V, Napoli 1981.

² Si veda M. Accascina, *Sculptores habitatores Panormi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 8, 1959, pp. 269-313.

³ Su Antonello Gagini si veda H.W. Kruft, *Antonello...*, con bibliografia precedente. Da segnalare anche il capitolo dedicato all'artista, come precursore del linguaggio manierista in Sicilia, da Simo-

netta La Barbera (*La scultura della maniera...*, pp. 13-22).

⁴ Su Freri si veda E. Mauceri, *Antonello Freri scultore messinese del Rinascimento*, in "Bollettino D'Arte", V, 9, 1925-26, pp. 385-398; Bottari S., *L'Arte in Sicilia*, 1962, p. 50 e 99; M. Accascina, *Indagine sul primo rinascimento a Messina e provincia*, in *Atti in Onore di salvatore Caronia*, 1966, p. 11; E. Natoli, *Cultura artistica a Messina nella seconda metà del Quattrocento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina", 1988, p. 9; F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina. Museo Regionale*, Palermo 1992, p. 84.

La scultura di ambito messinese in Calabria

mazione complessa e non del tutto chiarita, nelle cui opere le componenti “di derivazione classicheggiante si uniscono a modi arcaizzanti che assimilano sia elementi della decorazione già diffusi dall’*entourage* gaginiano, sia repertori lombardi, soprattutto nell’uso di figurazioni fantastiche rese con gusto scabro e semplificato”⁵.

Di più vasto raggio, rispetto al Freri, fu invece l’attività del carrarese Giovan Battista Mazzolo⁶ la cui presenza in città si registra a partire dal 1513⁷. Primo fra gli scultori toscani che nel corso del Cinquecento si fermarono a lavorare a Messina, il Mazzolo ebbe un ruolo fondamentale per la scultura messinese e per le sue propaggini in Calabria, ruolo che a mio avviso non è stato sufficientemente messo in luce dalla critica, nonostante che non manchino i contributi che lo riguardano. Considerando infatti la presenza numerica delle sue opere in Sicilia ed in Calabria, vediamo che essa va quasi ad insidiare il primato della scultura gaginesca. Inoltre, come si è detto prima del Gagini, anche per il Mazzolo ci si trova di fronte ad una notevole quantità di opere dagli alterni esiti qualitativi. Anche per lui quindi si rende necessaria una scrematura fra quanto si può considerare autografo e fra quanto è invece dovuto ad una bottega che possiamo immaginare anch’essa ben organizzata, seppure meno conosciuta di quella gaginiana.

Per quanto riguarda le opere calabresi è mia intenzione iniziare ad ope-

⁵ F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina...*, p. 84.

⁶ Su Giovan Battista Mazzolo si veda: G. Di Marzo, *I Gagini...*, pp. 743-76; S. Bottari, *Contributo alle arti figurative in Sicilia*, in “Archivio Storico messinese”, 1933; S. La Barbera, *La scultura della Maniera...*, pp. 24-26; A. Barricelli, *Scultura devozionale e monastica inedita o poco nota nei Nebrodi*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Messina”, 15, 1991, pp. 23-46; per l’attività calabrese di questo artista che

sarà trattata specificatamente più avanti, si veda: A. Frangipane, *Artisti di Sicilia in Calabria. Giambattista e Giovan Domenico Mazzolo*, in “Brutium”, II, 1923, n. 11, pp. 2-3; E. Natoli, *Scultura di ambito messinese...*, pp. 21-23; G. Molonia, *Note documentarie per un’opera dei Mazzolo in territorio di Calabria*, pp. 48-50; F. Paolino, *Altari monumentali...*, pp. 35-43.

⁷ G. Di Marzo, *I Gagini...*, vol. I, p. 747 e vol. II, p. 425, doc. CCCXL.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

rare questa scrematura. Per le opere siciliane, invece, che esulano dai confini di questa indagine, segnalerò quegli esiti di eccellenza qualitativa che possono giustificare la fortuna dell'artista. Al massimo grado troviamo il Mazzolo nella commissione che dovette sentire come la più prestigiosa della sua carriera: la decorazione del portale principale del Duomo di Messina con la realizzazione delle statue di *San Pietro* e di *San Paolo* (fig. 2) nei pinnacoli e della *Madonna col Bambino in trono* (fig. 1) nella lunetta⁸. Di altissimo livello anche la *Santa Caterina* (fig. 10) del Museo di Messina (dalla chiesa di Santa Caterina a Santa Lucia del Mela) attribuita all'artista carrarese da Francesca Campagna Cicala⁹, che ne confuta l'attribuzione al Freri. Altre opere sicuramente autografe sono: il monumento funebre di Eleonora Branciforti firmato e datato (1525) proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Gesù a Lentini (Siracusa) ed oggi nel museo di palazzo Bellomo a Siracusa, quello stilisticamente analogo del 1513 a Pietro Bellorado¹⁰ nel Duomo di Messina; il gruppo dell'*Annunciazione* della chiesa Madre di Novara Sicilia¹¹, eseguito secondo il documento nel 1530, e quello della chiesa Madre di Raccuia (firmato)¹².

L'attento esame di queste opere non solo ci restituisce un profilo attendibile dello scultore, ma ci induce anche a valutarne l'evoluzione da uno stile più arcaico e ancora legato alla cultura quattrocentesca, presente nel monumento Bellorado, ad uno stile in cui appaiono, seppure in una versione superficiale e giustapposta, alcuni spunti della cultura manierista. Senza voler banalizzare eccessivamente la questione, bisogna dire infatti che, oltre all'esigenza di stare al passo con i tempi, le deformazioni

⁸ Si legga il documento di commissione in Di Marzo G., *I Gagini...*, vol. II, p. 425 doc. CCCXLI; per l'attività di Mazzolo nel duomo si veda anche: S. Bottari, *Il duomo di Messina*, pp. 42-44.

⁹ F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina...*, p. 84.

¹⁰ Sulla paternità di questo monumento

attribuito dal Di Marzo al Mazzolo si veda anche: S. Bottari, *Contributo alle arti...*, 1933; S. La Barbera, *La scultura della Maniera...*, pp. 24-26.

¹¹ Il documento è in G. Di Marzo, *I Gagini...*, vol. I, p. 775.

¹² Si veda in A. Barricelli, *Scultura devozionale...*, pp. 23-46

La scultura di ambito messinese in Calabria

anatomiche, tipiche della cultura manierista, ben si adattavano a camuffare le incertezze mazzoliane nel realizzare le proporzioni delle figure.

Nell'arte del Mazzolo bisogna leggere infine, come del resto è già stato rilevato¹³, una forte influenza di Antonello Gagini, a cui egli certamente fu debitore in molti punti, ma dal cui stile è anche distinguibile. Non mancheranno tuttavia, come si vedrà più avanti, opere che fluttuano dal *corpus* di uno a quello dell'altro artista.

Ben più significativa la svolta impressa all'ambiente locale dalla presenza in città di un altro toscano: Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563)¹⁴, artista formatosi su Michelangelo e sulla cultura dei pittori manieristi.

Chiamato a Messina per la realizzazione della fontana di Orione, Montorsoli vi restò dieci anni (dal 1547 al 1557) ricoprendo a partire dal 1550 la carica di capo mastro della fabbrica del Duomo. Oltre alla fontana di Orione egli realizzò per la città anche la fontana del Nettuno (1557) e il progetto dell'Apostolato del Duomo (una serie di cappelle addossate ai muri delle navate destinate a contenere le statue degli apostoli). Delle statue dell'Apostolato, distrutte nei bombardamenti dell'ultima guerra e

¹³ F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina...*, p. 93.

¹⁴ La bibliografia su Montorsoli è vastissima. Per la sua attività complessiva si legga: B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli*, Berlino 1993; con un'accurata bibliografia. Sulla produzione messinese in particolare si veda: G. La Farina, *Ricerche intorno alle belle arti e agli artisti fioriti in varie epoche a Messina*, Messina 1835; G. Di Marzo, *Degli scultori...*, p. 325-350; *idem*, *Di un aneddoto del Montorsoli nel suo soggiorno in Messina*, Palermo, in "Archivio Storico Siciliano", a XXXIX, 1904, fasc. 1-2, pp. 91-102; E. Mauceri, *Montorsoli e i suoi allievi nel Duomo di Messina...*, in "Rassegna D'Ar-

te", 1918, Anno XVIII, pp. 206-209; S. Bottari, *Giovanni Angelo Montorsoli a Messina*, in "L'Arte", XXI, 1928, pp. 1-9; *idem*, *Le sculture del Duomo di Messina*, in "Critica D'Arte", 1956, pp. 555 e ss.; F. Basile, *Studi sull'Architettura in Sicilia, la corrente michelangiotesca*, Roma 1942, p. 43 e ss; S. Boscarino, *L'opera di Giovanni Angelo Montorsoli a Messina*, in "Studi e rilievi di architettura siciliana", Messina, 1961, pp. 9-46; A. Bilardo, *taccuino d'arte messinese*, Messina 1961, pp. 35-42; S. Folliot, *Civic sculpture in the Renaissance Montorsoli's fountains in Messina*, Ann Arbor (Mich), 1984. S. La Barbera, *La Scultura...*, pp. 29-54.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

visibili solo in copia o nelle foto d'archivio, egli scolpì direttamente solo il *San Pietro*, mentre le altre sculture erano opera di allievi¹⁵.

Un'altra opera eseguita durante la sua permanenza a Messina è la scultura di *Sant'Agata* (fig. 54) per la chiesa omonima a Castoreale (Messina)¹⁶, che possiamo considerare un importantissimo prototipo da cui discendono molte rappresentazioni di figure femminili, che troviamo in Sicilia ed in Calabria¹⁷.

Come ho anticipato, Montorsoli lasciò a Messina una lunga schiera di seguaci, primo fra tutti il nipote Martino Montanini (1505-1563)¹⁸, che era arrivato insieme a lui in seguito alla commissione ricevuta per la fontana di Orione.

Dai documenti editi dal Puzzolo Sigillo¹⁹ sappiamo infatti che il Montanini, partito insieme al Montorsoli, ritornò a Messina nel 1558, dove rimase fino al 1561, con la nomina di capo mastro scultore del Duomo.

L'unica opera documentata che ci è rimasta di Montanini è la statua di *Santa Caterina* (fig. 35) della chiesa Madre di Forza D'Agrò (Messina), realizzata intorno al 1558-1559²⁰ ed esemplata sul modello della *Sant'Agata* del Montorsoli. Sulla base di quest'opera, stilisticamente leggibile come una personale interpretazione del robusto plasticismo montorsolia-

¹⁵ E. Mauceri, *Montorsoli e i suoi allievi...*, pp. 206-209, con bibliografia.

¹⁶ Su quest'opera si veda: D. Puzzolo Sigillo, *Una nobilissima statua marmorea di Sant'Agata documentata di legittima paternità montorsoliana*, in "Spirale", I, 2, pp. 3-5; A. Bilardo, *taccuino d'arte...*, pp. 35-42; *idem*, *Cenni storici sul patrimonio artistico*, Messina 1980.

¹⁷ F. Negri Arnoldi, *La scultura...*, pp. 291-292.

¹⁸ Su Martino Montanini si veda: D. Puzzolo Sigillo, *Una statua ignorata di Martino Montanini: La Santa Caterina di Forza D'Agrò*, in "Archivio Storico

Messinese", XVI-XVII, 1925-1926, pp. 306-311, S. Bottari, *di Martino Montanini scultore del sec. XVI*, in "Arte Cristiana", 1930, 6, 162-71; *idem*, *L'arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1942, pp. 101 e ss.; S. La Barbera, *La Scultura...*, pp. 64-68; E. Natoli, *Nuove attribuzioni a Martino Montanini*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina", 1987, pp. 19-32, con bibliografia.

¹⁹ D. Puzzolo Sigillo, *Una statua...*, pp. 306-311.

²⁰ S. Bottari, *Di Martino Montanini...*, p. 130; B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli...*, p. 168.

La scultura di ambito messinese in Calabria

no in direzione di un'eleganza più estenuata, è stato ricostruito l'intero *corpus* dell'artista. A questa scultura si aggiungono fondatamente, la *Sant'Agata*²¹ (figg. 36-38) della Cattedrale di Taormina (Messina), quasi identica alla Santa Caterina di Forza D'Agrò, e il basamento della distrutta statua di San Paolo dell'Apostolato del Duomo di Messina, che gli storiografi locali riconducevano appunto all'artista²².

Per quanto riguarda le altre opere assegnate al Montanini dalla critica, non è questa la sede per affrontare la questione, anche se va detto che la profonda acquisizione della cultura montorsoliana che vi si riscontra, non è sempre motivo sufficiente per giustificare l'accostamento a questo raffinato, ma ancora misterioso, allievo del Montorsoli²³. Ricordiamo comunque tra le attribuzioni più motivate il *Monumento Staiti* e le due *Allegorie della Fortezza e della Vittoria*, entrambe al museo di Messina²⁴.

Da condividere, ipotizzando però, a mio avviso, l'intervento della bottega, l'attribuzione al Montanini della *Madonna col Bambino* (fig. 35 bis) della chiesa Madre di Fiumedinisi (Messina) avanzata da Stefano Bottari²⁵ e avallata dalla La Barbera²⁶.

²¹ S. Bottari, *Di Martino Montanini...*, p. 162.

²² E. Mauceri, *Montorsoli e i suoi allievi...*, pp. 206-209, con bibliografia.

²³ A questo proposito andrebbero a mio avviso, tolti al Montanini e riferiti invece al suo allievo Rinaldo Bonanno i due bassorilievi dei depositi del Museo di Messina pubblicati da Elvira Natoli (*Nuove attribuzioni a Martino Montanini...*, pp. 20, 23) con l'attribuzione al Montanini. Per citare qualche argomento: fortissima è la somiglianza, per non dire l'identità, della *Maddalena* di Seminara (opera firmata) con la testa femminile visibile in secondo piano a destra nella *Guarigione*

dell'indemoniato; nello stesso rilievo la figura di Cristo richiama inequivocabilmente quella del bassorilievo centrale del Monumento Marchesi-Barresi del Museo di Messina. E ancora: nel *pendant* raffigurante la *Presentazione di Gesù al tempio* la Madonna è stilisticamente riconducibile a quella del rilievo dell'*Adorazione dei pastori* dello stesso museo.

²⁴ E. Natoli, *Nuove attribuzioni...*, pp. 24-32.

²⁵ S. Bottari, *Di Martino Montanini...*, pp. 162-171.

²⁶ S. La Barbera, *La scultura della Maniera...*, pp. 66-68.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Enormemente più documentato è invece Rinaldo Bonanno²⁷, allievo del Montanini fino al 1561 e poi di Andrea Calamech. Nato a Raccuia (Messina) intorno al 1544-45²⁸, è infatti in quest'ambito lo scultore di cui si conoscono più opere. Come opere della giovinezza gli sono stati attribuiti i due frammenti di fontane raffiguranti *Giovane con Anfora* e *Dama col liocorno* (fig. 32) del Museo di Messina, attribuzione sulla quale non tutta la critica è concorde²⁹; nello stesso Museo sono conservati dell'artista il rilievo raffigurante la *Natività* del 1569³⁰; ed i monumenti funebri Marchese (1571)³¹ e Salimbeni Staiti (1572)³². Del 1575 è la statua della *Madonna della Grazia*, del monastero di Santa Maria della Grazia a

²⁷ Su Rinaldo Bonanno si veda: S. Bottari, *Nota sul Busto di F. Maurolico e su Rinaldo Bonanno*, in "Archivio Storico Messinese", 1934, pp. 125-135; F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi e degli altri che fiorirono in Messina*, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 92; S. Bottari, *Di Martino Montanini scultore del secolo XVI*, in "Arte Cristiana", 1930, n. 6, p. 170; B. Saccone, *Rinaldo Bonanno scultore e architetto messinese in "Commentari"*, p. 113-138; A.M. Fallico, *Bassorilievo del Museo di Messina*, in "Archivio Storico Messinese", LXVI-LXVIII, 1966-68, pp. 185-192; M. Accascina, *Tre inediti di Rinaldo Bonanno*, in "Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti", XLVIII-XLIX, 1968, pp. 79-83; *Opere d'arte restaurate 1980-1985*, schede di F. Campagna Cicala, Messina 1986, pp. 190-197; S. La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera...*, pp. 70-72. S. La Barbera, in *Dizionario degli artisti siciliani Scultura*, alla voce Rinaldo Bonanno, Palermo 1994.

²⁸ La data di nascita dell'artista viene fissata da Benedetta Saccone (*Rinaldo Bonanno...*, p. 128), esaminando un documento, in cui nel 1559 lo scultore viene detto di ca. quattordici anni di età.

²⁹ Per questi due frammenti di fontane si veda: F. Susinno, *Le vite dei pittori...*, p. 92; S. Bottari, *Di Martino Montanini...*, p. 170; B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 117; A.M. Fallico, *Bassorilievo...*, pp. 185-192; M. Accascina, *Tre inediti di Rinaldo Bonanno...*, pp. 79-83; *Opere d'arte restaurate 1980-1985...*, pp. 190-197; S. La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera...*, pp. 70-72.

³⁰ Il documento è pubblicato da B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 118.

³¹ La documentazione su questo monumento, realizzato su disegno di Andrea Calamech, è in B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 120.

³² L'opera, su cui non esiste documentazione, è attribuita dalla La Barbera, (*La scultura...*, p. 74) sulla base delle evidenti affinità con il monumento Marchese.

La scultura di ambito messinese in Calabria

Ficarra (Messina)³³, mentre nel 1588 si colloca la scultura lignea raffigurante *Santa Lucia*³⁴ della chiesa Madre di Fiumedinisi (Messina). Tra le opere attribuite, ricordiamo, sempre in ambito messinese, la scultura di *San Pietro* della chiesa Madre di Castoreale (Messina)³⁵, datata alla base 1586 e ricondotta concordemente allo scultore sia dal Bilardo che dalla La Barbera. Secondo quest'ultima, oltre alle motivazioni stilistiche, concorre a questa attribuzione anche la cronologia dell'opera, essendo in una data così avanzata, Bonanno l'unico scultore erede dei modi montorsoliani che potesse concepire un lavoro simile. Molto importanti anche le opere calabresi (appartenenti quasi tutte al periodo della maturità) su cui si tornerà successivamente.

Per quanto riguarda le peculiarità stilistiche dell'artista vorrei segnalare due punti principali che lo rendono riconoscibile: la profonda acquisizione della lezione montorsoliana, tradotta però in un linguaggio più pastoso e sfumato, e la capacità di conciliare con sapiente equilibrio l'elegante classicità dei repertori tratti dall'antichità con l'espressività dei modi della maniera.

Sempre nel solco della stessa cultura, ma con modi molto più duri e stereotipati, si colloca l'attività di un altro allievo e collaboratore del Montanini: Giuseppe Bottone³⁶, artista mediocre, attivo soprattutto in Calabria³⁷, di cui si è rintracciata recentemente una scultura raffigurante *Santa Caterina* nell'omonima chiesa di Milazzo³⁸.

³³ Il documento è pubblicato da B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 132.

³⁴ *Idem*, p. 137.

³⁵ Bilardo A., *Castoreale cenni storici sul patrimonio culturale*, Messina 1983, p. 80; S. La Barbera, *La scultura...*, p. 76.

³⁶ Su questo artista si veda soprattutto D. Puzzolo Sigillo, *Ordinazione di opere d'Arte per la Calabria in Atti notarili messinesi e lo ignoto scultore sincrono Giuseppe Bottone rivelato*, in *Omaggio*

degli Archivi provinciali di Stato al comm. A. Tripodi consultore capo studi storici e archivistici, Teramo 1938, pp. 126-128.

³⁷ Per l'attività in Calabria del Bottone si veda p. 67.

³⁸ A. Barricelli, *Dieci capolavori (una paternità contestata)*, nel supplemento di "Kalòs", dedicato a Milazzo, 5 (1993), pp. 11-12. Non tiene conto di questa attribuzione, sostenuta da una solida documentazione archivistica, F. Negri Arnoldi

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Nell'ambito dello stesso filone culturale montorsoliano si è recentemente interpretata³⁹ anche la personalità del figlio di Giovan Battista Mazzolo: Giandomenico. L'osservazione però dell'unica opera documentata⁴⁰ di questo artista: il portale della cappella del Crocifisso nel Duomo di Catania, che pur rivela una profonda acquisizione della cultura manierista, non riconduce in maniera così certa a questa matrice e soprattutto non rende facilmente comprensibile l'attribuzione da parte del Frangipane della *Madonna della Candelora* nella chiesa parrocchiale di Pentadattilo (Reggio Calabria) su cui si tornerà più avanti.

Di importanza paragonabile a quella del Montorsoli è l'attività messinese di un altro scultore toscano: Andrea Calamech (1524/25.1589)⁴¹ attivo a Messina dal 1564 fino alla morte. Egli fu infatti uno dei protagonisti del rinnovamento architettonico della Messina del Cinquecento ed uno dei più raffinati scultori manieristi. Nulla rimane però delle sue numerose imprese architettoniche e pochissimo della sua attività scultorea, che va ricostruita a partire soprattutto dal monumento messinese a *Don Giovanni D'Austria*. A questo si aggiungono le formelle marmoree con scene

(*Scultura del Cinquecento...*, p. 305) che riporta una vecchia attribuzione a Vincenzo Gagini.

³⁹ S. La Barbera, *La scultura...*, pp. 83-84.

⁴⁰ Per notizie su quest'opera si veda G. Di Marzo, *Degli scultori della penisola che lavorarono in Sicilia nei secoli XIV, XV, XVI*, in "Nuove effemeridi siciliane", 1869, p. 166 che riprende notizie ricavate dall'archivio della Cappella del Crocifisso dallo storico Musumeci, *Opere archeologiche ed artistiche*, Catania 1845, I, p. 253 che pubblica i relativi documenti.

⁴¹ Su Andrea Calamech si veda: G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti e pittori nativi di Car-*

rara e di altri luoghi della provincia di Massa, Modena, 1873; G. Di Marzo, *I Gagini...*, I, pp. 435, 784-785, 794, 794-796; G. La Corte Cailler, *Andrea Calamech scultore e architetto del secolo XVI*, in "Archivio Storico Messinese", 1901, I-II, pp. 35-58, III-IV, pp. 34-77; F. Susinno, *Le vite...*, pp. 93-96; F. Negri Arnoldi, A. Calamech, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma 1973, pp. 415-418; S. Boscarino, *La Sicilia e i marmorari toscani*, in *Il potere e lo spazio, la scena del principe*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 339-348; S. La Barbera, *La scultura...*, pp. 55-63; S. La Barbera, *Andrea Calamech* in *Dizionario degli artisti siciliani Scultura*, Palermo 1994.

La scultura di ambito messinese in Calabria

di battaglia navale del monumento distrutto del visconte Cicala, esposte presso il Museo di Messina⁴² ed infine le due statue di *San Giovanni Battista* e di *San Giacomo*⁴³ custodite a Castoreale rispettivamente nella chiesa di Santa Maria degli Angeli e nel Duomo. Lo stile di questo artista, svolto nel segno di un manierismo descrittivo e di una minuziosa cura dei dettagli, non è esente, nonostante le premesse così lontane, dall'influsso del Montorsoli. Influsso che ad esempio può leggersi in opere come il perduto *Sant'Andrea*⁴⁴ dell'Apostolato del Duomo, visibile oggi solo da foto d'archivio, o nello stesso *San Giovanni Battista* di Castoreale. Alla sua morte, l'opera di Andrea Calamech fu continuata dal figlio Francesco e dai nipoti Jacopo, Lazzaro e Lorenzo Calamech⁴⁵. Le loro uniche sculture documentate sono: *La Madonna di Piedigrotta* in collezione privata a Castanea (firmata alla base da Francesco Calamech e datata 1581) e sempre a Castanea, nella chiesa Madre, il gruppo scultoreo raffigurante la *Visitazione* (firmato da Lazzaro o Lorenzo Calamech e datato 1604). Lo stile di queste opere rivela un'abile fusione fra il manierismo calamecchiano e le tendenze montorsoliane.

3.2 Giovan Battista Mazzolo in Calabria

Per avere un quadro generale della presenza di Giovan Battista Mazzolo in Calabria bisogna ancora oggi fondamentalmente ricorrere al Di Marzo⁴⁶, che ne ha reperito la documentazione negli archivi messinesi e

⁴² F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina Museo...*, p. 110.

⁴³ G. La Corte Cailler, *Andrea Calamech...*, p. 38.

⁴⁴ Si veda E. Mauceri, *Montorsoli e i suoi allievi...*, pp. 206-209.

⁴⁵ Sui seguaci del Calamech si veda: G. Di Marzo, *delle belle arti...*, vol. IV, pp. 183-184; G. La Corte Cailler, *Andrea Calamech...*, 1901, I-II, pp. 35-58; 1902,

III-IV, pp. 33-58; V. Lo Paro, *Scultura calamecchiana a Messina e dintorni*, in "Messina ieri ed oggi", 3, 1966, pp. 9-12; E. Natoli, *Problemi di scultura a Messina nel sec. XVII*, in *Cultura Arte e Società a Messina nel Seicento*, Messina 1983; pp. 51-54.

⁴⁶ G. Di Marzo, *I Gagini...*, vol. I, pp. 743-760.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

al Frangipane. Questi, nella sua opera di catalogazione del patrimonio calabrese⁴⁷, ha rintracciato sul territorio quelle opere non ancora collegate ai documenti.

In particolare i documenti scoperti dal Di Marzo hanno permesso di individuare le seguenti opere: il gruppo raffigurante *l'Annunciazione e Dio Padre* (fig. 3) nella chiesa parrocchiale di Brognaturo (Catanzaro)⁴⁸, commissionato nel 1530; la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Procopio (Reggio Calabria)⁴⁹ del 1532; il *San Basilio in trono* della chiesa di Gesù e Maria di Bianco (Reggio Calabria)⁵⁰ dello stesso anno; la *Madonna col Bambino* di Castellace (Reggio Calabria) del 1542⁵¹ e quella dell'anno seguente della chiesa del Carmine a Filadelfia (Catanzaro)⁵².

Firmato e datato 1533 è invece l'altare della *Madonna delle Grazie* della chiesa del Ritiro a Cetraro (Cosenza), analizzato recentemente, soprattutto dal punto di vista della decorazione architettonica, da Francesca Paolino⁵³.

Sicuramente riferibili all'artista sono inoltre: *l'Annunciazione* (fig. 4) della chiesa dell'Annunziata di Tropea (Vibo Valentia) attribuita dal Frangipane⁵⁴ e strettamente connessa ai gruppi scultorei di Brognaturo (Catanzaro), di Novara Sicilia (Messina) e di Raccuia (Messina) e la *Madonna di Loreto* della chiesa dell'Assunta di Melicuccà (Reggio Calabria) anch'essa ricondotta all'artista dal Frangipane⁵⁵ sulla base di confronti stilistici.

Osservando questa produzione si ricavano sostanzialmente due elementi: la concentrazione di opere tra gli anni '30 e '40 del secolo ed i caratteri stilistici che si presentano più o meno unitari.

⁴⁷ A. Frangipane, *Artisti di Sicilia in Calabria. Giambattista e Giovan Domenico Mazzolo...*, pp. 2-3.

⁴⁸ G. Di Marzo, *I Gagini...*, vol. I, p. 755; vol. II doc. n. CCCXLIII.

⁴⁹ *Idem*, vol. I, p. 755; vol. II doc. n. CCCXLV.

⁵⁰ *Idem*, vol. I, p. 756; vol. II doc. n. CCCXLVI.

⁵¹ *Idem*, vol. I, p. 761; vol. II doc. n. CCCLVII.

⁵² *Idem*, vol. I, p. 759; vol. II doc. n. CCCL.

⁵³ F. Paolino, *Altari monumentali...*, pp. 25-43.

⁵⁴ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 105.

⁵⁵ *Idem*, *Inventario...*, p. 292.

La scultura di ambito messinese in Calabria

Il primo punto si spiega facilmente ipotizzando il fatto che l'artista avesse raggiunto in quegli anni l'apice del successo e che quindi la sua fama si fosse diffusa proprio allora dai centri messinesi alla Calabria; per il secondo punto è necessario invece ricorrere a spiegazioni più dettagliate e quindi, riprendendo le fila di quanto ho anticipato nel paragrafo sulla scultura messinese, cercherò di individuare i punti caratterizzanti di questo artista.

Ciò che, osservando le opere, risulta evidente prima di ogni altra cosa, e che fino ad ora la critica non ha mai messo in luce⁵⁶, è l'assetto quasi disarticolato e spigoloso delle figure, molto diverso dalla fluidità e dalla classica compostezza della scultura gagesca. In particolare alcuni precisi elementi conferiscono alle opere questo particolare andamento: *in primis* la tendenza alla scorrettezza anatomica, che appare notevole se osserviamo alcuni dettagli delle sculture come il ginocchio avanzato che risulta collocato troppo in basso e che quindi rende evidente la sproporzione fra la parte superiore e quella inferiore della gamba (si veda ad esempio nelle figure della Madonna dei gruppi dell'*Annunciazione*, figg. 3-4, o nei *Santi Pietro e Paolo*, fig. 2, di Messina ed in genere in tutte le figure stanti), oppure i piedi che si allungano in maniera iperbolica nelle figure inginocchiate (si veda ad esempio la figura dell'Angelo nei diversi gruppi raffiguranti l'*Annunciazione*).

Anche i panneggi contribuiscono ad accentuare l'assetto dinoccolato delle sculture spezzandone la fluidità: sia che si increspino infatti in pieghe sottili e fitte o si dispongano in bande piatte e larghe, essi hanno comunque un andamento per linee rette ed angoli acuti.

Di immediata identificazione risultano infine tutte le fisionomie mazzoliane, caratterizzate dal ricorrere di due tipologie ben precise: come si può vedere all'aria sognante e un po' vaga dei volti femminili, incorniciati da capigliature fittamente ondulate, si contrappone il *ductus* squadrato e tagliente delle figure maschili, dall'aspetto duro e quasi caricaturale (*San Paolo* del Duomo di Messina o, il mezzobusto di *Dio Padre* nel gruppo di Brognaturo, figg. 2-3)

⁵⁶ Per la bibliografia sul Mazzolo si veda a p. 17.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Riallacciandoci quindi a quanto si è detto nel paragrafo precedente sul Mazzolo e a quanto si è osservato dalle opere, possiamo tracciare un profilo critico coerente dello scultore.

Diciamo intanto che sono leggibili, alla base della sua formazione, un retaggio culturale di classicismo quattrocentesco ed un contatto con la bottega gaginesca, ma che su questi si innestano poi altre esperienze, che intervengono a modificare l'originario orientamento. Come si è visto infatti il lessico del Mazzolo appare caratterizzato dall'inserimento – all'interno di una sintassi sostanzialmente classicista – di anacoluti ed errori, in qualche modo accostabili agli esiti del coevo linguaggio della maniera⁵⁷.

Bisogna dire però che mentre in alcune opere questi punti caratterizzanti si presentano ben armonizzati e leggibili come sigle stilistiche, a volte invece essi stessi si manifestano in modo stridente abbassando il tono dell'opera. In quest'ultima categoria deve essere letto l'intervento della bottega.

Nel primo tipo va invece inserita la *Madonna del Soccorso* (figg. 5-6) di Scido (Reggio Calabria) che a mio parere si può ritenere tra i migliori risultati del Mazzolo ed in cui ricorrono puntualmente tutte le peculiarità stilistiche che caratterizzano la sua maniera. Si nota infatti l'impostazione disarticolata della figura, qui accentuata dal contrapporsi del braccio sollevato in alto al ginocchio piegato in avanti e dall'elemento del panneggio che invece di seguire l'andamento del corpo si allarga in basso in pieghe simmetriche; ed ancora vi si riscontra la tipica fisionomia ricorrente nell'artista e caratterizzata da tratti del volto delicati ma generici, dalla bocca sottile ed atteggiata ad un lieve sorriso, dalla fossetta nel mento e dal collo lungo e inclinato da un lato.

Se però questo accostamento risulta abbastanza evidente dopo aver esaminato a fondo le peculiarità stilistiche del Mazzolo, non così evidente risultava la questione a Raffaella Frangipane che in un suo breve

⁵⁷ Sulla definizione di maniera si veda: *l'Arte italiana. Cinquecento e Seicento*, A. Pinelli, *La maniera: definizioni di campo e modelli di lettura*, in *Storia del-* vol. 6, I, Torino 1981, pp. 89-181; con bibliografia precedente.

La scultura di ambito messinese in Calabria

articolo su "Brutium"⁵⁸ indagava iconograficamente l'opera senza proporre però alcuna attribuzione, se non un vago confronto con lo stile della bottega gaginesca.

Ad un livello qualitativo abbastanza alto (nonostante il non ottimale stato di conservazione) si pone anche la scultura inedita di *Santa Caterina* (figg. 7-8) della chiesa parrocchiale di Bianco (Reggio Calabria) data alla base 1530, che si può ritenere, a mio avviso, opera del Mazzolo.

L'opera possiede effettivamente tutte le caratteristiche finora osservate: il volto (fig. 8), sottile e allungato, è praticamente identico a quello della *Madonna* del Duomo di Messina o della *Madonna* nell'*Annunciazione* di Brognaturo e di Tropea (figg. 3-4); le gambe hanno le medesime scorrettezze compositive delle sculture mazzoliane, la testa dell'imperatore Massenzio sotto i piedi della Santa (fig. 9) ha i tratti aguzzi e taglienti che come si è visto caratterizzano le fisionomie maschili del Mazzolo. Ed ancora come nelle altre opere di questo scultore si osservino: il collo lungo e lievemente inclinato, le dita sottili e affilate, la fossetta nel mento, il panneggio a pieghe fitte che in basso si dirama in piccoli triangoli acuti.

Oltre a questi riferimenti è però possibile individuare un'opera con cui il confronto della scultura di Bianco diventa ancora più serrato: la *Santa Caterina* del Museo di Messina (fig. 10) proveniente dal convento delle benedettine di Santa Lucia del Mela (Messina) attribuita appunto al Mazzolo⁵⁹. Si può dire anzi che la precisa corrispondenza formale sia nella struttura generale che in molti dettagli (si veda ad esempio il panneggio che in entrambe le sculture si dispone in maniera assolutamente identica) fanno pensare al reimpiego da parte dell'artista di un unico modello adoperato con alcune varianti. Modello che dovette essere

⁵⁸ Raffaella Frangipane (*La statua della Madonna della Clava o del Soccorso di Scido*, in "Brutium" anno LX, 1981, N. 3) presenta infatti l'opera identificandone il soggetto, ma non propone alcuna attribuzione.

⁵⁹ F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messi-*

na Museo..., p. 84; F. Negri Arnoldi (*La Scultura del Cinquecento...*, p. 102) senza tener conto di questo recente contributo critico la assegna invece ad un artista decisamente più arcaico come Antonello Freri.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

anche alla base della scultura del medesimo soggetto della chiesa Matrice di San Piero Patti (Messina), attribuita da Anna Barricelli ad Antonino Gagini⁶⁰, ma invece praticamente sovrapponibile sia alla scultura del Museo di Messina che a quella di Bianco e quindi accostabile alla produzione del Mazzolo.

Un altro possibile confronto con questo gruppo di sculture si può istituire con un'opera dallo stesso oggetto: la *Santa Caterina* (fig. 11) della chiesa di San Martino a Terranova Sappo Minulio (Reggio Calabria). La paternità di quest'opera risulta però tutt'ora dubbia e nonostante esista un documento che la riferisce al Mazzolo essa ha subito una singolare oscillazione attributiva.

Esaminiamo la questione: questa scultura e l'altorilievo della stessa chiesa raffigurante la *Madonna col Bambino* furono per la prima volta pubblicate nell'*Inventario* del Frangipane, che ne rintracciò la provenienza dal distrutto monastero di Santa Caterina a Terranova⁶¹ e le accostò molto cautamente alla cultura di Benedetto da Maiano⁶².

Successivamente Valentino Martinelli, con un notevole salto cronologico, attribuiva le due opere a Pietro Bernini⁶³, riscontrandovi comunque un'impronta culturale gagesca.

Nel 1986 il problema venne ripreso (e a mio avviso risolto) da Giovanni Molonia⁶⁴, che pubblicò un documento da cui risulta che nel 1537 Giovan Battista Mazzolo aveva nominato procuratore il magnifico Scipione della città di Terranova in Calabria per riscuotere pagamenti a lui dovuti da Giorgio de Geraci e Pietro de Francina per una statua di Santa Caterina. Su questa base Molonia riferiva al Mazzolo sia la *Santa Caterina*, citata esplicitamente nel documento, che la *Madonna col Bambino*.

⁶⁰ A. Barricelli, *Scultura devozionale e monastica del Rinascimento, inedita o poco nota dei Nebrodi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", 15, 1991, p. 37.

⁶¹ A. Frangipane, *Inventario...*, pp. 321-322.

⁶² *Idem*, p. 322.

⁶³ V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento...*, pp. 133-154.

⁶⁴ G. Molonia, *Note documentarie...*, pp. 47-52.

