

**CATERINA MARIA MARRA**



**L'ICONA DELLA MADONNA DELLA  
CONSOLAZIONE  
DELL'EREMO DEI CAPPUCINI  
DI  
REGGIO CALABRIA**

## L'ICONA DELLA MADONNA DELLA CONSOLAZIONE A REGGIO CALABRIA



### **Premessa**

*8 settembre 2007*

Più volte il pensiero di intraprendere uno studio sull'icona della Madonna della Consolazione di Reggio Calabria mi ha sfiorata, ma è stato sempre allontanato, soprattutto per l'intima difficoltà di spogliarmi di quelle emozioni che mi legano alla effigie della Patrona della mia città, al fine di vestire i panni più disincantati e oggettivi della studiosa di immagini mariane che indosso da quando, nel 1999, il benemerito dottore Giuseppe Polimeni mi accolse tra i collaboratori di Calabria Sconosciuta.

Osservando stamani il volto bruno, dolcemente assorto di Maria, la cui protezione è rivolta da tempo memorabile al popolo reggino, ho avvertito in modo particolare la gioia e le emozioni della gente che ad esso si legano e che si perpetuano ogni anno, all'inizio di settembre, quando in un gesto simbolico, la Vara, accogliendo la sacra icona, trasportata a braccia dai portatori, discende dall'Eremo dei Cappuccini e giunge fino alla Basilica Cattedrale in un tripudio di folla che si ripete inevitabilmente lungo l'asse principale della città, il Corso Garibaldi.

Assieme a tantissima altra gente, ho seguito Maria, fermandomi a contemplarne più volte il viso, che, fulcro dell'intera composizione, come una calamita, attira ogni fedele, trasmettendogli quel benefico conforto evocato dall'appellativo di Consolatrice. La tenerezza di ogni devoto corre verso la sacra immagine di Colei che è percepita quale Madre dallo sguardo benevolo, pronto all'accoglienza, concesso a tutti quei figli che ai suoi piedi consegnano, in un atto di fede, le miserie terrene e i limiti della condizione umana.

Tentare di descrivere dal punto di vista storico e stilistico quest'icona, vuol dire per me varcare il confine dell'emozione per percorrere il sentiero della ricerca e della riflessione attenta e pertinente.

## Il Culto e il Modello

L'introduzione al presente lavoro è affidata ad Alfonso Frangipane<sup>1</sup> che, nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Calabria*, così presenta il quadro:

*MADONNA DELLA CONSOLAZIONE, detta la "Madonna di Reggio" tavola con la Madonna e il Bambino, tra i santi Francesco d'Assisi e Antonio di Padova. Dimensioni m. 1,20 x 1,20<sup>2</sup>. Sul gradino del trono ove è assisa la Vergine, è dipinta la data 1547. Il quadro, per devozione diffusissima, imitato e copiato da pittori anche di fuori provincia, venne eseguito per la chiesa dei Cappuccini di Reggio; ma viene portato per alcun tempo dell'anno nel Duomo. È in una ricchissima cornice di argento, con altorilievi ed ex voto di epoca posteriore (secolo XVIII e seguente). L'interesse della tavola, **restauratissima**, è più storico-religioso che artistico, rivelando uno schema del secolo XVI eseguito mediocrementemente da un pittore locale, che gli scrittori indicano col nome di Nicolò Andrea Capriolo (o Capri) da Reggio.*<sup>3</sup>

Lo studioso offre questa breve descrizione del dipinto, alquanto efficace per comprendere l'economia d'insieme dello stesso e utile a fornire una sua lettura immediata.

Appare rilevante, prima di tutto, focalizzare il significato storico e devozionale dell'opera pittorica che rimanda sia alla produzione orientale che a quella occidentale. Ad analisi ultimata, si comprenderà come esso riassume i valori fondanti della chiesa reggina permeata dal messaggio apostolico paolino e dal culto greco-ortodosso.

Tralasciando per un breve attimo le immagini laterali dei due santi, l'attenzione si centra sulle figure della Madre e del Bambino. La Madonna è in trono e il Bimbo appare in piedi, sgambettante, alla sua destra, come avviene per il tipo ortodosso della **dexiocratusa**<sup>4</sup>, cui, generalmente, l'effigie della Consolazione si riconduce.<sup>5</sup>

Il modello strutturale rimanda ad alcune icone e a qualche affresco catacombale dei primi secoli del cristianesimo<sup>6</sup>. In modo specifico, rinvia ad un'icona che si trova sul monte Sinai, nel monastero di Santa Caterina, riprodotte la Vergine in trono tra i santi Giorgio e Teodoro.

L'affinità cui è fatto cenno è, soprattutto, di tipo compositivo e interessa il numero di soggetti inseriti e l'assetto d'insieme avente, al centro, Maria, seduta in trono, che regge in braccio il Figlio, con due santi ai lati e due angeli a chiusura dell'intero gruppo di figure<sup>7</sup>.

Il parallelo espresso serve per testimoniare la preesistenza di modelli così complessi (anche e soprattutto per il numero dei soggetti rappresentati) nell'ambito delle raffigurazioni mariane, cui quelli più tardi sono, comunque, riconducibili.

---

<sup>1</sup>Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione generale antichità e belle arti: A. FRANGIPANE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Calabria (Province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria)*, La Libreria dello Stato, 1933, Anno XI E-F.

<sup>2</sup> Le dimensioni riportate dal Frangipane non corrispondono a quelle reali. Il quadro, infatti, considerato senza il telaio di metallo che lo racchiude, misura cm 129,5x cm 135 (la rilevazione è di Padre Giuseppe Sinopoli, *Superiore dei Cappuccini*).

<sup>3</sup> Il Frangipane, come appare chiaro, non esaminò direttamente il dipinto. Si limitò, probabilmente, a riportare le notizie trasmesse dagli scrittori precedenti, senza, peraltro, citarli. La non corrispondenza tra le misure da lui stesso indicate e quelle reali, comprova l'ipotesi.

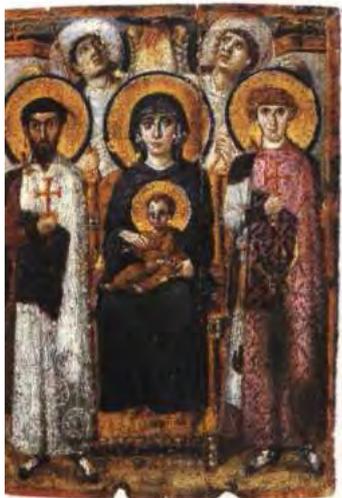
Nonostante tutto, la sua breve descrizione riveste carattere di ufficialità e viene, pertanto, da noi, considerato doveroso riportarla in apertura del presente studio.

<sup>4</sup> Le icone identificate con tale dicitura sono, di solito, riproduzioni prese in controparte. La tradizione vuole che Maria venga raffigurata col Figlio sul braccio sinistro. Particolari condizioni geografiche e ambientali, prescindendo dai canoni ortodossi, hanno determinato la diffusione del modello della Dexiocratusa, cui l'icona della Madonna della Consolazione si adegua. Cfr. BIAGIO CAPPELLI, *Medioevo Bizantino nel Mezzogiorno d'Italia, Icone bizantine della Madonna in Calabria*. Ed. Il Coscile, Castrovillari 1993.

<sup>5</sup> Cfr. A. CAPOGRECO, Calabria Press, *Le Madonne cretesi della Consolazione*, La Fonte Editrice, agosto-settembre 1991.

<sup>6</sup> Catacombe di Commodilla, Roma – Vergine in trono tra i Santi Felice e Adauto.

<sup>7</sup> Nell'icona reggina gli angeli sono del tipo reggi-corona.



*Vergine tra i santi Giorgio e Teodoro – Sinai*



*Madonna della Consolazione – Reggio Calabria*

È interessante, inoltre, sottolineare la diversa origine dei santi presenti nelle due icone: sono orientali i santi Giorgio e Teodoro, mentre Francesco d'Assisi e Antonio da Padova appartengono all'ordine monastico occidentale dei francescani, del quale fanno parte anche i cappuccini di Reggio Calabria, primo nucleo francescano riformato del meridione d'Italia<sup>8</sup>, per i quali l'effigie reggina venne realizzata<sup>9</sup>.

Storicamente lo schema compositivo che comprende due figure ai lati di Maria Santissima si diffuse intorno al X secolo (912-913) quando, nel vestibolo del nartece di Santa Sofia a Costantinopoli, fu riprodotta la Madonna in trono, con ai lati le figure di Giustiniano e di Costantino il Grande<sup>10</sup>. La celebrazione della gloria imperiale dei due sovrani, che ponevano sotto la protezione di Maria il loro mandato, veniva resa visibile attraverso le arti figurative e sacre, creando i presupposti per la promozione di tale schema che, seppur timidamente all'inizio, troverà riscontro anche nel mondo cristiano occidentale, grazie alla diffusione di dipinti in cui, ai lati della madre di Dio, saranno presenti figure emblematiche della storia del Cristianesimo, come nel caso dell'icona reggina.

Il culto verso la Vergine Consolatrice ha origini orientali; in principio, probabilmente fu praticato a Costantinopoli e da qui dopo il X secolo si diffuse soprattutto in ambito insulare.

Esso potrebbe derivare da un'icona mariana presente nella chiesa di Haghia Soros<sup>11</sup>, ove era custodita la sacra cintura della Madonna. La chiesa, detta anche della Chalcopratissa per la sua vicinanza al mercato del rame (chalca), custodiva un'immagine della Madre di Dio invocata come Avvocata<sup>12</sup>.

Una leggenda, diffusa ma non accreditata, lega tale culto a santa Monica (331-387), madre di sant'Agostino, che invocando la Vergine quale Avvocata, a sostegno delle pene che le causava il figlio Agostino giovane e ribelle, ebbe una visione durante la quale Maria la consolò e la rassicurò, dandole in dono, in segno di conforto, la Sua sacra cintura e chiedendole di indossarla sui suoi abiti di vedova<sup>13</sup>. Tutto ciò testimonierebbe, dunque, l'esistenza del culto rivolto a Maria Avvocata e Consolatrice, in ambito mediterraneo, sin dai

<sup>8</sup> L'arcivescovo di Reggio, Monsignor Centelles, favorì il movimento riformistico dei Cappuccini, che aveva il suo fulcro nell'eremo di Valletuccio, in territorio di San Lorenzo. Cf. P. FRANCESCO RUSSO, *Storia dell'Archidiocesi di Reggio Calabria*, vol. terzo, Laurenziana, Napoli, 1965; GIANNANGELO SPAGNOLIO, *De Rebus Reginis*, a cura di Franco Mosino, Mediterranea.

<sup>9</sup> Cf. A. DE LORENZO, *Nostra Signora della Consolazione, Quadretti Storici*, (cap.II), Siena, Tipografia Editrice San Bernardino, 1885.

<sup>10</sup> Cf. CHATZIDAKIS - GRABAR, *La pittura bizantina e dell'Alto Medioevo*, Mondadori Editore, 1965.

<sup>11</sup> La chiesa si trovava a Costantinopoli.

<sup>12</sup> Istanbul, ed. Le Petit Futé.

<sup>13</sup> Monica aveva sposato a Tagaste, in Algeria, sua terra natale, un uomo dal carattere alquanto difficile, Patrizio. Grazie alla docilità dei suoi modi era riuscita a farlo convertire al Cristianesimo un anno prima della di lui morte. Riuscì anche a far redimere Agostino, dopo gli anni giovanili dediti al disordine e alle follie.

primi secoli del cristianesimo ed evidenzerebbe anche l'importanza attribuita alle sacre reliquie.

Da Creta, ove fervida era la produzione di icone, tale culto, nel XV secolo, trasse la sua massima espansione, grazie all'opera di Nicolaos Tzafuris<sup>14</sup> al cui pennello appartengono i celebri prototipi della Consolazione di Atene, Creta e San Pietroburgo.

Documenti commerciali, risalenti alla fine del 1400, attestano la richiesta prodotta da mercanti veneziani a iconografi cretesi, di centinaia d'icone del tipo della Consolazione "sia alla latina che alla greca"<sup>15</sup>. Ciò fa comprendere come, necessariamente, accanto alla bottega del maestro, ne esistessero diverse altre, atte a soddisfare le richieste di un mercato sempre più vivace ed esigente che, per il tramite di Venezia, interessava la penisola italiana e soprattutto le regioni del centro-sud.

Si comprende, facilmente, che si tratta di un modello mariano tardivo, comparso successivamente alla caduta dell'Impero Romano d'Oriente, quando cioè gli schematismi bizantini cominciano a confrontarsi con influssi provenienti da territori diversi.

La vivacità commerciale sviluppatasi in ambito greco-cretese, grazie anche ai già citati scambi con la Repubblica di Venezia, trasforma l'intento puramente teologico della produzione iconografica e favorisce l'espansione di vere e proprie botteghe artigiane in cui l'iconografo diviene pittore, secondo l'accezione culturale che l'occidente riserva a tale termine.

Ed è in questo contesto che Tzafuris assumendo il tipo dell'Odigitria, lo trasforma anche alla luce di quegli influssi pittorici veneti che tanta parte ebbero nella sua formazione, e crea il tipo della Madre di Dio della Consolazione<sup>16</sup>.

L'ipotesi che il modello della Consolazione "alla greca", detto anche alla "candiota" fosse una variante del tipo dell'Odigitria è supportata, verosimilmente, dalla presenza di esemplari importanti, raffiguranti il modello dell'Odigitria con qualche variante, ancora esistenti in diverse località stanziate lungo la fascia adriatica della nostra penisola ed in altre località del Sud d'Italia.

Le varianti citate riguardano la collocazione del Bambino posto sul braccio destro della Madre, come già evidenziato, e la posizione del suo volto, rivolto verso l'esterno e non più verso Maria, né in asse frontale rispetto all'osservatore, come accadeva precedentemente. Ed è questo un particolare non trascurabile ove si consideri la posizione della testa del Bambino della Consolata reggina.

Va ancora sottolineato che tra le modificazioni individuate, vi è anche quella della fibula che sostiene sul petto i lembi accostati del manto. Questa stessa potrebbe risentire dell'influsso gotico o derivare da mode veneziane all'epoca diffuse, che prevedevano l'uso di una fibula centrale per trattenere le cappe indossate dalle donne sugli abiti.

L'effigie della Madre della Consolazione di Bisceglie costituisce un valido esemplare del tipo sopra descritto, cui gli studiosi associano anche l'immagine dell'Omilusa<sup>17</sup>, di proprietà dei Gesuiti, già presente presso il Seminario arcivescovile di Reggio Calabria<sup>18</sup>, oggi collocata nella cappella Cangiani a Napoli che risulta essere la più somigliante al prototipo ateniese di Tzafuris.

Un'icona calabrese della Consolazione<sup>19</sup>, simile alle due appena citate, è quella di Belcastro, splendida e armoniosa nella sua composizione.

---

<sup>14</sup> MARIA PIA DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubettino, 1992.

<sup>15</sup> Cfr. CAPOGRECO, *op. cit.*

<sup>16</sup> Tzafuris, sicuramente facendo leva sull'eco provocata dal miracolo romano attribuito alla Madonna della Consolazione, contribuì alla diffusione del modello.

<sup>17</sup> L'icona della Vergine Omilusa si trovava nella cappella del Seminario Arcivescovile di Reggio Calabria ed era collocata sull'altare centrale. Essa viene associata ad icone simili del sud d'Italia, raffiguranti Odigitrie, note con l'appellativo di Consolatrici. Si tratta di una piacevole coincidenza che, seppur soltanto per un periodo, ha rafforzato il locale culto rivolto a Maria, Madre della Consolazione. Cfr. GIOVANNI MUSOLINO, *Calabria Bizantina*. ed. Ongania, Venezia

<sup>18</sup> L'icona che apparteneva alla collezione privata del Conte Rocca di Sorrento, fu donata dal figlio del conte al Padre Alfredo Maranzini, gesuita e rettore del Seminario Pontificio di Reggio Calabria. L'icona fu esposta nella Cappella del Seminario l'11 ottobre 1959. Vi rimase fino a quando Padre Maranzini non fu trasferito. Egli la portò con sé, non avendola mai donata al Seminario. Cfr. GIOVANNI MUSOLINO, *op. cit.*

<sup>19</sup> Calabria Nobilissima, Anno XL-XLI (1988-1989) n.88-89-90-91, GIORGIO LEONE, *Sulle iconografie bizantine della Madonna in Calabria compilate da Biagio Cappelli*, Cosenza.



**Nicolaos Tzafuris:  
La Madonna della Consolazione  
della collezione Kanelopoulos ad Atene**

Tutte quante le figure sono pressoché identiche nell'impostazione e appaiono molto curate e raffinate nei particolari. Il modello, in voga fino al XVII secolo, in seguito perse quella notorietà certamente connessa alla tradizione pittorica che con Tzafuris ebbe inizio e che seppe coniugare innovativi stilemi occidentali<sup>20</sup> alla consolidata pratica pittorica greco-ortodossa.

Va, ancora, evidenziato che l'epiteto di **Consolatrice degli afflitti** è riportato, assieme ad altri, nell' *Ermeneutica della pittura* di Dionisio da Furnà, il trattato che compendia i canoni pittorici bizantini. L'incertezza della datazione del manualetto, che, ancor oggi, non trova d'accordo gli studiosi, non osta la teoria che, comunque, il suo contenuto, perpetuato nella pratica pittorica dei monasteri athoniti, possa e debba risalire agli albori della produzione iconografica ortodossa. Pertanto, non si esclude che il titolo di Vergine Consolatrice affiancasse quelli più antichi tramandatici dalla tradizione iconografica mariana di Bisanzio, determinando la pratica e la diffusione del culto molto prima dell'anno 1000<sup>21</sup>.

Tutte le ipotesi avanzate creano forti legami tra luoghi dell'antichità cristiana geograficamente distanti e confermano l'affidamento delle genti alla dolce Vergine riconosciuta da sempre quale Consolatrice.

Ai giorni nostri, tra i santuari mariani della Consolazione presenti in Grecia, il più noto è, certamente, quello di Arta, in Epiro, intitolato alla Panaghia (Tutta Santa) Parigoritissa. Quest'ultimo appellativo rivolto alla Vergine significa appunto *Consolatrice*. Nell'iconostasi della chiesa, a sostegno di quanto affermato in precedenza, è presente un modello mariano che incarna il tipo della Vergine Odigitria.

La nostra Madonna della Consolazione se da un lato rimanda alla chiesa greca, per i riferimenti culturali esplicitati, dall'altro assimila schemi occidentali, specificamente italiani, riconducibili alla pittura rinascimentale e ai modelli successivi, proposti dai manieristi.

La Madonna di Reggio Calabria, del cui autore<sup>22</sup> non si conosce **quasi** nulla, venne concepita in un ambito culturale e artistico intriso di grecità, ove si consideri che il Rinascimento pittorico calabrese, o meglio il lungo medioevo artistico della nostra regione, ben poco attinse dal Rinascimento pittorico italiano. Non si esclude, comunque, la conoscenza della grande produzione artistica italiana contemporanea che, seppur in parte, incise e determinò quel tipo di creazione iconografica mariana posta a metà strada tra oriente e occidente e operò la fusione tra due diversi modi di interpretare la pittura sacra. Dal punto di vista culturale, tutto questo contribuì a determinare un equilibrio ideale tra il cattolicesimo orientale e quello occidentale. Un equilibrio che si compendia in una regione ove il territorio interno, montuoso e impervio, impediva la facile comunicazione col resto della penisola, determinando l'impossibilità di una massiccia divulgazione di quei modelli mariani prodotti nelle regioni del centro e del nord. Al tempo stesso, bisogna considerare la facilità d'approdo lungo le interminabili coste della regione, ben nota ai naviganti, così come

---

<sup>20</sup> Tzafuris fu presente a Venezia ove ebbe modo di conoscere la locale pratica artistica.

<sup>21</sup> Non è dato sapere dove si trovasse la prima icona della Vergine Consolatrice, però, considerato che il santuario mariano delle Blacherne accoglieva diverse immagini di Maria, non è improbabile l'ipotesi che in esso fosse presente anche tale icona. Non si esclude, però, l'ipotesi già avanzata, secondo la quale l'icona di Maria Consolatrice e Avvocata si trovava nella chiesa della Chalcoptatia, sita sempre in Bisanzio.

<sup>22</sup> Capri o Capriolo, riporta il Frangipane. La firma è, oggi, difficilmente leggibile per intero. Sul cartiglio si riconoscono chiaramente soltanto le due parole *Andria pitturi* e s'intravede appena la data 1547.

lo era stata ai monaci basiliani in fuga dalla furia iconoclasta. Sempre via mare, in prossimità di Reggio, la terra calabra relazionando con quella sicula, in modo particolare, col territorio di Messina, ove la memoria di Antonello<sup>23</sup> e la maniera di Raffaello<sup>24</sup> convivevano, creava i presupposti per ulteriori scambi e confronti culturali.

L'assetto figurativo della Consolata reggina, però, non riprende totalmente il modello greco originale; esso rimanda in parte alla staticità iconografica della produzione greco-ortodossa e assimila anche schemi diffusi nel centro-nord<sup>25</sup>.

La Nostra è una Madonna in trono del tipo Regina Angelorum<sup>26</sup>. Lo stesso trono, piuttosto singolare, mutua modelli raffigurati in alcune icone meridionali, ed appare diverso da quelli dipinti nel resto d'Italia verso la metà del '500. La sua semplice fattura lignea richiama la tradizione francescana degli arredi degli edifici sacri, per i quali, il legno era impiegato massimamente. In ambito territoriale, potrebbe essere assimilabile a quello della icona reggina della Madonna di Modena, risalente, però, alla metà del XV secolo. Molto diverse per qualità stilistica e pittorica le due effigi reggine sono raffigurate, tuttavia, con assetto simile: ambedue in trono, accompagnate da angeli reggi-corona<sup>27</sup>, hanno vesti rosata e rossa e manto tendente all'azzurro<sup>28</sup>.

I due colori, simbolici, rispettivamente, della trascendenza e della massima potenza<sup>29</sup>, esaltano la divinità riflessa<sup>30</sup> di Maria e sono utilizzati secondo una pratica pittorica probabilmente in uso anche nelle botteghe reggine, riconducibile alla tradizione bizantina.