La scultura di ambito messinese in Calabria

Nella monografia sulla *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*⁶⁵ Francesco Negri Arnoldi spostava però la paternità delle opere ritenendo troppo vaga l'associazione tra opere e documento ed attribuiva le due sculture ad Antonello Gagini.

Infine in due recenti articoli sia Francesco Caglioti e Giancarlo Gentilini⁶⁶ che Doris Carl⁶⁷ ritornavano all'attribuzione del Frangipane assegnando nuovamente le opere a Benedetto da Maiano.

Elencate le diverse ipotesi, bisogna dire che tutte contengono effettivamente qualcosa di vero e possono aggiungere elementi ulteriori per una più approfondita comprensione dei rapporti e degli scambi che si verificavano fra gli artisti. Piuttosto suggestiva si rivela in particolare l'attribuzione a Benedetto da Maiano che vale la pena di considerare con una certa attenzione: risulta infatti evidente il fatto che la figura della *Madonna* di Terranova riprende in maniera impressionante quella dell'*Annunciazione* della chiesa di Monteoliveto a Napoli, al punto da fornire la certezza che sia questa la fonte di ispirazione della scultura calabrese.

Questo però a mio avviso non implica necessariamente un'identità di mano, anzi un confronto ravvicinato tradisce notevoli differenze espressive ed in generale le due sculture di Terranova mostrano una cultura già manierista e sicuramente più avanzata rispetto a quella tardoquattrocentesca di Benedetto da Maiano, artista su cui fra l'altro non esiste una documentazione che provi qualche contatto con la Calabria. Questo tipo di inquietudine già manierista era del resto il motivo fondante per cui il Martinelli respingeva decisamente l'attribuzione al Da Maiano, notando nelle due sculture "l'irrequieto pittorico frangersi e rinfrangersi" dei

⁶⁵ Cfr. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, p. 184 e nota 5 p. 218.

⁶⁶ F. Caglioti, G. Gentilini, *Il quinto centenario di Benedetto da Maiano e alcuni marmi dell'artista in Calabria*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", ottobre 1996-97, n. 3, 1-4.

⁶⁷ Carl Doris, *Die Madonna von Nicotera und ihre kopien. Vier unerkannte Madonnenstatuen des Benedetto da Maiano in Kalabrien un Sizilien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI (1997), 1-2, pp. 98-113.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

pannaggi e “l’incipiente naturalismo delle decorazioni”. Molto più plausibile l’assegnazione al Gagini, anche se a mio avviso, resta fondamentale la documentazione d’archivio, che, assegnando al Mazzolo la scultura di *Santa Caterina*, non è affatto in contrasto con l’indagine stilistica finora condotta su questo autore, le cui radici culturali affondano appunto nell’arte del Quattrocento toscano e nel magistero presso Antonello Gagini.

Certo la qualità delle opere di Terranova è altissima e raggiunge livelli raramente toccati dal Mazzolo, ma fra le sue sculture documentate si può citare a paragone la *Madonna col Bambino* (fig. 1) del Duomo di Messina, con cui ad esempio la *Santa Caterina* (fig. 11) ha molti punti in comune: si confronti infatti ad esempio la tipologia del volto, vagamente inespressivo (identici sono il taglio degli occhi, la bocca sottile, la fossetta appena accennata nel mento), il collo reclinato da un lato, la “timidezza” figurativa dell’immagine nel suo complesso. Sia il documento quindi, sia le risponderie stilistiche, sembrerebbero deporre a favore del pieno inserimento, almeno della *Santa Caterina*, nel catalogo del Mazzolo. Tornando al gruppo di opere del medesimo soggetto, a nostro avviso riferibili all’autore, numerosi paralleli possono essere istituiti tra queste e la scultura di Terranova: con la scultura di Bianco (fig. 7) vi è in comune l’assetto dinoccolato delle figura – che sembra seguire uno schema ad s – il tipo di panneggio ridondante e anche la tipologia del volto, che però nella scultura di Terranova appare più raffinato e si può meglio confrontare a quello – bellissimo ma più arcaico – della *Santa Caterina* (fig. 10) del Museo di Messina.

Va detto inoltre che tutte queste opere si distribuiscono in un arco cronologico abbastanza ampio e che da ciò possono dipendere alcune differenze che vi si riscontrano, come ad esempio la maggiore staticità della scultura del Museo di Messina rispetto alle opere calabresi.

Infine, circa le attribuzioni alla scuola del Gagini, che bene o male sono state avanzate per ognuna di queste opere, è ormai il tempo di distinguere dal nostro, lo stile di questo artista e della sua bottega. Stile che, come si è detto, rimane sempre improntato ad un severo e magniloquente classicismo, le cui prerogative si individuano nel solido

La scultura di ambito messinese in Calabria

impianto formale e nell'assetto composto e lineare delle figurazioni⁶⁸.

A questo artista, forse affiancato dalla bottega, va assegnata anche una scultura senza attribuzione e che Alfonso Frangipane catalogava come "opera di bottega marmoraria della seconda metà del sec. XV"⁶⁹, forse proprio a causa delle incertezze anatomiche che vi si riscontrano: *Dio Padre benedicente* (fig. 12) della chiesa del Rosario a Catanzaro, che ripropone a figura intera l'identica fisionomia del *Dio Padre* della già citata *Annunciazione* di Brognaturo (fig. 3).

Sulla stessa linea stilistica, anche se ad un livello qualitativo decisamente più basso, si pone anche la *Madonna col Bambino* (fig. 13) della chiesa di San Nicola a Delianuova (Reggio Calabria) che si dovrebbe attribuire alla bottega mazzoliana sulla base delle tipiche sigle dell'artista come i lineamenti sottili, le mani allungate, il ginocchio avanzato e posto troppo in basso, il panneggio che invece di segnare il corpo segue dei motivi astratti.

L'opera, mai pubblicata, viene comunque segnalata nell'*Inventario* del Frangipane, con una definizione che non è troppo lontana dalle nostre conclusioni, come "notevole pezzo di scultura sacra probabilmente di bottega toscano-messinese della fine del sec. XV o principi del sec. XVI"⁷⁰.

Infine al Mazzolo bisogna restituire il bassorilievo raffigurante l'*Epifania* (fig. 14) della chiesa di San Marco a Seminara (Reggio Calabria) già assegnatogli dalla Paolino⁷¹ ma poi attribuito a Rinaldo Bonanno da Negri Arnoldi⁷², forse sulla scorta di un articolo di Benedetta Saccone⁷³ che riconduceva dubitativamente l'opera all'artista messinese.

Oltre a motivi cronologici (la Paolino individua infatti nella sacrestia

⁶⁸ Si veda sempre per un ampio repertorio di immagini sulla produzione del Gagini: H.W. Kruft, *Antonello...*

⁶⁹ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 7.

⁷⁰ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 278.

⁷¹ F. Paolino, *Altari monumentali...*, pp. 65-73. Anche la Natoli (*Scultura di*

ambito messinese..., p. 24) aveva accostato quest'opera "agli esempi messinesi del Mazzolo".

⁷² F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, p. 185.

⁷³ B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, pp. 113-138.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

del Duomo di Messina un bassorilievo marmoreo quasi identico alla parte centrale della pala di Seminara e recante la data del 1544, data davvero troppo alta per Bonanno anche considerandola in modo solo orientativo⁷⁴) vi sono anche inoppugnabili prove stilistiche: nelle due pale si riscontrano infatti le medesime incertezze anatomiche e quella durezza fisionomica che caratterizzano lo stile dello scultore toscano, e che sono invece ben lontane dalle morbidezze quasi “pre-barocche” del Bonanno, inoltre un paragone stringente si può addurre fra la lunetta raffigurante la *Pietà* che sormonta la pala di Seminara e quella, quasi identica, dell'altare della *Madonna delle Grazie* di Cetraro.

La Paolino infine osserva che il personaggio di spalle, tipico esempio di figura “serpentinata” manierista è tratta dal dipinto di uguale soggetto di Cesare da Sesto (fig. 15) e ritiene che quello in ginocchio accanto alla Madonna sia il committente dell'opera.

Bisogna invece precisare che non solo la “figura serpentinata”, ma tutti i personaggi dei due bassorilievi, e persino l'architettura ed il paesaggio nello sfondo, sono ripresi fedelmente dalla tavola del pittore lombardo. La figura in ginocchio è quindi più propriamente da identificarsi, come nel dipinto, con uno dei re magi che recano omaggio al Bambino.

Qui però devo aprire una breve parentesi su Cesare da Sesto⁷⁵, di cui è nota l'importanza nell'ambiente artistico pittorico siciliano⁷⁶ ma di cui non si è mai rilevata l'influenza sugli scultori messinesi. Per riassumere brevemente le tappe della sua presenza nel meridione, va detto che egli aveva prima compiuto un breve soggiorno a Messina nel 1513 dopo il quale si era recato a Napoli dove aveva dipinto una pala oggi perduta dell'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di San Michele Arcangelo a Baia-

⁷⁴ La data di nascita dell'artista viene fissata da Benedetta Saccone (*Rinaldo Bonanno...*, p. 128), esaminando un documento, in cui nel 1559 lo scultore viene detto di ca. quattordici anni di età.

⁷⁵ Sul dipinto messinese si veda T.

Pugliatti, *La pittura del Cinquecento...*, pp. 72-74.

⁷⁶ Stefano Bottari (*Seguaci di Leonardo in Sicilia, Cesare da Sesto e la sua cerchia*, in “Raccolta Vinciana”, p. 342) scrisse ad esempio di Cesare da Sesto “cambiò il corso della pittura in Sicilia”.

La scultura di ambito messinese in Calabria

no. Successivamente l'artista era tornato a Messina (1516-17) per un più lungo soggiorno realizzando fra le altre cose un'opera dal medesimo soggetto che è appunto il dipinto, oggi conservato presso il Museo Capodimonte, quello a cui si era evidentemente ispirato il Mazzolo.

Mazzolo però non era stato il primo scultore a trovare ispirazione in Cesare da Sesto. Nel 1517 infatti il ben più celebre Bartolomé Ordónēz si era ispirato alla prima versione dell'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto nella "cona" da lui realizzata per la chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli.

Questo fatto, che può sembrare marginale ai fini di una ricerca sulla scultura in Calabria, è interessante perché fornisce una risposta ad un'annotazione del Negri Arnoldi sulla pala di Seminara. Infatti quello che lo studioso ha visto come "una curiosa citazione da Ordónēz nel giovane sulla destra che tiene in mano un vaso"⁷⁷ è da spiegarsi invece come una coincidenza derivata dal fatto che sia i rilievi del Mazzolo che quello di Ordónēz si ispirano a due opere del medesimo pittore.

Ma soprattutto questa parentesi sul ruolo di Cesare da Sesto ci spinge a rilevare come il Mazzolo fosse partecipe di quel rinnovamento culturale che a Messina era stato avviato proprio da questo pittore. Ed è forse proprio grazie al contatto con l'opera del lombardo, che si può spiegare l'origine dell'evoluzione del Mazzolo dalle prime opere, ancora timidamente impostate su un classicismo quattrocentesco, verso suggestioni più moderne, sebbene accolte in modo un po' superficiale ed esteriore. Significativa risulta anche la coincidenza delle date: sia il pittore lombardo che il Mazzolo sono infatti documentati per la prima volta a Messina nello stesso anno (1513) quando il primo era già una figura di spicco nel panorama italiano, mentre il secondo era ancora agli esordi della sua carriera.

Fra le altre opere attribuite al Mazzolo sembra abbastanza pertinente la proposta⁷⁸ di paternità mazzoliana relativa alla *Madonna col Bambino* della chiesa parrocchiale di Galatro (Reggio Calabria) già schedata dal

⁷⁷ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, p. 185.

⁷⁸ F. Paolino, *Altari monumentali...*,

pp. 106-111; C. Nostro, *Pietro Bernini in Calabria*, in "Calabria Sconosciuta", XXI, 1998, n. 77, pp. 44-45.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Frangipane come opera “di impronta quattrocentesca”⁷⁹, ma realizzata nella “prima fase del secolo XVI”⁸⁰.

Infine una breve menzione va fatta di ciò che in Calabria è stato attribuito al Mazzolo in modo del tutto infondato. Con i caratteri stilistici dell’artista toscano infatti non hanno nulla a che vedere né la scultura della *Madonna delle Grazie* della chiesa parrocchiale di Sinopoli Inferiore (Reggio Calabria) attribuitagli dal Frangipane⁸¹; né la *Madonna con Bambino* della chiesa di Sant’Antonio a Seminara, riferita all’artista dal Negri Arnoldi⁸². Entrambe le opere infatti appartengono ad un orizzonte completamente diverso da quello di questo artista e vanno riferite senz’altro all’ambito napoletano cui rimando per una trattazione più specifica.

3.3 L’influsso del Montorsoli in Calabria

Molto complesso è il problema della presenza del Montorsoli⁸³ in Calabria. Esiste infatti nella regione una sola opera documentata, la *Madonna del popolo* del Duomo di Tropea (Vibo Valentia)⁸⁴, che venne commissionata all’artista nel 1555 dal nobile Antonello Terranova. L’esame di quest’opera (fig. 16) e soprattutto il raffronto con la produzione messinese e toscana dello scultore, rendono però impossibile sostenerne l’autografia, che va senz’altro assegnata alla bottega, come già affermato dal Negri Arnoldi⁸⁵.

Più o meno della stessa opinione è anche la Laschke,⁸⁶ che nella sua

⁷⁹ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 279.

⁸⁰ *Idem*, p. 279.

⁸¹ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 312

⁸² Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, p. 185.

⁸³ Su Montorsoli si veda anche per la bibliografia a p. 31.

⁸⁴ D. Puzzolo Sigillo, *Ordinazione di opere d’arte...*; A. Basile *Una Madonna del Montorsoli nel Duomo di Tropea*, in

“Brutium”, XXXVIII (1959), 1, pp. 7-10; S. La Barbera, *La scultura...*, p. 44; B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli...*, pp. 102-103; F. Paolino, *Altari monumentali...*, p. 61; F. Negri Arnoldi, *La scultura...*, p. 185.

⁸⁵ F. Negri Arnoldi, *ibidem*.

⁸⁶ B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli...*, pp. 102-103.

La scultura di ambito messinese in Calabria

monografia sull'artista individuava nell'opera una collaborazione di Martino Montanini⁸⁷.

Ciononostante quest'opera ha comunque un'importanza fondamentale perché si pone sulla stessa linea iconografica della *Sant'Agata* di Castroreale⁸⁸ (fig. 54) e rappresenta il primo esempio in Calabria di una tipologia che avrà notevole seguito in questa regione ancor più che in Sicilia.

Bisogna dire inoltre che la mancanza nel territorio regionale di opere sicuramente autografe dell'artista toscano non esaurisce affatto il problema della sua influenza, che è invece estesissima e si diffonde soprattutto attraverso allievi e continuatori del maestro.

Il primo esempio in tal senso è costituito da uno dei risultati più intensi dell'intera produzione scultorea calabrese, e cioè la pala della *Deposizione* (fig. 17) della chiesa di Santa Marina a Polistena (Reggio Calabria), che Negri Arnoldi⁸⁹ ritiene un lavoro di collaborazione tra Montorsoli e Montanini. Quest'opera, eseguita entro il 1586 (viene infatti descritta dalla visita pastorale di quell'anno)⁹⁰, reca senza dubbio un'impronta fortemente montorsoliana e, come scrive Negri Arnoldi, si può accostare alle opere eseguite dal toscano dopo la partenza da Messina. A sostegno di questa attribuzione lo studioso accosta infatti la figura della Madonna della pala di Polistena all'analogo soggetto dell'altare di Santa Maria dei Servi a Bologna, o i particolari delle croci messe di sbieco a quelle che si vedono nel bassorilievo del convento della Santissima Annunziata a Firenze.

Secondo questa ipotesi⁹¹, quindi, la pala sarebbe stata impostata dal

⁸⁷ Per l'attività di questo artista e la bibliografia si veda a p. 32.

⁸⁸ Si veda a p. 32.

⁸⁹ Oltre che da Negri Arnoldi (*La pala marmorea di Polistena, Montorsoli e Montanini*, in "Napoli e L'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna", Roma 1995) p. 177, l'opera è pubblicata contemporaneamente con l'attribuzione a Montorso-

li anche da C. Nostro, *G. A. Montorsoli e l'altare della Deposizione di Polistena*, in "Calabria Sconosciuta", XIX, (1996), n. 70, pp. 22-29 e da F. Paolino, *Altari monumentali...*, pp. 74-91.

⁹⁰ La visita pastorale è pubblicata da G. Russo, *Polistena, la chiesa Matrice 1783-1983*, Rosarno 1995, pp. 67-77.

⁹¹ F. Negri Arnoldi, *La pala marmorea...*, p. 177.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Montorsoli alla fine del suo soggiorno messinese e completata poi dal Montanini.

Questo spiegherebbe la presenza di alcuni punti che un po' si allontanano nella pala di Polistena dallo stile del Montorsoli ed in particolare l'attenuazione di quella tensione plastica – che sembra conferire una convulsa vitalità alle figure del Montorsoli – qui sostituita da un ritmo più pacato e lento che indugia in particolari di forte descrittivismo.

Come si è detto la presenza di queste dissonanze viene spiegata dal Negri Arnoldi con la collaborazione del Montanini, ma è anche vero però che la figura del Montanini è ancora troppo evanescente per poter dare oggi una risposta definitiva. Dalle due sculture di questo artista che si trovano in ambito messinese, la *Sant'Agata* di Taormina (fig. 38) e la *Santa Caterina* di Forza D'Agrò (fig. 35), non emergono dettagli leggibili in questo senso. Non è quindi escluso che potesse essere un altro artista della bottega ad affiancare il Montorsoli in questa impresa.

Si deve infatti considerare che la bottega del toscano a Messina era più fitta di presenze di quanto non si pensi solitamente, basta citare per esempio la misteriosa personalità di Jacopino Salemi, che dopo essersi formato con il Montorsoli si trasferì successivamente ad Enna, dove rimane la sua unica opera scultorea, il bassorilievo con *San Martino che dona il mantello ad un povero*⁹².

All'influenza del Montorsoli, del resto, non si sottrassero nemmeno artisti che si stabilirono a Messina dopo la partenza del toscano, come ad esempio Andrea Calamech e gli scultori della sua bottega. Ed in effetti proprio a proposito della *Deposizione* di Polistena possiamo procedere ad opportuni confronti con quell'ambito. Confronti che non mirano assolutamente a spostare la proposta attributiva avanzata dal Negri Arnoldi, ma a rendere conto dei complessi legami esistenti fra gli artisti che lavorarono nella città peloritana.

Proprio alla bottega del Calamech rimandano infatti molti elementi come il maggiore realismo nella caratterizzazione dei personaggi: si noti

⁹² Si veda per questo artista: A. Ragona, Caltagirone 1974. *Arte e artisti nel Duomo di Enna*,

La scultura di ambito messinese in Calabria

ad esempio l'analogia tra il volto di Cristo (fig. 18) di questa pala ed il volto di *San Giovanni*⁹³ del Calamech a Castoreale (fig. 19), o anche tra la figura del vecchio barbuto a destra e la scultura di *Sant'Andrea* dell'Apustolato del Duomo di Messina, oggi visibile solo in fotografia, anch'essa riferita ad Andrea Calamech. Nemmeno le sculture dell'*entourage* calamecchiano si sottraggono a possibili paralleli con la nostra opera, se si confronta ad esempio il volto di Sant'Elisabetta nella *Visitazione* di Castanea di Lazzaro o di Lorenzo Calamech (fig. 20) a quello dell'anziana donna a sinistra della croce (fig. 20 bis).

Oltre questi rimandi un confronto abbastanza pregnante si può istituire anche tra la nostra pala ed il rilievo marmoreo raffigurante il *Noli me tangere* proveniente dalla chiesa di San Domenico a Messina ed oggi presso il Museo Regionale. L'opera, che rivela puntuali analogie nella tenuta formale e nell'impostazione dei personaggi, rimane però anch'essa di paternità incerta e contesa tra Giovanni Angelo Montorsoli (cui la attribuisce Simonetta La Barbera)⁹⁴ ed un più generico ambito montorsoliano (Campagna Cicala)⁹⁵.

La questione quindi è ben più complessa di quanto non appaia a prima vista, così come complesso e policentrico è il panorama della scultura messinese, che si presenta in Calabria nella sua forma più sfuggente e multiforme.

E la cosa si spiega se si pensa che la Calabria doveva apparire, agli artisti messinesi, terra di conquista a cui destinare le opere di bottega, territorio di frontiera in cui sperimentare contaminazioni inedite e soprattutto, infine, notevole ed irrinunciabile mercato.

Il secondo aspetto della questione riguardante il diffondersi del linguaggio montorsoliano in Calabria tocca un'altra opera di notevole interesse: la pala raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (figg. 21-24, 28) della chiesa di San Michele a Seminara (Reggio Calabria), opera da me già esaminata⁹⁶,

⁹³ Per il Calamech ed il suo *entourage* si veda quanto scritto a pp. 36-37 con bibliografia.

⁹⁴ S. La Barbera, *La Scultura...*, pp. 50-51.

⁹⁵ F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina Museo Regionale...*, p. 100.

⁹⁶ Si veda: A. Migliorato, *Per la scultura del Cinquecento in Calabria: alcune*

La scultura del Cinquecento in Calabria...

ma che qui è bene riprendere in un discorso di più vasto raggio. Riferita ad “ambito montorsoliano”⁹⁷ da Elvira Natoli e al Montorsoli stesso da Francesca Paolino⁹⁸, essa era stata avvicinata da Negri Arnoldi⁹⁹ alla produzione napoletana di Giovanni da Nola, mentre a mio parere vi si individuava la presenza della lezione montorsoliana, interpretata però da un’altra personalità. Per ripercorrere le tappe che mi hanno indotto a queste conclusioni, affrontiamone la lettura stilistica, procedendo ad opportuni confronti: se il tono della *Deposizione* di Polistena era decisamente orientato verso un’osservazione realistica delle cose, ben diverso è il carattere di questa pala in cui l’evento sembra svolgersi in un’atmosfera rarefatta ed irreale ed in cui il ritmo narrativo sembra assumere un’intonazione fiabesca. Questa intonazione viene tradotta in termini di stile attraverso una condotta quasi pittorica nel trattamento del marmo, con la raffigurazione schiacciata in superficie ed interamente composta da linee curve.

A rafforzare il tono dell’opera contribuisce anche il modo fortemente stilizzato in cui vengono rese le fisionomie, caratterizzate da volti tondeggianti con grandi occhi sgranati e mani larghe e piatte. A questo proposito va rilevato però uno scarto stilistico tra i brani di squisita purezza formale – ad esempio si veda la figura del re inginocchiato a destra (fig. 22), dal profilo di classica e misurata bellezza – e alcune parti dalla realizzazione più ingenua, in cui le figure assumono un aspetto un po’ impacciato (fig. 23).

È da notare infine, dal punto di vista iconografico, l’analogia della posizione instabile del Bambino (fig. 24) con quella della scultura della *Madonna del popolo* di Tropea (fig. 16). In entrambe le opere, infatti, il Bambino con la gamba destra scavalca il braccio della madre, poggiato sulla gamba sinistra.

L’osservazione di tutti questi elementi di per se stessa induce ad accan-

precisazioni e qualche inedito, in “Atti dell’Accademia Peloritana dei Pericolanti”, vol. LXXIV, Anno Accademico 1998, pp. 24-25.

⁹⁸ F. Paolino, *Altari monumentali...*, pp. 45-63.

⁹⁹ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, p. 186.

La scultura di ambito messinese in Calabria

tonare l'accostamento all'opera di Giovanni da Nola e all'ambito napoletano in genere.

Sebbene infatti si riscontrino delle vaghe rispondenze con quel tipo di cultura in alcuni dettagli degli abiti, in certi particolari decorativi, o anche nello stesso profilo della Vergine, non è dato riscontrare nella produzione del Nolano questo modo di lavorare annullando gli spigoli ed accentuando le superfici curve.

Né vi è, nelle figure di questo scultore, quell'accentuazione conferita all'arcata orbitale che fa assumere risalto agli occhi e conferisce ai personaggi della nostra pala un'aria vagamente sognante e "imbambolata". Né ancora vi è traccia nei rilievi della sua scuola (nemmeno in quelli appena accennati che decorano il sepolcro del viceré Toledo) di quell'effetto di sfumato pittorico che si vede qui e che sembra avvolgere le forme in un'atmosfera di soffice pastosità.

Ma soprattutto, se qui il tono della pala sembra oscillare tra parti di pura idealizzazione formale ed elementi decisamente eccentrici, ben diverso è invece l'accento della scultura napoletana che procede dal classicismo della cultura raffaellesca e ne elabora una versione severa e orientata verso l'osservazione realistica delle cose.

Prima di procedere oltre nell'individuazione del contesto di riferimento, si deve però segnalare nella piccola cittadina di Seminara la presenza di altre opere attribuibili allo stesso autore dell'*Adorazione dei Magi*. Nella stessa chiesa di San Michele sono infatti presenti due piccoli rilievi raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo* (figg. 25-26) attualmente murati nell'abside e quindi finora passati inosservati.

Essi dovevano molto probabilmente costituire gli scomparti laterali di un insieme di più vaste dimensioni, di cui si può ancora osservare a mio avviso una parte nella già citata chiesa di San Marco della stessa cittadina. In questa chiesa infatti, sotto la pala dell'*Epifania* del Mazzolo, vediamo un bassorilievo che funge da paliotto, ma che in realtà è la parte inferiore di quello che doveva essere un altare raffigurante la *Trasfigurazione* (fig. 27) che è stato scorrettamente assemblato.

Vi sono infatti raffigurati tre personaggi accosciati che guardano verso l'alto nel punto in cui doveva ergersi la figura di Cristo oggi perduta e di

La scultura del Cinquecento in Calabria...

cui si notano però ancora i nemi di luce. Le figure sarebbero da identificarsi con gli apostoli Pietro (al centro), Giacomo (a destra) e Giovanni (a sinistra). Ai lati del rilievo sono presenti gli stemmi di un'antica casa seminarese: la famiglia Franco.

Che questi frammenti appartengano tutti al medesimo autore dell'*Adorazione* appare evidente. Osserviamo infatti in tutti i rilievi il medesimo *ductus* fortemente pittorico, le medesime fisionomie (si noti per esempio la strettissima parentela che lega la figura di Dio Padre nella lunetta dell'*Adorazione* a quelle dei *Santi Pietro e Paolo*) ed analogamente sono trattati anche i panneggi che si gonfiano formando dei cerchi dietro le figure e all'altezza del petto si dispongono in pieghe convergenti verso il colletto.

Allo stesso tempo però si riscontrano tra la Pala dell'*Adorazione* e gli altri bassorilievi delle lievissime differenze: in questi ultimi infatti il rilievo si fa ancora più piatto, mentre allo stesso tempo diviene più marcato quell'andamento a "linee curve" a tal punto che le figure degli apostoli della *Trasfigurazione* sembrano colte da un moto spiraliforme.

A spiegare la connessione tra questo gruppo di opere ci soccorre la lettura di una platea del convento di San Francesco d'Assisi a Seminara rintracciata nell'Archivio Diocesano di Mileto da Antonio Tripodi e sintetizzata dallo stesso in un recente articolo¹⁰⁰. Questa platea, redatta nel 1722, riveste un'importanza notevole perché fornisce una minuziosa descrizione della ricchissima chiesa di San Francesco prima dello sconvolgente terremoto del 1783 che distrusse completamente la fiorente cittadina di Seminara.

A quella data nella chiesa di San Francesco si fronteggiavano nella seconda cappella a destra e nella seconda cappella a sinistra due pale marmoree raffiguranti rispettivamente *L'Epifania* e la *Trasfigurazione* di Cristo.

¹⁰⁰ Archivio Storico Diocesano di Mileto, *Platea ven(erabilis) conve(n)tus PP. Min(o)rum Conven(tua)lium S(ancti) Fran(cisci) de Assisio civit(a)tis Seminariae*, (anno 1722). La sintesi di questo documento si legga in: A. Tripodi, *I Francescani conventuali...*, pp. 39-40.

La scultura di ambito messinese in Calabria

Leggiamo il manoscritto lì dove si parla della prima pala:

Qual cappella tiene due colonne intagliate di pietra bianca di Siracusa; il quadro è di fino marmo bianco con le figure dell'Epifania scolpite a bassorilievo, sopra vi sono due angeli in atto di adorazione con in mezzo l'effigie dell'Eterno Padre, scolpite a bassorilievo in detta mano col motto di lettere incise "Delicee mee cum filiis hominum". A piè del marmo con lettere anche incise sul marmo leggensi le seguenti parole: "Reges Tharsis et insule munera offerent Reges Arabum et Saba dona adducent". Et sopra la SS.ma cappella verso il finimento vi si leggono incise anche in detto marmo le seguenti parole: "Vidimus stellam eius in Oriente et venimus cum muneribus adorare dominum. Ioannes Bernardus Longue et eius frater ad honorem Ch(risti) et eius M(at)ris hoc opus fieri fecerunt 1551"¹⁰¹.

Letta questa descrizione, l'identificazione con la nostra opera, risulta evidente. Coincide la descrizione della lunetta con la raffigurazione di Dio Padre (fig. 28) circondato da due angioletti e coincidono le iscrizioni, poiché anche nella nostra pala leggiamo in basso: «Reges Tharsis et insule munera offerent Reges Arabum et Saba dona adducent» e nel cartiglio: «Delicee mee cum filiis hominum»; si è perduta invece l'iscrizione della parte superiore recante data e committente.

Se di questa corrispondenza si era accorto però già anche Tripodi¹⁰², allo studioso è invece sfuggita l'identificazione della pala che fronteggiava *L'Adorazione*. Si legga infatti la breve descrizione di quest'altro altare marmoreo:

Salvatoris Iesu Christi transfigurationis dicavit et sibi et suis a fundamentis op(er)a divina erexit Jacobellu Francu Antonii filius Dei et Apostolice sedi gratia misa [...]anno 1555¹⁰³.

Sebbene in modo meno evidente, anche questa descrizione permette di

¹⁰¹ *Idem*, p. 12.

¹⁰² A. Tripodi, *I Francescani conventuali...*, p. 39.

¹⁰³ Archivio Storico Diocesano di Mileto, *Platea ven(erabilis) conve(n)tus PP. Min(o)rum...*, p. 13.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

individuare nel rilievo della chiesa di San Marco i frammenti della pala che si trovava nell'antica chiesa di San Francesco. Le principali coincidenze riguardano il soggetto ed il committente di cui è presente appunto lo stemma. Anche la cronologia, intorno alla metà del Cinquecento, sembra calzante, ma soprattutto il legame stilistico con la pala dell'*Adorazione* fa pensare ad un unico progetto narrativo in cui al tema della Nascita di Cristo doveva corrispondere quello della sua Resurrezione. A questo punto si può spiegare anche la presenza dei due piccoli rilievi con *San Pietro* e *San Paolo* che non hanno alcuna ragione di esistere nell'attuale collocazione e presuppongono un complesso più ampio. Molto probabilmente questo complesso doveva essere la pala della *Trasfigurazione* (fig. 29), che a mio avviso era originariamente divisa in scomparti, allo stesso modo dei polittici su tavola. La larghezza piuttosto ridotta del frammento con gli apostoli (cm.120 ca. contro i 175 dell'altra pala) fa pensare infatti all'inserimento di altri frammenti in cui dovevano trovare collocazione le figure dei due Santi (anche l'altezza coincide perfettamente essendo i tre frammenti alti 0.75ca.).

Infine, se si prende in esame l'iscrizione riportata dalla platea che vuole l'opera dedicata "a Dio e alle Sedi Apostoliche"¹⁰⁴, la scelta di Pietro e Paolo, fondatori della chiesa d'Occidente e d'Oriente, sembra particolarmente appropriata.

Nella parte superiore, completamente perduta, si può ipotizzare che dovessero esserci altri due scomparti laterali con le figure dei profeti Mosè ed Elia, che circondano il Cristo nelle rappresentazioni iconografiche della *Trasfigurazione*.

Risolto il problema della contestualizzazione, vorrei tornare all'analisi stilistica, cercando di rendere espliciti i punti di contatto con la produzione messinese, che mi hanno indotto ad individuare in questo ambito la più consona collocazione culturale di questo gruppo di opere.

Un confronto illuminante mi sembra che possa venire innanzitutto dall'esame del basamento della statua di *San Pietro* (fig. 30) della chiesa

¹⁰⁴ *Idem*, p. 13.

La scultura di ambito messinese in Calabria

madre di Castoreale (Messina):¹⁰⁵ analogo è lo stile pittorico (cfr. figg. 29-30), l'andamento per linee curve; analoghe le fisionomie delle figure con gli occhi sgranati e tondi, le mani larghe e piatte, l'aureola schiacciata e morbida sulla testa (figg. 24, 25, 26, 30); analogo il movimento delle vesti che si diramano dal colletto in un fascio di pieghe divergenti, sblusano in vita per effetto della cintura ed infine ricadono, aderendo sul ventre ed evidenziando l'ombelico.

Anche la statua soprastante di *San Pietro*, nonostante la ben maggiore enfasi plastica conferita dal tuttotondo, non smentisce questo accostamento se si osserva il taglio degli occhi o i fitti riccioli della barba e dei capelli. Queste puntuali analogie, però non conducono in modo univoco a rintracciare la paternità del nucleo di opere seminaresi in quanto la scultura di *San Pietro*, sebbene attribuita concordemente a Rinaldo Bonanno oltre che per motivi stilistici, anche per una questione cronologica¹⁰⁶, non è tuttavia un'opera documentata né segnalata dalle fonti.

Segnalate dalle fonti, ma non da tutti assegnati¹⁰⁷ al Bonanno, sono invece i due frammenti di fontane del Museo di Messina raffiguranti la *Dama col liocorno* (fig. 32) e il *giovane con anfora*, in cui vi si individua un'analogia morbidezza nei passaggi tonali e la caratteristica sigla dei panneggi dal movimento circolare.

Possibili riscontri si possono rintracciare anche in opere del Bonanno meglio documentate o firmate, come l'altorilievo della *Natività* del Museo di Messina (si notino in particolare ad esempio il personaggio appena abbozzato sullo sfondo o le figure degli animali con la cascata di boccoli sulla fronte che rivelano profonde affinità con le nostre opere) o come la *Madonna della Montagna* di Vito Inferiore (Reggio Calabria) e la *Madonna del Soccorso* (fig. 39) di Taurianova (Reggio Calabria) in

¹⁰⁵ Su quest'opera si veda a p. 35.

¹⁰⁶ Come si è ricordato nel paragrafo sulla situazione messinese la scultura è concordemente attribuita al Bonanno sia da Antonino Bilardo (*Castoreale: cenni*

storici..., p. 20) sia da Simonetta La Barbera (*La scultura della maniera...*, p. 75).

¹⁰⁷ Per questi due frammenti di fontane si veda nel capitolo sulla scultura a Messina a p. 34.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

cui si riscontra l'elemento iconografico del Bambino che si spinge oltre il corpo della Madre¹⁰⁸.

Infine l'intero apparato decorativo dei rilievi di Seminara (figg. 21-29) riporta ad opere come il monumento Barresi¹⁰⁹ del Museo di Messina e ad altre opere certe come la Madonna di Isodia a Bova¹¹⁰ (si vedano nella pala dell'*Epifania*: gli angioletti con le braccia incrociate nella lunetta, il motivo dei cherubini nei riquadri, la testa di leone nell'armatura del personaggio inginocchiato).

Detto questo, esiste però un forte ostacolo per attribuire le opere al Bonanno. Le due date (1551 e 1555) indicate dalla platea sono infatti troppo alte per questo scultore, nato probabilmente attorno al 1544-1545.

A questo punto quindi si prospettano due soluzioni: o si deve individuare la presenza di un artista assai vicino al Bonanno, oppure bisogna dare un'interpretazione diversa alle date che vengono riportate dalla Platea, ipotizzando ad esempio che esse si riferiscano al momento in cui le due pale vennero commissionate, piuttosto che al momento in cui vennero completate dallo scultore. Le due ipotesi, a mio avviso entrambe verosimili, potrebbero comunque anche coesistere.

Indaghiamo intanto sulla prima: lo scultore più prossimo al Bonanno attivo in quelle date è indubbiamente Martino Montanini, che era il maestro dello scultore messinese e con cui esistono molti punti di contatto. In effetti un attento confronto con opere dalla paternità certa di quest'autore, come la *Santa Caterina* (figg. 34-35) della Chiesa Madre di Forza d'Agrò (Messina) o la *Sant'Agata* (figg. 36-39), del Duomo di Taormina (Messina) parrebbe non smentire questa possibilità.

Nelle sculture del toscano è dato ritrovare infatti l'origine di alcuni dei motivi più peculiari delle nostre opere, come il particolare tipo di panneggio raggrinzito all'altezza della cintola, che però nei rilievi di Seminara viene appiattito e reso attraverso tre linee convergenti. Ancora tipico del Montanini (si veda la *Santa Caterina* di Forza D'Agrò) è un altro motivo che qui vediamo nella veste della Vergine (cfr. figg. 33bis-34bis):

¹⁰⁸ Si veda qui di seguito a p. 60.