In relazione alle due icone reggine va ancora menzionato, che ambedue sono Madonne dalla carnagione bruna, come tutte quelle di origine bizantina, per nulla simili alle bionde e angelicate Vergini toscane dall'incarnato quasi trasparente. Però mentre la Madonna di Modena, ben più antica, modella ancora schemi e grafismi bizantini, la Madonna dell'Eremo di Botte<sup>31</sup>si adegua al processo post-tridentino, di latinizzazione della Chiesa ed è espressione di tendenze pittoriche più evolute.

## Le Fonti

La tradizione narra che il dipinto di Andrea Capriolo<sup>32</sup> sostituì un'icona di piccole dimensioni venerata, ancor prima dell'arrivo dei Cappuccini a Reggio<sup>33</sup>, in una cappellina ubicata sul terreno che venne in seguito donato loro e che corrisponde all'attuale sito della Basilica dell'Eremo. E' interessante, a tal proposito, riportare la notizia così come fornita dallo Spanò Bolani<sup>34</sup>:

---

<sup>23</sup> Antonello da Messina (Messina 1429/30-1479).

<sup>24</sup> Polidoro da Caravaggio, seguace di Raffaello, trasferitosi a Messina, vi ebbe numerosi seguaci.

<sup>25</sup> Vedasi, per esempio, la Madonna e santi del Museo Civico di Cremona dipinta nel 1518 da Boccaccia Boccaccino, artista formatosi tra Ferrara e Venezia.

<sup>26</sup> L. Zervou Tognazzi, L'iconografia e la "vita" delle miracolose icone della Theotòkos Brefokratoùssa e Odighitria, Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, XL (1986), pp. 215-287

<sup>27</sup> Nella Madonna di Modena gli angeli furono aggiunti successivamente.

<sup>28</sup> Quest'ultimo dato non è indifferente, poiché ben più diffusa, in ambito iconografico, era l'abitudine di colorare d'azzurro la veste della Vergine e di rosso il suo manto.

<sup>29</sup> Il blu indica tutto ciò che è trascendente, mentre il rosso è espressione del massimo potere. Esso era il colore delle vesti degli imperatori bizantini. Verrà utilizzato per dipingere le vesti della Madonna, quando si diffonderà l'abitudine di raffigurarla in trono, quale regina.

<sup>30</sup> Non si dimentichi che la Vergine è creatura Tuttapura e degna di essere venerata proprio perché in Lei si è determinata l'incarnazione di Gesù. Concilio di Nicea 434 d.C.

<sup>31</sup> Così è denominata la collina del santuario della Consolazione.

<sup>32</sup> "Opus fieri committit Diano Andria Capriolo pitturi. 1547" L'interpretazione della scritta posta ai piedi del gradino su cui poggia il trono della Vergine è di Padre Giuseppe Sinopoli, superiore dei Cappuccini dell'Eremo della Consolazione.

<sup>33</sup> I frati Cappuccini arrivarono a Reggio e si stanziarono sulla collina di Condera nel 1531, grazie all'opera di Monsignor Girolamo Centelles allora arcivescovo di Reggio. Egli concesse ai BB. Ludovico Comi e Bernardino Molizzi la Cappella della Madonna della Consolazione. Cfr. P. FRANCESCO RUSSO, *Storia dell'Archidiocesi di Reggio Calabria*, vol. terzo, Laurenziana, Napoli, 1965.

<sup>34</sup> DOMENICO SPANÒ BOLANI, *Storia di Reggio Calabria, volume secondo, Tavola sesta, Notizie storiche de' principali conventi e monasteri di Reggio*. Ristampa anastatica Atesa, Editrice, Bologna 1983.

“Convento de’ Cappuccini (1533). In un podere del nobile reggino Gio: Bernardo Melito in un’ amena collinetta sovrastante alla contrada di Borrace era ne’ primi anni del 1500 un Romitorio ed una chiesuola. Papa Clemente VII intanto pubblicava nel 1528 la famosa Bolla, colla quale accordava ad una frazione di Frati di S. Francesco l’onore di un nuovo Ordine Monastico. Costoro dalla nuova forma del cappuccio a lunga punta furon detti Frati Cappuccini; ed il loro Ordine divenne in breve tempo assai prospero e diffuso. Già i Cappuccini sin dal principio del 1532 si erano stabiliti in Calabria, e tra costoro Fra Ludovico Comi da Reggio era de’ più fervidi per la nuova riforma monastica. Associatosi egli ad un altro frate Cappuccino, anche da Reggio, ch’era Fra Bernardino Molizzi (soprannominato Lo Giorgi) ottennero dall’Arcivescovo Centelles di poter fondare un Convento del loro ordine nelle vicinanze di Reggio. Fu prescelto a tal uopo un sito delizioso dov’era il **Romitorio** nel podere del Melito; e questi mosso dalla generosità e nobiltà del suo animo volle conceder gratuitamente una parte di quelle sue terre, perché i detti due Frati potessero edificarvi il nuovo Convento. I quali aiutati dalle largizioni de’ ricchi e divoti Reggini misero mano alla costruzione della Chiesa, e di parte del Chiostro, e trassero tosto a dimorarvi quegli altri Cappuccini ch’eransi raccolti in Valletuccio sul territorio di San Lorenzo...

Gli antichi Romiti veneravano sull’altare della loro chiesetta l’effigie della Santa Vergine della Consolazione, alla quale i nuovi Frati vollero ancora intitolato il loro Convento. Ma questa effigie ch’era in quadro antichissimo, ed ormai **logoro per vecchiezza**, fu rifatta in un nuovo quadro nel 1547 a cura e spese del nobile cittadino Camillo Diano. Il quale per sua devozione si portò alla propria casa il vecchio quadro, e ripose sull’altare del Convento il nuovo, che fu dipinto da Nicolò Andrea Capriolo.....”.

Testi più recenti<sup>35</sup>, rifacendosi a documenti presenti presso l’Archivio di Stato della città<sup>36</sup>, così recitano:

*Il convento vanta una data di fondazione risalente al 1533...*

*In quel sito, veramente ameno e favorevole alla meditazione ed al raccoglimento, da tempo immemorabile veniva venerata da alcuni Diaconi Selvaggi, una **antichissima effigie sacra**, molto probabilmente un’icona appartenente al culto dell’Odegetria, in cui era raffigurato soltanto il gruppo della Madonna col Bambino tenuto all’impiedi sulle gambe. Quadro poi sostituito da quello del Capriolo.*

Si evince, pertanto, che il vetusto quadretto, sempre intitolato alla Madonna Consolatrice, era dipinto alla greca e attestava l’antica presenza del culto nel territorio reggino. Sarebbe interessante capire come e per mano di chi l’immagine fosse stata introdotta nella zona, determinando la presenza di quella devozione, che nel 1533, ad opera dei primi Cappuccini stanziatisi sulla collina di Condera, si concretizzò e si affermò sempre più, grazie anche all’edificazione di una vera chiesa intitolata a Nostra Signora della Consolazione.

Presumibilmente il tipo mariano della piccola icona raffigurava un’Odegetria, associandosi, pertanto, al prototipo bizantino delle Blacherne e/o della Chalcopratia. Probabile sembrerebbe apparire l’ipotesi di un’appartenenza al filone delle icone di Tzafuris, risalente pressappoco a un secolo prima, va però considerato che le stesse non includevano lo schema del Bimbo ritto in piedi. Accogliendo tale ipotesi, considerata l’epoca non lontanissima in cui Tzafuris operò, perché il dipinto viene descritto dallo Spanò Bolani come talmente logoro da dover essere sostituito?

Ove si considerino appieno le tecniche pittoriche usate dagli ortodossi e la cura meticolosa da loro rivolta alla scelta del legno e alla dipintura delle sacre icone, atta a garantirne anche la durata nel tempo, non può essere considerata una tesi che parla di effigie logora per vecchiezza in riferimento ad un’icona prodotta meno di un secolo prima!

Più verosimile appare, invece, la narrazione dell’avvocato Tommaso Vitriolo<sup>37</sup>:

---

<sup>35</sup> F. ARILLOTTA - R. LAGANÀ - L. LUCRITANO, *Immagine di una città, Reggio Calabria*, anno 1.900, ed. Reghion.

<sup>36</sup> Gli stessi documenti non sono però specificamente indicati.

<sup>37</sup> T. VITRIOLO, *Cenni storici sulla sacra effigie di Nostra Donna della Consolazione*, Napoli, 1840. Un sentito ringraziamento va alla signora Pia Vitrioli che mi ha fornito in copia il libro.

La rude chiesuola del Monsolini <sup>38</sup>data ai primi cappuccini a quella era sacra, ed a quella per ben tre lustri volsero que' padri gli inchini e le preci. Ma poiché furono edificati il chiostro e la chiesa, **non più l'antica immagnetta del Monsolini trovassi acconcia alla grandezza del nuovo altare.** Fu allora che, il reggino Camillo Diano fè ritrarre su una tavola di noce dal famoso pennello di Niccolò Andrea Caprioli l'effigie, che oggi si adora, tenero simulacro de la pietà dei reggini<sup>39</sup>. Il Caprioli, a dir vero, sulle tracce dell'Urbinate ritrassela col divino infante in atto di benevolgenza dal celeste sorriso, spirante tenera fiducia e soave bontà.

Quindi, il committente del nuovo dipinto, Camillo Diano<sup>40</sup>, col consenso dell'arcivescovo, Monsignor Centelles<sup>41</sup>, volendo omaggiare la nuova chiesa di un quadro più grande e valente (dal **famoso** pennello di Niccolò Andrea Caprioli), dimenticando l'origine orientale del titolo mariano e assumendo l'intento di latinizzazione della chiesa diffuso dai francescani, interpretò l'esigenza di visibilità di tale ordine monastico, scegliendo di far dipingere le figure di San Francesco e di Sant'Antonio ai lati della Vergine. Scelta operata nella totale ignoranza che il titolo di Consolatrice apparteneva storicamente agli Agostiniani piuttosto che alla storia monastica dei francescani<sup>42</sup>.

E', ancora, interessante rilevare cosa scrive Monsignor De Lorenzo:

“...un gentiluomo reggino, il signor Camillo Diano, **trovando mal rispondente al tempio quel piccolo dipinto**, pensò di ordinare un nuovo quadro, non solo di maggior grandezza e valore, ma che portasse ancora delle secondarie rappresentazioni allusive ai novelli ospiti del solitario luogo”.

Ei **commise** pertanto il lavoro ad un pittore nostro concittadino che avea nome Niccolò Andrea Caprioli; e quando il quadro fu compiuto secondo il ricevuto concetto, il Diano si prese come sacro ricordo **l'antico quadretto** ed offrì invece pel Santuario il quadro del Caprioli, che è appunto quello che noi oggi possediamo. L'anno in cui esso veniva dipinto e inaugurato è il 1547, una seconda data quindi che va meritatamente segnata accanto a quella del 1533, in cui abbiamo visto fondato il nostro santuario.”

La sua narrazione, a differenza di quella dello Spanò Bolani, parla di antico e non di logoro quadretto mal rispondente al nuovo edificio sacro.

Un passo indietro ci riporta alla questione dell'antica cappellina. A tal proposito è utile proporre il passaggio di Giannangelo Spagnolio<sup>43</sup>.