¹¹⁰ Si veda qui di seguito p. 66.

¹⁰⁹ Si veda pp. 34-35.

La scultura di ambito messinese in Calabria

l'abito infatti interrompe la sua normale caduta verticale proprio sopra il piede ed il panneggio viene così trattenuto con una breve linea orizzontale perfettamente dritta.

Ed anche i tratti fisionomici delle figure, con il forte risalto conferito agli occhi – tondeggianti e con le pupille segnate – la bocca carnosa, il naso piccolo e all'insù, ci fanno pensare a qualcosa di più che ad un generico riferimento al medesimo ambito. Confrontiamo, ad esempio il volto della Madonna (fig. 33) del rilievo dell'*Adorazione* con quello della scultura di Forza D'Agrò (fig. 34), o ancora a quello della montaniniana *Madonna col Bambino* di Fiumedinisi (fig. 35 bis)¹¹¹. Analogamente anche il particolare del Dio Padre (fig. 37) della pala di Seminara si può paragonare convincentemente con le stesse sculture o con la *Sant'Agata* di Taormina (figg. 36-38).

Ma soprattutto, bisogna sottolineare il fatto che l'atmosfera rarefatta e irreale riscontrata appunto in queste pale, è in effetti una delle prerogative più importanti del toscano, i cui personaggi sembrano appartenere ad un mondo di ideale e incantata purezza formale.

Se poi si estendono i confronti alle opere prive di documentazione specifica, un interessante parallelo si può fare tra la figura del re inginocchiato dell'*Adorazione* e la scultura raffigurante *l'Allegoria della Fortezza* attribuita al Montanini, soprattutto per quanto riguarda il modo in cui vengono resi alcuni dettagli decorativi come la manica dell'armatura con la testa di leone¹¹². Ed anche riprendendo il riferimento a Montanini proposto dalla Laschke circa la *Madonna del Popolo* di Tropea (fig. 16)¹¹³, ci si trova in un giro di analogie formali e di affinità, a mio avviso, non casuali.

Quindi, sebbene nei bassorilievi calabresi si assista ad una semplificazione formale e ad una minor tensione plastica rispetto alle opere dello scultore toscano, è in questo solco che essi si inseriscono.

Tutto ciò, naturalmente, è troppo poco per poter attribuire i rilievi al Montanini e d'altro canto vi sono nei bassorilievi di Seminara alcune

¹¹¹ Per quest'opera si veda a p. 33.

¹¹² Si veda p. 33.

¹¹³ B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli...*, pp. 102-103.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

cadute di tono che comunque ne escluderebbero la completa autografia. Resta quindi un dubbio legittimo, anche se credo di poter ormai sostenere il fatto che sia questo il giusto ambito di riferimento, anche se qui per ora ci si deve fermare, cioè al nodo Montanini-Bonanno e al rapporto di forte contiguità stilistica fra i due. Al di là di ciò è difficile provare, ma l'ipotesi più congrua è che gli aiuti del Montanini, al lavoro in imprese come questa, abbiano continuato più tardi, dopo la partenza del maestro, a lavorare sotto la direzione del Bonanno.

Questo spiegherebbe lo stretto legame che unisce i rilievi di Seminara sia alle opere di Martino Montanini che al gruppo di sculture attribuite al Bonanno.

Ma soprattutto, se l'ipotesi formulata si rivelasse vera, si avrebbe finalmente da queste pale qualche traccia in più per ricostruire la personalità di quello che fu senz'altro uno degli scultori più raffinati del Cinquecento messinese e cioè Martino Montanini.

Dopo aver però accennato più volte al Bonanno, vorrei ora però riprendere più sistematicamente la questione delle sue opere calabresi che costituiscono un nucleo di notevole importanza per il fatto di essere in larga parte documentate: al 1582 risale una delle più intense creazioni dell'artista firmata e datata alla base *La Madonna del Soccorso*¹¹⁴ (fig. 39) della chiesa dell'Immacolata a Taureanova (Reggio Calabria) che nel ritmo spiraliforme della figura e nell'espandersi dei piani verso direzioni divergenti, raggiunge esiti addirittura prebarocchi.

Più classicamente composte sono invece la *Madonna della Montagna*¹¹⁵, firmata e datata alla base 1587, della chiesa parrocchiale di Vito Inferiore (Reggio Calabria) e la *Madonna del Bosco*¹¹⁶ nella chiesa Madre di Podargoni (Reggio Calabria) commissionata all'artista nel 1587. Probabilmente realizzate per una committenza che chiedeva opere di impianto tradizionale, esse non per questo risultano prive di spunti

¹¹⁴ S. La Barbera, *La scultura...*, p. 76.

¹¹⁵ Per quest'opera si veda: B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 123; S. La Barbera, *la scultura...*, p. 76; M.P. Di Dario

Guida, *Rinaldo Bonanno, in Segni figurativi del culto...*, p. 202.

¹¹⁶ Il documento – da cui risulta che la statua fu commissionata all'artista dai

La scultura di ambito messinese in Calabria

manieristi, soprattutto nella rotazione imposta alle figure e nella ricerca di sfumature psicologiche ed espressive.

Ancora più accentuato è l'omaggio alla tradizione nella *Madonna di Isodia* della Cattedrale di Bova, datata 1584 e attribuita concordemente all'artista¹¹⁷. Statica nell'impianto come un'opera arcaica, ma di notevole modernità nella raffinata sensibilità pittorica.

Firmata e datata sulla base (1585) è infine la *Maddalena* (fig. 40) della chiesa Madre di Seminara (Reggio Calabria) che rappresenta una felice congiunzione dei due principali modelli culturali dell'artista: Antonello Gagini di cui riprende l'impianto iconografico dell'omonima statua di Vibo Valenzia¹¹⁸ e Giovanni Angelo Montorsoli, la cui figura di *Scilla*¹¹⁹ rivive qui in una versione addolcita nei tratti, ma non meno drammaticamente intensa.

Nella stessa chiesa Madre di Seminara si individua però anche un altro gruppo di opere che si possono, a mio avviso, ricondurre al Bonanno: la *Madonna col Bambino* (fig. 41) che Negri Arnoldi attribuisce alla fase giovanile dell'artista per l'estrema vicinanza allo stile del Montanini; e le due sculture dei *Santi Pietro e Paolo* (figg. 42-43), da me già esaminate in precedenza e attribuite all'artista messinese¹²⁰.

Le due statue, che si trovano oggi ai lati dell'altare maggiore, si presentano fortemente erose perché collocate arbitrariamente prima del terremoto del 1908 sulla facciata della medesima chiesa. Date le condizio-

fratelli Sebastiano e Giuseppe Surace – è pubblicato da Benedetta Saccone (*Rinaldo Bonanno...*, p. 136, doc. n. 31); per quest'opera si veda anche: S. La Barbera, *La scultura...*, p. 76; M.P. Di Dario Guida, *Rinaldo Bonanno*, in *Segni figurativi del culto...*, p. 202.

¹¹⁷ A. Frangipane, *Bova*, in "Brutium", Anno II, n. 2; *idem*, *Inventario...*, p. 274; B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 123; A.M. Fallico, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. II, Roma 1969,

pp. 545-546; M.P. Di Dario Guida, *Rinaldo Bonanno*, in *Segni figurativi del culto...*, p. 202.

¹¹⁸ Si veda: S. La Barbera, *La scultura...*, p. 76; H.W. Kruff, *Antonello Gagini...*, foto n. 342.

¹¹⁹ La statua di Scilla, oggi conservata al museo di Messina faceva parte della fontana del Nettuno del Montorsoli. Per la bibliografia si rimanda al capitolo sulla scultura messinese p. 31.

¹²⁰ Si veda: A. Migliorato, *Per la scul-*

La scultura del Cinquecento in Calabria...

ni di conservazione non è quindi impresa facile motivare un'affermazione così perentoria sulla loro paternità, però il confronto con la scultura della *Maddalena* sembra offrire importanti punti d'appoggio.

Si veda innanzitutto la statua di San Pietro: quello che emerge a prima vista è l'intonazione drammatica ed espressiva del volto, sottolineata ed amplificata dall'esuberante e dinamico panneggio sollevato dal vento. Proprio queste caratteristiche riportano alla figura della *Maddalena* con cui il *San Pietro* (figg. 44-45) ha in comune anche il taglio degli occhi, dalla forma tondeggiante e convessa, ma soprattutto contratti nella medesima espressione accigliata. Come ho già accennato, purtroppo l'erosione della superficie ha in gran parte fatto perdere al marmo quegli effetti pittorici che generalmente l'artista conferisce alle sue opere, ma nel complesso è ancora leggibile l'intenzione di dissolvere l'esuberanza plastica del Montorsoli in un dinamismo più morbido e sfumato.

Più pacato e statico è il tono del *San Paolo*. Per questa statua il riferimento più prossimo non è tanto alla *Maddalena*, ma ad una altrettanto certa opera del Bonanno: la statua lignea della *Santa Lucia*¹²¹ della chiesa madre di Fiumedinisi (Messina) che è del 1588. Anche qui si veda infatti il particolare degli occhi, fortemente accentuati e sporgenti, ma anche dettagli come il naso, o il panneggio (figg. 46-47).

Si tocca qui l'altro polo della cultura del Bonanno: quello del rapporto con la tradizione classica che l'artista reinterpreta arrivando addirittura a recuperare un'intonazione arcaica, come nella scultura della *Madonna di Isodia* a Bova (Reggio Calabria)¹²².

Ed ancora a proposito del rapporto con la tradizione artistica, di cui Bonanno sente profondamente l'influenza, bisogna notare che per il *San Paolo* viene ripreso in maniera letterale il modello della scultura di eguale soggetto dell'*Apostolato* del Duomo di Messina, assegnata dalla

*tura del Cinquecento...; prima di questo articolo le opere erano inedite, sebbene catalogate dal Frangipane (*Seminara*, in "Brutium", IX, 1930, p. IV) come opere di "maestro marmoraro del sec. XV, men-*

*tre Negri Arnoldi (*La scultura...*, p. 186) ne dava un rapido cenno ritenendole "montorsoliane nell'impostazione".*

¹²¹ Si veda a p. 34-35.

¹²² Cfr. *supra* p. 61.

La scultura di ambito messinese in Calabria

storiografia locale a Montanini¹²³, opera oggi perduta e visibile solo da foto di repertorio (fig. 48)¹²⁴.

A questo punto le argomentazioni sembrerebbero convincenti per poter sostenere l'attribuzione di queste due sculture all'artista messinese e d'altro canto non si può fare a meno di rilevare la stretta parentela che lega le due opere alla *Maddalena* ed anche alla più "montaniniana" *Madonna col Bambino*.

Oltre al fatto di trovarsi nella medesima chiesa e di avere la medesima collocazione culturale e cronologica, esse presentano infatti anche dimensioni pressoché uguali¹²⁵ e si trovano tutte egualmente prive di basamento. Coincidenze queste, che possono suggerire l'ipotesi che tali sculture dovessero inserirsi in un unico complesso architettonico, forse progettato dal Bonanno stesso. L'attenta lettura della visita pastorale condotta proprio in quegli anni dal vescovo Antonio del Tufo offre in effetti un interessante supporto a questa ipotesi:

Die XXVI mensis octobris 1586 visito la Madre chiesa della città di Seminara sub vucabulo degli Arangi nella quale avendo entrato [...], visito quello che si conserva nell'altare maggiore in una fenestra al muro guarnita di marmo con l'immagine di San Pietro et Paulo con le cornici et colonne di marmo et altre figure, la quale fenestra si apriva e serrava con chiave...¹²⁶.

Da questa descrizione apprendiamo che due statue di *San Pietro e San Paolo* (da identificarsi senz'altro con le nostre) erano collocate assieme

¹²³ F. Susinno, *Le vite...*, pp. 88-89; A. Mauceri, *G.A. Montorsoli e i suoi allievi nel Duomo di Messina*, in "Rassegna D'Arte", 1918, pp. 206-209; S. La Barbera, *La scultura...*, p. 68.

¹²⁴ Dell'opera resta ancora il basamento nel Duomo di Messina. La documentazione fotografica del distrutto Apostolato, eseguita nel 1916 in occasione del restauro delle sculture, si conserva oggi

presso il Museo Regionale di Messina; per la foto della scultura di *San Paolo*, si veda anche F. Negri Arnoldi, *La scultura...*, p. 303. Si veda anche qui a p. 32.

¹²⁵ L'altezza delle figure femminili è di ca. 160 cm, di quelle maschili è di ca. 170 cm.

¹²⁶ Antonio del Tufo, *Acta Pastoralis Visitationis*, Mileto, Archivio vescovile, 1586, vol. I, f. 658 r.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

ad altre in una nicchia con colonne in marmo, all'interno della chiesa Madre di Santa Maria degli Arangi. La data del 1586 infine ci fornisce un'altra preziosa notizia poiché ci indica che in quell'anno le sculture dei due Santi erano già state realizzate e che, con molta probabilità, erano state collocate da poco, dal momento che l'altare non era ancora stato consacrato. L'indicazione cronologica coincide inoltre perfettamente con la realizzazione della scultura della *Maddalena*, che reca appunto tale data nel basamento.

Le opere fin qui esaminate che si aggiungono al già cospicuo catalogo dell'artista fanno ipotizzare una notevole fortuna fra i committenti, alle cui richieste il Bonanno riuscì a far fronte con l'aiuto di una bottega, che ne diffuse i modi in maniera capillare. Tra le opere del suo *entourage* si può collocare ad esempio *la Madonna della Visitazione* (fig. 49) della chiesa della Madonna delle Grazie a Sambatello (Reggio Calabria), che nonostante le arbitrarie ridipinture, mostra una buona qualità artistica specialmente nella predella. Sebbene senz'altro più statica delle opere finora illustrate la scultura ha notevoli affinità con la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Giorgio a Massa San Giorgio¹²⁷, firmata dal Bonanno, ma forse anch'essa realizzata con l'aiuto della bottega. Dal punto di vista delle notizie storiche l'opera appare menzionata per la prima volta dal vescovo della diocesi di Reggio monsignor D'Afflitto in occasione della sua visita pastorale del 1595 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, dove era collocata all'interno di un tabernacolo in legno dorato¹²⁸.

A questo punto però occorre riflettere sull'importanza del ruolo svolto da Rinaldo Bonanno in Calabria. La sua fortuna è infatti strettamente

¹²⁷ Per l'opera di Massa San Giorgio si veda: *Opere d'arte restaurate 1980-1985*, catalogo della mostra, Messina 1986 scheda curata da C. Ciolino, p. 72; O. D'Angelo, *Osservazioni in margine ad un gruppo di opere inedite di scultura del XVI secolo in Arte e Storia nella pro-*

vincia di Messina, a cura di T. Pugliatti, Messina 1986, pp. 25-30.

¹²⁸ N. Ferrante, *Inventario delle opere d'arte nelle chiese della archidiocesi reggina nelle visite del D'Afflitto (1594-1638)*, in "Brutium", Anno LXIII, 1984, n.1, p. 17.

La scultura di ambito messinese in Calabria

legata al successo della scultura montorsoliana, del cui linguaggio egli fornisce una versione più fluida e accessibile. Giovanni Angelo Montorsoli, infatti con la sua presenza a Messina dal 1547 al 1557, aveva imposto una svolta fondamentale all'ambiente locale, a tal punto da creare una nuova *Koinè* stilistica, recepita in Calabria forse ancor più che nella stessa Sicilia dove più forte era il perdurare della tradizione gaginesca.

Nell'ambito di questa *Koinè* vanno comprese anche le due piccole sculture raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo* della chiesa di San Nicola a Oppido (Reggio Calabria), che Negri Arnoldi aveva attribuito a Montanini, e che però devono per ora restare senza una precisa paternità, proprio per la lacunosità delle notizie riguardanti questo scultore.

Ancora allo stesso orizzonte figurativo della tarda bottega montorsoliana appartiene la scultura raffigurante la *Madonna* della chiesa Madre di Oppido (figg. 50-51), attribuita invece alla bottega del Naccherino dal Negri Arnoldi¹²⁹ che la ritiene una replica della *Madonna col Bambino* della chiesa di San Giovanni a Carbonara¹³⁰.

Se infatti non mancano in quest'opera possibilità di una lettura in direzione naccheriniana, la conoscenza della produzione del Bonanno induce a percorrere altre strade e a vedere nella scultura di Oppido chiari segni di quel linguaggio montorsoliano che si diffonde in Calabria attraverso la traduzione del Bonanno (figg. 51-52) Vi ritroviamo appunto quegli elementi come il modellato pittorico e la morbidezza nei tratti fisionomici che sono tipici proprio di questa cultura. Ed anche quei motivi, come le scanalature del panneggio che si allarga all'altezza dei piedi o il cherubino nelle facce del basamento, presenti sia nella produzione del Naccherino che in quella del Bonanno, sono qui, a mio avviso, più vicini all'interpretazione di quest'ultimo, condotta però da uno scultore di bottega.

Un'altra interessante interpretazione in chiave pittorica del plasticismo di Montorsoli si può vedere anche nella scultura lignea raffigurante la

¹²⁹ Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, pp. 187-213.

¹³⁰ Su quest'opera si veda più avanti p. 83.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Madonna di Loreto della chiesa parrocchiale di Loreto a Reggio Calabria, che riprende in maniera quasi letterale l'iconografia della *Madonna del Popolo* del Duomo di Tropea. Mentre una meditazione sullo stile montorsoliano, che va in direzione del tutto diversa rispetto alle pastose morbidezze del Bonanno, è da leggere nel suggestivo gruppo della *Pietà* (fig. 53) della chiesa parrocchiale di Sellia (Catanzaro)¹³¹. Opera che appare fortemente enigmatica per la complessità dei riferimenti culturali uniti però ad una certa durezza nella realizzazione scultorea: si ravvisano infatti rimandi al plasticismo di ascendenza michelangiolesca uniti a reminiscenze della prima maniera toscana (si veda ad esempio la figura del Cristo abbandonato e pesante che rammenta, con le dovute proporzioni, il *Cristo Morto* di Rosso Fiorentino del Museum of Fine Arts di Boston).

Tra le opere calabresi invece il confronto più plausibile, anche se non del tutto soddisfacente per la maggiore rigidità della scultura di Sellia, è con la pala della *Deposizione* di Polistena¹³² di cui ricordiamo la pesantezza dei nudi maschili.

Tutte queste valenze però non fanno altro che condurre alla cultura del Montorsoli la cui cifra stilistica si individua anche in molti dettagli del panneggio come la plissettatura dell'abito che in basso si incurva verso l'esterno o l'increspatura all'altezza del seno della Vergine, particolari che appunto abbiamo avuto modo di notare in tutte le opere dell'artista toscano e che si ritrovano, per fare un esempio fra le opere sicure, nella statua di *Sant'Agata*¹³³ (fig. 54) dell'omonima chiesa di Castoreale.

Un'ombra ormai stereotipata di quella che ho definito la *koinè* linguistica montorsoliana è individuabile ancora in molte altre sculture calabresi. Queste opere, ancora spesso accostate all'ambito gaginesco, sono in effetti immediatamente identificabili come opere di seguaci del Mon-

¹³¹ La scultura appare menzionata come opera della seconda metà del sec. XVI da B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli...*, p. 170; si veda anche G. Valentino, *Itinerari d'arte*, Catanzaro 1990.

¹³² Si veda in questo stesso paragrafo pp. 49-51.

¹³³ Si veda per la bibliografia su quest'opera a p. 32.

La scultura di ambito messinese in Calabria

torsoli proprio per la rigida ripetizione di un canone. Qui si citano ad esempio le sculture raffiguranti la *Madonna col Bambino* delle chiese di San Francesco a Cosenza e a Rende (Cosenza)¹³⁴, del Santuario di Monte Stella a Pazzano (Reggio Calabria), datata alla base 1562, e di Santa Maria Maddalena a Bonifati (Cosenza), opere estremamente rigide e a carattere più che altro devozionale.

Fra questi epigoni montorsoliani, un solo nome emerge dall'anonimato ed è quello di Giuseppe Bottone mediocre artista della cerchia del Montanini, cui spettano opere come la *Madonna col Bambino* di Sant'Eufemia d'Aspromonte¹³⁵ (Reggio Calabria), realizzata in maniera durissima e senza discostarsi in nulla dal prototipo del maestro, il ciborio della chiesa di San Giovanni Battista a Drosi¹³⁶ e forse anche il *San Giovanni Battista*¹³⁷ del museo di Reggio proveniente dalla stessa chiesa.

Fra le sculture di epigoni montorsoliani è da inserire anche la *Madonna della Candelora* della chiesa dal medesimo titolo a Pentedattilo (Reggio Calabria), opera che era stata attribuita dal Frangipane¹³⁸ e da Maria Katia Guida¹³⁹ a Giandomenico Mazzolo ma che invece allo stato attuale deve restare senza una precisa paternità, poiché i caratteri stilistici del più giovane dei Mazzolo, così come si presentano nella sua unica opera documentata, il portale del Crocifisso della Cattedrale di Catania¹⁴⁰, sono leggibili in tutt'altra direzione e raggiungono ben altri livelli qualitativi.

¹³⁴ Ad "Ignoto discepolo dei Gagini" viene riferita ad esempio quest'opera da G. Giraldi (*Le chiese di Rende, itinerario storico artistico*, Cosenza 1985, p. 89).

¹³⁵ G. Di Marzo, *I Gagini...*, pp. 782-784; D. Puzzolo Sigillo, *Ordinazione di opere d'arte...*, pp. 107-142

¹³⁶ A. Basile, *Sculture Cinquecentesche a Drosi*, in "Brutium", 1969, II, pp. 11-13.

¹³⁷ A. Basile, *Sul San Giovanni di Drosi*, in "Brutium", IV, pp. 2-4.

¹³⁸ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 295.

¹³⁹ M.K. Guida, *Segni figurativi...*, p. 200.

¹⁴⁰ Per notizie su quest'opera si veda G. Di Marzo, *Degli scultori della penisola che lavorarono in Sicilia nei secoli XIV, XV, XVI*, in "Nuove effemeridi siciliane", 1869, p. 166 che riprende notizie ricavate dall'archivio della Cappella del Crocifisso dallo storico Mario Musumeci, *Opere archeologiche ed artistiche*, Catania 1845, I, pp. 253-256.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

3.4 Un'ipotesi per Andrea Calamech in Calabria

Non meno importante sebbene meno incisiva sugli scultori coevi fu l'attività di un altro artista toscano attivo a Messina dal 1564 fino alla morte avvenuta nel 1589: Andrea Calamech¹⁴¹. Come abbiamo visto¹⁴² molto si è perso della sua produzione e la sua attività scultorea va principalmente ricostruita partendo dal monumento messinese a *Don Giovanni D'Austria*, a cui si aggiungono le formelle marmoree del monumento Cicala al Museo di Messina¹⁴³ e le due statue di *San Giovanni Battista* e di *San Giacomo* a Castoreale (Messina).

Vista l'esiguità delle opere superstiti è di grande importanza il recupero di qualsiasi frammento che possa aiutarci a ricostruire il percorso di questo protagonista dell'arte messinese della seconda metà del Cinquecento. È il caso appunto delle quattro lastre marmoree conservate presso il municipio di Seminara. Questi bassorilievi, narranti episodi della guerra franco spagnola svoltasi nella piana e l'ingresso di Carlo V in città, sono stati infatti giustamente attribuiti ad Andrea Calamech dal Negri Arnoldi¹⁴⁴. Al basamento del *Don Giovanni D'Austria* (figg. 60-61) infatti riconducono immediatamente queste straordinarie vedute a volo d'uccello (figg. 55-58): le mura di Seminara, la città di Messina o i soldati schierati in battaglia sono riprodotti con precisione minuziosa e nello stesso tempo con grande vivacità narrativa. Il segno personale del Calamech spoglia gli oggetti dei particolari superflui e li riduce a sigle stilizzate: qui le tende degli accampamenti diventano degli astratti motivi geometrici, dei triangolini che si perdono all'orizzonte, così come nelle lastre del monumento messinese lo schieramento delle navi in mare o le case della città, persa ogni minuzia descrittiva, scandiscono lo spazio con la reiterazione di un puro ritmo lineare.

L'importanza di questi bassorilievi si accresce ulteriormente però, se

¹⁴¹ Per la bibliografia su andrea Calamech si veda qui pp. 36-37.

¹⁴² F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina Museo Regionale*, Palermo 1992, p. 110.

¹⁴³ Per la bibliografia si veda p. 26.

¹⁴⁴ Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, p. 186.

La scultura di ambito messinese in Calabria

prendiamo in esame la testimonianza del 1898 dello storico De Salvo¹⁴⁵, che dopo aver identificato le vicende narrate nei bassorilievi, racconta che questi provenivano dal monumento eretto in onore del Duca di Seminara Carlo II Spinelli, e ci dice anche che della statua di Spinelli si è conservata la testa presso il Museo Archeologico di Reggio Calabria¹⁴⁶. Questa testa che si trova ancora oggi al museo dove è esposta come opera di anonimo scultore della seconda metà del XVI secolo, sarebbe quindi anch'essa da attribuire al Calamech (figg. 59-59bis). L'esame di questo frammento, pur molto danneggiato, aggiunge anzi degli elementi in più all'ipotesi attributiva dei bassorilievi: sorprendente è infatti l'affinità col *Don. Giovanni D'Austria* sia nei particolari del costume (gorgiera, mustacchi ecc.) sia nella caratterizzazione ritrattistica, che ricorda molto anche il *San Giacomo* di Castoreale.

Tutto ci fa credere a questo punto che il monumento di Seminara dovesse avere una configurazione analoga al monumento messinese, con la figura di Carlo Spinelli abbigliata alla spagnola che si ergeva sopra una base sulla quale erano le quattro lastre. Ed è perfettamente calzante con questa ipotesi l'identificazione di quello che a mio parere potrebbe essere lo scheletro del basamento con un rudere che si erge in una piazza della cittadina (fig. 62). La costruzione infatti non soltanto ha un tipo di configurazione architettonica tipicamente cinquecentesca (non si considerino infatti le volute laterali, che sono state apposte successivamente e sono di differente materiale), ma è anche molto vicina al basamento calamecchiano, da cui differisce praticamente soltanto per la presenza dei riquadri superiori assenti nel monumento messinese. A proposito di questi riquadri bisogna pensare che il monumento aveva un ben preciso contenuto simbolico: esso era infatti nello stesso tempo celebrazione del casato degli Spinelli, signori di Seminara, celebrazione dell'impero spagnolo e celebrazione naturalmente della città, che era stato teatro degli

¹⁴⁵ De Salvo, *Ricerche e studi storici intorno a Palmi, Seminara e Gioia Tauro*, Palmi 1898, pp. 89, 149-150.

¹⁴⁶ P. Olindo Geraci, *Notizie e precisa-*

zioni su oggetti e dipinti appartenenti alle collezioni del Museo Comunale, in "Brutium", 1969, III. Si veda anche: A. Migliorato, Per la scultura....

La scultura del Cinquecento in Calabria...

avvenimenti narrati ed è quindi molto probabile che nei riquadri superiori vi fossero degli stemmi.

Uno di questi potrebbe forse identificarsi con il bassorilievo raffigurante *l'aquila imperiale spagnola* (fig. 63) attualmente presso la chiesa di Sant'Antonio, che già il Frangipane nel 1933 riteneva proveniente da un monumento cinquecentesco, e che metteva in connessione con «il periodo più fortunato [della città] che ebbe l'onore di ricevere trionfalmente Carlo V nel 1535»¹⁴⁷.

Un altro bassorilievo, che può fare al caso nostro per dimensioni, per forma e per epoca di realizzazione, è lo stemma cittadino in marmo (fig. 64) raffigurante *San Mercurio che uccide Giuliano l'apostata* murato all'interno del municipio assieme alle quattro lastre calamecchiane. Questo bassorilievo, pur avendo una qualità più scadente rispetto alle altre quattro lastre del Municipio, agli altri, ne è stilisticamente affine nel piglio narrativo conferito alla scena, e nel ricorso alla stilizzazione grafica (si veda la tenda a triangolino).

Anche la testimonianza del De Salvo¹⁴⁸ del resto può portare argomenti in favore di questa ipotesi: egli infatti racconta che nel 1898 una delle quattro lastre con gli episodi storici era murata sulla parete di una casa della cittadina assieme appunto ad uno stemma – che quindi si presume derivasse dallo stesso monumento – e che dopo il terremoto del 1783 “il rudero rimasto veniva dalla gente del luogo indicato col nome di duca di marmo”. Niente di più facile a questo punto che il “rudero” in questione sia proprio ciò che noi abbiamo indicato come lo scheletro del monumento, della cui origine si è persa col tempo la memoria.

Per quanto riguarda le date di esecuzione, poiché sappiamo che il monumento fu commissionato da Paolo Spinelli in onore del padre, morto nel 1572¹⁴⁹, possiamo ipotizzare che esso sia stato realizzato tra il 1573 (data del compimento del monumento a *Don Giovanni d'Austria*, di cui costituisce quasi una replica) ed il 1578 anno in cui Seminara, libe-

¹⁴⁷ A. Frangipane, *Sculture del Cinquecento a Seminara*, in “Brutium”, Anno II, 1923, p. III.

¹⁴⁸ A. De Salvo, *Ricerche e studi...*, p. 89.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

La scultura di ambito messinese in Calabria

ratasi dagli Spinelli, divenne città demaniale. La sua collocazione originaria era invece davanti all'ingresso della chiesa di San Francesco, come si apprende da una descrizione contenuta nella Platea di questa chiesa risalente al 1722 e parzialmente pubblicata da Antonio Tripodi¹⁵⁰ («...l'una qual'è la porta maggiore che riguarda il piano avanti il duca di marmo dicesi il piano di San Francesco»)¹⁵¹.

La ricostruzione di questo monumento ci spinge però a trarre alcune conclusioni: l'attenzione con cui sono rievocati nei rilievi del monumento Spinelli gli episodi della guerra franco spagnola, deve farci riflettere sull'importanza che questa guerra aveva rivestito per la piana di Gioia Tauro, e per la cittadina di Seminara in particolare. È infatti proprio in quel periodo¹⁵² che Seminara vive il suo massimo splendore economico e artistico, diventando il centro più importante della zona. Si comprende quindi perché, per dare lustro alla propria casata, gli Spinelli abbiano voluto legare il proprio nome a quegli eventi, così come a quegli episodi bellici era legata l'accresciuta importanza strategica della piana.

¹⁵⁰ A. Tripodi, *I francescani conventuali a Seminara*, in "Calabria letteraria", XLVI (1998), nn. 7-9, pp. 39-40. Di straordinario interesse è la lettura di questa Platea che ci fornisce un'attenta descrizione della chiesa di San Francesco a Seminara e delle numerose opere d'arte che vi erano contenute.

¹⁵¹ Archivio Storico Diocesano di Mileto, *Platea ven(erabilis) conve(n)tus PP. Min(or)um Conven(tua)lium S(ancti) Fran(cisci) de Assisio civit(at)is Seminariae*, (anno 1722), p. 11.

¹⁵² A. De Salvo, *Ricerche e studi...*, pp. 80-89; G. Galasso, *Economia e società...*, p. 56.

IV LA SCULTURA DI AMBITO NAPOLETANO IN CALABRIA

Se le opere di ambito messinese risultano le più diffuse sul territorio calabrese, sono invece quelle provenienti da Napoli a presentarsi, nella maggior parte dei casi, di più problematica attribuzione. Bisogna dire infatti che, da una parte l'enorme ricchezza del panorama artistico napoletano e dall'altra la presenza di scultori la cui fisionomia non è ancora del tutto definita, rendono ardua la soluzione di molti problemi che rimangono allo stato attuale ancora aperti. Ma proprio per le molte questioni irrisolte e per la qualità talora davvero molto alta delle opere, la scultura di ambito napoletano in Calabria si rivela di primario interesse, poichè comunque può apportare alcune tessere mancanti al mosaico non del tutto completo della scultura partenopea. Si aggiunga inoltre, come ha rilevato Negri Arnoldi, che "la difficoltà e l'incertezza nell'identificazione di tante altre sculture cinquecentesche, conservate all'interno o all'esterno delle chiese calabresi, risiedono proprio nel fatto che alla committenza di provincia erano destinati, salvo casi eccezionali, o prodotti di artisti non ancora affermati, o al declino della loro carriera"¹.

Come si è fatto per l'ambito messinese, fornirò un breve accenno alle questioni che nella scultura partenopea risultano essenziali per comprendere quanto avveniva in Calabria.

4.1 *La situazione della scultura a Napoli nel Cinquecento*

Tra Quattrocento e Cinquecento l'egemonia della scultura è tenuta a Napoli dagli artisti lombardi, la cui presenza è notevole anche dal punto

¹ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento...*, pp. 186-187.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

di vista numerico, come si può vedere dalla semplice elencazione dei nomi documentati: Pietro da Milano, Domenico Gagini, Jacopo della Pila, Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, Francesco di Cristofano da Milano, Matteo Lombardo, Luca da Milano, Ambrogio da Milano, Protasio Crivelli². Questi artisti, legati da profondi rapporti di mutua assistenza e di solidarietà reciproca, riuscirono ad assicurarsi il predominio assoluto sulla committenza elaborando una tipologia di scultura che esaltava le ambizioni della classe dirigente napoletana. Di appannaggio lombardo furono infatti le tre imprese più importanti della fine del Quattrocento: L'*Altare Miroballo* a San Giovanni a Carbonara, la *Tomba di Ettore Carafa* a San Domenico Maggiore ed il *Succorpo di San Gennaro* nel Duomo³.

Il più intenso e raffinato di questi scultori era Domenico Gagini, che giunse a Napoli tra i primi per lavorare all'arco di Alfonso a Castelnuovo⁴ e vi rimase fino alla sua partenza per la Sicilia. Nonostante questo, la sua influenza sui lombardi fu molto ridotta, mentre il ruolo di artista guida spettò invece ad uno scultore che non era lombardo: Francesco

² Su questi artisti a Napoli si veda soprattutto: G. Filangieri, *Documenti per la storia le arti, le industrie delle provincie napoletane*, V e VI, Napoli 1883-1891; A. Muñoz, *Studi sulla scultura Napoletana del Rinascimento*, in "Bollettino d'Arte", 1909, pp. 55-73, 83-101; O. Morisani, *Saggi sulla scultura Napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, pp. 8-9; R. Causa, *Contributi alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli*, in AA.VV., *Catalogo delle sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1950; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, II, Milano 1977; F. Abbate, *Problemi della scultura napoletana del Quattrocento*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, Napoli 1974; F. Abbate,

Le sculture del Succorpo di San Gennaro e i rapporti Napoli-Roma, in "Bollettino D'Arte", 1981, 11, pp. 89-108; F. Abbate, *Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli*, 1984, 26, pp. 73-86; F. Abbate, *La scultura napoletana...*, pp. 5-101.

³ Su queste tre opere si veda, ma soprattutto, per la distinzione delle diverse personalità, gli studi di Francesco Abbate (*Problemi della scultura napoletana del Quattrocento...*, pp. 89-108; *idem*, *Appunti su Pietro da Milano...*, pp. 73-86; *idem*, *La scultura napoletana...*, pp. 5-10), con bibliografia completa.

⁴ Si veda: R. Causa, *Sagrera, Fouquet, Laurana e l'arco di Castelnuovo*, in "Paragone", 1954, p. 16.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

Laurana⁵, anch'egli presente nell'arco di Alfonso e in rapporti con Pietro e Francesco da Milano e con Tommaso Malvito⁶.

Fu proprio il Malvito, sebbene artista di mediocre qualità e di scarsa inventiva, a divenire la personalità egemone a cavallo tra i due secoli, lo scultore a cui si rivolsero committenti importanti come il cardinale Oliviero Carafa sia per un'impresa come il *Succorpo* di San Gennaro nel Duomo sia per la realizzazione della *Tomba* del padre Ettore Carafa a San Domenico Maggiore⁷.

In queste due imprese lavorava, accanto a Tommaso anche il figlio Giovan Tommaso, la cui mano è stata individuata nei brani di più alto livello qualitativo⁸. Quest'ultimo, oltre alle esperienze nella bottega paterna, aveva avuto contatti di ben più ampio respiro ed aveva maturato un suo personale stile di delicata e classica eleganza, le cui origini vanno rintracciate nelle riflessioni condotte dall'artista sulla cultura lauranesca e sulle opere napoletane di Benedetto da Maiano e Antonio Rossellino, ma anche probabilmente nel sodalizio con Giovanni da Nola, la cui scultura può essere vista come qualcosa di parallelo al raffaellismo in pittura di Andrea da Salerno.

⁵ A. Heiss, *Les Medailleurs de la Renaissance. Francesco Laurana e Pietro da Milano*, Paris, 1882; C. Ephrussi, *Francesco Laurana e Pietro da Milano aprese le livre de M. Heiss*, Recensione in "Gazette des Beaux Arts", 1882, pp. 186-94; R. Causa, *Contributi alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli* in AA.VV., *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1950, pp. 119-120; *idem*, *Sagrera Fouquet...*, pp. 3-23; P. Goss, *I due rilievi di Pietro da Milano e Francesco Laurana nell'arco di Castelnuovo a Napoli*, in "Napoli Nobilissima", 1981, pp. 102-114; F. Abbate, *Problemi della Scultura...*, p. 487; F. Abbate, *La scultura napoletana...*, p. 10.