Nel libro X del *De Rebus Rheginis*, egli riferisce che intorno al 1220 :

“Il Beato Pietro, compagno di Santo Francesco d'Assisi,... costruì un monastero a Reggio, non lontano dalla città, verso settentrione, a spese della famiglia dei Ruffi, celebre per il luogo e per l'antichità, il più antico di tutta quanta la provincia”.

E ancora il Russo, nel capitolo X del secondo volume della Storia dell'Archidiocesi di Reggio Calabria, ove parla dei santi Protettori di Reggio, in riferimento alla Madonna della Consolazione riporta quanto segue:

”Le origini del Santuario della Madonna della Consolazione risalgono alla fine del 1.400 o, tutt'al più, ai primi del 1500.

Su amena collina, detta La Botte, a due miglia da Reggio, in contrada Borraci, esisteva una cappelletta dedicata alla Madonna della Consolazione, in custodia di alcuni Terziari

---

<sup>38</sup> L'avvocato Vitriolo narra che :” Dodici da principio furono i colletti, e tutti ricolmi dello Spirito del Signore. Eglino s'ebbero in dono quel luogo dal nobile uomo Roberto Monsolini, Cui la figlia di ser Giovanni Mileto lo avea recato in dote. Era colà rustica chiesicciuola dedicata a nostra Signora del Consuolo....”, cfr. VITRIOLO, *op. cit.*

<sup>39</sup> Il Vitriolo fa riferimento, in nota, alla *Calabria Sacra* del Fiore, opera che contiene una breve descrizione dell'effigie.

<sup>40</sup> Il Diano risulta essere uno dei Sindaci della città di Reggio Calabria nel 1548-49. Cfr. SPANÒ BOLANI, *op. cit.*

<sup>41</sup> RUSSO, *op. cit.*

<sup>42</sup> I titoli mariani di cultura francescana sono quelli di Madonna delle grazie e .....

<sup>43</sup> La trascrizione e la traduzione dell'opera sono state curate dal prof. Franco Mosino.

*Francescani, conosciuti come Romiti: perciò il luogo era detto l'Eremo della Madonna. Il terreno, su cui sorgeva la cappella, apparteneva a un pio signore, il Dr. Giovanni Bernardo Mileto, il quale, saputo che l'arcivescovo Girolamo Centelles aveva chiamato i Cappuccini da Valletuccio in Reggio, fu lieto di offrire loro la cappella da officiare insieme col terreno circostante, per costruirvi il convento.”*

Potrebbe essere avanzata l'ipotesi che il monastero eretto dal Beato Pietro, fosse lo stesso Romitorio indicato dallo Spanò Bolani, e la cappelletta del Russo corrispondesse alla *rude chiesuola* citata dal Vitriolo. Da ciò risulterebbe un'interessante correlazione antecedente al dipinto del Capriolo, tra i francescani e la Madonna della Consolazione reggina. In ambito calabrese ciò non costituisce una novità, poiché rapporti precedenti tra l'ordine dei francescani e la Madonna della Consolazione sono riscontrabili ad Altomonte.

*...La chiesa di Santa Maria della Consolazione è una costruzione programmata fin dal 1336-1337 da Filippo I Sangineto, giustiziere del Regno e Siniscalco di Provenza...*

*... nell'impianto planimetrico presenta un chiaro riferimento tipologico alle chiese degli ordini Mendicanti la cui diffusione nel regno era particolarmente incentivata dalla dinastia angioina.<sup>44</sup>*

Nella chiesa di Altomonte permangono le tracce di un affresco che alcuni studiosi identificano come quello della Madonna della Consolazione, mentre altri lo fanno coincidere con la raffigurazione di una santa, appartenente ad un ciclo piuttosto vasto. L'affresco del 1350 circa, artisticamente è riconducibile

*all'ambito del pittore seguace dei “fraticelli della povera vita”<sup>45</sup>*

noto come il Maestro delle tempere francescane<sup>46</sup>. Egli operò a Napoli e in Italia meridionale nel periodo angioino, all'epoca in cui:

*Le royaume de Naples atteint son apogée sous Robert d'Anjou, de 1309 à 1343. Devenu le prince le plus puissant d'Italie, celui-ci fait de Naples un important centre commercial, mais aussi intellectuel. ...L'ordre franciscain, fondé au début du XIIIe par François d'Assise, ne cesse de s'implanter à Naples. Robert Ier doit sa couronne à son aîné, Louis d'Anjou, entré en 1296 dans l'ordre de saint François. En mémoire de ce frère canonisé, il fait édifier son oeuvre maîtresse: l'église et le couvent de Santa Chiara. Pour les décorer, il invite, de 1329 à 1333, le peintre Giotto, accompagné d'une partie de son atelier<sup>47</sup>.*

---

<sup>44</sup> M. T. SORRENTI, *La Vergine, i guerrieri e il giglio*, in “Scripturae et Imagines”, Monteleone 2001.

<sup>45</sup> M. T. SORRENTI, *op. cit.*

<sup>46</sup> Il Maestro delle tempere francescane operò a Napoli tra il 1329 e il 1333 in quel periodo di fermento culturale, determinatosi grazie anche alla presenza di Giotto, chiamato da Roberto I a decorare la chiesa e il convento di santa Chiara. **F. Abbate**, *Storia dell'arte meridionale*, Donzelli editore.

<sup>47</sup> Chantal Humbert è autore del breve commento.



Alto monte, Madonna della Consolazione

Tutto ciò fa comprendere come i legami tra i francescani e gli angioini fossero saldi<sup>48</sup> e, inoltre, lega il culto rivolto alla Vergine della Consolazione all'ordine dei Mendicanti. Più indietro nel tempo, sul territorio prossimo alla città di Parigi, nel periodo di regno di Luigi IX, sorse, nella foresta di Sénart<sup>49</sup>, per volontà del pio sovrano un eremo noto come **l'Ermitage de la forêt de Sénart**. Antichi testi così lo descrivono:

*L'origine de cet ermitage célèbre m'est tout à fait inconnue, mais il est positif qu'elle remonte à l'époque de Saint Louis, et que c'est à ce saint roi qu'est due la fondation de ce monastère... il donna des ordres pour la construction de la chapelle de l'ermitage, afin d'avoir un lieu propre à faire ses prières quand il viendrait chasser dans cette forêt.*

*La chapelle, dont j'ai vu les ruines, était du style gothique et fort ancien..... Il y avait cinq niches dans lesquelles on voyait les statues de la Sainte Vierge, de saint Joseph, de saint Pierre, de sainte Elisabeth et de saint Paul....*

**On observait régulièrement la veille des sept fêtes de la Vierge à laquelle parait que ces solitaires étaient spécialement dévoués.**

*Ces solitaires étaient laïques mais il est très possible et même vraisemblable que des ecclésiastiques se sont quelquefois retirés parmi eux.*<sup>50</sup>

*C'était lorsque il habitait ce désert que Vincent Mussart et Antoine Daupin y firent fleurir la vie érémitique, 1593, avant d'aller établir à Franconville **la réforme du tiers ordre de Saint François**.*

---

<sup>48</sup> Roberto I era salito sul trono di Napoli, in seguito alla rinuncia del fratello Luigi, che lo precedeva in linea dinastica, poiché lo stesso aveva scelto la vita religiosa, secondo l'esempio dei suoi nonni, Luigi IX, il santo e Santa Elisabetta d'Ungheria. Il papa Bonifacio VIII, dopo la sua ordinazione sacerdotale, lo nominò vescovo di Tolosa. Egli accettò l'episcopato, a patto di essere ammesso nell'ordine francescano. Visse secondo le abitudini francescane, in povertà e con grande umiltà. Morì giovane e il fratello Roberto, in segno di affetto, consolidò, durante il suo regno, i legami con l'ordine dei francescani, nelle diverse zone del suo dominio.

<sup>49</sup> L'indicazione, da me indagata, mi è stata fornita dalla lettura del saggio *Fruizione in Calabria dei valori spirituali riguardanti il culto alla Madonna della Consolazione*, scritto da L. Lucania e N. Capogreco e contenuto nel volume *I beni culturali e le chiese di Calabria*, edito da Laruffa.

<sup>50</sup> Dictionnaire de la Bible D' Adolphe Peltier.

**Il y avait dans la forêt de Sénart, à peu de distance de Draveil, un prieuré, dit Notre-Dame-de-l'Ermitage, dont il est fait mention, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans un pouillé. Il y est nommé *prioratus de Dravello*, et appartenait à l'abbaye d'Hiverneau. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la communauté d'Hiverneau ayant cessé d'exister, il n'y eut plus de prieur à l'Ermitage : la chapelle fut abandonnée. Quelques ermites, après l'avoir acquise, en prirent possession. Ces ermites menèrent d'abord une vie très édifiante ; mais, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, ils se livrèrent à tous les désordres. En 1627, l'archevêque de Paris les expulsa de leur asile. L'Ermitage, alors appelé *Notre-Dame-de-Consolation*, resta à peu près vide. En 1740, le** <sup>51</sup>

Il culto rivolto alla Vergine viene menzionato nei due documenti francesi. L'intitolazione, invece, appare soltanto nel secondo, ma sembra essere più tarda rispetto alla data di costruzione dell'Eremo. E' messa in evidenza l'osservanza della pratica delle 7 viglie delle feste mariane, da parte degli eremiti. E' fatta menzione della presenza di religiosi che aderirono e promossero la riforma francescana, in epoca successiva rispetto all'Italia meridionale.

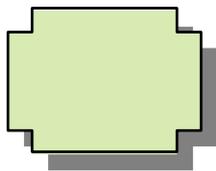
Tutti tasselli che creano possibili corrispondenze con il culto calabrese, senza però definirle adeguatamente. Ove considerate ancora le relazioni intercorse tra i francescani di Provenza e la casa d'Angiò, tali indizi, ricondotti necessariamente alla dominazione angioina nel Regno di Napoli, potrebbero giustificare l'origine del titolo mariano di Altomonte e anche la pratica culturale presente nel reggino prima della riforma francescana. Il culto potrebbe essersi diffuso, durante il soggiorno a Napoli di san Luigi di Tolosa, fratello di Roberto d'Angiò e nipote di Luigi IX il Santo, fondatore quest'ultimo dell' *Ermitage de la Consolation*.

Tutte ipotesi queste affascinanti, ma ancora da verificare attraverso riscontri documentari più oggettivi, disancorati dall'immaginazione che pure guida chi si accinge al meticoloso lavoro di ricerca.

### **Il quadro: sua descrizione**

Il quadro è dipinto su quattro tavole di noce innestate tra loro, sulle quali aderisce la tela.

Le tavole, come ben visibile in una vecchia fotografia<sup>52</sup> scattata prima dell'ultimo restauro praticato dal prof. Demetrio Vakalis<sup>53</sup>, sono di diversa larghezza<sup>54</sup>. In origine erano trattenute tra di loro da grandi perni che le accompagnavano per tutta la lunghezza e la larghezza, compattandole. Tali perni che servivano a contenere eventuali movimenti del legno, costituendo così un sostegno stabile, non sono stati interamente mantenuti. Due particolari inusuali si evincono ancora dalla stessa foto: la presenza di "maniglie" laterali atte ad impugnare facilmente il dipinto per sollevarlo e sostenerlo e la forma degli angoli, sagomati come nella figura di seguito indicata, forse al fine della collocazione del quadro in un' apposita cornice.