⁶ Su Malvito si veda: O. Morisani, *Saggi sulla scultura...*, pp. 8-9; *idem*, *Considerazioni sui Malvito da Como*, in AA.VV., *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Como 1959; F. Abbate, *Problemi della scultura napoletana...*; *idem*, *La scultura napoletana...*, pp. 5-101.

⁷ Si veda F. Abbate, *La scultura...*, con bibliografia.

⁸ La più attendibile ricostruzione dell'attività di Giovan Tommaso Malvito è in F. Abbate, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito*, in "Prospettiva", 8, gennaio 1977, pp. 48-53; e successivamente in F. Abbate, *La scultura napoletana...*, pp. 69-101; con bibliografia.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Se però alcune prove giovanili di Giovan Tommaso si sono rintracciate accanto al padre e a Giovanni da Nola, non c'è dubbio che il suo capolavoro è il *Sepolcro di Giovannello e Lucrezia de Cuncto* (fig. 69) a San Domenico Maggiore (1517-1524)⁹, che è anche l'unica opera documentata di questo artista e che rappresenta un'importante innovazione sia dal punto di vista tematico che dal punto di vista degli esiti più squisitamente stilistici. Il defunto non è infatti irrigidito nel sonno della morte, ma appare colto in un attimo di pensoso abbandono e viene quindi meglio individuato e caratterizzato nei dettagli espressivi come in quelli del costume.

Sulla base di quest'opera vengono aggiunti al catalogo dell'artista, che può essere ormai considerato un comprimario della scultura napoletana, il *Monumento funebre di Aniello Arcamonio* a San Lorenzo Maggiore¹⁰, i *Monumenti di Jacopo Tocco*¹¹ nel Duomo, di *Leonardo Tomacelli* a San Domenico Maggiore¹² e di *Paride Longobardo* a Santa Chiara¹³.

A svincolare la scultura partenopea dalla supremazia lombarda contribuì la presenza in città di due straordinari artisti spagnoli: Bartolomé Ordóñez (1480 ca - 1530) e Diego de Siloé (1495 ca - 1563). I due artisti, formati sui testi rinascimentali di Michelangelo e Raffaello e sull'anticlassicismo fiorentino (di Filippino Lippi del Berruguete e del Rosso), portarono a Napoli una cultura più aggiornata e di grande potere attrattivo per le giovani generazioni. Ed infatti la loro più celebre impresa comune *l'Altare della cappella Caracciolo di Vico* a San Gio-

⁹ F. Abbate, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito...*, pp. 48-53; *idem*, *La scultura napoletana...*, pp. 69-101.

¹⁰ F. Abbate, *La scultura napoletana...*, pp. 80-81.

¹¹ L'attribuzione di quest'opera risale al Morisani (*Saggi sulla scultura napoletana...*, p. 15); Ferdinando Bologna nel catalogo sulla scultura lignea in Campania, l'aveva invece assegnata a Diego de Siloé; in seguito Francesco Abbate (*Su*

Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito..., p. 51; *La scultura napoletana...*, p. 82) è nuovamente riferito l'opera al Malvito con argomentate motivazioni.

¹² F. Abbate, *Su Giovanni da Nola...*, p. 50; e *idem*, *La scultura napoletana...*, p. 83.

¹³ In F. Abbate, *La scultura napoletana...*, p. 83.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

vanni a Carbonara (1515-16 ca.), fu fin dal suo sorgere, un testo esemplare da cui molti artisti partenopei presero le mosse.

In particolare coloro che più assorbirono le potenti novità portate dai due spagnoli furono Giovanni Merliano da Nola (1488-1558) e Girolamo Santacroce¹⁴ (1502 ca.-1537).

Quest'ultimo, la cui prima opera conosciuta è proprio la scultura di *San Girolamo* nell'altare Caracciolo di Vico, fu sicuramente il più geniale ed inventivo scultore napoletano del Cinquecento. Tra le sue opere ricordiamo: l'*Altare dal Pezzo* nella chiesa di Monte Oliveto, datato 1524¹⁵, l'*Adorazione dei pastori* a Santa Maria La Nova¹⁶, l'*Incredulità di San Tommaso* a Santa Maria delle Grazie a Caponapoli¹⁷, il *Sepolcro De Gennaro* nella chiesa di San Pietro Martire¹⁸, il *Sepolcro di Carlo Gesualdo* nel Museo della Certosa di san Martino¹⁹ ed il gruppo di sculture di Santa Maria a Cappella Vecchia ora presso il Seminario Arcivescovile di Capodimonte²⁰.

In esse leggiamo ad un livello altissimo la personale sigla stilistica del Santacroce, le cui più importanti ed originali qualità si individuano nella forza realistica delle sue rappresentazioni e nella potente energia vitale impressa alle sue figure.

Se però Santacroce, morendo giovane scomparve molto presto dalla scena napoletana, di più lunga durata ed estensione fu invece l'attività di Giovanni da Nola che sopravvisse quasi di un ventennio al suo collega e che per tutto questo tempo dominò incontrastato sulla scena artistica napoletana.

¹⁴ Il catalogo completo delle opere di Girolamo Santacroce ed una disamina di tutte le opere attribuite all'artista è nella recente monografia di Riccardo Naldi (*Girolamo Santacroce*, Napoli 1997) che reca anche un completo apparato bibliografico.

¹⁵ R. Naldi, *Girolamo Santacroce...*, pp. 53-54.

¹⁶ *Idem*, pp. 114-115; 182-183.

¹⁷ R. Naldi, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in "Bollettino d'Arte", 1995, 91, V, pp. 25-62; *idem*, *Girolamo Santacroce...*, pp. 114-115; 182-183.

¹⁸ R. Naldi, *Girolamo Santacroce...*, pp. 176-179.

¹⁹ *Idem*, pp. 109-110; 174-176.

²⁰ *Idem*, pp. 115-119; 183-184.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Dopo un esordio come intagliatore in legno, di cui si è tentato recentemente di ricostruire le tappe²¹, egli fu probabilmente in contatto con artisti di origine lombarda come Giovan Tommaso Malvito ed apprese dalla pittura di Andrea da Salerno la lezione del classicismo raffaellesco, a cui aggiunse le profonde meditazioni sulle opere napoletane di Ordóñez e di De Siloée. Elementi, questi, che si presentano già perfettamente acquisiti e ben padroneggiati nel primo grandioso capolavoro del Merliano: il *Monumento funerario del vicerè Ramon Folch de Cardona*²² destinato a Belpuig in Catalogna e realizzato tra il 1524 ed il 1531.

Tra il terzo ed il quarto decennio del secolo si collocano invece opere come l'*Altare maggiore di San Lorenzo*²³, commissionato nel 1528, l'*Altare Ligorio* (1532)²⁴ eretto nella chiesa di Monte Oliveto e *pendant* dell'*Altare dal Pezzo* di Girolamo Santacroce, e il poco più tardo *Altare della Madonna della Neve* (1536) in San Domenico Maggiore²⁵.

Alla piena maturità dell'artista appartengono i tre *Sepolcri Sanseverino* nella chiesa dei Santi Severino e Sossio²⁶ innalzati dal 1539 al 1545,

²¹ Sugli esordi dell'artista si veda la recente ricostruzione ad opera di Letizia Gaeta, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1995, pp. 72-103.

²² Per il dibattito su quest'opera si veda soprattutto: A. De Rinaldis, *Note su Giovanni da Nola*, in "Napoli Nobilissima"; 1921, pp. 16-20; O. Morisani, *Giovanni Miriliano da Nola*, in "Archivio Storico per le provincie napoletane", 1941, p. 285; G. Weise, *Il problema dell'opera personale di Giovanni da Nola*, in "Bollettino di storia dell'Arte dell'Istituto Universitario di Magistero dell'Università di Salerno", II, 1952, p. 752; J. Pope Hennessy, *La scultura italiana, il Cinquecento e il Barocco*, Milano 1966, p. 62; O. Morisani, *Scultura del Cinque-*

cento..., 759; R. Pane, *Il Rinascimento in Italia Meridionale*, 1975-77, II, p. 181; F. Abbate, *La scultura...*, pp. 236-240.

²³ Filangieri, *Documenti...*, VI, p. 111; G. Weise, *Il problema dell'opera personale...*, p. 752; G. Borzelli, *Giovanni Merliano*, Milano, 1921, p. 30; F. Abbate, *La scultura...*, pp. 236-240.

²⁴ F. Abbate, *La scultura...*, pp. 233-258; R. Naldi, *Girolamo Santacroce...*, pp. 139-140.

²⁵ *Idem*, pp. 233-258.

²⁶ A. Venturi, *Storia dell'Arte...*, X, pp. 735-41; F. Bologna, *Problemi della scultura...*, pp. 170-171; G. Weise, *Il problema dell'opera personale...*, p. 72; O. Morisani, *Giovanni Miriliano...*, p. 300; F. Abbate, *La scultura...*, pp. 242-250. F. Abbate, *La scultura...*, pp. 233-258.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

ed in cui si legge ben distinguibile l'apporto dei maggiori allievi del Nolano: Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria, Antonio Tenerello²⁷.

Ed ancora una marcata presenza degli allievi del Nolano viene individuata dalla critica²⁸ nell'ultima grandiosa impresa di Giovanni da Nola: il *Sepolcro del viceré Toledo* a San Giacomo degli Spagnoli²⁹ databile tra il 1540 al 1560 (fig. 82). In questi anni appunto, come scrive Abbate, "il Nolano ormai anziano dirige e coordina allievi che vanno costruendosi, accanto alla collaborazione alle imprese del maestro, una loro ben autonoma carriera. Ben attenti comunque a non disperdere ma anzi a mantenere ben unita e compatta un'organizzazione che aveva permesso a Giovanni di diventare lo scultore di fiducia della classe dirigente. [...] Un'organizzazione che il "clan" dei Caccavello e dei D'Auria ereditarono e si trasmetteranno a loro volta tra i vari membri, da Annibale a Salvatore, da Giandomenico a Geronimo, perpetuando un'egemonia, se non proprio un monopolio, sulla produzione scultorea napoletana, che durerà per tutta la seconda metà del secolo ed oltre"³⁰.

Infatti ancor vivo il Nolano nel 1551, Annibale Caccavello e Giandomenico D'Auria eseguirono insieme al maestro la *Tomba di Nicola Antonio Caracciolo* nell'omonima cappella di San Giovanni a Carbonara³¹. Nella stessa cappella, da soli o forse ancora insieme al maestro avevano realizzato qualche anno prima la *Tomba di Galeazzo Caracciolo*. Nel 1550 gli stessi avevano inoltre eseguito un altare celebrativo del vesco-

²⁷ F. Abbate, *La scultura...*, pp. 244-250.

²⁸ F. Bologna, *Problemi della scultura...*, pp. 170-17; F. Abbate, *La Scultura...*, pp. 252-258.

²⁹ Su quest'opera si veda A. Filangieri, *Documenti...*, VI, p. 112; G. Weise, *Studi sulla scultura...*, p. 74; G. Weise, *Il problema dell'opera personale...*, pp. 65-79; F. Bologna, *Problemi della scultura...*, p. 171; F. Abbate, *La scultura...*, p. 251-258.

³⁰ *Idem*, pp. 253-254.

³¹ A. Filangieri, *Documenti...*, p. 115; Ceci, *per la biografia degli Artisti napoletani...*; A. Delfino, *Documenti su scultori napoletani del XVI secolo*, in "Antologia di belle Arti", 21-22, pp. 47-52 F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria ed un'ipotesi per Salvatore Caccavello*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", I, 1976, pp. 129-145; F. Abbate, *La scultura napoletana...*, p. 254.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

vo Luigi Rainaldi per la chiesa di Santa Caterina a Capua (oggi presso il Museo campano di Capua) realizzato su modello del maestro³².

L'interesse per questi discepoli del Nolano sta però anche nelle innovazioni apportate all'ambiente napoletano. Proprio con questi artisti veniva inaugurato a Napoli un nuovo tipo di sepolcro che sarebbe diventato dominante in epoca controriformistica per il suo carattere "trionfale": Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria sostituirono infatti alla rappresentazione funeraria del primo Cinquecento, col defunto dormiente steso sul sepolcro, un tipo di iconografia in cui il defunto veniva ritratto in piedi con il bastone di comando. Così, assecondando l'orgoglio delle nobili casate, il sepolcro si vestiva di suggestioni ulteriori e si associava nell'immaginario del tempo alla tipologia di un vero e proprio monumento celebrativo.

Molte notizie sull'attività dei due artisti emergono dal diario di Annibale Caccavello³³ da cui si apprende che l'artista realizzò di sua mano il *Sepolcro di Alfonso Basurto* (1554) in San Giacomo degli Spagnoli a Napoli, la *Tomba di Giovan Angelo Pisanello* (1560-63) in San Lorenzo Maggiore e l'*Altare della Purificazione* a San Giovanni a Carbonara³⁴.

Autografi del collega Gian Domenico D'Auria, secondo lo stesso diario, sarebbero invece la *Caduta di San Paolo* a Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (1539), il sepolcro di Bernardino Rota in San Domenico Maggiore (1569) e la sepoltura di Gualtiero Hiermanin a San Giacomo degli Spagnoli³⁵. Su questa base di opere Francesco Abbate³⁶ ha cercato di distinguere l'apporto individuale dei due artisti nelle imprese comuni. Secondo lo studioso spetterebbero ad Annibale: l'altorilievo della *Madonna col bambino* (fig. 83) nella tomba di Dorotea Spinelli³⁷; nella

³² F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria ed un'ipotesi per Salvatore Caccavello*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", I, 1976, pp. 129-145; F. Abbate, *La scultura a Napoli...*, pp. 244-258.

³³ *Il diario di Annibale Caccavello*, a

cura di Filangieri di Candida, Napoli 1896.

³⁴ *Idem*; F. Abbate, *Il sodalizio...*, pp. 139-141.

³⁵ F. Abbate, *Il sodalizio...*, p. 142.

³⁶ *Idem*, pp. 129-145.

³⁷ *Idem*, p. 139; *idem*, *La scultura napoletana...*, p. 254.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli la parte superiore – raffigurante *l'Assunta* (fig. 86) – dell'altare dell'*Assunzione* nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli.

A Gian Domenico D'Auria, scultore dal "classicismo pacato, sentimentale e un po' melenso"³⁸ spetterebbero invece: la figura della defunta nella Tomba di Dorotea Spinelli a Santa Caterina a Formiello, la parte inferiore della pala dell'*Assunzione* a San Giovanni a Carbonara e il rilievo con la *Madonna in gloria e le anime purganti* del Museo Campano di Capua. Ipotetica risulta anche la ricostruzione di quello che Abbate³⁹ definisce il più dotato di qualità fra i discepoli del Nolano: Salvatore Caccavello, il quale secondo lo studioso dovette nascere intorno al 1535 e morire intorno al nono decennio del secolo⁴⁰. A lui spetterebbe, il *Pulpito* della chiesa di Sant'Agostino della Zecca⁴¹, la *Tomba di Isabella Spinelli* nella chiesa di Santa Caterina a Formiello, il *Sepolcro di Federico Vries* a San Giacomo degli Spagnoli e l'*Altare maggiore* della chiesa di Santa Maria Maddalena ad Aversa (Caserta).

In collaborazione con Salvatore lavorava poi un altro membro della famiglia D'Auria: Geronimo, di cui si hanno notizie documentate dal 1573 al 1616⁴² cui spetterebbero ad esempio la *Resurrezione di Lazzaro* nella chiesa dei Santi Severino e Sossio, le *Virtù* della tomba di Fabrizio Brancaccio in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, il *San Giovanni Battista* (fig. 93) della Cappella Rota a San Domenico Maggiore e la *Madonna* della Cappella Montalto in Santa Maria degli Incurabili. Lo scultore è inoltre menzionato nei documenti di pagamento per la cappel-

³⁸ *Idem*, p. 249.

³⁹ F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello...*, pp. 142; *idem*, *La scultura napoletana...*, p. 253.

⁴⁰ F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello...*, pp. 129-145 *idem*, *La scultura napoletana...*, p. 253; *idem*, *percorso di Salvatore Caccavello*, in *Studi in onore di Michele D'Elia*, Matera 1996, pp. 186-187.

⁴¹ F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello...*, pp. 130-135.

⁴² Sulla produzione di Geronimo D'Auria si veda: O. Morisani, *Saggi...*, pp. 92-93; F. Abbate, *La decorazione della cappella Montalto nella chiesa napoletana di Santa Maria del Popolo degli Incurabili*, in *Studi in onore di Luisa Becherucci*, "Antichità viva", 1945, pp. 140ss.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

la Muscettola nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli nella quale avrebbe lavorato con il più giovane Tommaso Montani⁴³.

A fine secolo furono nuovamente due presenze esterne ad imporre una brusca virata all'ambiente locale. Nuovi fermenti culturali vennero apportati infatti dai toscani Michelangelo Naccherino⁴⁴ (Firenze 1550-Napoli 1622) e Pietro Bernini⁴⁵ (Sesto Fiorentino 1562-Roma 1629).

Il primo, dopo una formazione toscana come allievo di Vincenzo de

⁴³D. Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le provincie Napoletane", 1921, p. 385; AA.VV., *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, vol. II, Napoli 1984, pp. 215-216.

⁴⁴Per un approfondimento sull'attività del Naccherino si veda: A. Maresca di Serracapriola, *Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino*, Napoli 1890; *idem*, *Le sculture di Michelangelo Naccherino in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IV, 1895, pp. 75-78, 88, 90, 103-104; G. Ceci, *Biografie degli artisti del XVI e XVII secolo*, in "Napoli Nobilissima", XV, 1906, pp. 162-67; G.B. D'Addosio, *Documenti inediti...*, pp. 108-125; A. Maresca di Serracapriola, *Una scultura di Michelangelo Naccherino*, in "Napoli Nobilissima", 1921, pp. 29-30; *idem*, *Michelangelo Naccherino scultore fiorentino allievo del Giambologna*, Napoli 1924; L. Russo, *Fontana di piazza Pretoria a Palermo*, Palermo 1961; A. Bilardo, *Provenienza e datazione di una Madonna siciliana del Naccherino*, in "Rassegna D'Arte", 2, 1973, pp. 22-26; A. Parronchi, *Sculture e progetti di Michelangelo Naccherino*, in "Prospetti-

va", 20, 1980, pp. 34-56; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, pp. 219-223.

⁴⁵Per una conoscenza più approfondita della vita e delle opere di Pietro Bernini: G. Baglione, *la vita dei pittori, scultori e architetti*, Roma, 1642; A. Muñoz, *Il padre del Bernini: Pietro Bernini scultore*, in "Vita D'Arte", IV, 1909, pp. 425-470; G. Sobotka, *Pietro Bernini*, in "L'Arte", XII, 1909, pp. 401-422; P. Rotondi, *Studi intorno a Pietro Bernini*, in "Rivista del Regio Istituto Nazionale Archeologico e Storico dell'Arte", V, n. 1, 1935-36, pp. 189-202 e pp. 346-362; A. Venturi, *La scultura del Cinquecento*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte III, Milano 1937, pp. 886-922; V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento: Pietro Bernini e figli*, in "Commentari", IV, Roma 1953, pp. 133-154; AA.VV., *Pietro Bernini un preludio al barocco*, catalogo della mostra, Sesto Fiorentino, 1989; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, pp. 153-158; F. Negri Arnoldi, *Due schede ed un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in "Bollettino d'Arte", 18, 1983, pp. 103-107; S. Tozzi, *Due "Santi" per Pietro Bernini*, in "Prospettiva", 79, 1995, pp. 54-61; P. D'Agostino, *Un contributo al*

La scultura di ambito napoletano in Calabria

chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli la parte superiore – raffigurante *l'Assunta* (fig. 86) – dell'altare dell'*Assunzione* nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli.

A Gian Domenico D'Auria, scultore dal “classicismo pacato, sentimentale e un po' melenso”³⁸ spetterebbero invece: la figura della defunta nella Tomba di Dorotea Spinelli a Santa Caterina a Formiello, la parte inferiore della pala dell'*Assunzione* a San Giovanni a Carbonara e il rilievo con la *Madonna in gloria e le anime purganti* del Museo Campano di Capua. Ipotetica risulta anche la ricostruzione di quello che Abbate³⁹ definisce il più dotato di qualità fra i discepoli del Nolano: Salvatore Caccavello, il quale secondo lo studioso dovette nascere intorno al 1535 e morire intorno al nono decennio del secolo⁴⁰. A lui spetterebbe, il *Pulpito* della chiesa di Sant'Agostino della Zecca⁴¹, la *Tomba di Isabella Spinelli* nella chiesa di Santa Caterina a Formiello, il *Sepolcro di Federico Vries* a San Giacomo degli Spagnoli e l'*Altare maggiore* della chiesa di Santa Maria Maddalena ad Aversa (Caserta).

In collaborazione con Salvatore lavorava poi un altro membro della famiglia D'Auria: Geronimo, di cui si hanno notizie documentate dal 1573 al 1616⁴² cui spetterebbero ad esempio la *Resurrezione di Lazzaro* nella chiesa dei Santi Severino e Sossio, le *Virtù* della tomba di Fabrizio Brancaccio in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, il *San Giovanni Battista* (fig. 93) della Cappella Rota a San Domenico Maggiore e la *Madonna* della Cappella Montalto in Santa Maria degli Incurabili. Lo scultore è inoltre menzionato nei documenti di pagamento per la cappel-

³⁸ *Idem*, p. 249.

³⁹ F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello...*, pp. 142; *idem*, *La scultura napoletana...*, p. 253.

⁴⁰ F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello...*, pp. 129-145 *idem*, *La scultura napoletana...*, p. 253; *idem*, *percorso di Salvatore Caccavello*, in *Studi in onore di Michele D'Elia*, Matera 1996, pp. 186-187.

⁴¹ F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello...*, pp. 130-135.

⁴² Sulla produzione di Geronimo D'Auria si veda: O. Morisani, *Saggi...*, pp. 92-93; F. Abbate, *La decorazione della cappella Montalto nella chiesa Napoletana di Santa Maria del Popolo degli Incurabili*, in *Studi in onore di Luisa Becherucci*, “Antichità viva”, 1945, pp. 140ss.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

la Muscettola nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli nella quale avrebbe lavorato con il più giovane Tommaso Montani⁴³.

A fine secolo furono nuovamente due presenze esterne ad imporre una brusca virata all'ambiente locale. Nuovi fermenti culturali vennero apportati infatti dai toscani Michelangelo Naccherino⁴⁴ (Firenze 1550-Napoli 1622) e Pietro Bernini⁴⁵ (Sesto Fiorentino 1562-Roma 1629).

Il primo, dopo una formazione toscana come allievo di Vincenzo de

⁴³D. Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le provincie Napoletane", 1921, p. 385; AA.VV., *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, vol. II, Napoli 1984, pp. 215-216.

⁴⁴ Per un approfondimento sull'attività del Naccherino si veda: A. Maresca di Serracapriola, *Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino*, Napoli 1890; *idem*, *Le sculture di Michelangelo Naccherino in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IV, 1895, pp. 75-78, 88, 90, 103-104; G. Ceci, *Biografie degli artisti del XVI e XVII secolo*, in "Napoli Nobilissima", XV, 1906, pp. 162-67; G.B. D'Addosio, *Documenti inediti...*, pp. 108-125; A. Maresca di Serracapriola, *Una scultura di Michelangelo Naccherino*, in "Napoli Nobilissima", 1921, pp. 29-30; *idem*, *Michelangelo Naccherino scultore fiorentino allievo del Giambologna*, Napoli 1924; L. Russo, *Fontana di piazza Pretoria a Palermo*, Palermo 1961; A. Bilardo, *Provenienza e datazione di una Madonna siciliana del Naccherino*, in "Rassegna D'Arte", 2, 1973, pp. 22-26; A. Parronchi, *Sculture e progetti di Michelangelo Naccherino*, in "Prospetti-

va", 20, 1980, pp. 34-56; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, pp. 219-223.

⁴⁵ Per una conoscenza più approfondita della vita e delle opere di Pietro Bernini: G. Baglione, *la vita dei pittori, scultori e architetti*, Roma, 1642; A. Muñoz, *Il padre del Bernini: Pietro Bernini scultore*, in "Vita D'Arte", IV, 1909, pp. 425-470; G. Sobotka, *Pietro Bernini*, in "L'Arte", XII, 1909, pp. 401-422; P. Rotondi, *Studi intorno a Pietro Bernini*, in "Rivista del Regio Istituto Nazionale Archeologico e Storico dell'Arte", V, n. 1, 1935-36, pp. 189-202 e pp. 346-362; A. Venturi, *La scultura del Cinquecento*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte III, Milano 1937, pp. 886-922; V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento: Pietro Bernini e figli*, in "Commentari", IV, Roma 1953, pp. 133-154; AA.VV., *Pietro Bernini un preludio al barocco*, catalogo della mostra, Sesto Fiorentino, 1989; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, pp. 153-158; F. Negri Arnoldi, *Due schede ed un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in "Bollettino d'Arte", 18, 1983, pp. 103-107; S. Tozzi, *Due "Santi" per Pietro Bernini*, in "Prospettiva", 79, 1995, pp. 54-61; P. D'Agostino, *Un contributo al*

La scultura di ambito napoletano in Calabria

Rossi e quindi come erede dello stile del Bandinelli⁴⁶, giunse a Napoli nel 1573 e si innestò nella tradizione scultorea locale assorbendone alcune tendenze, ma soprattutto apportandovi nuovi stimoli in direzione di una monumentalità accademica e di un aulico classicismo.

Tra le sue opere, in cui si individua la costante ricerca di equilibrio formale non incrinato da eccessi espressivi, ricordiamo: l'*Immacolata*⁴⁷ della chiesa di San Francesco a Cava dei Tirreni (1594), la *Madonna col Bambino* (1598-1601)⁴⁸ della chiesa di Sant'Agata a Castoreale, *La Pietà* (1600-1601)⁴⁹ per la facciata del Monte di Pietà a Napoli, la *Madonna delle Grazie* (1578)⁵⁰ per la chiesa di San Giovanni a Carbonara e la *Madonna del Carmine* (1601)⁵¹ nella stessa chiesa.

Se però Naccherino rappresentava efficacemente le nuove tendenze all'accademismo e al classicismo, all'opposto è invece l'opera di Pietro Bernini che esprime la punta estrema della cultura manierista. Di contro al gusto per le superfici levigate e polite della produzione naccheriniana, nella scultura di Pietro vediamo invece piani spezzati, sfaccettature formali ed esasperate deformazioni; e così mentre l'uno conferisce alle sue figure un aspetto di severa e composta eleganza, l'altro ne accentua iperbolicamente l'espressività e l'estrosità. Alla formazione di Pietro Berni-

catalogo di Pietro Bernini, in "Dialoghi di Storia dell'arte", 2, 1996, pp. 108-111; H.U. Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629) seine werke in der Certosa di San Martino in Neapel*, in "Mittelungen Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 1994, pp. 311-331; A. Bacchi, *Figlio d'Arte: Pietro e Gianlorenzo*, in *Gian Lorenzo Bernini regista del barocco*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Roma 21 maggio-16 settembre 1999), Milano 1999, pp. 65-90.

⁴⁶ Si veda A. Parronchi, *Sculture e progetti...*, pp. 34-35.

⁴⁷ Ceci, *biografie degli artisti...*, p. 166; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 219.

⁴⁸ A. Bilardo, *Provenienza e datazione di una Madonna siciliana...*, p. 242, AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 219.

⁴⁹ A. Maresca di Serracapriola, *Sulla vita e sulle opere...*, pp. 52-53; *Documenti estratti dall'Archivio Storico del banco di Napoli*, in "Rassegna economica", X, 1940, p. 264-265; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 219.

⁵⁰ A. Filangieri, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, 1924, p. 117; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 219.

⁵¹ A. Maresca di Serracapriola, *Sulla vita e sulle opere...*, pp. 54-55; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 219.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

ni giunto a Napoli nel 1584, concorse, oltre una profonda conoscenza del manierismo toscano anche l'arte tardorinascimentale presente nel meridione; ed in particolare si ipotizza che lo scultore abbia conosciuto e studiato le opere di Antonello Gagini⁵².

Le prime notizie sulla sua attività si riferiscono ad opere realizzate per la Calabria e saranno trattate più avanti. Della sua produzione per Napoli, qui menzioniamo: il bassorilievo raffigurante *San Martino dona il mantello al povero*⁵³, il gruppo con la *Madonna col Bambino e San Giovannino*⁵⁴, le sculture della *Carità* e della *Sicurezza* per la facciata del monte di Pietà (1600-1601)⁵⁵, le sculture per la cappella Ruffo nella chiesa dei Girolamini⁵⁶. Trasferitosi infine a Roma nel 1606-7 eseguì nella chiesa di Santa Maria Maggiore un bassorilievo raffigurante *L'Assunta* (1607-11), ed il bassorilievo con *l'Incoronazione di Clemente VIII* (1610-1614).

4.2 La scultura di ambito napoletano in Calabria nei primi decenni del Cinquecento

Ad inizio secolo, in confronto alle opere provenienti dalla Sicilia, le

⁵² V. Martinelli, 1953, p. 106; F. Negri Arnoldi, *Due schede ed un'ipotesi...*, p. 106.

⁵³ V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento: Pietro Bernini...*, pp. 139-140; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 156.

⁵⁴ La paternità di questo gruppo, dopo essere stata assegnata a vari scultori è oggi riferita a Pietro Bernini. Sulla questione si veda: F. Negri Arnoldi, *Due schede e un'ipotesi...*, p. 103, A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento* Torino, 1982, p. 119; AA.VV., *Civiltà del Seicen-*

to..., pp. 157; con bibliografia e successivamente H.U. Kessler, *Pietro Bernini...*, pp. 311-331.

⁵⁵ M. Morelli L. Conforti, *la cappella del monte di Pietà nell'edificio omonimo del banco di Napoli*, Napoli 1899, p. 12; V. Martinelli, *Contributi alla scultura...*, p. 142; A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento* Torino, 1982, p. 22; AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 158.

⁵⁶ Borrelli, *La basilica di San Giovanni maggiore*, Napoli 1967, p. 10-11, AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, p. 156.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

importazioni di sculture da Napoli erano piuttosto limitate, e per di più, come vedremo, in gran parte circoscritte alla scultura funeraria.

Per questo tipo di monumenti era stata infatti elaborata a Napoli, ad opera della bottega dei Malvito, una tipologia iconografica che soddisfaceva in pieno le aspettative della classe dirigente, lusingandone le aspirazioni. Si determinò quindi, molto probabilmente, un riflesso di questa situazione anche in Calabria, dove, malgrado l'assoluta preponderanza di opere siciliane, per la scultura funeraria abbiamo esclusivamente opere napoletane.

Purtroppo i numerosi stravolgimenti degli edifici ecclesiastici hanno penalizzato più di altre questa tipologia scultorea e non ci è quindi consentito avere un quadro attendibile della situazione; tuttavia, da quello che ci è pervenuto, emerge che, come avveniva in ambito napoletano, il primato sulle commissioni era detenuto ad inizio secolo dall'officina dei Malvito.

A questa bottega rimandano ad esempio opere come il *Mausoleo di Barnaba Abenante* (m. 1522) nella sagrestia vecchia di Sant'Antonio a Corigliano Calabro (Cosenza)⁵⁷, o il *Sepolcro del vescovo Vincenzo Galeota* (m. 1524) della Cattedrale di Squillace (Vibo Valentia figg. 65-66)⁵⁸.

L'impostazione di quest'ultimo, qualitativamente più elevato dell'altro, riprende letteralmente lo schema della *Tomba Francesco Carafa* a San Domenico⁵⁹, che è appunto opera di Tommaso Malvito e bottega. E ancora vediamo che mentre per alcuni personaggi come la figura di *San Paolo* (fig. 66) con la barba appuntita e compatta, il monumento si avvicina al sepolcro de Sangro (fig. 67) della stessa chiesa di San Domenico, che Abbate ritiene opera di un "collaboratore del Malvito"⁶⁰; in altri punti – come nelle due statuette dell'*Angelo* (fig. 68) e dell'*Annunciata*

⁵⁷ T. Gravina Canadè, *Note di storia ed Arte a Corigliano Calabro*, Soveria Mannelli 1995, p. 61.

⁵⁸ AA.VV., *La ricostruzione del monumento del vescovo Vincenzo Galeota*, in AA.VV., *La Cattedrale di Squillace*, in

"Vivarium Scyllacense", pp. 129-133.

⁵⁹ Per questo monumento si veda soprattutto: R. Causa, *Contributi alla conoscenza...*, p. 120; F. Abbate, *La scultura...*, pp. 42-44; con la completa bibliografia.

⁶⁰ F. Abbate, *La scultura...*, pp. 46-47.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

– si individua invece una più avanzata ricerca di movimento che si può confrontare ai modi di Giovan Tommaso, così come li vediamo nel monumento de Cuncto⁶¹.

Se quindi l'opera è, dal punto di vista stilistico, un'emblematica testimonianza della diffusione del linguaggio dei Malvito in Calabria, di particolare interesse è ricordare anche l'importanza del committente per cui fu realizzata: Vincenzo Galeota che fu tra i vescovi più illustri di Squillace tra Quattro e Cinquecento. In contatto con pontefici come Alessandro VI o Leone X, fu prima vescovo di Rapolla, poi di Squillace, partecipò nel 1513 al concilio Lateranense e nel 1514 gli fu assegnata la diocesi di Capaccio. Notizia questa, che ci serve anche a datare il mausoleo tra il 1514 ed 1524⁶², dal momento che nell'iscrizione riportata nell'epigrafe viene aggiunta alle cariche del vescovo anche quella di amministratore della diocesi di Capaccio e viene precisato che il monumento fu innalzato quando il Galeota era ancora in vita (egli morì a Napoli nel 1524)⁶³.

Oltre a questi elementi un'altra informazione su questo illustre personaggio ci illumina sulla sua conoscenza delle più aggiornate tendenze dell'arte napoletana. Nello stesso 1524 egli infatti commissionava un altro monumento funebre (oggi perduto) per la chiesa napoletana dell'Annunziata⁶⁴, facendolo realizzare al più raffinato ed intenso degli artisti partenopei: Girolamo Santacroce.

Ancora più vicino allo stile di Giovan Tommaso Malvito (fig. 69) è invece il doppio sepolcro Gazzetta (70-72) del duomo di Tropea (Vibo Valentia). Attribuito dal Toraldo ad Antonello Gagini, questo fu invece giustamente accostato al Malvito da Ottavio Morisani⁶⁵ proprio in base

⁶¹ Si veda a p. 76.

⁶² *La ricostruzione del monumento del vescovo Vincenzo Galeota...*, p. 133.

⁶³ «*Vincentius Galeota, patritia gente Neapoli oriundus – episcopus scillacen perpetuusque Caputaquen episcopus administrator [...]*sibi praeclara haec

monumenta vivens – ac labens posuit».

⁶⁴ R. Naldi, *Girolamo Santacroce...*, p. 191.

⁶⁵ Dopo il Toraldo ed il Morisani si veda Francesco Abbate (*La scultura napoletana...*, p. 83) che riporta entrambe le opinioni senza pronunciarsi e la Di Dario

La scultura di ambito napoletano in Calabria

alle affinità con il sepolcro de Cuncto (fig. 69) iniziato da questo artista nel 1517⁶⁶.

Ed in effetti, costituendo quasi una replica del monumento di Giovan Tommaso, il sepolcro Gazzetta ne riprende in maniera letterale l'attenzione minuziosa ai dettagli degli abiti, la squadratura larga dei volti (si confrontino in particolare i ritratti delle due fanciulle figg. 69, 72) ed il modo minutamente linearistico di rendere i panneggi con uno stile ancora tardo quattrocentesco (figg. 71-72).

La tipologia del mausoleo, inoltre, in cui il defunto è rappresentato in stato di pensoso abbandono, con la testa appoggiata sulla mano e le gambe incrociate, come colto in un attimo di riposo, rispecchia perfettamente l'ideologia funeraria elaborata nei circoli umanistici napoletani e penetrata nella bottega malvitesca attraverso personaggi come Jacopo Sannazaro⁶⁷. Alla cultura umanistica, del resto, riportano anche le iscrizioni del sepolcro Gazzetta in cui è dato riconoscere reminiscenze letterarie nel celebrare lo straziante dolore del padre per la perdita dei figli («magnificis Ieronimo Gazzette / et Antonellae filiis magnificus Paulus infelix pater non / sine lacrimarum flumine [con]strui fecit») e l'infelice morte dei due giovani («heu pietas juvenes mors ducit atro[x] duos») la cui acerba bellezza viene esaltata in maniera struggente dalle sculture.

Di particolare interesse è inoltre la data del 1530 sul monumento che renderebbe quest'opera l'ultima conosciuta di Giovan Tommaso e ci attesterebbe la fortuna riscossa dal sepolcro De Cuncto.

Se Morisani però scriveva che la tomba Gazzetta è «ridotta ormai al solo cantaro»⁶⁸, sarebbe oggi interessante cercare di rintracciare qualche altro possibile frammento di quello che doveva essere il complesso originario.

(*Itinerari*, p. 260), che, accostando il monumento al sepolcro De Cuncto, aggiunge il nome di Giovanni Da Nola sulla base della presunta collaborazione tra i due artisti ipotizzata da Francesco Abbate per il monumento napoletano.

⁶⁶ Si veda p. 76.

⁶⁷ Sull'iconografia funeraria nella scultura napoletana si veda: R. Abbate, *La scultura*, pp. 11-17 e pp. 42-44; P. Naldi, *Girolamo Santacroce...*, pp. 59-60.

⁶⁸ O. Morisani, *La scultura del Cinquecento a Napoli*, in «Storia di Napoli», vol. V, tomo II, p. 732.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Senza saltare a conclusioni affrettate si segnala a questo proposito un piccolo rilievo marmoreo raffigurante la *Resurrezione di Cristo*, che farebbe al caso nostro dal punto di vista iconografico, ma che è praticamente illeggibile sia per un diffuso annerimento della superficie, sia per la collocazione sulla parete della Cattedrale ad una notevole altezza dal suolo. Nell'attesa di una pulitura e di una più adeguata collocazione, bisogna dire intanto che in questo frammento viene ripresa alla lettera l'iconografia di alcune raffigurazioni di area napoletana ed in particolare del piccolo rilievo che sormonta il sepolcro Tomacelli a San Domenico Maggiore realizzato appunto da Giovan Tommaso intorno al 1529⁶⁹.

A questo proposito sono da rilevare alcuni dettagli come la tomba messa di scorcio (di contro ai sepolcri allineati in piano che si vedono nelle opere della bottega gaginiana), i soldati dormienti attentamente individuati nei particolari del costume, il gesto della mano di Cristo ed infine il fregio con il motivo a candelabra simile a quello della tomba Tomacelli. A questo si aggiunga che l'iscrizione alla base, in cui si invoca il perdono dei peccati («ne recorderis peccata mea Domine dum veneris iudicare seculum per ignem») sembra calzare perfettamente con il contesto di una tomba ed in particolare di una tomba in cui le iscrizioni hanno non soltanto una funzione documentaria, ma svolgono un ruolo di primo piano. Nonostante questi dati, comunque, il collegamento fra le due opere non può andare al di là di queste semplici notazioni, e nulla impedisce del resto che il rilievo con la *Resurrezione* potesse appartenere originariamente ad un altro monumento di cui oggi non si è conservata notizia.

Ad un complesso di vaste proporzioni, come un monumento funebre o un altare, dovevano appartenere anche i frammenti *dell'Annunciazione* (figg. 73-74) della chiesa di Santa Maria delle Grazie ad Ajello (Cosenza), malamente rimontati all'interno di una struttura in stucco di epoca posteriore, ma provenienti dalla distrutta chiesa dei Francescani Osservanti. Chiesa dove appunto "nel sec. XV-XVI, erano opere d'arte dov-

⁶⁹ Si veda p. 76.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

te alla munificenza dei Siscar, conti di Ajello, e il magnifico sepolcro di finissimi marmi del conte Francesco Siscar (m. 1480)⁷⁰.

Riferiti dal Frangipane ad “ottima bottega marmoraria napoletana della prima fase del sec. XVI”⁷¹, questi rilievi potrebbero anch’essi essere accostati alla bottega dei Malvito per il taglio di tre quarti della raffigurazione e la descrizione minuziosa degli elementi d’arredo come il trono della Vergine ed il leggio.

Molto più enigmatica, ma di notevole qualità è invece la *Madonna col Bambino* (figg 75-78) della chiesa di Sant’Antonio al Borgo di Seminara (Reggio Calabria). Attribuita da Negri Arnoldi al Mazzolo, la scultura è però molto lontana dallo stile di questi, così come lo si è schematicamente definito nella prima parte di questo scritto⁷². A parte la citazione iconografica della statua della *Madonna degli Angeli*, realizzata da Antonello Gagini per la stessa Seminara, nulla infatti riporta all’ambiente siciliano, mentre invece l’assetto neo-quattrocentesco e volutamente arcaico si potrebbero interpretare come un omaggio allo stile giovanile del Gagini a cui l’artista si ispirò, probabilmente su richiesta del committente.

Proprio questa voluta staticità, congiunta però ad un’attenzione estrema verso le sfumature psicologiche ed espressive delle due figure, rende particolarmente complesso il problema della corretta collocazione di quest’opera, a cui sarebbe necessario accostare il nome di un artista non secondario. La sapienza scultorea nella resa di dettagli come le lunghe mani affilate, il velo della Vergine ripiegato in bande simmetriche e schiacciate, i capelli divisi in due parti ben ordinate sulla fronte e cadenti sulle spalle in morbide pieghe, ma soprattutto la minuziosa descrizione anatomica del bambino (figg. 76-78) – il cui volto vivacissimo ed irrequieto rivela singolare tangenze con le sculture di Girolamo Santacroce (fig. 79) – fanno di quest’opera una tra le più interessanti testimonianze del primo Cinquecento in Calabria.

Se quindi ancora una volta dobbiamo rinunciare per il momento ad un

⁷⁰ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 140;
con bibliografia su Ajello.

⁷¹ *Idem*, p. 140.

⁷² Si veda p. 39.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

più precisa definizione dell'ambito di riferimento, non meno problematica è la paternità del tondo raffigurante la *Madonna col bambino* della chiesa del Rosario di Taureanova (Reggio Calabria) che ha suscitato l'interesse di alcuni fra i maggiori studiosi del settore. Il rilievo era stato attribuito nel 1985 da Negri Arnoldi⁷³ a Girolamo Santacroce e messo in rapporto con la diffusione del linguaggio raffaellesco in Italia meridionale. Successivamente Francesco Abbate⁷⁴ ne ha accolto in un primo momento la proposta, mentre in un secondo intervento ha avanzato qualche perplessità⁷⁵, lasciando però aperta la questione. Recentemente Riccardo Naldi⁷⁶ nella monografia sul Santacroce, pur confermando le notevoli affinità con questo scultore, ha messo in relazione il rilievo con un altro artista di quell'*entourage*, di cui resta ancora sconosciuta l'identità.

Se però non viene appunto pienamente accettata la proposta avanzata dal Negri Arnoldi circa la paternità del tondo, resta comunque valido quanto detto dallo studioso circa il sostrato culturale di quest'opera le cui radici affondano "nel libero ma perfetto equilibrio formale, nello sciolto ritmo compositivo della pittura di Raffaello"⁷⁷.

4.3 *La bottega di Giovanni Da Nola: i Caccavello e i D'Auria*

Se nella prima metà del Cinquecento la bilancia delle importazioni in Calabria pendeva decisamente a favore della scultura siciliana, la situazione cominciò a mutare nella seconda metà, arrivando a capovolgersi intorno alla fine del secolo, quando le botteghe napoletane raggiunsero

⁷³ F. Negri Arnoldi, *Classicismo e classicità nella scultura italiana del primo Cinquecento*, in *Roma centro ideale della cultura nei secoli XV e XVI*, Atti del convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento (Roma 1985), Milano 1989, pp. 221-228.

⁷⁴ F. Abbate, *Pittura e Scultura del Ri-*

nascimento, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XI, Roma 1994, p. 473.

⁷⁵ F. Abbate, *La Scultura*, p. 180.

⁷⁶ R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, Napoli 1997, p. 190.

⁷⁷ F. Negri Arnoldi, *Classicismo e classicità...*, p. 228.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

il predominio assoluto sulle commissioni calabresi. Protagonisti di questa inversione di tendenza furono, come dimostreremo, gli artisti cresciuti all'ombra di Giovanni da Nola⁷⁸, grande caposcuola della scultura napoletana ed abile amministratore di una bottega che divenne il trampolino di lancio per artisti di notevole talento.

Prodotto di questo nodo culturale è infatti la statua inedita di Sinopoli Inferiore raffigurante la *Madonna delle Grazie* (figg. 80-81, 84), che rappresenta anche un altro esempio eclatante di confusione tra l'ambito messinese e quello napoletano. Segnalata dall'inventario del Frangipane⁷⁹ come probabile opera di Giovan Battista Mazzolo, ma effettivamente mai pubblicata, essa si rivela infatti, anche ad un rapido esame, molto lontana dal fragile e generico orizzonte espressivo del Mazzolo.

La ricerca naturalistica e la sensibilità emotiva di questa figurazione si collocano invece molto meglio in ambito napoletano, dove tra l'altro questo tipo di iconografia con la Vergine rappresentata con la mano sul petto ed il seno che fuoriesce dall'abito, aveva conosciuto una notevole diffusione a partire dalle sculture di Girolamo Santacroce e Giovanni da Nola⁸⁰.

Più specificatamente, se si osserva la tipologia del volto, incorniciato dalla capigliatura vaporosa e un po' crespa, o l'andamento del velo e dell'abito che ricadono a pieghe parallele aderendo sul petto e sulle gambe, si noterà una stretta affinità con la produzione di Giovanni da Nola ed in particolare con il ritratto di Maria Ossorio Pimentel (fig. 82) del sepolcro Toledo in San Giacomo degli Spagnoli⁸¹, oppure con la figura ad altorilievo della *Madonna col Bambino* dell'altare Cesarino a Nola⁸². Vi è però nella *Madonna* di Sinopoli una staticità – e direi quasi una timidezza – che è fortemente in contrasto con le scattanti figure del Nolano, e soprattutto ciò appare ancora più evidente se si considera la datazione

⁷⁸ Si veda pp. 77-82.

⁷⁹ A. Frangipane, *Inventario*, p. 312.

⁸⁰ Per la diffusione di questa iconografia nell'ambiente napoletano si veda: G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana*

del primo Cinquecento, Napoli, 1977, pp. 13-38.

⁸¹ Sul sepolcro Toledo in San Giacomo degli Spagnoli si veda p. 79.

⁸² F. Abbate, *La scultura...*, p. 237.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

del 1547 che appare sullo scannello assieme al nome del committente Antonino Argiro.

A quelle date infatti Giovanni da Nola al culmine della fama stava realizzando a Napoli il sepolcro del viceré Toledo per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli⁸³ e assieme ai suoi allievi Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria lavorava al monumento di Galeazzo Caracciolo nella chiesa di San Giovanni a Carbonara⁸⁴. È quindi estremamente probabile che una commissione provinciale come la nostra, venisse relegata alla bottega, anche se la qualità della scultura, e soprattutto la sua non comune intensità espressiva, lasciano presupporre l'intervento di un artista di una certa sensibilità, la cui identità va rintracciata proprio all'interno di questo *entourage*.

Ora, come ha evidenziato Francesco Abbate⁸⁵, la presenza di stretti legami fra i collaboratori di Giovanni da Nola, documentati appunto in imprese comuni, rende particolarmente arduo distinguere con precisione gli apporti individuali. Gli allievi del Nolano infatti, organizzati in veri e propri clan familiari, ereditarono dal maestro il monopolio sulla produzione scultorea proprio grazie all'efficace organizzazione e alla continuità culturale fra una generazione e l'altra. Così il sodalizio fra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria sperimentato appunto a San Giovanni a Carbonara, fu seguito poco dopo da quello tra Salvatore Caccavello e Geronimo D'Auria.

Sarà quindi necessario muoversi con quanta più cautela possibile nel tentativo di avvicinarci un po' di più all'anonimo autore della statua di Sinopoli. Tuttavia, a me pare che ci siano alcuni elementi che possono condurre nella giusta direzione. Analizzando infatti la parte superiore della tomba di Dorotea Spinelli di Annibale Caccavello⁸⁶ (fig. 83), risul-

⁸³ Si veda a pp. 77-89.

⁸⁴ Per l'altare Cesarino a Nola si veda: F. Abbate, *La scultura...*, p. 237; con bibliografia.

⁸⁵ F. Abbate, *La scultura napoletana...*, p. 254. Ma su questo tema si veda, dello

stesso autore: *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria e un'ipotesi per Salvatore Caccavello*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", I, 1976, pp. 129-145.

⁸⁶ Si veda p. 80.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

ta che molti dettagli del rilievo della *Madonna col Bambino* sono confrontabili con la nostra scultura.

Si osservi ad esempio l'ovale pieno del volto della Vergine (fig. 84) con il mento tondo e fortemente accentuato, gli occhi socchiusi e abbassati in un'espressione di modestia, la particolare forma quasi tubolare del naso che va ad allargarsi verso la punta, ma anche lo stesso assetto un po' pesante della figura, l'aderenza della veste nelle ginocchia ed il velo che resta sollevato sul capo dalla massa vaporosa dei capelli. Tutti questi elementi si ritrovano, come abbiamo visto, nello stile del Caccavello, ma non sono estranei nemmeno ad altri autori della bottega del Nolano. Il che rende particolarmente arduo pronunciarsi definitivamente in modo univoco. Così come è arduo distinguere i confini fra una personalità e l'altra per un'ulteriore opera proveniente dalla stessa cerchia di artisti, ma realizzata in un momento più avanzato: la scultura della *Madonna della Neve* (figg. 85, 88) della chiesa di Matrice di Bovalino (Reggio Calabria), opera mai pubblicata, ma segnalata nell'Inventario del Frangipane senz'alcuna attribuzione⁸⁷.

Stringenti e puntuali analogie possono riscontrarsi con il rilievo dell'*Assunzione* (fig. 86) nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli e con quello della *Madonna col Bambino e anime purganti* del museo campano di Capua, opere entrambe di collaborazione tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria. Similmente impostate sono le tipologie dei volti femminili, con il mento tondo e fortemente rilevato, il naso dritto e sottile, gli occhi socchiusi, i capelli crespi e voluminosi; similmente condotte sono le figure dei bambini e dei putti (fig. 86) con il profilo leggermente sporgente, le braccia incrociate sul petto ed i muscoli che formano un motivo "a salsicciotto" (fig. 87). Anche l'esuberanza plastica, che nei rilievi è un po' attenuata per evidenti motivi tecnici, appare risalire alla medesima matrice.

Allo stesso modo il motivo del panneggio che aderisce alle gambe della Vergine (fig. 85), che era appena accennato nella scultura di Sinopoli, si trova qui sviluppato alle estreme conseguenze, ma, invece di restare

⁸⁷ A. Frangipane, *Inventario...*, p. 275.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

come in quell'opera, fine a se stesso, è utilizzato dall'artista per imprimere alla figura un leggero moto rotatorio. Moto che è appunto il principio guida della suddetta pala dell'*Assunzione* (fig. 86), in cui la figura della Vergine, come nella nostra scultura, sbilanciando il peso da una parte, fa perno sulla gamba destra e ne accentua il movimento dell'anca.

Un ulteriore confronto da farsi è con un'altra opera calabrese del Caccavello, la scultura della *Madonna della Neve* (fig. 89) di Vibo Valentia⁸⁸, con cui la nostra opera ha in comune ancora il taglio degli occhi, il naso sottile e affilato, la notevole esuberanza plastica e lo sbilanciamento del corpo su una gamba.

Tornando al confronto con la scultura di Sinopoli (figg. 80-81, 84), se è dato osservare nella *Madonna* di Bovalino uno stile più libero e mosso, vi è di contro, in quest'opera, una minor cura delle sfumature psicologiche, che invece nella *Madonna* di Sinopoli toccavano corde più intime e profonde. Siamo qui probabilmente in un momento di maturità acquisita in cui l'influenza e la soggezione del Nolano cede il posto ad una maggiore disinvoltura, ma anche ad una lieve perdita di profondità.

Un'ultima notazione riguarda l'originaria collocazione della scultura che viene indicata dal Santagata⁸⁹ come proveniente dal soppresso convento di Santa Maria del Gesù⁹⁰. Questo convento, le cui origini si perdono nel tempo, era stato concesso nel 1570 dal pontefice Pio V (1566-1572) ai padri minori Riformati, i quali si stabilirono fino alla soppressione, avvenuta dopo l'occupazione militare francese (1806-1811).

Non è del tutto improbabile quindi, che la nostra scultura risalga ai primi anni della presenza dei padri riformati intorno al settimo-ottavo decennio del XVI secolo, datazione che ben coincide con la fase matura di Caccavello e di D'Auria.

Frutto del medesimo monopolio artistico, è anche l'inedita statua di *Santo Stefano* (figg. 90-91) della chiesa di San Michele a Cinquefrondi

⁸⁸ La scultura è assegnata per la prima volta allo scultore dal Rotili, *Arte del Cinquecento...*, p. 109.

⁸⁹ G. Santagata, *Calabria Sacra*, Reg-

gio Calabria, 1974, p. 87.

⁹⁰ Il bollario si legga in: A. Oppedisano, *Cronistoria della Diocesi di Gerace*, Gerace 1932.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

(Reggio Calabria). L'intonazione naturalistica che caratterizza il santo, la ricerca di sentimentalismo espressivo, ma anche dettagli più precisamente definibili come la disposizione del panneggio che ricade in basso in grosse pieghe parallele, sono accostabili infatti alla produzione degli allievi del Nolano. Tuttavia per questa scultura si individuano anche altri riscontri sempre in ambito partenopeo con opere come la scultura di *San Lorenzo* (fig. 92) della cappella Muscettola della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli⁹¹, opera documentata del 1616 dello scultore Tommaso Montani, che lavorò in collaborazione con Geronimo D'Auria.

Si osservi infatti, ad esempio, la posa della figura, o ancora l'affinità, certamente non casuale, nel rendere alcuni dettagli dell'abbigliamento, come il motivo della dalmatica che per effetto del libro forma delle pieghe orizzontali, la tunica lunghissima che si arriccia sui piedi, o le doppie maniche ripiegate su se stesse.

D'altro canto però, proprio il confronto fra le due opere, rende evidente, a fronte di queste analogie, anche alcune differenze stilistiche. Nella scultura napoletana (fig. 92) infatti, datata 1613, appaiono già molti elementi di cultura seicentesca, che nell'opera di Cinquefrondi non si manifestano ancora.

In particolare, se la scultura del Gesù Nuovo presenta una ricerca di enfasi, ma anche una maggiore genericità nella caratterizzazione del Santo, nella statua di Cinquefrondi l'accento è posto maggiormente sull'espressività. Oppure, per tornare al panneggio, si noti nel *Santo Stefano* di Cinquefrondi (fig. 90), il modo in cui aderisce al corpo terminando sotto le ginocchia in profonde scanalature, mentre nell'opera napoletana esso diviene leggermente più ridondante.

La spiegazione di quanto detto potrebbe trovarsi analizzando i documenti della cappella del Gesù Nuovo⁹², da cui appare evidente che pur avendo eseguito la maggior parte dei lavori, lo scultore napoletano Tommaso Montani, realizza le due statue di *Santo Stefano e San Lorenzo* sotto la guida di Geronimo D'Auria. Si può quindi pensare che il ruolo

⁹¹ Si veda a pp. 81-82.

ti..., p. 216.

⁹² G.B. D'Addosio, *Documenti inedi-*

La scultura del Cinquecento in Calabria...

di quest'ultimo, consistesse nel fornire i disegni da far realizzare allo scultore più giovane. In questo modo è probabile che il D'Auria avesse appunto utilizzato per queste opere un prototipo di scultura già adoperato in altre occasioni, prototipo che potrebbe essere alla base anche della nostra scultura.

Si comprenderebbero così i profondi legami di quest'opera sia con la cultura napoletana dei seguaci del Nolano, sia le affinità con le sculture della cappella Muscettola. Ma ancor di più si aggiunga che, pur essendo la fisionomia di Geronimo D'Auria ancora non del tutto chiara, la nostra scultura può in qualche modo accostarsi a sue opere documentate come il *San Giovanni Battista*⁹³ della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli. Con questa ha in comune l'assetto lievemente dinoccolato e molti dettagli fisionomici, come gli occhi cerchiati e dalle palpebre gonfie, le mani lunghe e sottili.

Se però non ci si può ancora pronunciare definitivamente sulla paternità di quest'opera, ci si può comunque esprimere sulla sua matrice culturale che va comunque rintracciata, a mio avviso, nella affiatata scuola del Nolano. Quello che si può inoltre constatare è, come avevo già anticipato, che proprio in relazione alla produzione di questa bottega le importazioni napoletane in Calabria si intensificano enormemente.

Tra le opere conosciute provengono infatti dal medesimo *entourage* anche: la *Madonna della Febbre* della chiesa di San Domenico a Cosenza⁹⁴, tradizionalmente attribuito alla bottega di Giovanni da Nola; la scultura di *San Rocco* dell'omonima chiesa di Catanzaro, opera documentata di Gian Domenico D'Auria realizzata nel 1564⁹⁵; la stupenda *Madonna della Neve* della chiesa di San Leoluca a Vibo Valentia⁹⁶, ed il *San Nicola* della cattedrale di Mileto datato 1555⁹⁷, attribuiti entrambi ad Annibale Caccavello; mentre per il *San Giovanni Battista* della chiesa di

⁹³ Per quest'opera si veda p. 81.

⁹⁴ F. Paolino, *Altari monumentali...*, pp. 25-34.

⁹⁵ G. Ceci, *Per la biografia degli Artisti...*, p. 34.

⁹⁶ Rotili, *L'arte del Cinquecento...*, pp. 108-109.

⁹⁷ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento*, p. 187.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

San Giorgio a Pizzo⁹⁸, già assegnato a Pietro Bernini dal Venturi⁹⁹ che segnalava la presenza di un bozzetto relativo a quest'opera nella chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara, la paternità oscilla, secondo Negri Arnoldi, tra Salvatore e Annibale Caccavello.

Ed infine alla scuola degli allievi del Nolano bisogna restituire la statua di *San Leo* (figg. 94-95) dell'omonima chiesa di Bova superiore (RC), su cui sono state finora fatte numerose e fuorvianti proposte attributive.

Ritenuta dal Frangipane, opera di scultore messinese della seconda metà del Cinquecento, è stata successivamente avvicinata dalla Dattola Morello¹⁰⁰ «a buon scultore messinese della seconda metà del '500, seguace del Montorsoli o del Calamech». Mentre per la Natoli essa rivela «deboli legami con la scuola del Bonanno»¹⁰¹. Infine in una strana oscillazione di paternità tra il Bonanno e Pietro Bernini, è vista da Cettina Nostro¹⁰².

Tutte queste attribuzioni rivelano però alla base un mancato approfondimento dei caratteri peculiari di quest'opera. Basta infatti osservare la rappresentazione severa del Santo, caratterizzata psicologicamente quasi con piglio ritrattistico, oppure il tipo di panneggio che cade in maniera lineare aderendo al corpo, per comprendere che la scultura non ha nulla a che vedere né con le morbidezze “pre-barocche” dello stile del Bonanno, né tantomeno con le estrose deformazioni manieristiche di Pietro Bernini.

Al contrario invece, questa marcata individuazione della figura, come colta in un attimo di pensoso turbamento, il tipo di espressione accigliata e nello stesso tempo composta, la rotazione appena accennata del corpo, si ritrovano invece in alcune sculture di ambito napoletano, che recentemente Francesco Abbate ha accostato alla misteriosa personalità di Salvatore Caccavello. Si vedano infatti: la figura di *San Pietro* (fig.

⁹⁸ *Idem*, p. 187.

⁹⁹ A. Venturi, *Storia dell'Arte...*, p. 894.

¹⁰⁰ R. Dattola Morello, *Bova* in “Calabria Sconosciuta”, 1981, p. 6.

¹⁰¹ E. Natoli, *Scultura...*, p. 23.

¹⁰² C. Nostro, *Pietro Bernini in Calabria*, in “Calabria Sconosciuta”, 1998, p. 41.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

96) dell'altare della Madonna di Loreto nella chiesa di Santa Maria Maddalena di Aversa¹⁰³ (Napoli) e il ritratto di Salvatore Vries che sovrasta il sepolcro di San Giacomo degli Spagnoli a Napoli¹⁰⁴, opere in cui possiamo immediatamente riconoscere, oltre ad una impostazione di fondo simile a quella del *San Leo* di Bova, anche alcuni evidenti dettagli comuni ad esempio nel modo di rendere la barba e i capelli, vaporosi e innellati in grossi riccioli, o i baffi che ricadono sulle labbra sporgenti.

Occorre riflettere però sul fatto che questo tipo di rappresentazione, così austera e "impegnata", sembra interpretare in maniera quasi didascalica i canoni della controriforma cattolica. Ed è questo un elemento di particolare interesse dal momento che conosciamo i nomi dei due committenti, le cui sigle sono incise sullo scannello assieme alla data 1582: e cioè monsignor Marcello Franco e l'arcivescovo Gaspare del Fosso. In particolare a proposito di quest'ultimo personaggio le notizie storiche che lo riguardano lo vedono protagonista della lotta contro l'eresia, membro attivo del concilio di Trento ed impegnato successivamente a farne applicare i decreti. Il che induce a leggere in quest'opera quasi un intento programmatico e comunque uno spiccato orientamento verso determinate scelte culturali e ideologiche.

Si giunge così all'esame degli ultimi anni del secolo di questo capitolo riguardante i rapporti con Napoli. Avevo già anticipato che essi si intensificano enormemente, fino a divenire appunto praticamente esclusivi proprio alla fine del secolo e per tutto il successivo, scalzando completamente il dominio della scultura messinese, che conosce invece un definitivo declino.

A dimostrarlo basti vedere la documentazione archivistica, che in questi anni comincia a divenire meno lacunosa che in precedenza.

Ad esempio nel 1593 è documentata la commissione di una cappella funeraria per i signori Nunzio e Ferrante da Gaeta ordinata allo scultore Raimo Bergantino, di origine carrarese, ma attivo a Napoli. Nel documento si prevedeva la realizzazione di una statua raffigurante la *Madon-*

¹⁰³ F. Abbate, *La scultura*, pp. 253-255. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecen-*

¹⁰⁴ Abbate, *Percorso...*, pp. 186-187; *to...*, p. 96.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

na col Bambino, del sepolcro e dell'altare, recanti in evidenza le armi della famiglia, ed infine si prescriveva la consegna a Cosenza per l'anno successivo¹⁰⁵.

Se però l'opera, mai rintracciata, può far pensare ad una mancata realizzazione da parte dell'artista, quello che invece fu sicuramente eseguito è il monumento funebre per un altro membro della famiglia Gaieta, Ottavio. Il monumento, commissionato a Pietro de la Plata nello stesso anno, si trova infatti ancora nella chiesa di San Francesco e presenta uno schema diverso rispetto ai monumenti fin qui esaminati poiché il defunto è raffigurato in piedi sul sepolcro a reggere il bastone di comando. Questo schema era però effettivamente molto diffuso a Napoli al tempo della Controriforma ed aveva anch'esso un'origine precisa nelle botteghe dei Caccavello e dei D'Auria¹⁰⁶.

Ancora in ambito napoletano si trovano molte opere realizzate da artisti attivi a cavallo fra i due secoli. Si ricordino infatti nel 1587 la custodia realizzata da Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigilante per il convento dell'Annunziata a Catanzaro, la statua della *Pietà* di Giovan Battista Ortega nella chiesa di San Domenico a Taverna¹⁰⁷ (1607), la non rintracciata opera dello stesso artista per la principessa di Scilla (1606), la scultura della *Madonna* realizzata da Francesco Cassano per la chiesa dei Gesuiti a Catanzaro e dello stesso scultore la statua della *Madonna delle Grazie* per il vicario di Nicastro.

4.4 Alcune proposte per Pietro Bernini e Michelangelo Naccherino in Calabria

Ancora più importante, per il livello qualitativo, è l'attività in Calabria, di due scultori fiorentini attivi a Napoli in questo periodo: Michelangelo

¹⁰⁵ M. Borretti, *Documenti per la storia delle Arti in provincia di Cosenza durante il vicereame*, in *Atti del III congresso storico calabrese*, Napoli 1964, pp. 120-122.

¹⁰⁶ F. Abbate, *Il sodalizio...*, p. 140.

¹⁰⁷ G.B. D'Addosio, *Documenti inediti...*, II, pp. 115-116; A. Frangipane, *Inventario...*, p. 87.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Naccherino (1550-1622) e Pietro Bernini (1562-1629). Se per quest'ultimo l'attività per la Calabria è già stata variamente sottolineata da tempo, al punto da poter affermare che "gli anni giovanili di questo artista sono documentabili proprio a partire da queste opere"¹⁰⁸, lo stesso non si può dire invece per l'altro scultore toscano emigrato a Napoli: Michelangelo Naccherino, di cui non si è mai sottolineata, fino ad ora, la presenza di opere in Calabria

Naccherino è invece attivo per illustri committenti calabresi sin dal 1591 quando gli viene commissionato il monumento funebre per il principe Fabrizio Ruffo di Scilla¹⁰⁹.

L'opera, che finora non è stata mai ritrovata, risulterebbe di grande interesse, in quanto dai documenti di pagamenti sembrerebbe trattarsi di un lavoro importante. Esso fu infatti pagato 382 ducati e doveva consistere in "una lapide di marmo commessa di metalli per la sepoltura"¹¹⁰.

Un'altra scultura del Naccherino per la regione è individuata¹¹¹ nella scultura lignea raffigurante la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Vibo Valentia, attualmente in restauro presso la Soprintendenza di Cosenza.

Ma soprattutto si deve qui cogliere l'occasione per segnalare, anche se sconfinata un po' dai nostri limiti cronologici, l'individuazione di una statua inedita di questo artista nella chiesa di San Francesco di Stilo raffigurante *L'Immacolata Concezione* (figg. 97-99), fino ad oggi indicata dalle guide sulla scorta del Frangipane, come "lavoro di scultore probabilmente serrese del XVIII secolo" e di cui esistono invece i documenti di pagamento all'artista nell'archivio storico del Banco di Napoli:

1615. Da notar Domenico Cardamatio, D. 80, se li pagano da parte del procuratore della cappella della SS.ma. Concetione di Stilo in parte del prezzo

¹⁰⁸ F. Negri Arnoldi, *Due schede...*, p. 103.

¹⁰⁹ Il documento fu pubblicato da G. Ceci, *Per la biografia degli artisti del secolo XVI e XVII...*, p. 79.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Si veda AA.VV., *Beni Culturali a Monteleone di Calabria*, Chiaravalle Centrale, 1978, p. 110.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

di D. 200 per una statua di marmo fino di detta SS. Ma. Concetione sette palmi alta, senza il scabelletto, quale averà a essere di mezzo altro palmo, tutto un pezzo con detta statua¹¹².

1616. Da Giovan Batta et Orazio di Medici D. 10 a Domenico Cardamatio per una in cambio di Montelione. Et per lui al Naccherino in conto di D. 200 per l'ultima paga della statua della SS. Ma. Concetione fatta per Stilo¹¹³.

Recentemente pubblicati da Edoardo Nappi¹¹⁴, questi atti, non erano mai stati finora collegati alla scultura probabilmente perché essa risultava realizzata per la chiesa ormai distrutta della Santissima Concezione, fin dal Settecento. La questione si può però sciogliere facilmente se si pensa che in Calabria gli spostamenti di opere da una chiesa all'altra erano la norma ed è quindi più che probabile che la nostra opera fosse quella descritta nel documento. Prima di procedere però a considerazioni stilistiche si osservi il particolare dello "sgabelletto" unito alla statua ed alto mezzo palmo che corrisponde perfettamente alla descrizione del documento.

Quanto al giudizio del Frangipane, che posticipava la datazione di un secolo, egli probabilmente non comprese la solenne monumentalità della scultura e scambiò l'opulenza delle forme per rigidità di modellato (figg. 97-99). Modellato, che sebbene un po' appesantito non cede tuttavia in qualità, rispetto ad altre celebri sculture dell'artista. In particolare l'opera si presta a confronti appropriati con opere di documentata paternità come la *Madonna del Carmine* della Chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara¹¹⁵ (1601), *l'Immacolata* della chiesa di san Francesco di Paola a Cava dei Tirreni¹¹⁶, o il gruppo della *Pietà* (fig. 100) della cappella del Monte di Pietà a Napoli (1600-1601). In particolare con la figu-

¹¹² Archivio Storico del Banco di Napoli, Notaio Domenico Cardamatio Pop. g. matr. 112, 11 maggio.

¹¹³ Archivio Storico del Banco di Napoli, Notaio Domenico Cardamatio. Pop. G. matr. 120. 1 febbraio.

¹¹⁴ Edoardo Nappi, *Catalogo delle pub-*

blicazioni edite dal 1883 al 1990 riguardanti le opere di architetti scultori marmorai ed intagliatori per i secc. XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani, Milano, 1992.

¹¹⁵ Per quest'opera si veda p. 83.

¹¹⁶ Si veda p. 83.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

ra della *Madonna* di questo gruppo si arriva quasi ad una sovrapposibilità delle due figure: vi si trova infatti la medesima tipologia del volto tondo e sodo, con gli occhi a mandorla, la bocca stretta, ma carnosa, un accenno di doppio mento; identico è anche il motivo dei due veli sovrapposti che ricadono sul capo ripiegandosi su se stessi.

Tipici della produzione del Naccherino sono nella nostra opera la raffinata sensibilità nel rendere la morbida consistenza della pelle del viso e delle mani, o il perfetto equilibrio formale della composizione che si concede un unico guizzo di fantasia nel ricco mantello che ricade abbondantemente a sinistra formando un motivo a virgola che sottolinea il movimento del braccio.

Da escludere invece dal catalogo dell'artista la *Madonna* della chiesa Madre di Oppido, pubblicata dal Negri Arnoldi come opera della bottega naccheriniana, e che però ha delle affinità molto vaghe con lo stile di questo artista e si avvicina invece alle opere della tarda scuola del Bonanno, come si è accennato nel capitolo dedicato alla scultura messinese¹¹⁷.

Ancora più significativa è la presenza di Pietro Bernini, di cui si trovano in Calabria le prime opere fino ad ora documentate.

Le prime notizie sull'attività calabrese dello scultore si devono alle scoperte del D'Addosio che pubblicò alcuni documenti risalenti al 1591 nei quali Pietro Bernini riceveva pagamenti dal procuratore della chiesa di Santa Maria di Colorito a Morano per l'esecuzione di una custodia in marmo e per due statue raffiguranti *Santa Lucia* (fig. 107) e *Santa Caterina*¹¹⁸.

Fu più tardi Pasquale Rotondi¹¹⁹ a rintracciare le due statue nella chiesa di San Pietro e Paolo a Morano, dove erano state trasferite in seguito all'abbandono della chiesa per cui erano state realizzate.

I resti della custodia, commissionata nella stessa occasione, furono

¹¹⁷ Si veda *supra* pp. 44-45.

¹¹⁸ G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in "Archivio Storico per le pro-

vincie napoletane", Napoli 1913, p. 595.

¹¹⁹ P. Rotondi, *Due opere giovanili di Pietro Bernini*, in "Capitolium", IX, 1933, pp. 10-11.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

invece individuati da Valentino Martinelli¹²⁰ nei due *angeli* oggi custoditi presso la chiesa della Maddalena nella stessa cittadina.

A quanto pare la fortuna dell'artista a Morano non si limitò però solo a queste opere. Nella sopracitata chiesa dei Santi Pietro e Paolo sono state restituite allo scultore da Silvia Tozzi¹²¹ altre due statue raffiguranti appunto i due patroni e recanti nel basamento la data 1601 ed il nome del committente don Francesco Corina. Di queste due sculture, provenienti dal convento di Colloredo, sono stati infatti rintracciati i documenti di pagamento al Bernini che li aveva eseguiti per volontà testamentaria del Corina. Molto probabilmente, dal momento che il testamento risale al 1596, le due statue furono richieste all'artista sull'onda dell'entusiasmo – o quanto meno dell'apprezzamento – per le opere realizzate in precedenza per Morano.

Agli anni giovanili dello scultore viene inoltre ricondotta la *Santa Lucia* della chiesa di Santa Marina a Polistena (Reggio Calabria)¹²² e di recente anche la scultura dell'*Immacolata* della chiesa di San Leone a Saracena¹²³, su cui però è il caso di soffermarsi per chiarire alcuni punti.

A proposito di quest'opera, una monografia su Saracena del 1913¹²⁴ riporta un documento datato 2 maggio 1600 e redatto presso il notaio Domenico Russo da cui si apprende che donna Isabella Feoli, vedova di Don Pietro Longo, aveva acquistato a Napoli una scultura dell'*Immacolata* e una della *Madonna degli Angioli*, per poterle destinare rispettivamente alle chiese di San Leone e dei Cappuccini. Per entrambe le opere

¹²⁰ V. Martinelli, *Contributi alla conoscenza...*, p. 136.

¹²¹ S. Tozzi, *Due "Santi"*, pp. 54-61.

¹²² F. Negri Arnoldi, *Due schede ed un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in "Bollettino d'Arte", 18, 1983, pp. 103-107.