<sup>51</sup> A. DULAURE, *Histoire des environs de Paris*, Paris 1838, Furne et C<sup>e</sup> Libraires –Editeurs.

<sup>52</sup> La fotografia appartiene a Padre Giuseppe Sinopoli, superiore dei Cappuccini dell'Eremo.

<sup>53</sup> Il pittore Demetrio Vakalis restaurò il quadro nella primavera del 1975, ma, nel 1972, ne aveva già eseguita una copia per i Cappuccini.

<sup>54</sup> Nella vecchia foto appaiono ben visibili i punti di giuntura delle 4 tavole di legno, peraltro, facilmente individuabili anche oggi. Vere e proprie fenditure verticali solcavano il dipinto nei giunti lignei, consentendo di distinguere la diversa larghezza delle tavole. Le più strette risultavano essere quelle laterali. Più larghe di tutte le altre erano le due centrali. La vecchia foto rivela molto chiaramente lo stato eccessivamente precario nel quale il dipinto versava sia dal punto di vista pittorico che strutturale.

L'intervento di restauro provvide ad eliminare in parte i sostegni posteriori, le "maniglie" laterali e integrò gli angoli del dipinto rendendolo perfettamente rettangolare. Inoltre inglobò lo stesso entro una cornice metallica, atta a salvaguardarne la stabilità.

Padre Giuseppe Sinopoli racconta che il restauratore, per rinforzare le parti più rovinate<sup>55</sup> del dipinto, vagò nei boschi, con infinita pazienza, alla ricerca di legno uguale a quello originale. Non va dimenticato che il quadro della Madonna aveva già subito diversi restauri<sup>56</sup>, ma le condizioni in cui appariva, prima dell'intervento di Vakalis<sup>57</sup>, erano preoccupanti. Lavorando nei locali del convento, il professore lo riportò ai colori originali e permise la fruizione piena dell'immagine che, erroneamente a parer mio, non fosse altro che per le diverse suggestioni pittoriche che accoglie, Frangipane, aveva indicato come opera di modesta fattura.

L'assetto figurativo è già stato esplicitato e comparato a modelli ben più antichi. Ci si dedicherà, adesso, alla lettura analitica operata anche attraverso la sua definizione stilistica, per mezzo della comparazione con opere coeve o precedenti prodotte in Italia, contemplando quel rimando all'Urbinate, già solleticato da Tommaso Vitriolo.<sup>58</sup>



*L'icona della Madonna della Consolazione nel 1952 a Fossato*

La quanto mai particolare posizione del capo di Madre e Figlio, opposti l'uno all'altro, richiama quella della Vergine e di Gesù nella Madonna di san Giorgio<sup>59</sup>, dipinta da Correggio nel 1530 circa e rinvia, anche all'immagine della Madonna in trono di Bartolomeo Passarotti, successiva come produzione poiché datata 1565, oggi custodita a Bologna.



Non è facile riscontrarla in altri dipinti, a meno che non si consideri la produzione post-bizantina di icone del tipo della Consolazione ove la si può identificare come perno distintivo e a cui si farà ulteriore riferimento più innanzi.

Il volto di Maria, lievemente inclinato verso la sua stessa sinistra, è delicatamente velato da una pensosità che la proietta in una dimensione ultraterrena.

---

<sup>55</sup> Vakalis utilizzava, nel suo lavoro, la colla di coniglio, per assemblare le parti lignee.

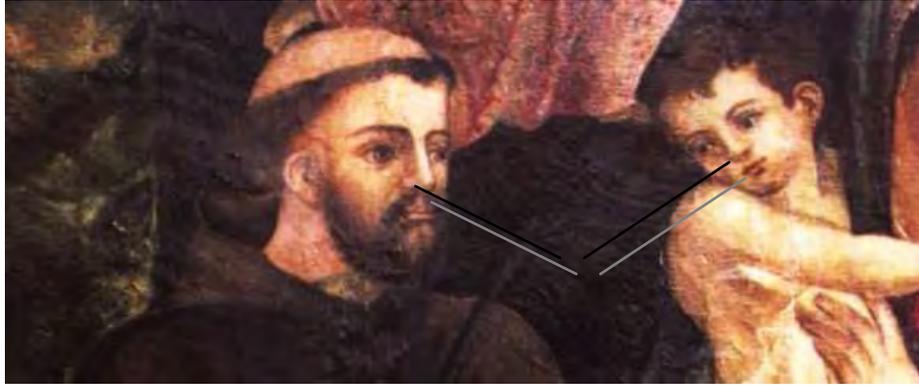
<sup>56</sup> Una curiosità: anche un membro della famiglia Vitriolo, il pittore Annunziato, figlio di Tommaso e fratello di Diego, pose mano ad una paziente opera di restauro nel corso del 1.800. Il dato mi è stato direttamente riferito dalla signora Pia Vitrioli ed è riportato da G. Musolino all'interno dell'articolo Annunziato Vitrioli, pittore e musicista in Rivista storica calabrese n. 8, Anno XX (1999) numeri 1-2.

<sup>57</sup> Demetrio Vakalis, eseguì una copia del dipinto, oggi nel refettorio del Convento.

<sup>58</sup> VITRIOLO, *op. cit.*

<sup>59</sup> La tela si trova oggi a Dresda.

Lo sguardo profunde dolcezza ed è perso in quella lontananza trascendente che La eleva a creatura Tutta Santa e, nel contempo, non tralascia di arrivare dritto al cuore di chi si sofferma ad osservarLa. Non è però diretto al Figlio, ma si volge in direzione opposta. Gesù, invece, indirizza i propri occhi verso la figura di Francesco, e tra i due sembra intercorrere un parlare muto ma eloquente, carico di confidenza, proprio come accade nella quotidianità, quando i bambini, col semplice sguardo, affidano la propria protezione al padre oltre che alla madre che già li regge tra le braccia.



Il Bimbo guarda al Poverello d'Assisi con benevolenza, direi con affetto, vi è nel loro comunicare la consapevolezza di una promessa reciproca, quasi una epifania di quel patto d'alleanza stabilito tra i primi ordini mendicanti e il Bambino, Salvatore dell'umanità. Potrebbe intravedersi anche un reale legame filiale, tenuto conto di quanto segue. Le notizie storiche riferiscono che il volto di Francesco corrisponde a quello di Camillo Diano<sup>60</sup>, poiché si ritenne, col consenso del Centelles di manifestare riconoscenza al committente, nonché donatore, riproducendone le sembianze<sup>61</sup>. Sembra anche che il viso di Sant'Antonio riproduca le fattezze di Gio. Bernardo Mileto<sup>62</sup>, donatore del terreno. Non esistono dati identificativi per le immagini della Madonna e di Gesù. Ma chi può negare che il volto del Bimbo non possa essere la riproduzione di quello di un figlioletto del Diano? E che, pertanto, quello sguardo possa essere letto alla luce di un legame familiare intercorrente tra i due?

Non appare utile l'ipotesi del riferimento ad una eventuale familiarità per il volto della Madonna, soprattutto ove si assumano i dati tramandati da Padre Russo, secondo i quali:

.... *Il patrizio Camillo Diano fece eseguire su tavola una copia della vecchia immagine della Madonna...*

Il volto di Maria mutua molto probabilmente quello dell'antico quadretto. E la tesi è sostenibile sia alla luce delle fonti storiche che riportano tale dato, ma anche ove si considerino l'inclinazione del capo della Vergine, tipica delle icone, e il colorito caldo del Suo volto che l'avvalorano. Inoltre, tenendo in considerazione il gruppo di icone cretesi della Consolazione, attribuibili alla scuola post-bizantina di Tzafuris, nelle quali i volti, di un modellato finissimo, sono carichi d'intensità espressiva, come lo è quello della Madonna di Reggio, si può riconsiderare la derivazione del dipinto da un probabile modello di Tzafuris, anche alla luce dell'ipotesi seguente.

Si presume che il nome Nicolò precedesse quello di Andrea sul cartiglio (oggi si legge soltanto *Andria*), determinando l'identificazione dell'autore come *Nicolò Andrea*. Di fatto, il nome *Andria*, figura scritto proprio all'inizio della seconda riga del cartiglio, non lasciando spazio utile per accogliere un nome precedente. Nella terza riga si legge, invece, soltanto *pitturi*, mentre più in basso, al centro, vi è la data 1547. Posto che la formula del cartiglio si apre con *Opus fieri* e risulta oggi lacunosa nel prosieguo, si potrebbe immaginare che essa

<sup>60</sup> Giuseppe Parisio del Cardinale in *Brutium*, n.3-4, anno 1948: "Nella figura a destra della Madonna fu ritratto il Diano nella testa forte e barbata, tiene una croce di legno sul petto alludendo a San Francesco d'Assisi".

<sup>61</sup> L. LUCANIA - C. NOSTRO, *Chiese reggine* – Radio San Paolo, Direzione di Don Ercole Lacava

<sup>62</sup> G. Parisio del Cardinale, *op. cit.*: "Nell'altra figura, di sinistra il pittore raffigurò le sembianze di un altro Devoto, il Mileto (o Moleti), ma in età giovanile, con in mano un giglio, simboleggiando San Antonio da Padova, il Portoghese".

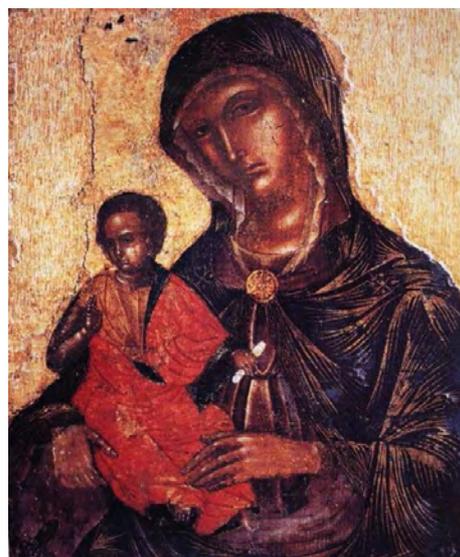
contenesse il nome Nicola o Nicolò in riferimento a Tzafuris. Considerando alcuni particolari comuni alla Consolata reggina e alle madonne cretesi della Consolazione della scuola di Tzafuris<sup>63</sup>, si avvalorava la tesi di una mutuazione da un modello cretese<sup>64</sup>.



La Madonna di Reggio è, interamente, coperta da un manto azzurro riccamente ornato ai bordi, così come l'icona di Belcastro che presenta un manto azzurro, ricoperto dalla fitta doratura dell'assist con i bordi finemente lavorati. Anche l'icona di Bisceglie si distingue per il ricco bordo del manto di colore rosso. Maria Pia Di Dario Guida<sup>65</sup> evidenzia le *sottigliezze miniaturistiche* che il caposcuola Tzafuris inserì nei prototipi della Consolazione e rileva ancora, sia in relazione all'icona di Bisceglie che a quella di Belcastro, la *paziente decorazione a lettere pseudo-cufiche*<sup>66</sup> sui bordi del manto delle vesti e delle maniche della Madonna.



*Odigitria di Bisceglie*



*Odigitria di Belcastro*

Il Capriolo orna il manto con un bordo pregevole di pietre preziose, incastonate in una doratura continua che impreziosisce notevolmente il dipinto e rivela una cura non indifferente per i particolari. Le pietre rosse e blu, richiamano i colori della veste e del manto e si alternano a coppie regolari, tranne quando, formano, in alcuni punti strategici, piccoli

<sup>63</sup> Si ricorda che, sempre secondo la Di Dario Guida, l'unica icona calabrese assimilabile ai modelli di Tzafuris è quella di Belcastro.

<sup>64</sup> Probabilmente quella dell'antico quadretto.

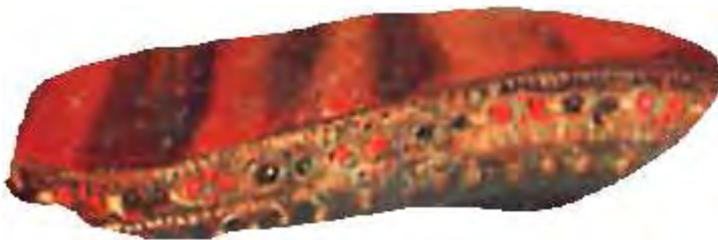
<sup>65</sup> *Op. cit.*

<sup>66</sup> Tali decorazioni sono da considerate come tipici prodotti islamici per le ornamentazioni in lettere cufiche (caratteri della scrittura araba).

fiori. Appare nitida la loro incastonatura entro un contorno lievemente rialzato, centrata rispetto al bordo, i cui orli sono messi in evidenza da un sottile cesello. La parte interna, quella in cui lo stesso si unisce al manto termina con una serie di piccoli pendagli tondeggianti, regolarmente distanziati, che, coniugati a tutto il resto, richiamano molto le tessiture e i decori orientali, l'oreficeria bizantina e soprattutto gli ornati arabi. Non è da escludere la somiglianza del decoro con quello realizzata da Antonello da Messina sulla mitra del celebre dipinto di San Benedetto<sup>68</sup>, custodito oggi a Milano<sup>69</sup>, tenendo presente comunque, la più ampia e luminosa organizzazione spaziale dell'ornato dell'artista messinese e la diversa superficie entro cui egli stesso lo concepisce e lo realizza.



L'accuratezza del Capriolo nella dipintura dei particolari è, comunque, evidente, basti considerare l'orientamento dei suddetti pendagli che accompagnano regolarmente l'orlato, lungo il suo bordo interno. Lo stesso si allarga e si arricchisce di pietre preziose sul capo della Vergine, componendo nuove geometrie, per poi nascondersi tra le pieghe del manto lungo tutto quel tratto che, scendendo, sfiora il lato sinistro del Suo volto.



L'insieme di linee curve che si determina proprio in questa zona è armonioso ed equilibrato e concorre ad evidenziare la densa e realistica bellezza del volto di Maria, esaltandone l'ovale perfetto dai tratti regolari, che si stacca con una lieve ombreggiatura sul collo sinuoso. E in questo contesto, l'orlo, quasi un gioiello, contribuisce a mettere in rilievo l'intensità di

<sup>68</sup> Il decoro è molto simile poiché anche Antonello dipinge, alternandole, pietre di colore rosso e blu.

<sup>69</sup> Milano, Civiche Raccolte d'Arte.

questo viso assorto, richiamando quasi il cercine, presente nei più antichi modelli iconografici mariani<sup>70</sup>.

Proprio riconsiderando le icone di Bisceglie e di Belcastro, va evidenziata in ambedue l'assenza del cercine. Diversamente dalla tavola reggina, entrambe mostrano sotto il manto, a copertura del capo, il velo dipinto con tocchi delicatissimi e tenui, che accompagna il viso e il collo della Madonna fino all'apertura della veste. Nella tavola reggina il manto, in assenza del velo, poggia direttamente sui capelli castano scuro di Maria che, divisi in due bande da una riga centrale, fanno da cornice al volto, mutuando modelli diffusi nel centro Italia e rifacendosi anche ad una consuetudine introdotta da Antonello in area messinese<sup>71</sup>. Un breve rimando all'affresco di Altomonte può consentire un altro parallelo. Le icone di Bisceglie e di Belcastro, così come l'affresco di Altomonte, ma anche molte altre icone greche della Consolazione, presentano i lembi del manto accostati e trattenuti al centro del petto. In genere, come si evince nelle prime due, un medaglione decorato, chiude il mantello a mo' di spilla. Anche l'Omilousa, già nel Seminario di Reggio, presenta questo particolare piuttosto innovativo rispetto ai modelli precedenti dell'Odigitria.

Esso potrebbe essere interpretato come il segno distintivo del modello mariano proposto da Tzafuris, che, a Venezia, assimilò la cultura gotica del nord Europa e i modelli veneti in voga, e potrebbe, addirittura, inquadrarsi quale probabile perno iconografico dell'Odigitria della Consolazione.

La presenza di tale medaglione, variamente ornato nei diversi dipinti, contribuisce a disegnare un'armonia di linee curve che, scendendo dal capo, convergono sul petto all'altezza delle spalle, per poi divergere a raggiera verso le braccia e il resto del corpo.

Più contenuto, è il movimento del mantello nella figurina di Altomonte, che appare composta e riservata nella delicatezza delle sue forme, tracciate in assetto frontale e racchiuse nella simmetria rigorosa disegnata dalle sue stesse vesti. In essa, il mantello, fermandosi sul petto presenta il medesimo gioco di linee curve dell'Odigitria di Bisceglie, privo però del medaglione. Il tessuto, nel punto in cui si unisce, ricade su se stesso, lasciando intravedere, da ambo le parti, due spicchi della sua finitura interna, adagiati a mo' di colletto e utili a perfezionare la simmetria già evidenziata, entro la quale si delinea l'enigmatico volto dai grandi occhi della Madre di Dio, ascrivibile agli allievi napoletani di Giotto.



---

<sup>70</sup> Il cercine aveva il compito di incorniciare il volto di Maria, trattenendo i Suoi capelli.

<sup>71</sup> Cf. Madonna Benson (National Gallery of Art, Washington) – Polittico di San Gregorio (Messina, Museo regionale)

Il quadro reggino non ripete pedissequamente il disegno descritto, però lo richiama, quando, alla base del collo, il manto, prima di scivolare sulle spalle, accosta i suoi lembi, incorniciando il volto della Vergine e mettendone ancor più in risalto la bellezza.

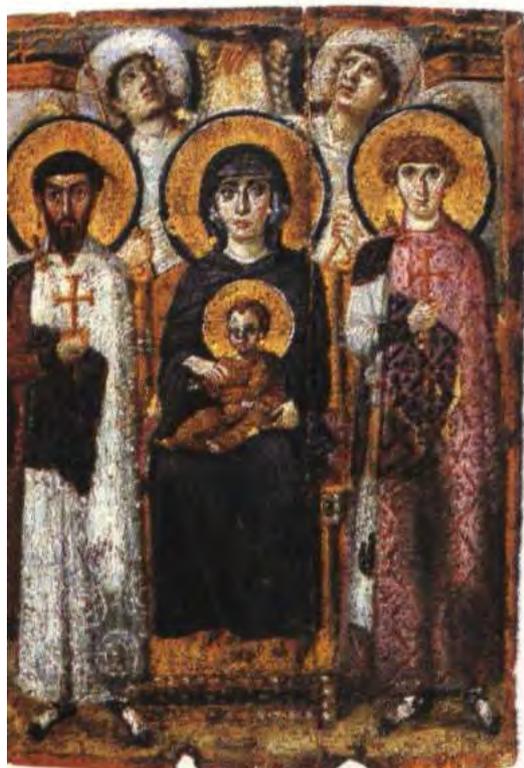


Il Capriolo non esaurisce l'attenzione rivolta ai particolari con la dipintura del bordo appena descritto; basta osservare le vesti dei due angeli reggicorona per rendersene conto. Il colore del loro fondo è uguale, una sorta di rosa albicocca arricchito da splendide fantasie, diverse l'una dall'altra. In particolare, l'abito dell'angelo posto alla destra di chi osserva, appare più caldo nei toni e più ricco nei decori. Esso riprende nei suoi disegni, la disposizione floreale delle pietre preziose del bordo del mantello, quasi un rimando ad esso, anche per il ripetersi dei colori. La veste dell'altro angioletto appare più tenue e delicata nella fantasia che la orna, resa meno evidente probabilmente per la maggiore arretratezza di tale figura rispetto a quella di Maria.



L'inusuale scelta di fantasie diverse, nell'economia d'insieme di un dipinto che appare sostanzialmente simmetrico nella distribuzione spaziale, potrebbe giustamente sorprendere l'osservatore. Però, riproponendo l'immagine dell'icona di Maria in trono del Sinai, si può valutare come, già durante il VI secolo d. C., vale a dire in quella fase in cui si determinava e si incrementava la tradizione pittorica delle icone mariane, era usuale differenziare le

fantasie dei tessuti degli indumenti dei soggetti rappresentati, come nel caso delle vesti dei Santi Giorgio e Teodoro.



La disomogeneità delle fantasie potrebbe derivare dalla persistenza di grafismi riconducibili ad ambito orientale, probabilmente siriano o turco<sup>72</sup>, sul territorio reggino e anche messinese, ove si contempi l'indubitabile influenza che Messina esercitò oltre i propri confini, soprattutto nell'area dello stretto, soprattutto durante il 1.400 e nella prima metà del '500, superando per vivacità culturale sia Palermo che la stessa capitale del Regno.

Quanto espresso consente di individuare sul territorio di Reggio Calabria una produzione artistica che, seppur rinnovata dal fermento determinatosi nel resto d'Italia, la cui onda lunga, rimbalzando nel tempo e nello spazio aveva raggiunto persino i territori posti all'estremo sud della penisola, si innestava su una tradizione tardo-ortodossa radicata sui vuoti per fenomeni di antropologia culturale, vuoti per evidenti vincoli geografici, generata dal ben noto rapporto di filiazione tra la chiesa reggina e quella greca.

Quale possa essere stato il profilo di questo *Andria pitturi* che gli storici locali definiscono artista di chiara fama, non ci è dato sapere, poiché il suo nome non figura tra quelli inseriti nei testi canonici quali seguaci delle scuole pittoriche presenti nel sud d'Italia verso la metà del XVI secolo. Risulta però inserito nel *Thieme-Becker* e nel *Dictionnaire Bénézit*<sup>73</sup> ove si indica che operò a Reggio nel XVI secolo. Che si tratti di un pittore cui erano noti gli schematismi quattrocenteschi dei veneti, ma anche i grafismi degli artisti del centro Italia, appare indubitabile, soprattutto se considerata la rigidità iconica delle figure di San Francesco e di Sant'Antonio poste a baluardo della Vergine. Probabilmente si trattava di una conoscenza mediata attraverso l'esperienza e l'opera del grande Antonello da Messina che a Venezia operò a fianco di Bellini e dei Vivarini<sup>74</sup>, avendo, precedentemente, conosciuto, apprezzato e interiorizzato l'opera di Piero della Francesca.

<sup>72</sup> La Siria e la Turchia erano state fiorenti per la produzione e il commercio di tessuti, noti nel mondo antico per i colori vividi e le splendide fantasie.