¹²³ P. D'Agostino, *Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in "Dialoghi

di Storia dell'arte", 2, 1996, pp. 108-111; H.U. Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629) seine werke in der Certosa di San Martino in Neapel*, in *Mitteilungen Kunsthistorisches institut in Florenz*, 1994, pp. 322-323.

¹²⁴ V. Forestieri, *Monografia storica del comune di Saracena*, Roma, 1913, p. 119.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

il pagamento consisteva in duecentocinquanta ducati per l'acquisto e duecentodieci per il trasporto.

Dal modo in cui il documento presenta la questione, la provenienza delle due statue (che vennero acquistate e pagate assieme) sembra quindi essere la medesima. Anche il Frangipane del resto, le ritiene strettamente connesse ed infatti se per *l'Immacolata* scrive: «Arte di bottega statuaria influenzata da Pietro Bernini», per *Santa Maria degli Angeli* ritiene che essa abbia «identità di fattura con la statua della *Madonna Immacolata* esistente in San Leone risentendo dell'arte di buonissimo artista operante in Napoli dalla fine del XVI all'inizio del XVII».

Di parere diverso è invece Paola D'Agostino¹²⁵, che pubblica solo la prima scultura, riferendola a Pietro Bernini, e pensa che l'altra sia da accostare invece a Michelangelo Naccherino.

Questa opinione però, da accogliere in pieno per quanto riguarda l'attribuzione al Bernini dell'*Immacolata*, appare invece fuorviante nell'accostamento al Naccherino della seconda scultura. Osservando infatti la *Santa Maria degli Angeli*, (fig. 101) che di recente è stata trasferita nella medesima chiesa di San Leone, risulta evidente l'abissale distanza culturale che separa l'espressività antiaulica e sottilmente inquieta di questa scultura dalla solenne monumentalità dello stile di Naccherino¹²⁶.

L'accostamento da farsi è invece, proprio allo stesso autore dell'*Immacolata*: Pietro Bernini, come del resto induce a pensare la vicenda documentaria.

Sebbene infatti l'opera mostri a prima vista un impianto di cultura classicista e non vi siano portati alle estreme conseguenze quegli stilemi che permettono un'immediata identificazione dell'artista (come il panneggio rigido e cartaceo che si frange in strane pieghe di forma triangolare), tuttavia risultano qui evidenti quelle qualità formali che caratterizzano lo stile del grande scultore toscano. Particolarmente pregnanti risultano alcuni confronti: si veda innanzitutto la vivacissima figura del bambino

¹²⁵ P. D'Agostino, *Un contributo al catalogo...*, pp. 108-111. due artisti si veda quanto scritto alle pp. 83-84; con bibliografia sull'argomento.

¹²⁶ Per la contrapposizione tra lo stile

La scultura di ambito napoletano in Calabria

dallo sguardo malizioso e dal musetto sporgente, che contraddistingue in modo originale ed unico, gli irrequieti puttini di Pietro (figg. 103-104), e che ritroviamo ad esempio nell'altorilievo *dell'Assunzione* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma (fig. 104), nella *Madonna delle Grazie* della Certosa di San Martino a Napoli (figg. 102-103) o, ancora a Napoli, nelle raffigurazioni allegoriche della cappella del Monte di Pietà.

Oppure si confronti la tipologia della Vergine, caratterizzata da particolari fisionomici, come il viso allungato, la fronte straordinariamente alta o la bocca piegata in un sorriso enigmatico, a quella di opere come la *Santa Lucia* di Morano Calabro (figg. 106-107), o ad opere recentemente attribuite all'artista come la *Madonna in trono col Bambino* della certosa di San Martino a Napoli¹²⁷ (fig. 101-101bis). Altri motivi tipici sono: l'abito fermato all'altezza del petto da una striscia di stoffa con un nodo particolare e l'insistente tormento del panneggio, che si arrovella in mille pieghe e non si lascia mai cadere linearmente come nel Naccherino.

Ma soprattutto ciò che rivela l'appartenenza dell'opera allo straordinario orizzonte formale di Pietro Bernini è l'acutezza con cui l'artista riesce a cogliere le sfumature naturalistiche e psicologiche delle due figure. Tipico di Pietro è inoltre il sottile velo di ironia bizzarra che l'artista conferisce alle rappresentazioni e che trapela anche in una scultura, apparentemente più tradizionale, come questa.

Certamente, si è detto, qui non vi è della consueta produzione "berni-niana" quella condotta formale che porta i piani a deformarsi violentemente in sigle geometriche e spigolose, al contrario invece il tono espressivo è più morbido, tocca corde più intime e delicate, indugia nella resa delle tenere carni del bambino.

Queste differenze, però, che non intaccano la più profonda sostanza dell'opera, trovano forse una spiegazione nel carattere fortemente sperimentale di questo artista. Pietro Bernini era infatti ancora relativamente agli inizi della sua carriera, e non è difficile che volesse cimentarsi con

¹²⁷ H.U. Kessler, *Pietro Bernini...*, pp. 311-331.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

inedite contaminazioni espressive. Del resto come è già stato sottolineato più volte¹²⁸, egli non era nuovo a brusche virate stilistiche da modi più liberi ed audaci a una condotta più trattenuta e composta.

La cosa più interessante però è che nella *Madonna* di Saracena cogliamo l'artista a riflettere sulla cultura del classicismo di primo Cinquecento e sullo scultore che nel Meridione aveva rappresentato questa cultura: Antonello Gagini. È evidente infatti qui la ripresa di una tipologia gaginesca.

Un influsso del grande scultore siciliano era del resto già stato ipotizzato negli studi sul Bernini dal Martinelli che scriveva¹²⁹: “soprattutto nel Meridione, tra le tante opere dei Gagini ebbe luogo l'iniziale orientamento artistico” di Pietro Bernini. In seguito anche Negri Arnoldi sosteneva “l'esistenza e l'importanza della componente gaginesca nell'arte giovanile di Pietro Bernini”¹³⁰. La percezione di questo influsso restava però legata a sottili sfumature e non veniva suffragata da elementi concreti che invece, ritengo siano qui evidenti.

Nella *Madonna* di Saracena infatti l'omaggio al Gagini è un fatto preciso e la sua cultura sembra qualcosa di vivo e presente nella mente del toscano, al punto che non è difficile individuare il modello a cui Pietro si ispirava. Osservando ad esempio alcune sculture calabresi di Antonello (fig. 108) quali quelle della chiesa di San Bernardino ad Amantea (Cosenza), della cattedrale di Nicotera (Catanzaro) e della Maddalena a Morano Calabro (Cosenza)¹³¹ ci accorgiamo che esse forniscono un vali-

¹²⁸ AA.VV., *Civiltà del Seicento...*, pp. 153-158; S. Tozzi, *Due Santi...*, pp. 254-261.

¹²⁹ V. Martinelli, 1953, p. 106.

¹³⁰ F. Negri Arnoldi, *Due schede ed un'ipotesi...*, p. 106.

¹³¹ Bisogna segnalare che queste opere sono state recentemente assegnate a Benedetto da Maiano (D. Carl, *Die Madonna von Nicotera und ihre kopien...* pp. 98-113) attraverso una serie di con-

fronti stilistici che a me non sembrano sufficienti per provare lo spostamento di paternità, dato anche il fatto che sia la *Madonna* di Amantea che quella di Morano presentano ben visibile (e ben documentata da pubblicazioni) la firma di Antonello Gagini. Per la bibliografia precedente si veda, oltre il Krufft (*Antonello Gagini...*), anche N. Pagano, *Antonello Gagini e la Calabria*, in “Calabria Sconosciuta”, IV, 1995, pp. 29-36.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

do aiuto per comprendere la presa di distanza di Pietro dalle brusche sfaccettature formali che siglano solitamente le sue creazioni a favore di un trattamento più morbido delle superfici.

Ed infatti proprio quegli elementi che più si allontanano nella *Madonna* di Saracena dagli stilemi tipici dello scultore toscano, hanno alla base questo modello di scultura: si noti il velo della Vergine che va ad incurvarsi in un motivo ad esse sotto il mantello, oppure il particolare della mano che raccoglie il panneggio, formando delle pieghe ridondanti sotto il piede del Bambino.

Queste riflessioni potrebbero indurci ad ipotizzare che l'artista anziché aver compiuto, come ritiene Negri Arnoldi, una formazione in Sicilia, di cui peraltro non restano testimonianze, potesse esser venuto in contatto proprio in Calabria con lo stile del Gagini. A Morano ad esempio, l'artista ricevette le prime commissioni conosciute e non è escluso che egli, ancora giovane e sconosciuto, si fosse recato personalmente sul posto, dove sembra, fra l'altro, che il suo stile riscuotesse particolare successo, data l'imponente presenza di sue opere.

Ancora in Calabria è dato infine di rintracciare un'altra opera inedita della giovinezza di Pietro Bernini: la pala della *Natività* (figg. 109-110; 113-114) dell'Oratorio dei Nobili ad Amantea, da datarsi nel giro di anni successivi al 1592, anno a cui risale la costruzione dell'edificio¹³².

Molto più della scultura segnalata innanzi, questa pala mostra in effetti tutti gli stilemi tipici dello scultore, e stupisce quindi che il Frangipane, l'abbia invece frettolosamente segnalata nell'Inventario con l'attribuzione a Rinaldo Bonanno, con cui in effetti non ha nulla in comune, ma ancor di più resta sorprendente che successivamente questa attribuzione sia stata ripetuta da tutte le guide successive.

L'unico parere contrario, che non ha però avuto alcun seguito, viene

¹³² L'oratorio di San Bernardino fu fondato nel 1592 come si legge nell'epigrafe incisa sul portone e come si desume dall'atto di concessione alla congregazione di Nobili fondata ad Amatea pochi anni

prima e che stabilì qui la sua sede. Si veda anche: G. Turchi, *Storia di Amantea*, Cosenza 1981. L'arciconfraternita dell'Immacolata Concezione fu fondata dalla congrega dei Nobili nel 1581.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

invece proprio da un saggio sul Bonanno di Benedetta Saccone, in cui menzionava l'opera senza pubblicarla e giustamente la espungeva dal catalogo dell'artista messinese, ritenendola però di "cultura precedente" per il permanere di una certa rigidità stilistica¹³³.

Si può vedere quindi come l'opinione dello studioso calabrese, spesso attendibile, si è rivelata in questo caso fuorviante, impedendo un sereno esame dell'opera.

Nonostante sia infatti molto danneggiata e priva di alcune parti, essa presenta come già acquisiti tutti i motivi ricorrenti del bizzarro manierismo berniniano.

Innanzitutto si osservi la figura di San Giuseppe (fig. 110), calvo nella parte superiore della testa e con i capelli che partono dalle tempie e cadono lunghi sul collo, identico nella fisionomia sia alla statua di *San Pietro* (fig. 111) a Morano Calabro, sia al vecchio in secondo piano nella pala dell'*Assunzione* a Roma (fig. 112), con cui ha in comune persino la posizione della testa poggiata sul braccio. Anche l'angelo in alto (fig. 113), caratterizzato dai capelli divisi in piccole ciocche forate col trapano, si approssima sia ai piccoli puttini dell'*Assunzione* (fig. 104) sia all'*Angelo* che sormonta la cappella di Montecavallo del Palazzo del Quirinale a Roma, che appunto assume una analoga funzione scenografica.

Ma oltre che sulle fisionomie, è opportuno soffermarsi sul taglio geometrico dei piani in cui si sfaccetta la forma, oppure sull'originalissimo trattamento dei panneggi (figg. 110, 114), sottili e affilati come lame di coltello e siglati dalla puntuale ripetizione di quegli stilemi tipici quali, ad esempio, la lunga e pesante falda del mantello rivoltata a triangolo sulla spalla sinistra, che qui appare nella figura di San Giuseppe, oppure nella veste della Vergine (purtroppo acefala) fermata sotto il seno da una striscia di stoffa (fig. 115) come nelle sculture di Morano.

Analogie formali evidenti si riscontrano anche con la pala di *San Martino che dona il mantello al povero*¹³⁴, altra opera giovanile realizzata per la certosa di San Martino tra il 1596 ed il 1598, in cui le peculiarità del-

¹³³ B. Saccone, *Rinaldo Bonanno...*, p. 127.

¹³⁴ Per quest'opera si veda si veda a p. 84.

La scultura di ambito napoletano in Calabria

l'artista, pur non ancora giunte alle iperboli della produzione più matura, risultano già presenti.

Con questi straordinari episodi si conclude quindi la vicenda della scultura di ambito napoletano in Calabria, che passa da una fase in cui era richiesta quasi esclusivamente per la tipologia del monumento funebre, ad una fase di predominio assoluto che, iniziato nella seconda metà del secolo, continuerà indisturbato per tutto il secolo successivo, strappando il primato delle esportazioni alla scultura di ambito messinese, che nel secolo XVII non avrà più alcuna forza di attrazione.

V UN PROBLEMA APERTO

Come si è detto all'inizio, la scelta di esaminare la produzione scultorea in Calabria attraverso una divisione in due blocchi, è dovuta al fatto che i fenomeni artistici giungevano nella regione passando appunto attraverso il filtro della cultura artistica napoletana o messinese. Questa divisione si è quindi rivelata estremamente funzionale in quanto ha permesso di valutare la diffusione di alcune tendenze ed il prevalere di alcune scuole su altre. Bisogna però chiedersi se, al di là dell'egemonia esercitata da questi due centri, esistessero altri fenomeni in Calabria non riconducibili a queste mediazioni culturali.

Credo che una risposta esauriente non possa ancora essere data, poiché richiederebbe un'indagine comprendente anche la produzione minore, bisogna però in questa sede rendere nota un'opera di straordinaria qualità artistica che mi è difficile inserire, allo stato attuale, nel solco della cultura artistica elaborata dalle due città meridionali: si tratta della scultura raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria* (figg. 116-117) della collegiata di San Giorgio a Pizzo (Vibo Valentia).

L'opera, proveniente dalla convento dei padri Agostiniani¹ della cittadina, presenta alla base l'iscrizione «M(astro) Carlo Canale». Questa iscrizione, finora sempre interpretata come la firma dello scultore, non è stata di aiuto ad una migliore comprensione dell'opera, in quanto non è dato rintracciare altri elementi su questa misteriosa figura.

L'unica eccezione in tal senso è costituita da un documento di cui dà notizia Rocco Caridà², da cui risulta che nel 1587 «mastro Carlo Canale possedeva alcune terre confinanti con quelle della collegiata di San Giorgio maggiore in Pizzo in zona Fondaco vecchio»³.

¹ A. Tripodi, *Le chiese di Pizzo nel 1586*, in "Calabria letteraria", 1988, pp. 44-45.

² Si veda R. Caridà, *Il patrimonio stori-*

co artistico monumentale della parrocchia di San Giorgio martire in Pizzo, in "Brutium", LXX, n. 4, 1991.

³ *Ibidem.*

La scultura del Cinquecento in Calabria...

Questo documento, apparentemente poco significativo, si rivela interessante poiché consente di ipotizzare che anche la scultura abbia la medesima collocazione cronologica intorno al 1587, come del resto si può ritenere anche per motivi stilistici. Poco chiarisce invece sulla misteriosa figura del Canale, che è detto «Mastro», ma che non necessariamente va ritenuto autore della statua e che potrebbe esserne anche il committente. In tal caso può rivelarsi utile mettere in relazione questi dati con un documento del 1588 pubblicato dal Filangieri da cui risulta che un certo Canale Giovan Carlo, di Cava dei Tirreni, maestro nell'arte del fabbricare, aveva realizzato nel 1588, in società con Francesco Canale, le fondamenta di una casa a Cava⁴.

Se però questa è solo una pista su cui è necessario compiere delle indagini più approfondite, non è risolutivo nemmeno l'esame stilistico dell'opera, che fa pensare alla presenza di una personalità al di fuori della cultura meridionale e forse più vicina ad un ambito veneto. La qualità esecutiva, ricca di delicati effetti chiaroscurali e di raffinate sfumature psicologiche – evidenti ad esempio nell'espressione rassegnata della Santa, eseguita con magistrale finezza, o nel ghigno rabbioso del tiranno – si rivela anch'essa non meno problematica in quanto presuppone l'esecuzione da parte di uno scultore non secondario, di cui è difficile sia scomparsa ogni traccia.

⁴ G. Filangieri, *Documenti...*, p. 180.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Beni Culturali a Monteleone in Calabria*, Chiaravalle Centrale 1978.
- AA.VV., *Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici*, Napoli 1980.
- AA.VV., *I Beni culturali nella chiese di Calabria*, Atti del convegno ecclesiale regionale, Reggio Calabria 1981.
- AA.VV., *Atti del III Congresso Storico Calabrese*, Napoli, 1964.
- AA.VV., *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, vol. II, Napoli 1984.
- AA.VV., *Segni figurativi del culto eucaristico e mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria-Bova*, Roma 1988.
- AA.VV., *Pietro Bernini un preludio al Barocco*, catalogo della mostra, Sesto Fiorentino, 1989.
- ABBATE F., *Problemi della scultura napoletana del '400*, in AA.VV. *Storia di Napoli*, Napoli 1974, IV.
- ABBATE F., *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria e una ipotesi per Salvatore Caccavello*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1976, pp. 129-45.
- ABBATE F. *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito*, in "Prospettiva", 1977, 8, pp. 48-53.
- ABBATE F. *Un possibile episodio valdesiano a Napoli: la tomba di Galeazzo Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in "Bollettino d'Arte", 1979, n. s. 2, pp. 97-102.
- ABBATE F., *Le sculture del "Succorpo" di San Gennaro e i rapporti Napoli-Roma tra Quattro e Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", 1981, 11, pp. 89-108.
- ABBATE F., *Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli*, in "Bollettino d'Arte", 1984, 26, pp. 73-86.
- ABBATE F., *Appunti su Bartolomeo Ordoñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna*, in "Prospettiva", 1986, 44, pp. 27-45.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

- ABBATE F., *Giovan Antonio Tenerello scultore*, in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 128-32.
- ABBATE F., *Ancora sulla cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli*, in "Prospettiva", 1988-89, nn. 53-56, pp. 362-366.
- ABBATE F., *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992.
- ABBATE F., *Pittura e Scultura del Rinascimento*, in *Storia del Mezzogiorno*, Vol. XI, Roma 1994, p. 473.
- ACCASCINA M., *Sculptores habitatores Panormi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia Dell'Arte", 8, 1959.
- ACCASCINA M., *Indagine sul primo rinascimento a Messina e provincia*, in *Scritti in onore di Salvatore Caronia*, Palermo 1966.
- ACCASCINA M., *Tre inediti di Rinaldo Bonanno*, in "Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti", XLVIII-XLIX, 1968, pp. 79-83.
- ACETO F., *La scultura dall'età romanica al primo Rinascimento*, in AA.VV., *Inseguimenti verginiani in Irpinia*, Cava dei Tirreni 1988, pp. 85-116.
- Arte in Basilicata*, Catalogo della mostra (Matera 1980), Roma 1981.
- BAGLIONE G., *La vita di pittori scultori architetti*, Roma 1642.
- BARRICELLI A., *Strada de' marmorari. L'Annunziata angioina e aragonese*, in "Critica d'Arte", 1973, pp. 57-76.
- BARRICELLI A., *Scultura devozionale e monastica inedita o poco nota nei Nebrodi*, in "Quaderni dell'istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina", 15, 1991.
- BARRICELLI A., *Dieci capolavori (una paternità contestata)*, nel Supplemento di "Kalos", dedicato a Milazzo, 5, 1993.
- BASILE A., *Una Madonna del Montorsoli nel Duomo di Tropea*, in "Brutium" XXXVIII, 1959, pp. 7-10.
- BASILE A., *Sculture cinquecentesche a Drosi*, in "Brutium", 1969, II, pp. 11-13.
- BASILE A., *Sul San Giovanni di Drosi*, in "Brutium", 1969, IV, pp. 2-4.
- BASILE F., *Studi sull'architettura in Sicilia, la corrente michelangiolesca*, Roma 1942.

Bibliografia

- BERNICH E., *Il Monumento di Giovannello De Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto scultore*, in "Napoli Nobilissima", 1905, XIV, 151-3.
- BERNINI D., *Architettura e scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, V, Napoli 1981.
- BILARDO A., *Taccuino d'arte messinese*, Messina 1961.
- BILARDO A., *Provenienza e datazione di una Madonna siciliana del Naccherino*, in "Rassegna d'Arte", 2, 1973, pp. 22-26.
- BILARDO A., *Castroreale: cenni storici sul patrimonio culturale*, Messina 1983.
- BINDI V., *La cultura artistica delle province meridionali d'Italia dal IV al XVIII secolo*, Napoli 1878.
- BOLOGNA F., *Giovanni da Nola e il retablo nella chiesa di Santa Maria la Nova in Napoli*, in "Napoli", 1951.
- BOLOGNA F., *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra, Napoli 1950.
- BOLOGNA F., *Opere d'Arte nel Salernitano dal XII al XVII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955
- BORA G., *Cesare da Sesto* in *Dizionario biografico degli Italiani*, 24, Roma 1980.
- BORA G., *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982.
- BORRETTI M., *Documenti per la storia delle arti in provincia di Cosenza durante il vicereame*, in *Atti del III congresso storico calabrese*, Napoli 1964, pp. 120-122.
- BORZELLI A., *Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola scultore*, Milano, 1921.
- BORZELLI A., *Gerolamo Santacroce scultore napoletano del '500*, Napoli 1924.
- BOSCARINO S., *L'opera di Giovanni Angelo Montorsoli a Messina*, in "Studi e rilievi di architettura siciliana", Messina 1961, pp. 9-46.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

- BOSCARINO S., *La Sicilia e i marmorari toscani*, in *Il potere e lo spazio, la scena del principe*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 237-248.
- BOTTARI S., *Giovanni Angelo Montorsoli a Messina*, in "L'Arte", XXI, 1928, pp. 1-9.
- BOTTARI S., *Il Duomo di Messina*, Messina 1929.
- BOTTARI S., *Di Martino Montanini scultore del sec. XVI*, in "Arte Cristiana", 6, 1930.
- BOTTARI S., *Contributo alle arti figurative in Sicilia*, in "Archivio Storico Messinese", 1933.
- BOTTARI S., *Nota sul Busto di F. Maurolico e su Rinaldo Bonanno*, in "Archivio Storico Messinese", 1934, pp. 125-135.
- BOTTARI S., *L'Arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1942.
- BOTTARI S., *Le sculture del Duomo di Messina*, in "Critica d'Arte", 1956, pp. 15-55.
- CAGLIOTI F., GENTILINI G., *Il quinto centenario di Benedetto da Maiano e alcuni marmi dell'artista in Calabria*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", ottobre 1996-97, n. 3, pp. 1-4.
- CAMPORI G., *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono e operarono*, Modena 1873.
- CAPASSO B., *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", VI, 1883, pp. 531-42.
- CARIDÀ R., *Il patrimonio storico artistico monumentale della parrocchia di San Giorgio martire in Pizzo*, in "Brutium", LXX, n. 4, 1991
- CAUSA R., *Contributi alla conoscenza della scultura del '400 a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1950.
- CAUSA R., *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo*, in "Paragone", 1954, 55, pp. 3-23.
- CECI G., *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo: Scultori*, in "Napoli Nobilissima", 1906, XV, pp. 116-8, 133-40, 159-9, 162-7.
- CIARDI DUPRÉ M.G., *La prima attività dell'Ammannati scultore*, in "Paragone", 1961, 135, pp. 3-28.

Bibliografia

- CROCE B., *Memorie degli Spagnuoli nella città di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", 1894, III, pp. 122-6, 156-9, 172-6.
- CROCE B., *Di alcuni artisti spagnoli che lavorarono a Napoli*, in "Napoli Nobilissima", 1895, IV, pp. 10-12.
- D'ADDOSIO G.B., *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le province Napoletane", 1921, p. 385.
- D'ADDOSIO G.B., *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920.
- D'AGOSTINO P., *Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in "Dialoghi di Storia dell'arte", 2, 1996, pp. 108-111.
- D'ANGELO O., *Osservazioni in margine ad un gruppo di opere inedite di scultura del XVI secolo*, in *Arte e Storia nella provincia di Messina*, a cura di T. Pugliatti, Messina 1986.
- DATTOLA MORELLO R., *Bova* in "Calabria Sconosciuta", 1981.
- DEL PEZZO N., *La cappella di San Giovanni dei Pappacoda*, in "Napoli Nobilissima", 1898, VII, pp. 186-189.
- DE LUCA A., *L'infeudazione di Amantea*, in "Rivista Storica Calabrese", 6, 1898, pp. 28-36.
- DE RINALDIS A., *Note su Giovanni da Nola*, in "Napoli Nobilissima", 1921, pp. 16-20.
- DE SALVO A., *Ricerche e studi storici intorno a Palmi, Seminara e Gioia Tauro*, Palmi 1898.
- DELFINO A., *Documenti su scultori napoletani del XVI secolo*, in "Antologia di Belle Arti", 1984, 21-22, pp. 47-52.
- DEL TUFO A., *Acta pastoralis Visitationis*, Mileto, Archivio Vescovile, 1586, vol. I, f. 658 r.
- DI DARIO GUIDA M.P., *Formazione e consistenza del patrimonio artistico nelle chiese di Calabria*, in *I Beni Culturali e le chiese di Calabria* (Atti del convegno ecclesiale Reggio Calabria Gerace 1980), Reggio Calabria 1981, pp. 241-66.
- DI DARIO GUIDA M.P., *La Calabria nel secolo XVI*, in AA.VV., *Itinerari per la Calabria*, Roma 1983.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

- DI DARIO GUIDA M.P., *Rinaldo Bonanno in Segni figurativi del culto Eucaristico e mariano nell'Archidiocesi di Reggio Calabria-Bova*, Roma 1988.
- DI MARZO G., *Degli scultori della penisola che lavorarono in Sicilia nei secoli XIV, XV, XVI*, in "Nuove effemeridi siciliane", 1869, pp. 166, 325-50.
- DI MARZO G., *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo 1883-84.
- DI MARZO G., *Un aneddoto del Montorsoli nel suo soggiorno a Messina*, in "Archivio Storico Siciliano", Anno XXIX, 1-2, 1904, pp. 91-102.
- DI STEFANO R., *Tommaso Malvito architetto: struttura e forma nel Succorpo del Duomo di Napoli*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1972.
- Dizionario degli artisti siciliani Scultura*, Palermo 1994.
- Documenti estratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in "Rassegna economica", X, 1940, pp. 264-65.
- DORIS C., *Die Madonna von Nicotera und ihre kopien. Vier unerkannte Madonnenstatuen des Benedetto da Maiano in Kalabrien un Sizilien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI (1997), 1-2, pp. 98-113.
- EPHRUSSI C., *Francesco Laurana et Pietro da Milano d'après le livre de M. Heiss*, recensione in "Gazette des Beaux Arts", 1882, pp. 186-94.
- FALLICO M.A., *Bassorilievo del Museo di Messina*, in "Archivio Storico Messinese", 1966-68, pp. 185-192.
- FARAGLIA N.F., *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da B. De Dominicis, Studio Critico*, in "Archivio storico per le province napoletane", VII, 1882, pp. 329-64; VIII, 1883, pp. 83-110, 249-83.
- FERRANTE N., *Inventario delle opere d'arte nelle chiese della Archidiocesi reggina nelle visite del D'Afflitto (1594-1638)*, in "Brutium", LXIII, 1984, n. 1, p. 17.
- FILANGIERI G., *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-91.
- FILANGIERI A., *Diario di Annibale Caccavello*, Napoli 1896.
- FILANGIERI A., *La Chiesa e il Convento di San Giovanni a Carbonara*, Napoli 1924.

Bibliografia

- FOLLIOT S., *Civic Sculpture in the Renaissance Montorsoli's Fountains in Messina*, Ann Arbor (Mich), 1984.
- FORESTIERI V., *Monografia storica del comune di Saracena*, Roma 1913.
- FRANGIPANE A., *Artisti di Sicilia in Calabria, Giovambattista e Giovan Domenico Mazzolo*, in "Brutium", II, 1923, n. 11, pp. 2-3.
- FRANGIPANE A., *Bova*, in "Brutium", II, 2, 1923, p. III.
- FRANGIPANE A., *Sculture del Cinquecento a Seminara*, in "Brutium", II, 3, 1923.
- FRANGIPANE A., *Seminara* in "Brutium", IX, 1930.
- FRANGIPANE A., *Inventario degli Oggetti d'arte d'Italia, II Calabria*, Roma 1933.
- FRANGIPANE A., *Opere d'arte per la Calabria in atti notarili messinesi*, in "Brutium", 1939, 3, pp. 41-3-4, 69-71.
- FRANGIPANE R., *Il Rinascimento artistico tra storia e leggenda in Calabria*, Roma 1969.
- FRANGIPANE R., *La statua della Madonna della Clava o del Soccorso di Scido*, in "Brutium" LX, 3, 1981.
- GAETA L., *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1995, pp. 72-103.
- GALASSO G., *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Napoli 1992.
- Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Roma 21 maggio-16 settembre 1999), Milano 1999.
- GIRALDI G., *Le Chiese di Rende, itinerario storico artistico*, Cosenza 1985.
- GIUSTI P., *Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985.
- GÒMEZ MORENO M., *La escultura del Rinascimento en España*, Firenze-Barcellona 1931.
- GOSS V.P., *I due rilievi di Pietro da Milano e di Francesco Laurana nell'arco di Castelnuovo in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", 1981, pp. 102-13.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

- GRAVINA CANADÈ T., *Note di storia e di Arte a Corigliano Calabro*, Soveria Mannelli 1995.
- HEISS A. *Les Médailleurs de la Renaissance. Francesco Laurana et Pietro da Milano*, Paris 1882.
- Il Cilento ritrovato*, catalogo della mostra (certosa di Padula), Napoli 1990.
- Il Vallo ritrovato*, catalogo della mostra (certosa di Padula), Napoli 1989.
- KESSLER H.U., *Pietro Bernini (1562-1629) seine werke in der Certosa di San Martino in Neapel*, in "Mittellungen Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 1994, pp. 311-331.
- KRUFT H.W., *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, Munchen 1972.
- KRUFT H.W., *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980.
- La ricostruzione del monumento del vescovo Vincenzo Galeota*, in AA.VV., *La Cattedrale di Squillace*, in "Vivarium Scyllacense", 1989, pp. 129-133
- LA BARBERA S., *La scultura della maniera in Sicilia*, Palermo 1984.
- LA BARBERA S., *Andrea Calamech*, in *Dizionario degli artisti siciliani Scultura*, Palermo 1994.
- LA CORTE CAILLER, *Andrea Calamech scultore e architetto del secolo XVI*, in "Archivio Storico Messinese", I-II, 1901, pp. 35-58, III-IV, pp. 34, 77.
- LA FARINA G., *Ricerche intorno alle belle arti e agli artisti fioriti in varie epoche a Messina*, Messina 1835.
- LASCHKE B., *Fra Giovanni Angelo Montorsoli*, Berlino 1993.
- Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra (Napoli-Roma), Firenze 1983.
- LO PARO V., *Scultura calamecchiana a Messina e dintorni*, in "Messina ieri ed oggi", 3, 1966, pp. 9-12.
- MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino*, Napoli 1890.
- MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Le sculture di Michelangelo Naccherino in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IV, 1895, pp. 75-78, 88-90, 103-104.

Bibliografia

- MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Una scultura di Michelangelo Naccherino*, in "Napoli Nobilissima", 1921, pp. 29-30.
- MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Michelangelo Naccherino scultore fiorentino allievo del Giambologna*, Napoli 1924.
- MARTINELLI V., *Contributi alla scultura del Seicento: Pietro Bernini e figli*, in "Commentari", IV, Roma 1953, pp. 133-154.
- MAUCERI E., *Montorsoli e i suoi allievi nel Duomo di Messina*, in "Rassegna d'Arte", XVIII, 1918, pp. 206-209, 385-98.
- MAUCERI E., *Antonello Freri scultore messinese del Rinascimento*, in "Bollettino d'Arte", V, 9, 1925-26.
- MIGLIORATO A., *Per la scultura del Cinquecento in Calabria: alcune precisazioni e qualche inedito*, in "Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti", Vol. LXXIV, Anno Accademico 1998.
- MOLONIA G., *Note documentarie per un'opera dei Mazzolo in territorio di Calabria*. In *Messina e la Calabria, dal Basso Medioevo all'età contemporanea*, Atti del I colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria-Messina 1986), Messina 1988, pp. 47-52.
- MORELLI M., CONFORTI L., *La cappella del Monte di Pietà nell'edificio omonimo del banco di Napoli*, Napoli 1899.
- MORISANI O., *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941.
- MORISANI O., *Giovanni Miriliano da Nola*, in "Archivio storico per le province Napoletane", XXVII, 1941, pp. 283-327.
- MORISANI O., *Una statua del Montorsoli e una dell'Ammannati a Napoli*, in "Rivista d'Arte", XXIII, 1943.
- MORISANI O., *Girolamo Santacroce*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 1944-46, pp. 70-84.
- MORISANI O., *Il testamento di Bartolomé Ordoñez* in "Bollettino di Storia dell'Arte dell'Istituto Universitario di Magistero di Salerno", I, 1951, pp. 82-93.
- MORISANI O., *Considerazioni sui Malvito da Como*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Como 1959, I, pp. 265-74.
- MORISANI O., *La scultura del Cinquecento a Napoli*, in "Storia di Napoli", Vol. V, tomo II, Napoli 1972, p. 732.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

- MUÑOZ A., *Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento*, In "Bollettino d'Arte", 1909, pp. 55-73, 83-101.
- MUÑOZ A., *Il padre del Bernini: Pietro Bernini scultore*, in "Vita D'Arte", IV, 1909, pp. 401-422.
- MUSUMECI M., *Opere archeologiche ed artistiche*, Catania 1845.
- NALDI R., *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in "Bollettino D'Arte", 1995, 91, V, pp. 25-62.
- NALDI R., *Girolamo Santacroce*, Napoli 1997.
- NAPPI E., *Notizie dai documenti inediti dell'archivio storico del Banco di Napoli*, Milano 1992.
- NAPPI E., *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990 riguardanti le opere di architetti, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII*, Napoli 1995.
- NATALE M., *Collezioni civiche di Como, proposte scoperte restauri*, catalogo della mostra, Como 1981.
- NATOLI E., *Problemi di scultura a Messina nel sec. XVII*, in *Cultura Arte e società a Messina nel Seicento*, Messina 1983, pp. 51-54.
- NATOLI E., *Nuove attribuzioni a Martino Montanini*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina", 1987, pp. 19-32.
- NATOLI E., *Cultura artistica a Messina nella seconda metà del Quattrocento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina", 1988.
- NATOLI E., *Scultura di ambito messinese in Calabria nei secoli XVI e XVII in Messina e la Calabria dal Basso Medioevo all'età contemporanea*, Atti del I colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria - Messina 1986), Messina 1988, pp. 17-27.
- NAVA CELLINI A., *La scultura del Seicento*, Torino 1982.
- NAVA CELLINI A., *La scultura dal 1610 al 1656*, in *Scultura del Seicento a Napoli*, Torino 1997 pp. 15-55.
- NEGRI ARNOLDI F., *A. Calamech*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma 1973.
- NEGRI ARNOLDI F., *Classicismo e classicità nella scultura italiana del primo Cinquecento*, in *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV*

Bibliografia

- e XVI. *Da Martino V al sacco di Roma, 1417-1527*, Atti del convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento (Roma 1985), Milano 1989.
- NEGRI ARNOLDI F., *Due schede ed un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in "Bollettino d'Arte del Ministero", 18, 1993, pp. 103-108.
- NEGRI ARNOLDI F., *La pala marmorea di Polistena, Montorsoli e Montanini*, in *Napoli l'Europa, ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, p. 177.
- NEGRI ARNOLDI F., *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997.
- NICOLINI F., *L'Arte Napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925.
- NOSTRO C., *G.A. Montorsoli e l'altare della Deposizione di Polistena*, in "Calabria Sconosciuta", XIX, 1996, n. 70.
- NOSTRO C., *Pietro Bernini in Calabria, ipotesi attributive e puntualizzazioni cronologiche*, in "Calabria Sconosciuta", XXI, 1998, n. 77, pp. 39-46.
- OLINDO GERACI P., *Notizie e precisazioni su oggetti e dipinti appartenenti alle collezioni del Museo Comunale*, in "Brutium", 1969, III.
- Opere d'Arte restaurate 1980-1985*, Messina 1986.
- OPPEDISANO A., *Cronistoria della Diocesi di Gerace*, Gerace 1932.
- PAGANO N., *Antonello Gagini e la Calabria*, in "Calabria Sconosciuta", Ottobre dicembre 1995, pp. 29-35.
- PANE R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Voll. 2 Milano 1975-77.
- PAOLINO F. *Altari monumentali in Calabria 1500-1620*, Reggio Calabria 1996.
- PARROCCHI A., *Sculture e progetti di Michelangelo Naccherino*, in "Prospettiva", 20, 1980, pp. 34-56.
- PINELLI A., *La Maniera: definizioni di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'Arte Italiana Cinquecento e Seicento*, vol. 6, I, Torino 1981.
- POPE HENNESSY J., *La scultura italiana. Il Cinquecento e il Barocco*, Milano 1966.