<sup>73</sup> Si tratta dei due più prestigiosi dizionari degli artisti del mondo intero di tutte le epoche. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1905-1950; E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999

<sup>74</sup> *Storia della Pittura*, vol III, Istituto Geografico De Agostini.

Ciò che più sorprende, nell'assetto d'insieme del quadro reggino è la proporzionata ripartizione spaziale che, non concedendo privilegi ad alcuna delle figure presenti, si determina all'interno di un piano in cui la prospettiva appare quasi completamente assente. Nel contempo, non intravedendosi soluzioni architettoniche retrostanti le figure, emerge quell'unità coloristica caratterizzante il fondo delle icone orientali dei primi secoli del Cristianesimo<sup>75</sup>, ma anche tipica dei più celebri ritratti di Antonello. Essa appare sostanzialmente omogenea, fatta eccezione per i due deboli squarci luminosi posti a lato dei due santi. Un'esile prospettiva paesaggistica, forse, mal delineata, nel tentativo di offrire una pur minima fonte di luce atta a rischiarare l'insieme. Ed è nelle lievi tracce di vegetazione disegnate a lato di Sant'Antonio, pressoché illeggibili dal lato opposto, che si avverte il richiamo ai delicati e aerei paesaggi raffaelleschi, operato in modo semplicistico e molto approssimativo, con soluzione di continuità di quello sfondo cui si è già fatto cenno. Lo stuzzicante rimando all'Urbinate del Vitriolo<sup>76</sup>, appena richiamato, orienta la ricerca tra i seguaci di Raffaello nel meridione<sup>77</sup> e sposta l'asse geografico d'indagine alla città di Messina.

Nella schiera dei messinesi, va considerato tra i seguaci di Polidoro da Caravaggio<sup>78</sup>, quello Stefano Giordano cui Maria Pia di Dario Guida<sup>79</sup> vorrebbe attribuire la Madonna della Consolazione di Reggio Calabria, ignorando la firma sul cartiglio alla base del trono e procedendo, invece, ad un'analisi stilistica del manufatto reggino.

L'abate Lanzi<sup>80</sup> definisce Stefano Giordano *buon seguace del Caldara*<sup>81</sup>. Francesco Abbate, nella sua recente *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, in riferimento all'artista, parla di *recupero della solennità iconica su base prospettica di Antonello e dei veneti della fine del quattrocento...* Lo stesso prof. Abbate commentando, in fase successiva, la pala firmata dal Giordano nel 1541, rappresentante san Benedetto tra i santi Mauro e Placido, la definisce *arcaica* e parla di *luce che imbeve le colonne classiche che si stagliano alle spalle dei tre santi*. E, in relazione ai due santi posti lateralmente a San Benedetto, sottolinea *la fissità iconica delle figure, "colonnari" anch'esse, che declinano una parlata ancora veneta e antonellesca*.

Aggiunge infine che.... *da Polidoro, Stefano Giordano derivava la tendenza ad un'appassionata tristezza*.

Rigettando l'attribuzione della Di Dario Guida, piuttosto improbabile ove si considerino la firma del Capriolo e **la probabile attestazione della sua esistenza**<sup>82</sup>, si potrebbe ipotizzare una frequentazione artistica tra Stefano Giordano e Nicolò Andrea Capriolo, sostenendo che quest'ultimo, probabilmente, attinse anche all'arte del messinese. Non disponendo di altre opere del Capriolo, non ci è dato neppure di operare un confronto stilistico, al fine di comprendere la effettiva tendenza artistica di questo pittore che operò a Reggio, e che risulta sicuramente mitigata nel nostro dipinto, per il doveroso rispetto del modello della Madre della Consolazione preesistente, richiesto esplicitamente dalla committenza.

Nell'economia d'insieme della tavola reggina, l'aderenza a linguaggi diffusi in ambito polidoresco, nello specifico propri della produzione di Stefano Giordano, sembrerebbe abbastanza palese. San Francesco e Sant'Antonio esprimono la *fissità iconica* descritta dall'Abbate e si addice loro anche la definizione di "colonnari" da lui dichiarata in riferimento al Giordano. D'altronde, anche tramite un veloce confronto con la Madonna in trono del Sinai, che, all'interno del presente lavoro, costituisce l'elemento di raccordo con

---

<sup>75</sup> La primissima produzione iconografica utilizzava il colore verde come sfondo per le figure femminili e l'ocra per quelle maschili. Successivamente, si utilizzò il fondo dorato per esprimere il principio di trascendenza relativo ai soggetti rappresentati.

<sup>76</sup> T. VITRIOLO, *op. cit.*

<sup>77</sup> L'abate Lanzi, nel 1834, nella sua *Storia Pittorica della Italia*, trattando della scuola napoletana nel XVI secolo alla maniera di Raffaello, indica tra gli artisti calabresi di spicco del periodo considerato soltanto un certo Marco Cardisco, detto il Calabrese, formatosi alla scuola di Polidoro da Caravaggio<sup>77</sup>, indicato come *eccellente, pratico e bravo coloritore*, e Tonno calabrese, macchiatosi del delitto del proprio maestro.

<sup>78</sup> Polidoro Caldara da Caravaggio, manierista alla maniera di Raffaello, ebbe scuola in Messina nell'ultima parte della sua vita.

<sup>79</sup> MARIA PIA DI DARIO GUIDA in *Beni culturali e chiese di Calabria*, Laruffa 1981.

<sup>80</sup> Luigi Lanzi (abate), *Storia Pittorica della Italia* – 1834 Firenze

<sup>81</sup> Egli cita come opera di Stefano Giordano la gran tela della Cena del Signore nel Monastero di San Gregorio, dipinta nel 1541.

<sup>82</sup> Atti dell'archivio di Stato di Reggio Emilia.

l'antica produzione iconografica, si evince la similitudine strutturale dovuta alla presenza dei due santi, ritti ai lati del trono, i *colonnari*. L'evidente rigidità delle due figure non trova, però, riscontro nel gioco di sguardi che intercorrono tra San Francesco e Gesù, nè nell'espressione di Sant'Antonio i cui occhi, rivolti all'osservatore, appaiono velati di quella tristezza già rilevata dall'Abbate. Alla staticità fisica, non corrisponde, dunque, la fissità degli sguardi. Da questo contrasto emerge il dualismo artistico del manufatto in cui si coniugano stili orientali e occidentali. Se la commistione di suggestioni così diverse deriva in parte dalla richiesta della committenza di aderenza allo schema offerto dal modello iconico precedente e di conseguenza rimanda alla greicità ortodossa, dall'altra, essa esprime il contatto con la nuova cultura diffusa già da tempo sul territorio siciliano, grazie a presenze quali quella di Antonello prima e di Polidoro Caldara successivamente.

Il contesto storico-devozionale che determina la nascita della Madonna della Consolazione è, pertanto, velato da una sorta di ambiguità stilistica che non lascia trasparire la vera personalità dell'autore. Le precise esigenze della committenza richiedevano l'enfaticizzazione della presenza dei frati cappuccini e non intendevano scostarsi dal modello dell'antico quadretto. Pertanto, probabilmente, esse imbrigliarono la creatività del Capriolo, attratto dalla maniera di Raffaello e aduso alla pittura ad olio.

Nella dipintura dell'opera, egli mediò comunque, poiché, stando alle fonti<sup>83</sup>, gli venne rimproverato di non aver adeguatamente riprodotto l'originale. Del modo greco, mantenne la preparazione delle assi di legno, sulle quali fece aderire la tela da dipingere e un certo schematismo, già evidenziato. Non utilizzò tempere, né colori naturali, ma si servì della pittura ad olio che Antonello aveva esercitato per primo e poi introdotto nel meridione. Forse inconsapevolmente, si sforzò di coniugare due testimonianze a lui note, quella propria del suo tempo e quella greca che la Calabria e la provincia reggina praticavano ancora. E, nel far ciò, dedicò grande cura alla definizione delle figure di Maria e di Gesù.

Con lungimiranza, Tommaso Vitriolo intravide un rimando all'Urbinate nei tratti di *Nostra Donna della Consolazione e del Suo Divino Figlio!*

Le due immagini seguenti offrono la possibilità di coglierlo con ocularità.

La Madonna del cardellino di Raffaello, dipinta entro il 1508, sembrerebbe aver fornito al pittore reggino, un valido riferimento ispiratore. La veste e il manto di Maria si ripetono nei colori e la morbidezza delle pieghe che si dipartono dal ventre della Madonna è somigliante nei due dipinti. Il riferimento potrebbe estendersi ancora ad altre celebri icone mariane di Raffaello, poiché il Sanzio utilizzò sempre tratti comuni nelle delicatissime raffigurazioni della Vergine da lui stesso prodotte. Il richiamo esplicitato viene meno, per il diverso ruolo che svolge il manto nei due dipinti. Poggiato sulle spalle di Maria, scivola lungo il Suo corpo nel quadro del Sanzio, lasciando scoperto il capo, sul quale è delineata l'aureola. Capriolo, invece, non osa dipingere la Vergine col capo scoperto. Non possiede l'audacia del primo e non ardisce di sconvolgere il modello iconografico originale, che sicuramente, non prescindeva dal maphorion, elemento fondamentale dei dipinti mariani greco-ortodossi, mutuato da usanze femminili tipiche dell'antica Siria<sup>84</sup>e, abitualmente, contraddistinto da tre stelle, atte ad indicare la verginità di Maria prima, durante e dopo il parto. Capriolo non accenna, però, alla presenza di nimb<sup>85</sup> per Madre e Figlio, eludendo un particolare fondamentale dell'iconografia classica. Assume, invece, il dato dell'incoronazione di Maria, diffusosi nel mondo orientale dopo il X secolo, e lo sottolinea con la presenza degli angeli reggi-corona, interpretando (esplicitando) gli elementi innovativi scaturiti dalla politica ecclesiastica post-tridentina.

Anche le figure di san Giovannino e di Gesù, nella Madonna del cardellino, sembrano aver offerto al reggino elementi utili per la realizzazione del Bambino che appare plastico e mostra slanci di vitalità nella posa scomposta delle morbide gambette poggiate sul ventre materno.

Si rivela la sua torsione verso San Francesco, contrapposta al gesto d'istintiva salvaguardia che compie col braccino destro, mentre si aggrappa al manto di Maria, timoroso forse di perdere l'equilibrio o di staccarsi completamente dalla Madre, a causa del forte richiamo che il poverello d'Assisi esercita su di Lui con lo sguardo sereno e carico di sentimento.

E questa nuova filiazione, il Capriolo intese far emergere fortemente, contravvenendo alla radicata tradizione iconografica che accostava i volti di Madre e Figlio esprimendo, in un

---

<sup>83</sup> Parisio del Cardinale in Brutium n.3-4, 1948.

<sup>84</sup> Il velo o Maphorion era usato dalle donne sposate siriane e medio-orientali, quando comparivano in pubblico.

<sup>85</sup> Il nimbo o aureola.

inscindibile dualismo, il divino e l'umano, sintetizzati in quel rapporto filiale per eccellenza, posto a fondamento della storia salvifica dell'umanità. Assorbendo la lezione di Raffaello e adattandola alla tradizione dell'antica icona, egli rispose alla duplice esigenza di essere interprete del proprio tempo, senza sradicare la radice bizantina, storicamente cara ai reggini.