La scultura del Cinquecento in Calabria...

- PUGLIATTI T., *La pittura del Cinquecento in Sicilia. Sicilia Orientale*, Napoli 1994.
- PUZZOLO SIGILLO D., *Una statua ignorata di Martino Montanini: La Santa Caterina di Forza D'Agrò*, in "Archivio Storico Messinese", XVI-XVII, 1925-1926, pp. 306-311.
- PUZZOLO SIGILLO D., *Ordinazione di opere d'arte per la Calabria in Atti notarili messinesi e lo ignoto scultore sincrono Giuseppe Bottone rivelato*, in *Omaggio degli Archivi Provinciali di Stato al comm. A. Tripodi consultore capo studi storici e archivistici*, Teramo 1938, pp. 126-28.
- PUZZOLO SIGILLO D., *Una nobilissima statua marmorea di Sant'Agata documentata di legittima paternità montorsoliana*, in "Spirale" 1951, I, 2, pp. 3-5.
- ROTILI M., *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1972.
- ROTONDI P., *Due opere giovanili di Pietro Bernini*, in "Capitolium", IX, 1933, pp. 10-11.
- ROTONDI P., *Studi intorno a Pietro Bernini*, in "Rivista del Regio Istituto Nazionale Archeologico e Storico Dell'Arte", V, n. 1, 1935-36, pp. 189-202, 346-362.
- RUSSO F., *Polistena, la chiesa Matrice 1783-1983*, Rosarno (RC) 1995.
- RUSSO G., *Fontana di Piazza Pretoria a Palermo*, Palermo 1961.
- SACCONE B., *Rinaldo Bonanno scultore e architetto messinese*, in "Commentari", XI, 2, 1960, pp. 117-18.
- SANTAGATA G., *Calabria Sacra*, Reggio Calabria, 1974.
- SOBOTKA G., *Pietro Bernini*, in "L'Arte", XII, 1909, pp. 401-422.
- SRICCHIA SANTORO F., *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Firenze 1986.
- SUMMONTE G.A., *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli 1601.
- SUSINNO F., *Le vite dei pittori messinesi e degli altri che fiorirono in Messina*, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.
- TOSCANO G., *Scultura del Quattro e Cinquecento a Nola: la committenza Orsini*, in "Quaderni dell'Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento meridionale", VI, 1989, pp. 117-42.

Bibliografia

- TOZZI S., *Due "Santi" per Pietro Bernini*, in "Prospettiva", 79, 1995, pp. 54-61.
- TRIPODI A., *Le chiese di Pizzo nel 1586*, in "Calabria letteraria", XXXVI, 1988, pp. 44-45
- TRIPODI A., *I Francescani conventuali a Seminara*, in "Calabria Letteraria", XLVI, 7-9, 1998, pp. 39-40.
- TURCHI G., *Storia di Amantea*, Cosenza 1981.
- VALENTINER W.R., *The early Development of Domenico Gagini*, in "Burlington Magazine", LXXVII, 1940, pp. 75-87.
- VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Firenze 1550; ed. cons. a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.
- VENTURI A., *Storia dell'Arte Italiana: La scultura del Cinquecento*, Milano 1935.
- WEISE G., *Il problema dell'opera personale di Giovanni da Nola*, in "Bollettino di storia dell'Arte dell'Istituto Universitario di Magistero dell'Università di Salerno", II, 1952.
- WEISE G., *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Napoli 1977.
- ZERI F., CAMPAGNA CICALA F., *Messina. Museo Regionale*, Palermo 1992.

Nota dell'autore:

Quando il presente volume era già in fase di stampa è stato pubblicato il catalogo "Sacre Visioni: il patrimonio artistico nella provincia di Reggio Calabria (VXI-XVIII secolo)", che pertanto non risulta qui citato, né discusso. In ogni caso il contenuto di tale catalogo non avrebbe indotto sostanziali modifiche alle ipotesi da me avanzate.

Successivamente è stato pubblicato anche il volume di Francesca Paolino (*Cappelle gentilizie e devozionali in Calabria 1550-1650*, Reggio Calabria 2000), che, pur affrontando prevalentemente tematiche architettoniche, si ritiene comunque opportuno segnalare.

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1. Giovan Battista Mazzolo, Madonna col Bambino, Messina, Cattedrale.



Fig. 2. Giovan Battista Mazzolo, San Paolo, Messina, Cattedrale.



Fig. 3. Giovan Battista Mazzolo, Annunciazione, Brognaturo (CZ), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 4. Giovan Battista Mazzolo, Annunciazione (part.), Tropea, Chiesa Dell' Annunciata.



Fig. 5. Giovan Battista Mazzolo (qui attr.), Madonna del Soccorso, Scido (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 6. Giovan Battista Mazzolo (qui attr.), Madonna del Soccorso, part., Scido (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 7. Giovan Battista Mazzolo (qui attr.), Santa Caterina, Bianco (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 8. Giovan Battista Mazzolo (qui attr.), Santa Caterina, part., Bianco (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 9. Giovan Battista Mazzolo (qui attr.), Santa Caterina, part. Bianco (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 10. Giovan Battista Mazzolo, Santa Caterina, Messina, Museo Regionale.



Fig. 11. Giovan Battista Mazzolo, Santa Caterina, Terranova Sappo Minulio (RC), Chiesa di San Martino.



Fig. 12. Giovan Battista Mazzolo e bottega (qui attr.), Dio Padre, Catanzaro, Chiesa del Rosario.

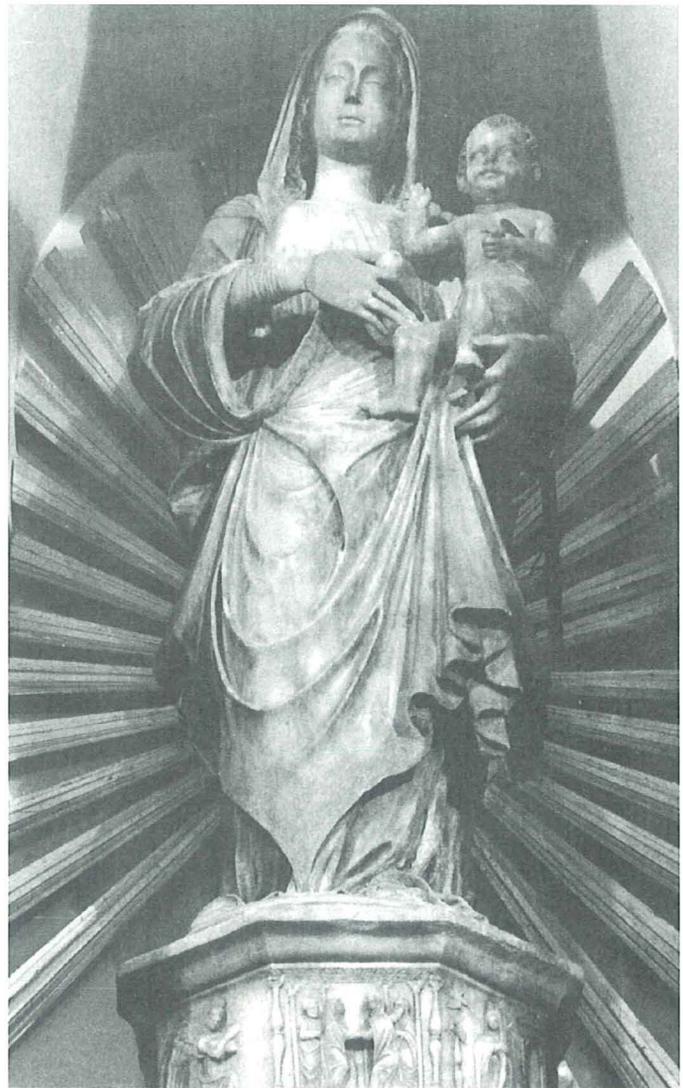


Fig. 13. Bottega di Giovan Battista Mazzolo (qui attr.) Madonna col Bambino, Delianuova (RC), Chiesa di San Nicola.



Fig. 14. Giovan Battista Mazzolo (attr.), Epifania, bassorilievo, Seminara (RC), Chiesa di San Marco.

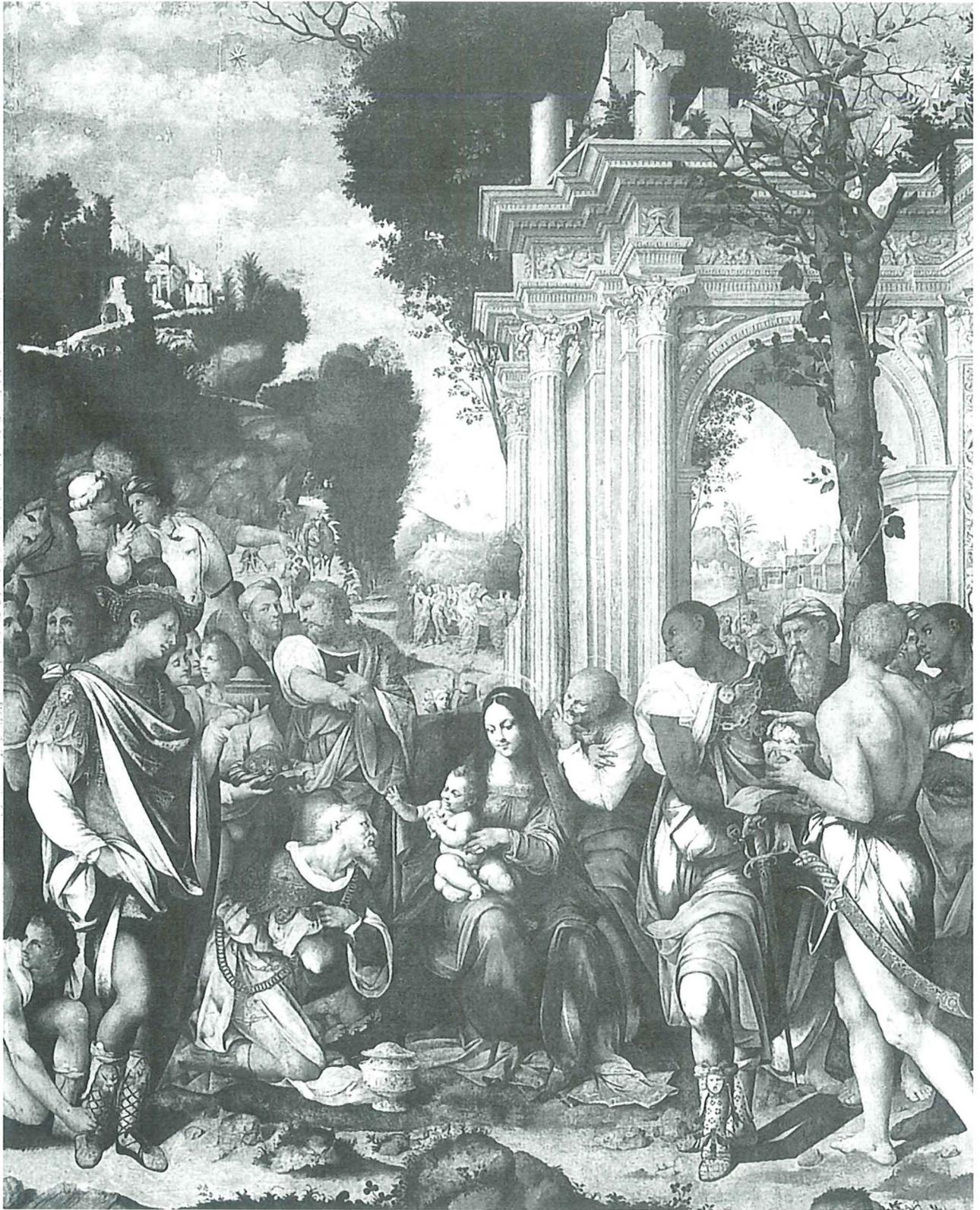


Fig. 15. Cesare da Sesto, Adorazione dei Magi, Napoli, Museo di Capodimonte (già Messina Chiesa di San Nicolò).



Fig. 16. Bottega di Giovanni Angelo Montorsoli, Madonna del Popolo, Tropea, cattedrale.



Fig. 17. Giovan Angelo Montorsoli e bottega, deposizione, Polistena (RC), Chiesa di Santa Marina.



Fig. 18. Giovan Angelo Montorsoli e bottega, deposizione, part., Polistena (RC), Chiesa di Santa Marina.



Fig. 19. Andrea Calamech, San Giovanni, part., Castoreale (ME), chiesa di Santa Maria degli Angeli.



Fig. 20. Lorenzo o Lazzaro Calamech, Visitazione, Chiesa della Pace, Castanea (ME).



Fig. 20 bis. Giovanni Angelo Montorsoli e bottega, Deposizione (part.), Polistena (RC), Chiesa di Santa Marina.

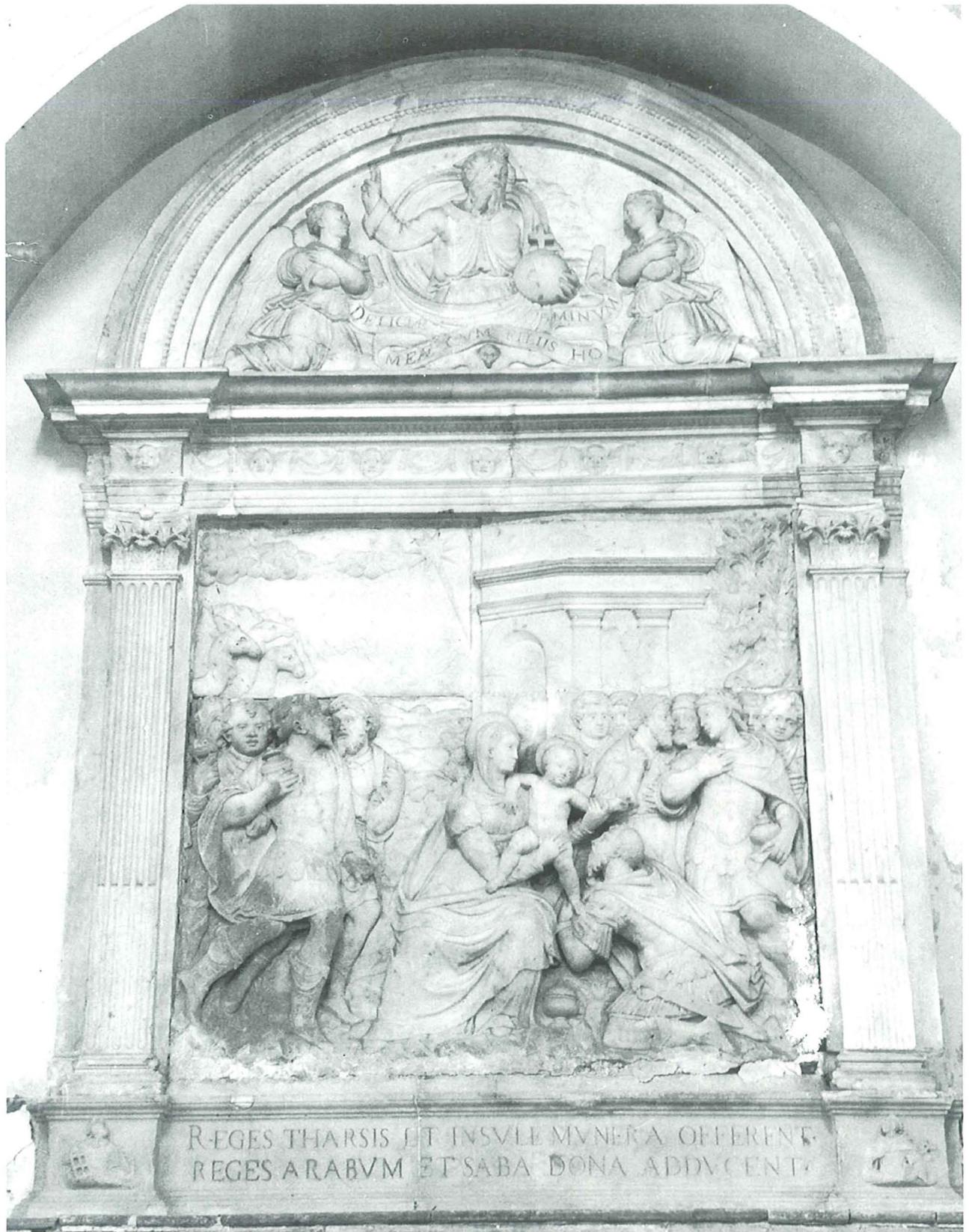


Fig. 21. Bottega di Martino Montanini (qui attr.), Adorazione dei Magi, Seminara (RC), Chiesa di San Michele.



Fig. 22. Bottega di Martino Montanini (qui attr.),
Adorazione dei Magi (part.), Seminara (RC), Chiesa di San Michele.



Fig. 23. Bottega di Martino Montanini (qui attr.),
Adorazione dei Magi, Seminara (RC), Chiesa di San Michele.



Fig. 24. Bottega di Martino Montanini (qui attr.),
Adorazione dei Magi (part.), Seminara (RC), Chiesa di San Michele.



Fig. 25-26. Bottega di Martino Montanini (qui attr.),
San Pietro e San Paolo, Seminara (RC), Chiesa di San
Michele (dalla chiesa di San Francesco).



Fig. 27. Bottega di Martino Montanini (qui attr.), frammento della Trasfigurazione, Seminara (RC), chiesa di San Marco.



Fig. 28. Bottega di Martino Montanini (qui attr.), Adorazione dei Magi (lunetta), Seminara (RC), chiesa di San Michele.



Fig. 29. Bottega di Martino Montanini (qui attr.), frammenti della Trasfigurazione dalla chiesa di S. Francesco a Seminara (RC).



Fig. 30. Rinaldo Bonanno, San Pietro, part. basamento, Castoreale (ME), chiesa Madre.



Fig. 31. Bottega di Martino Montanini (qui attr.), San Pietro, Seminara (RC), chiesa di San Michele (dalla Chiesa di San Francesco a Seminara).



Fig. 32. Rinaldo Bonanno, Dama con Liocorno, Messina, Museo Regionale.



Fig. 33. Bottega di Martino Montanini (qui attr.),
Adorazione dei magi (part.), Seminara (RC),
Chiesa di San Michele.



Fig. 34. Martino Montanini, Santa Caterina (part.),
Forza D'Agrò (ME), Chiesa Madre.



Fig. 33bis - 34 bis. Martino Montanini, Santa Caterina (part.), Forza D'Agrò (ME), Chiesa Madre.



Fig. 35. Martino Montanini, Santa Caterina, Forza D'Agro (ME), Chiesa Madre.



Fig. 35 bis. Martino Montanini e bottega (attr.), Madonna col bambino, Fiumedinisi (ME), Chiesa Madre.

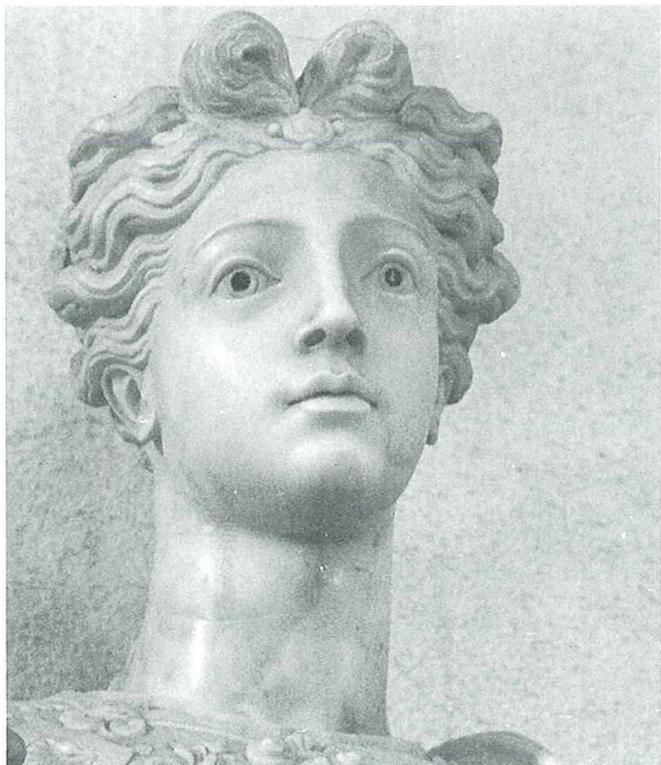


Fig. 36. Martino Montanini, Sant'Agata (part.), Taormina (ME), Chiesa Madre.

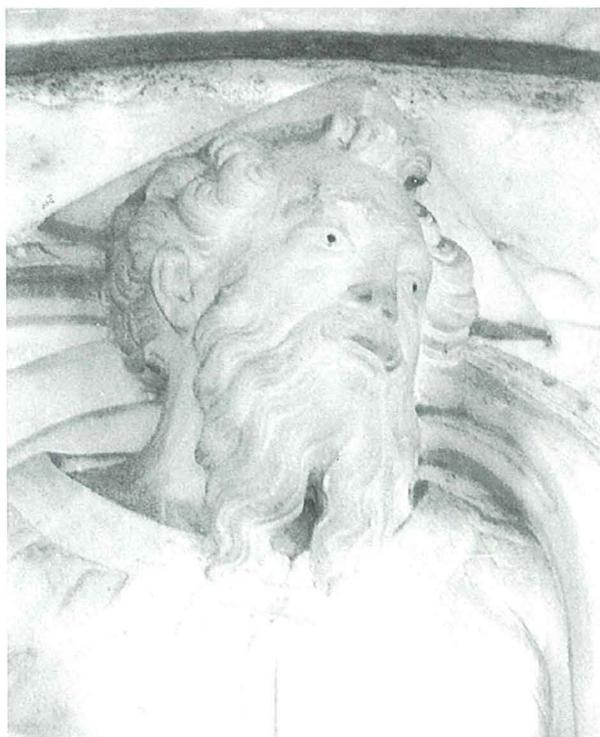


Fig. 37. Bottega di Martino Montanini (qui attr.) Epifania, lunetta (part.), Seminara (RC), Chiesa di San Michele (dalla Chiesa di San Francesco a Seminara).



Fig. 38. Martino Montanini, Sant' Agata, Taormina (ME), Duomo.



Fig. 39. Rinaldo Bonanno, Madonna del Soccorso, Taurianova (RC), Chiesa dell'Immacolata.



Fig. 40. Rinaldo Bonanno, Maddalena, Seminara (RC), Chiesa Madre della Madonna dei Poveri.



Fig. 41. Rinaldo Bonanno, (attr.), Madonna col Bambino, Seminara (RC), Chiesa Madre.



Fig. 42. Rinaldo Bonanno (qui attr.), San Pietro, Seminara (RC), Chiesa Madre.



Fig. 43. Rinaldo Bonanno (qui attr.), San Paolo, Seminara (RC), Chiesa Madre.

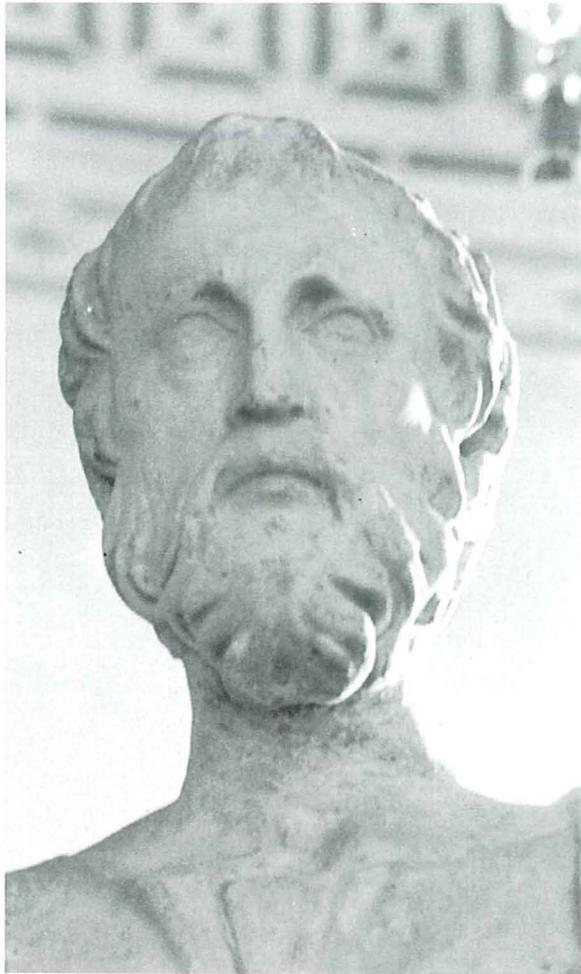


Fig. 44. Rinaldo Bonanno (qui attr.), San Pietro (part.),
Seminara (RC), Chiesa Madre.



Fig. 45. Rinaldo Bonanno, Maddalena (part.),
Seminara (RC), Chiesa Madre.



Fig. 46. Rinaldo Bonanno, Santa Lucia (part.), Fiumedinisi (ME), Chiesa Madre.

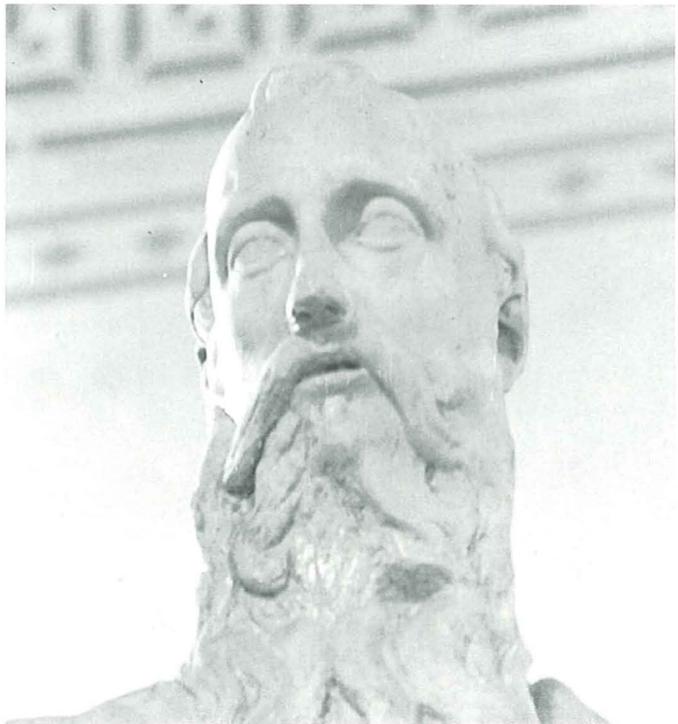


Fig. 47. Rinaldo Bonanno (qui attr.), San Paolo (part.), Seminara (RC), Chiesa Madre.



Fig. 48. Giovanni Angelo Montorsoli, San Pietro in frammenti, sullo sfondo: Martino Montanini, San Paolo, dal distrutto Apostolato del Duomo di Messina.



Fig. 49. Bottega messinese Madonna della Visitazione, Sambatello (RC), Chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Fig. 50. Bottega Messinese, Madonna, Oppido Mamertino (RC), Cattedrale.



Fig. 51. Bottega Messinese, Madonna (part.), Oppido mamertina (RC), Cattedrale.

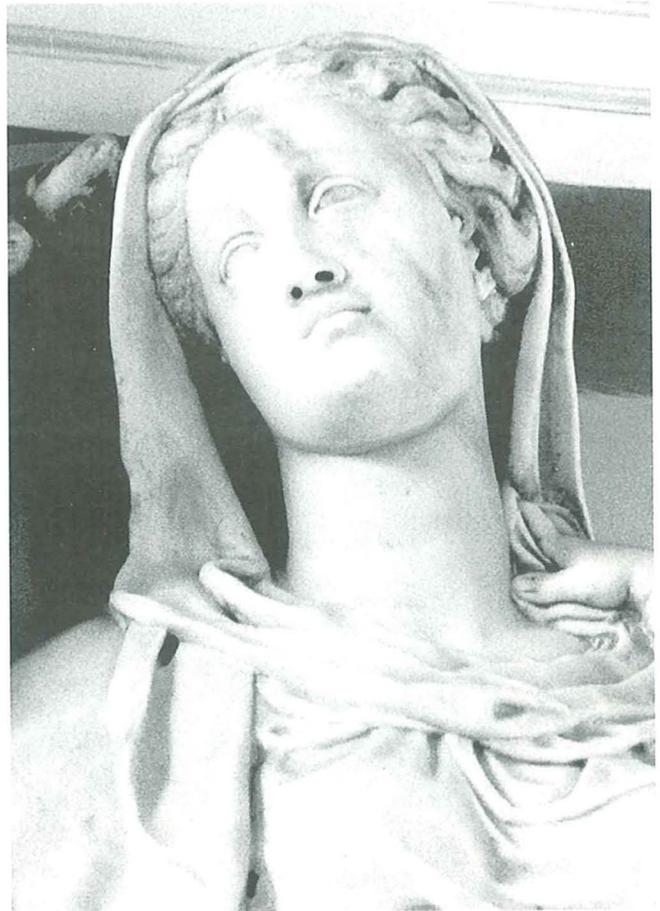


Fig. 52. Rinaldo Bonanno, Madonna del Soccorso (part.), Taureanova (RC), Chiesa dell'Immacolata.



Fig. 53. Bottega del Montorsoli, Pietà, Sellia Superiore (CZ), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 54. Giovanni Angelo Montorsoli, Sant'Agata, Castoreale (ME), Chiesa di Sant'Agata.



Fig. 55. Andrea Calamech (attr.), bassorilievo del monumento Spinelli, Seminara (RC), Municipio.

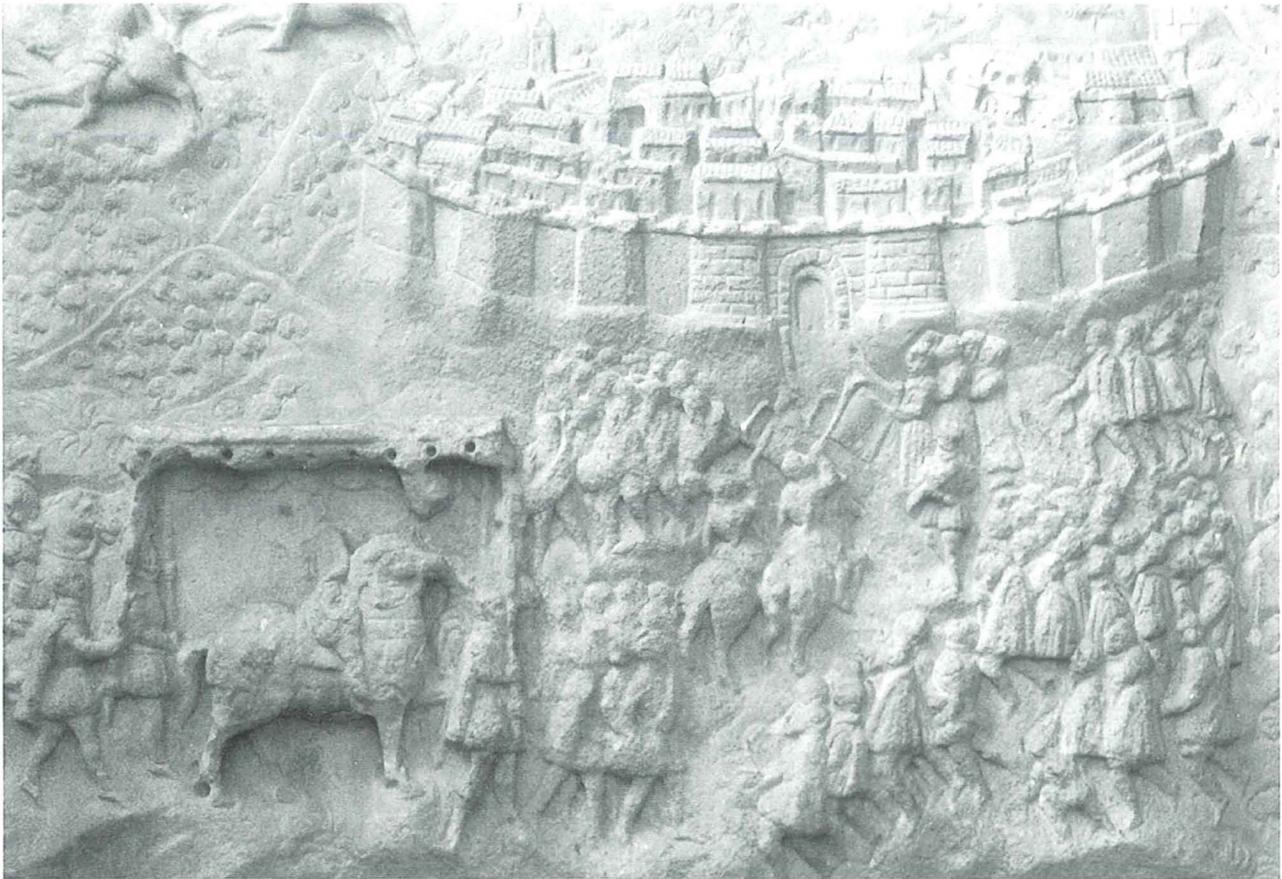


Fig. 56. Andrea Calamech (attr.), bassorilievo del monumento Spinelli, Seminara (RC), Municipio.

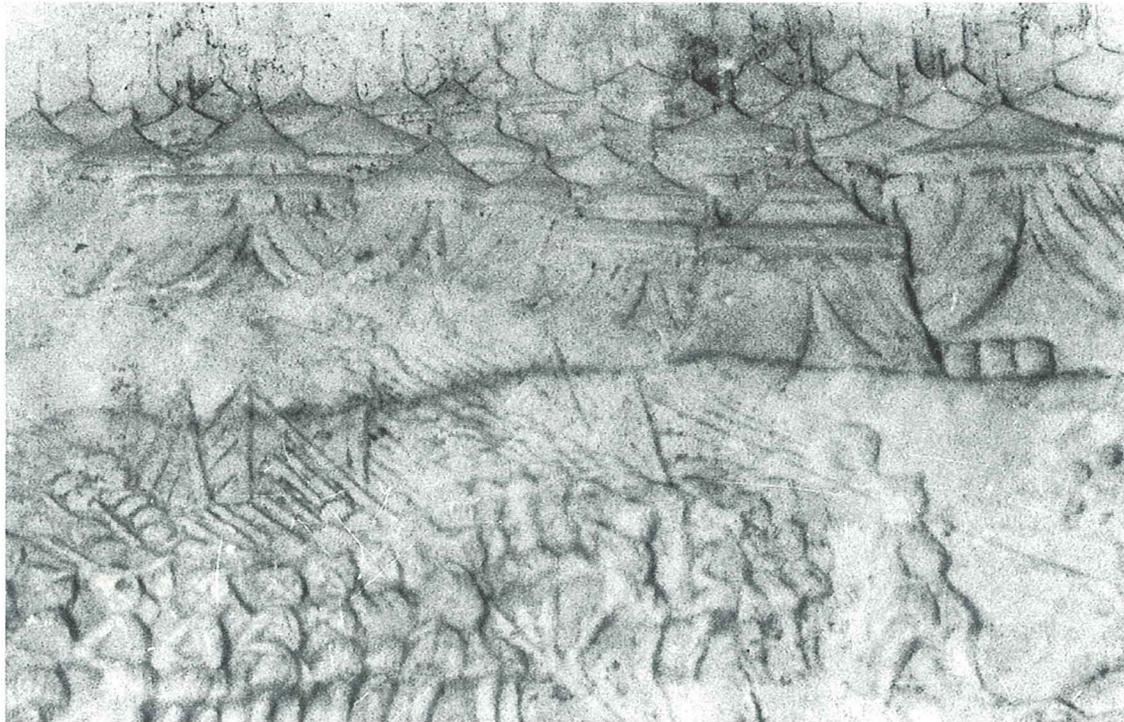
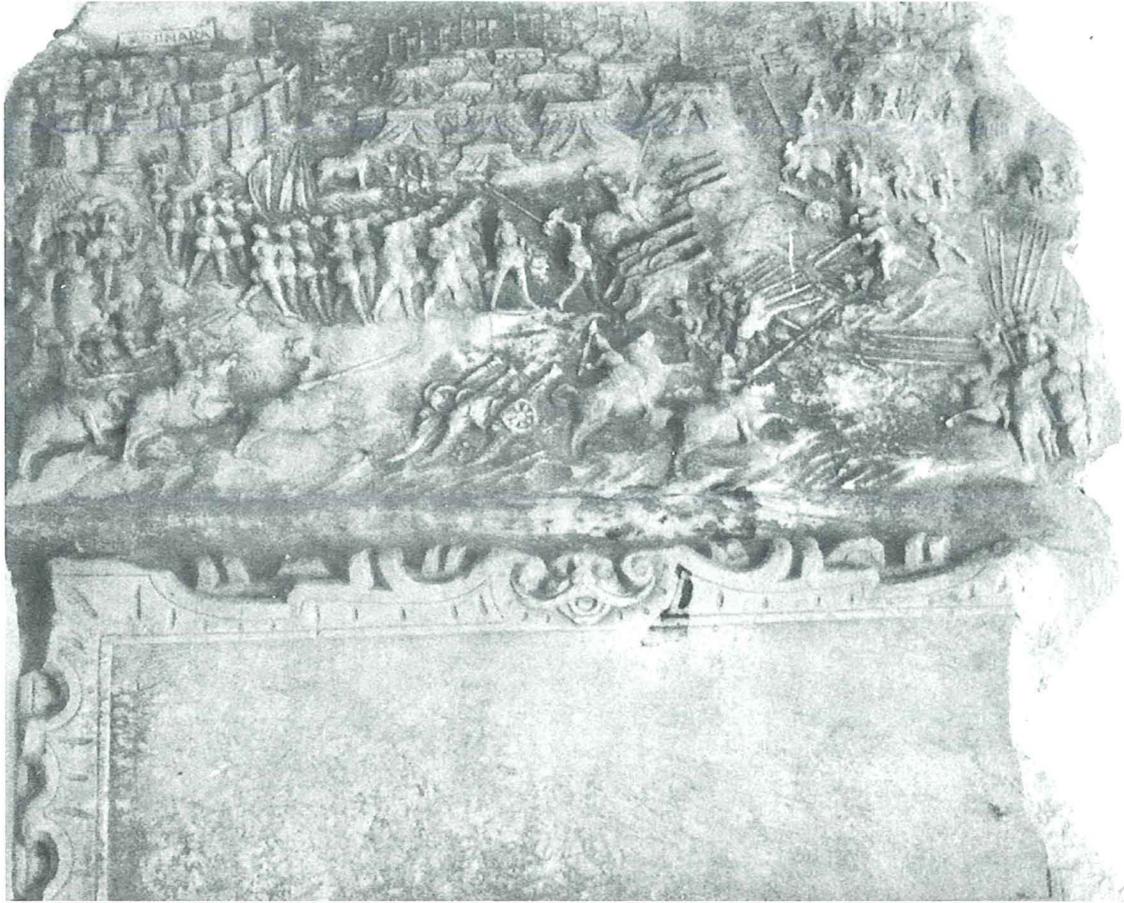


Fig. 57-57bis. Andrea Calamech (attr.), bassorilievi del monumento Spinelli, Seminara (RC), Municipio.

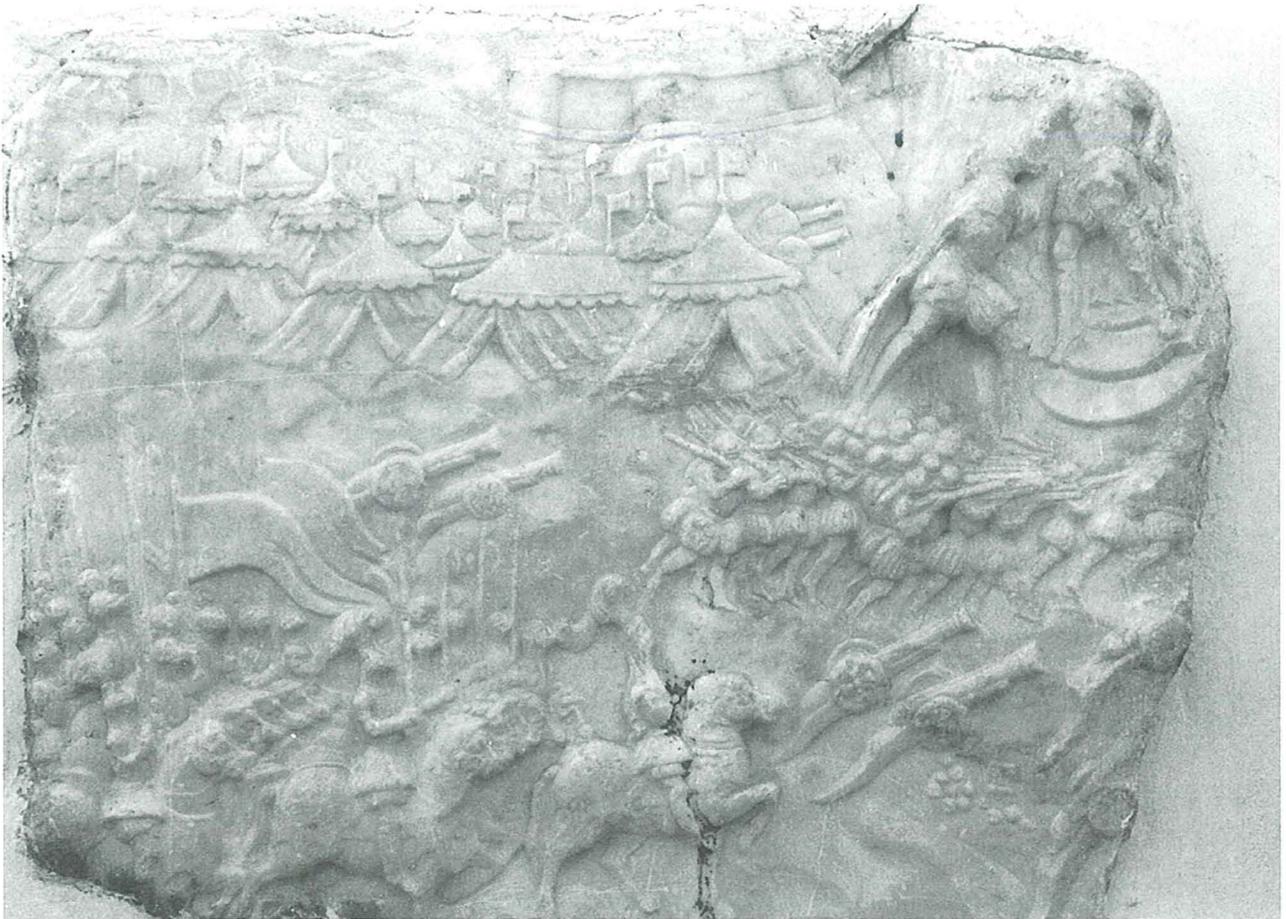


Fig. 58. Andrea Calamech (attr.), Bassorilievo del monumento Spinelli, Seminara (RC), Municipio.

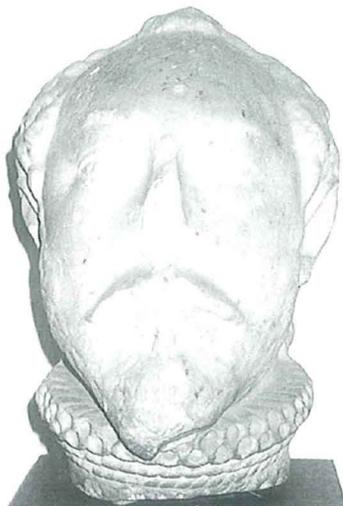


Fig. 59-59bis. Andrea Calamech (qui attr.), ritratto di Carlo II Spinelli, Reggio Calabria, Museo Nazionale.



Fig. 60. Andrea Calamech, Don Giovanni D'Austria, Messina.

Fig. 60 bis. Andrea Calamech, Don Giovanni D'Austria (part.), Messina.

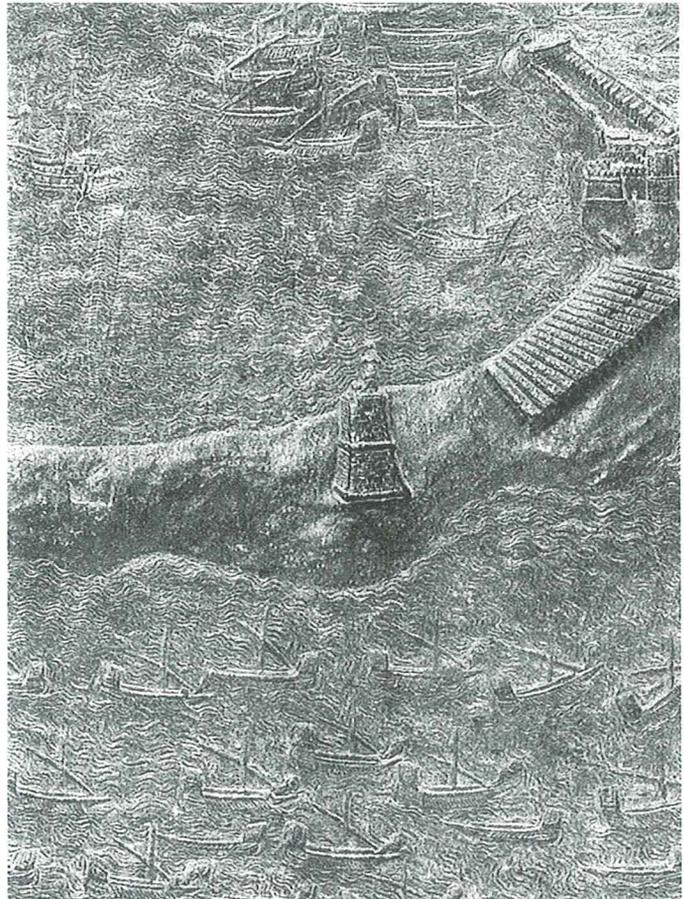


Fig. 61. Andrea Calamech, Don Giovanni D'Austria (part. del basamento), Messina.



Fig. 62. Base del Monumento Spinelli?,
Seminara (RC), Piazza San Mercurio.



Fig. 63. Stemma imperiale spagnolo (dal Monumento Spinelli?),
Seminara (RC), Chiesa di Sant'Antonio.



Fig. 64. Stemma di Seminara (dal
monumento Spinelli?), Seminara (RC),
Municipio.



Fig. 65. Monumento Funebre dell' Arcivescovo Vincenzo Galeota, Squillace (CZ), Duomo.

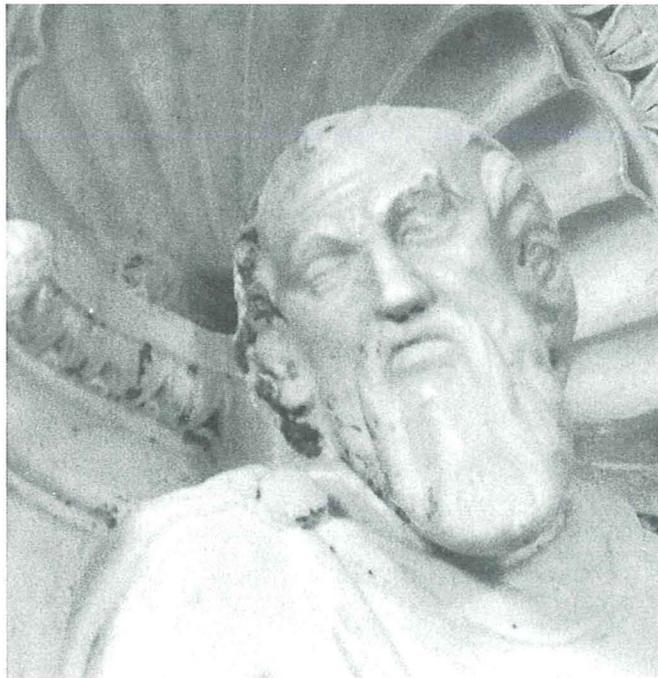


Fig. 66. Monumento funebre dell'Arcivescovo Vincenzo Galeota, part. del San Paolo, Squillace (CZ), Duomo.



Fig. 67. Collab. di Tommaso Malvito, San Paolo, part. del sepolcro de Sangro, Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 68. Monumento funebre dell' Arcivescovo Vincenzo Galeota (part.), Squillace (CZ), Duomo.



Fig. 69. Giovan Tommaso Malvito,
Sepolcro di Giavannello de Cuncto, Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



Fig. 70. Giovan Tommaso Malvito (attr.), Tomba Gazzetta, Tropea, Cattedrale.



Fig. 71. Giovan Tommaso Malvito (attr.), Tomba Gazzetta part., Tropea, Cattedrale.



Fig. 72. Giovan Tommaso Malvito (attr.), Tomba Gazzetta part., Tropea, Cattedrale.



Fig. 73. Annunciazione, Aiello (CS), Chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Fig. 74. Annunciazione, part., Aiello (CS), Chiesa di Santa Maria della Grazie.



Fig. 75. Madonna col Bambino, Seminara (RC), Chiesa di Sant'Antonio.



Fig. 76. Madonna col Bambino, particolare, Seminara (RC), Chiesa di Sant' Antonio.

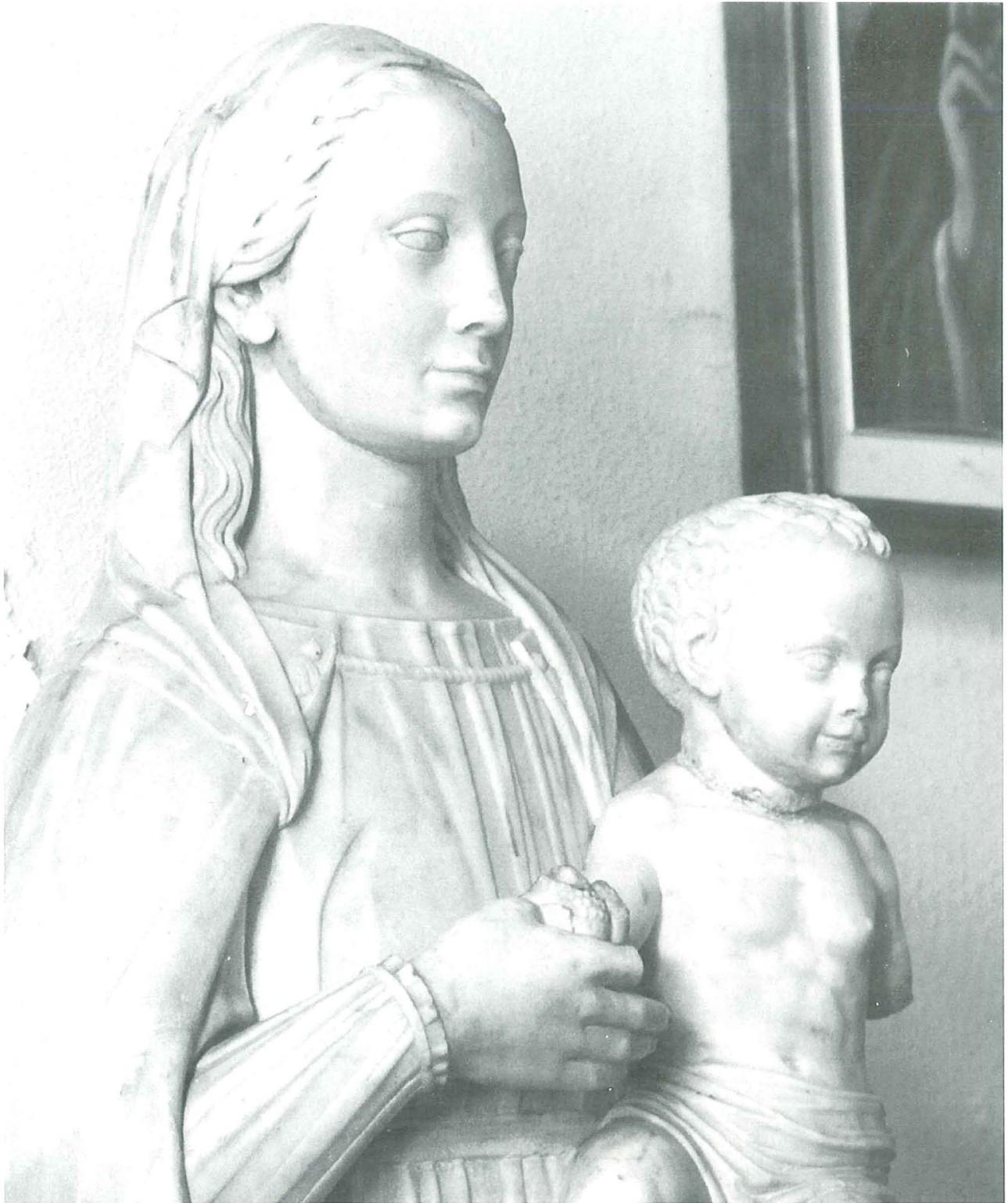


Fig. 77. Madonna col Bambino, particolare, Seminara (RC), Chiesa di Sant' Antonio.



Fig. 78. Madonna col Bambino, particolare, Seminara (RC), Chiesa di Sant'Antonio.



Fig. 79. Girolamo Santacroce, Angelo reggiface, part. del sepolcro di Carlo Gesualdo, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 80. Bottega di Giovanni da Nola, (qui attr.) Madonna delle Grazie, Sinopoli Inferiore (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 81. Bottega di Giovanni da Nola, (qui attr.) Madonna delle Grazie, part.,
Sinopoli Inferiore (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 82. Giovanni Da Nola, Maria Ossorio Pimentel,
particolare della tomba di Don Pedro de Toledo, Napoli, Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.



Fig. 83. Annibale Caccavello, Madonna con Bambino,
particolare della tomba di Dorotea Spinelli, Napoli, chiesa di Santa Caterina e Formiello.



Fig. 84. Bottega di Giovanni da Nola. (qui attr.) Madonna delle Grazie, part.,
Sinopoli Inferiore (RC), Chiesa Parrocchiale.

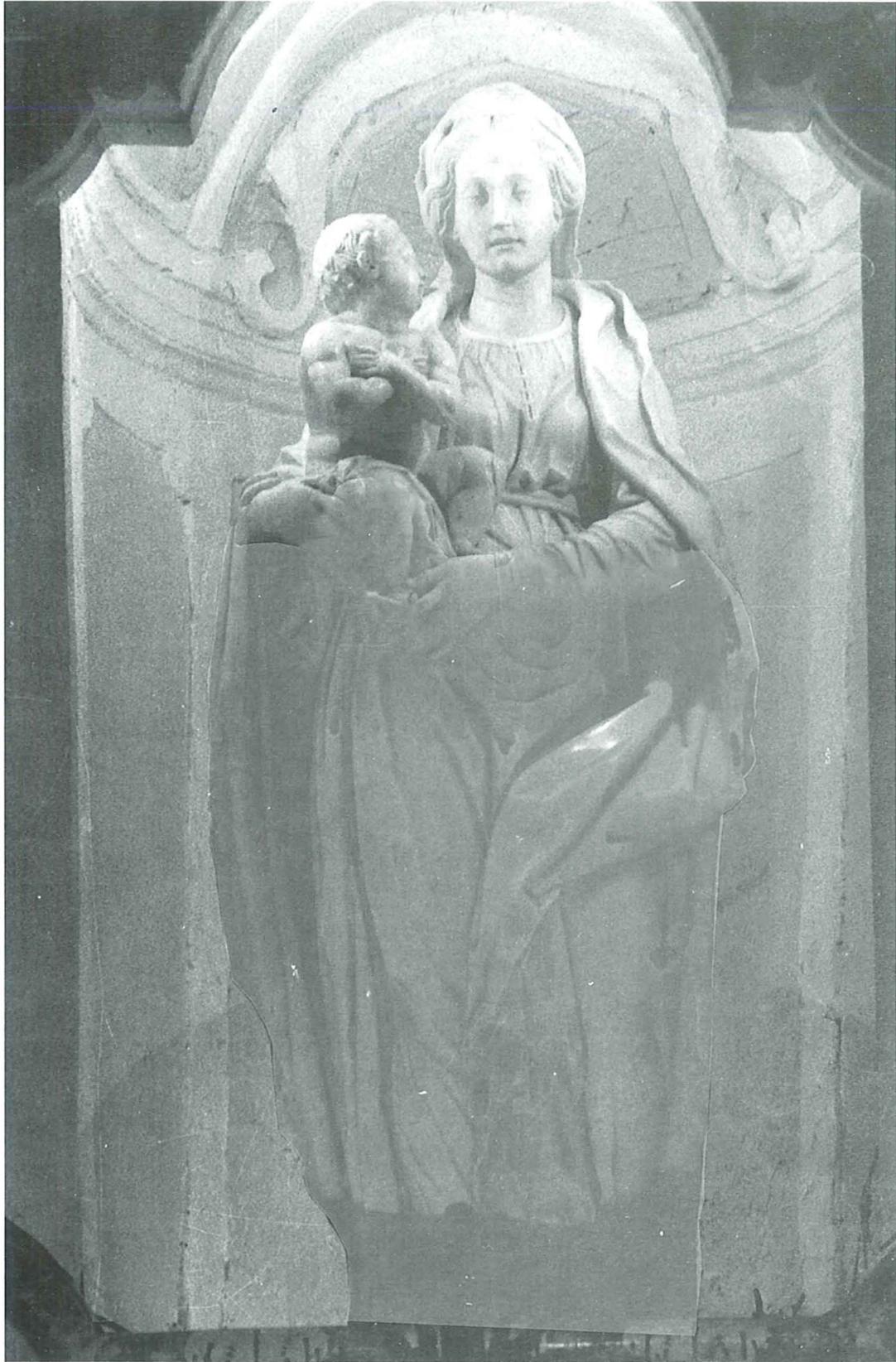


Fig. 85. Annibale Caccavello (qui attr.), Madonna della neve, Bovalino (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 86. Annibale Caccavello, Altare dell'Assunzione, part., Napoli, Chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Fig. 87. Annibale Caccavello, Altare dell'Assunzione, part., Napoli, Chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Fig. 88. Annibale Caccavello (qui attr.), Madonna della neve, part., Bovalino (RC), Chiesa Parrocchiale.



Fig. 89. Annibale Caccavello, Madonna della Neve, part., Vibo Valenzia, Chiesa di San Leoluca.



Fig. 90. Scultore napoletano della seconda metà del XVI sec.,
Santo Stefano, Cinquefrondi (RC), Chiesa Di San Michele.



Fig. 91. Scultore napoletano della seconda metà del XVI secolo,
Santo Stefano, part., Cinquefrondi (RC), Chiesa San Michele.



Fig. 92. Tommaso Montani, San Lorenzo, Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo.

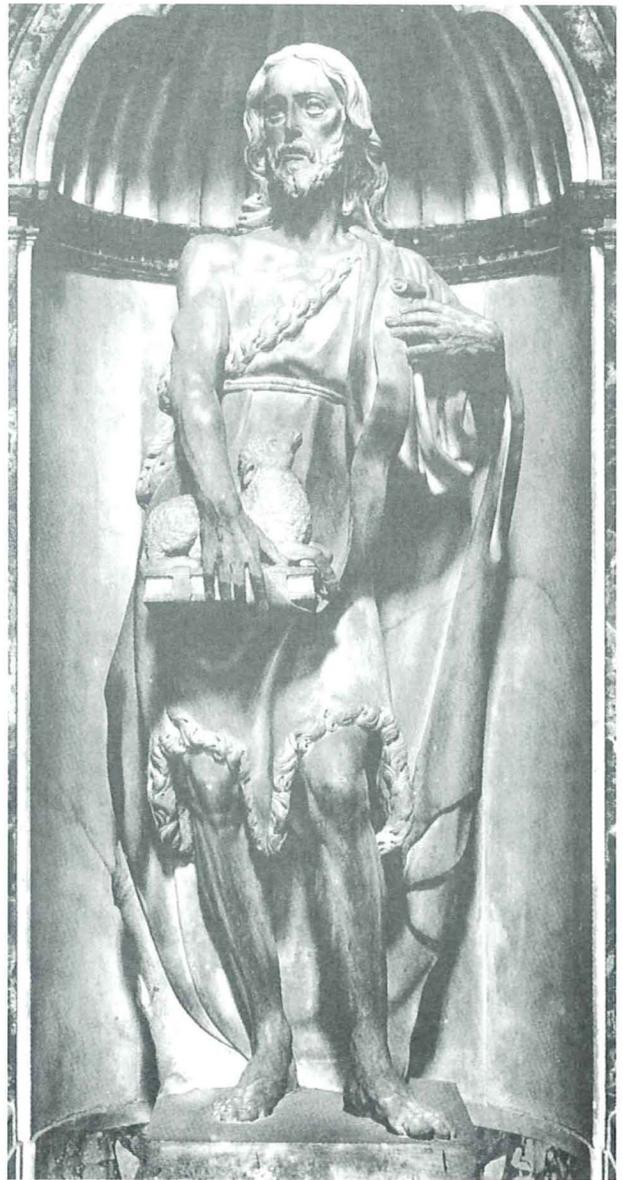


Fig. 93. Geronimo D'Auria, San Giovanni Battista, Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore.



Fig. 94. Salvatore Caccavello (qui attr.), San Leo, Bova (RC), Basilica di San Leo.



Fig. 95. Salvatore Caccavello (qui attr.), San Leo (part.), Bova (RC), Basilica di San Leo.



Fig. 96. Salvatore Caccavello, San Pietro,
particolare dell'altare, Aversa (Caserta), Santa Maria Maddalena.



Fig. 97. Michelangelo Naccherino (qui attr.), Immacolata, Stilo (RC), Chiesa di San Francesco.



Fig. 98. Michelangelo Naccherino (qui attr.), Immacolata, particolare, Stilo (RC), Chiesa di San Francesco.



Fig. 99. Michelangelo Naccherino (qui attr.), Immacolata, particolare, Stilo (RC), Chiesa di San Francesco..



Fig. 100. Michelangelo Naccherino, Pietà, Napoli, Cappella del Monte di Pietà.



Fig. 101. Pietro Bernini (qui attr.), Santa Maria degli Angeli, Saracena (Cs), Chiesa di San Leone.

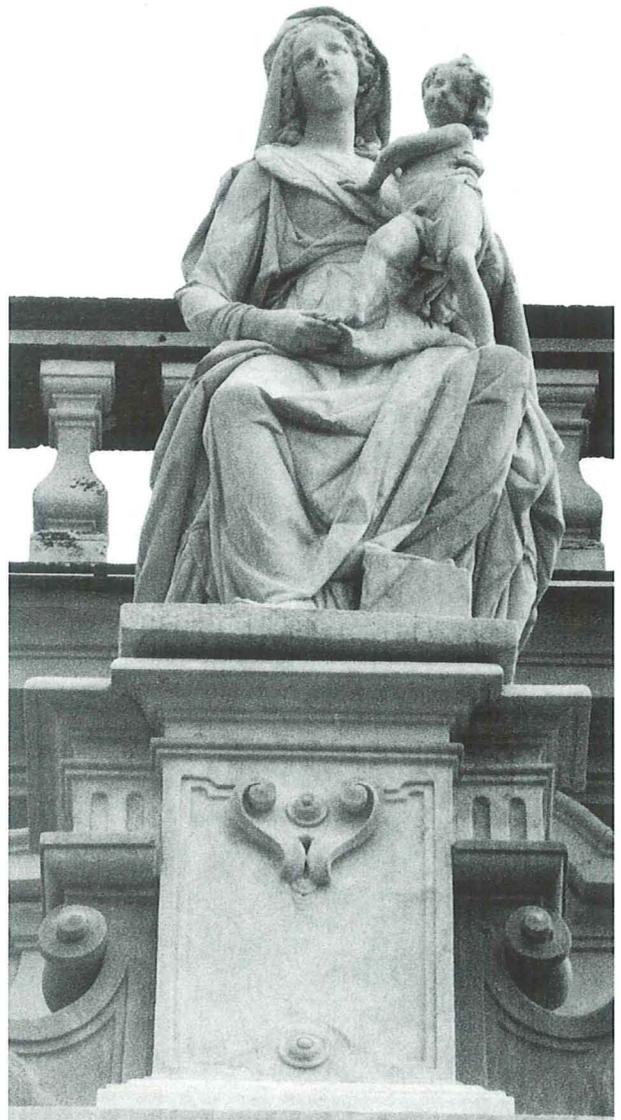


Fig. 101bis. Pietro Bernini, Madonna in trono col Bambino, Napoli, certosa di San Martino, chiostro grande)



Fig. 102. Pietro Bernini (qui attr.), Santa Maria degli Angeli, particolare, Saracena (CS), Chiesa di San Leone.



Fig. 103. Pietro Bernini, Certosa di San Martino, Madonna delle Grazie, particolare, Napoli.



Fig.104. Pietro Bernini, L'Assunta, particolare, Roma, Santa Maria Maggiore.



Fig. 105. Pietro Bernini (qui attr.), Santa Maria degli Angeli, part., Saracena (CS), Chiesa di San Leone.



Fig. 106. Pietro Bernini (qui attr.), Santa Maria degli Angeli, part., Saracena (Cs), Chiesa di San Leone.



Fig. 107. Pietro Bernini, Santa Lucia, Morano Calabro (CS), Chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



Fig. 108. Antonello Gagini, Madonna col Bambino, Amantea (CS), Chiesa di San Bernardino.



Fig. 109. Pietro Bernini (qui attr.), Adorazione dei Pastori, Amantea (CS), Oratorio di San Bernardino.



Fig. 110. Pietro Bernini (qui attr.), Adorazione dei pastori, part., Amantea (CS), Oratorio di San Bernardino..

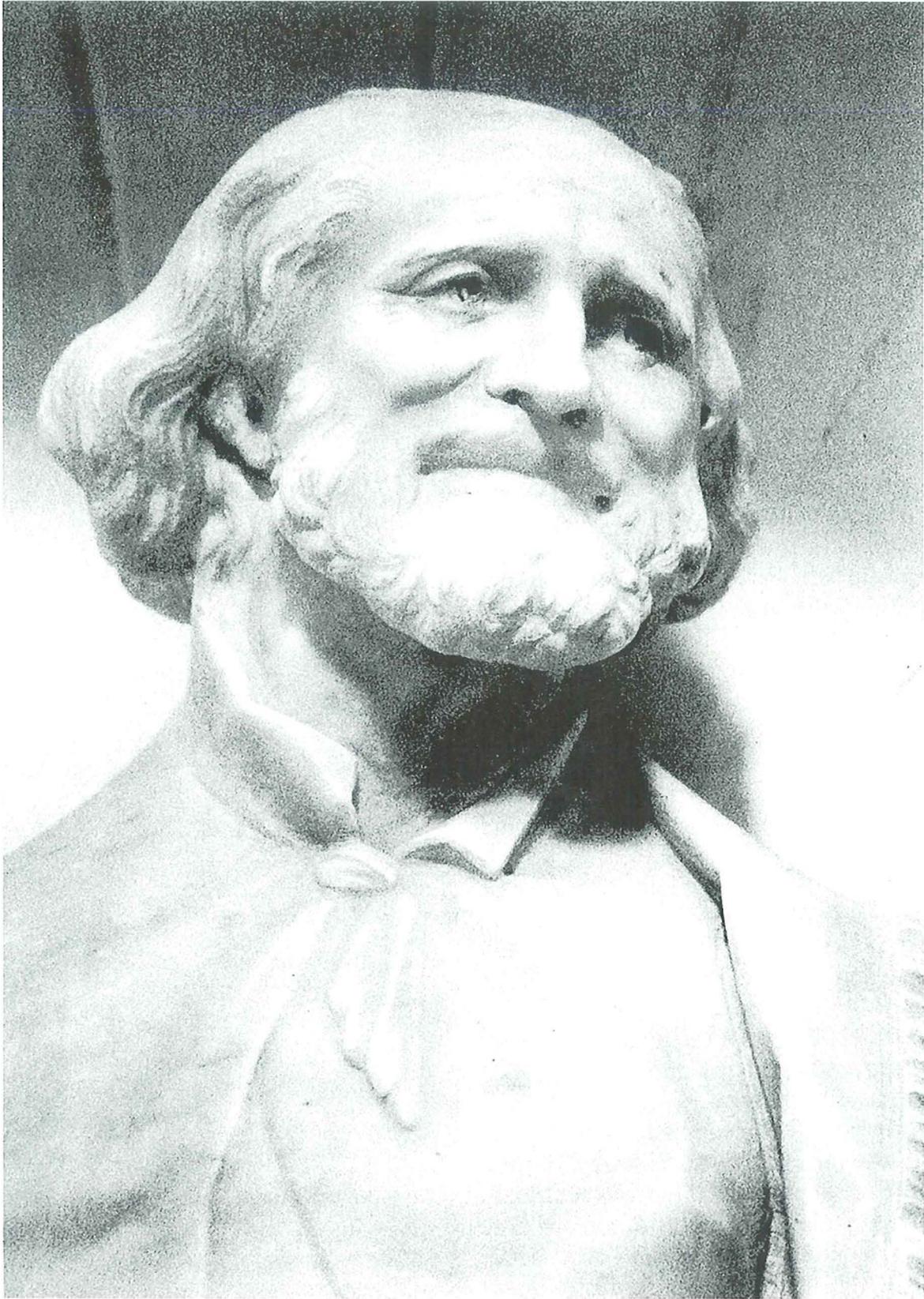


Fig. 111. Pietro Bernini, San Pietro, particolare, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Morano Calabro (CS).



Fig. 112. Pietro Bernini, *L'Assunta*, part., Roma, Santa Maria Maggiore.



Fig. 113. Pietro Bernini (qui attr.), Adorazione dei pastori, part., Amantea (CS), Oratorio di San Bernardino.



Fig. 114. Pietro Bernini (qui attr.), Adorazione dei pastori, part., Amantea (CS), Oratorio di San Bernardino.



Fig. 115. Pietro Bernini (qui attr.), Adorazione dei pastori, part., Amantea (CS), Oratorio di San Bernardino.



Fig. 116. Santa Caterina, Pizzo Calabro (VB), Collegiata di San Giorgio..

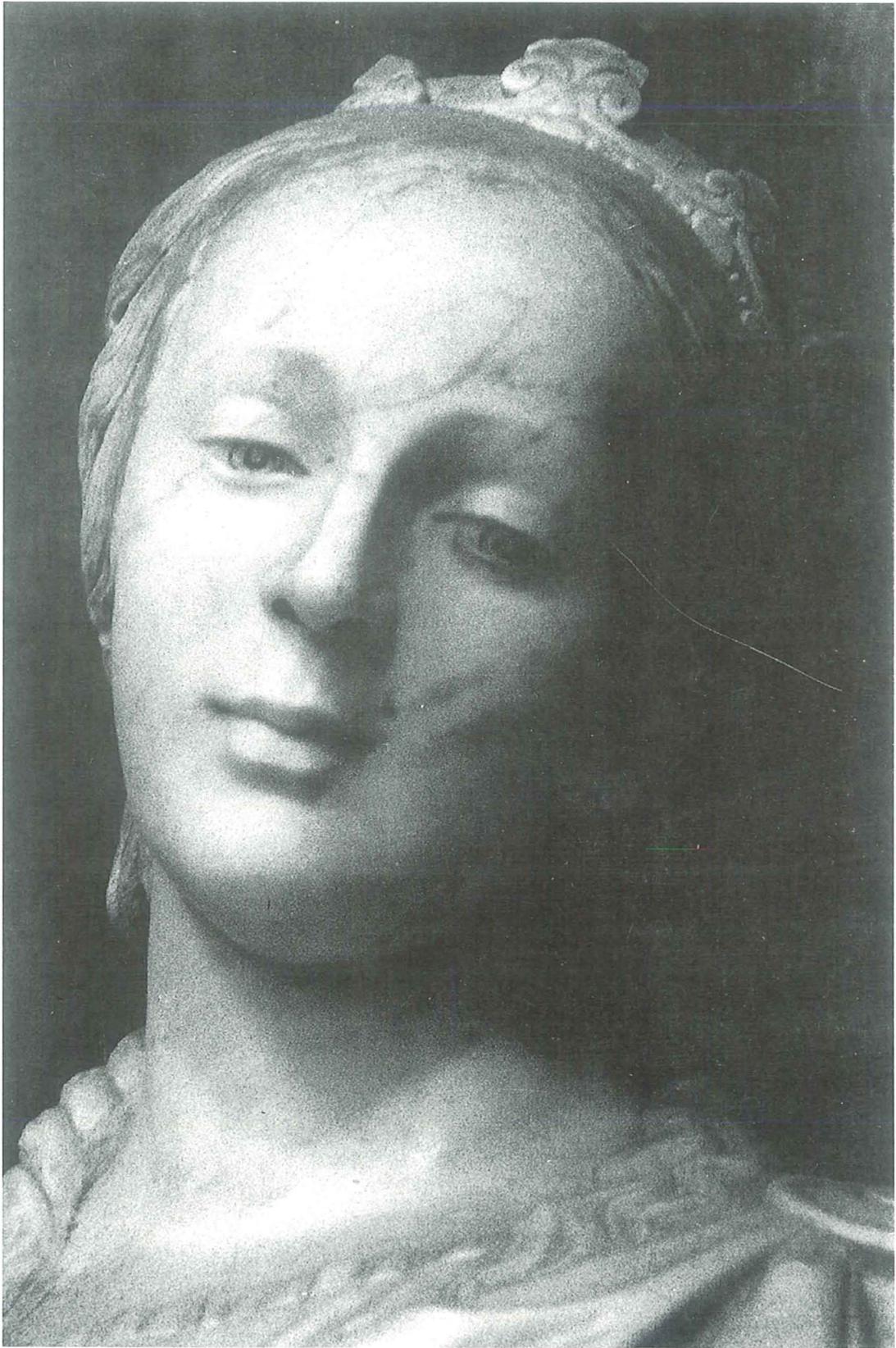


Fig. 117. Santa Caterina, Pizzo Calabro (VB), particolare, Collegiata di San Giorgio..