E tale movimento rivela l'adesione totale ai canoni artistici della poetica manierista codificata nel tardo 1584<sup>86</sup>, ma, di fatto, già praticata:

*In questo precetto parmi che consista tutto il secreto della pittura, imperocché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori furia della pittura. E per rappresentare questo moto non vi è forma più accomodata che quella della fiamma del fuoco.... La quale è più atta al fuoco di tutte, perché ha il cono e la punta acuta con la quale par che voglia romper l'aria e ascendere alla sua sfera. Sicché quando la figura avrà questa forma sarà bellissima.*

*E questa anco si può servare in due maniere, una è che il cono della piramide, che è la parte più acuta, si collochi di sopra, e la base, che è il più ampio della piramide, si collochi nella parte inferiore come il fuoco; ed allora s'ha da mostrare nella figura ampiezza e larghezza come nelle gambe e panni da basso, e di sopra si ha d'assottigliare a guisa di piramide, mostrando l'una spalla e facendo che l'altra sfugga e scorci, che il corpo si torca, e l'una spalla s'asconda, e si rilevi e scopra l'altra.*

Emerge, senza ombra di dubbio, la conoscenza dei canoni pittorici del tempo da parte del Capriolo che bene esplicita, attraverso il movimento del corpo di Gesù, l'interiorizzazione degli stessi nella sua pratica espressiva.

Tale conoscenza risulta applicata, anche, alla figura di Maria, seppur ciò appaia in modo più discreto. La lieve torsione del capo verso la Sua spalla sinistra, si contrappone a quella operata dal Figlio e crea un gioco di linee curve che, scendendo verso il basso, si allargano e si movimentano nell'evidente apertura delle ginocchia, determinando il panneggio del manto e consentendogli di scendere ad occupare la parte bassa del trono. Nella disposizione delle gambe della Madonna appare ancora evidente la torsione dell'intera parte destra della Sua figura. L'atto di reggere il Figlio, sollecita il maggiore impegno fisico della spalla, del braccio e della gamba destri che sono lievemente retrostanti rispetto alla parte sinistra del corpo. Addirittura la spalla e il braccio non si intravedono affatto, fatto salvo le dita della mano poste a sostegno del corpo di Gesù che sembrerebbero essere state soggette a rifacimento. Sulla gamba, che appare tonica e contratta, pare, invece, scaricarsi interamente lo sforzo compiuto per reggere il divin Figlio, mentre l'altra gamba, distesa e rilassata nella postura, scivola e sopravanza accentuando quella torsione cui si è fatto cenno, resa evidente anche dall'elegante

<sup>86</sup> F. ABBATE, *op. cit.*, p.197 da PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte*, 1584.

modellato del braccio sinistro che, traversando in diagonale l'intera figura, termina con la mano morbida e flessuosa, poggiata ad ulteriore sostegno sulle lievi trasparenze della vestina di Gesù.



Altro elemento di rilievo nell'economia del dipinto è dato dal rigore utilizzato nel calcolo delle proporzioni delle figure rappresentate e nella gestione dello spazio complessivo entro il quale si determina l'intera raffigurazione.

Dividendo l'immagine in 3 sezioni uguali, sia in senso orizzontale che verticale, si ottengono 9 quadrati che consentono di verificare adeguatamente l'equilibrio compositivo. I tre riquadri in alto contengono i volti e le spalle di Maria, di san Francesco e di Sant'Antonio, i due angioletti e la figura di Gesù Bambino, fatta eccezione per le sue gambette.

I tre riquadri posti in basso, invece, contengono la parte inferiore delle gambe e i piedi di Maria e dei due santi. La fascia mediana è quella che accoglie la parte centrale dei corpi dei due santi, il busto e le gambe della Vergine e le gambette di Gesù. Tale ripartizione evidenzia l'alta percentuale di superficie destinata alle figure di contro all'esiguità dello spazio per così dire *libero*.

I "vuoti" del dipinto corrispondono al suolo sul quale poggia il cartiglio con la firma e ai due squarci luminosi, posti a lato delle teste dei due santi. La loro esiguità evidenzia l'intenzione puramente devozionale della committenza<sup>87</sup> che non concede divagazioni.

Essa sembrerebbe anche evidenziare la scarsa attenzione accordata ad eventuali soluzioni paesaggistiche e/o architettoniche per lo sfondo, così come in uso nel resto d'Italia. La collocazione frontale e a tutto piano delle figure comprese nel dipinto rimanda, senza ombra di dubbio, alla pratica pittorica bizantina che concentra l'attenzione sui sacri soggetti raffigurati e li distingue, consentendone il riconoscimento, attraverso simboli iconografici caratterizzanti. Nel nostro caso, il giglio per Sant'Antonio, le stimmate e la croce da archimandrita per San Francesco.

Il rimando, già esplicitato, alle soluzioni manieristiche proprie di Stefano Giordano, seppur evidente nelle figure statiche dei santi francescani, non comprende però gli elementi architettonici che il messinese era solito adoperare per lo sfondo dei suoi dipinti.

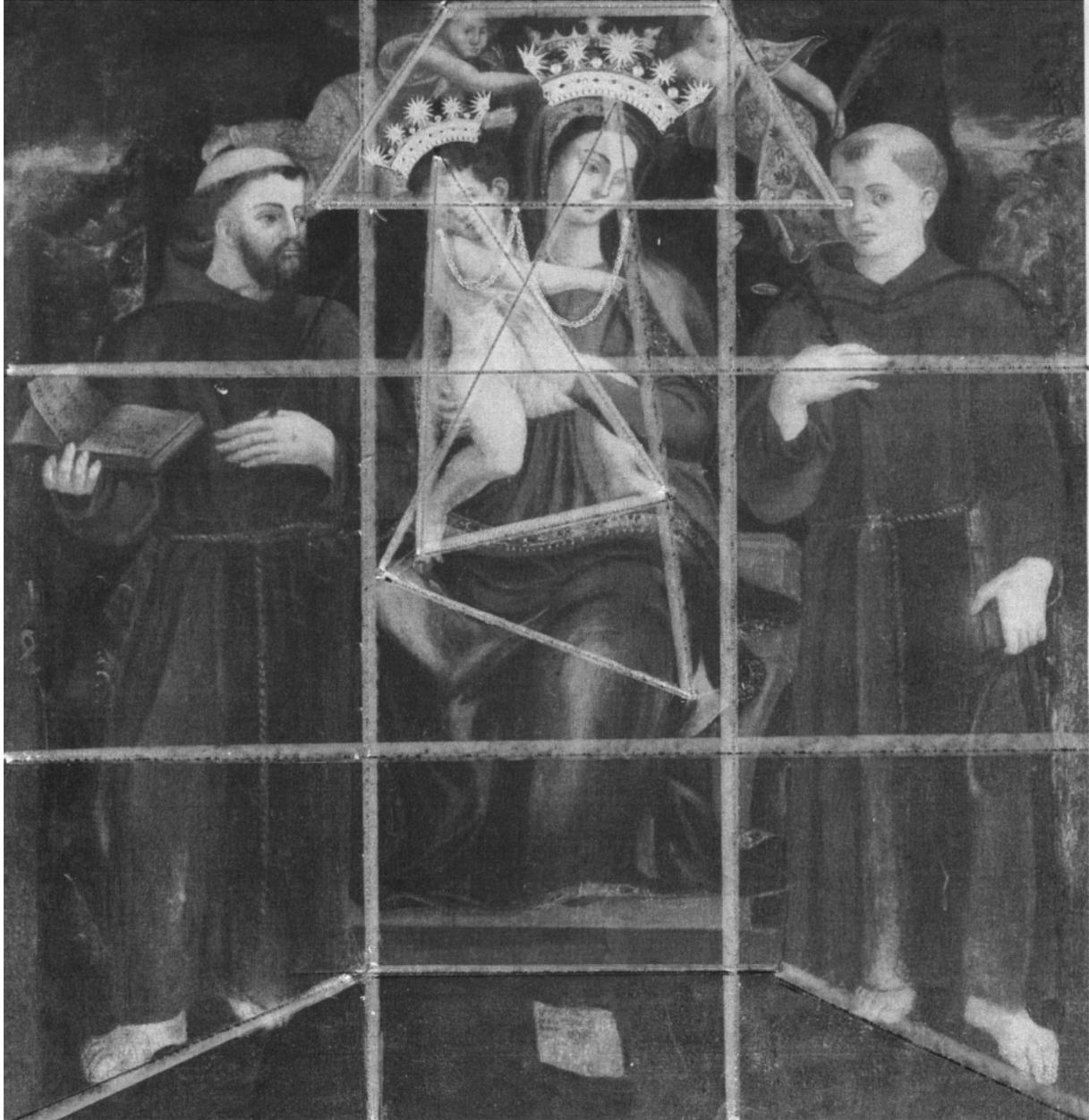
In riferimento alla precedente divisione in riquadri, va ancora sottolineata la presenza di ulteriori e significative soluzioni geometriche utilizzate per creare simmetrie spaziali e per contenere il movimento già descritto dei corpi di Gesù e di Maria. Osservando la ripartizione operata sulla figura seguente, si notano due trapezi quasi simmetrici e due triangoli. Il trapezio inferiore la cui base minore è costituita dal basamento del trono e i lati obliqui dalle diagonali derivanti dalla postura dei piedi dei due santi<sup>88</sup> e il trapezio superiore la cui base minore è data dalle testine degli angioletti e dalla corona e i lati obliqui dagli stessi corpi degli angioletti.

<sup>87</sup> Si intendano tutti i soggetti che hanno avuto concorso nella decisione di dipingere il nuovo quadro.

<sup>88</sup> I piedi dipinti sulla parte più esterna del quadro, cioè il sinistro di Sant'Antonio e il destro di San Francesco sono chiaramente dei rifacimenti.

I due triangoli definiscono, invece, lo spazio occupato dal corpo del Bambino e quello che comprende il corpo della Madonna dalla testa alle ginocchia secondo quanto previsto dai trattatisti:

*il cono della piramide, che è la parte più acuta, si collochi di sopra, e la base, che è il più ampio della piramide, si collochi nella parte inferiore come il fuoco; ed allora s'ha da mostrare nella figura ampiezza e larghezza come nelle gambe e panni da basso, e di sopra si ha d'assottigliare a guisa di piramide .....*



Forte perplessità suggerisce il netto stacco presente tra lo sfondo scurissimo che si intravede alle spalle della Madonna e dietro le teste dei due santi e i due punti di luce laterali. Sarebbe possibile azzardare l'ipotesi della primitiva presenza di un paesaggio continuo, tracciato da una parte all'altra del quadro, soprattutto ove si consideri la mancanza di naturalezza della campitura scura che, quasi una tenda, dalle spalle dei santi francescani, avanza verso l'alto e origina il piano di colore sopra descritto. Probabili maldestri rifacimenti, nel tempo, hanno alterato l'originale concezione del particolare appena descritto e soltanto future indagini stratigrafiche condotte sul dipinto potrebbero chiarire i dubbi espressi nel presente lavoro.



*Lo scorcio paesaggistico laterale alla figura di Sant'Antonio*

Altra fonte di perplessità è costituita dall'orientamento dei corpi degli angioletti reggicorona che, generalmente, sono perfettamente speculari nei dipinti mariani. Probabilmente, la presenza della testa di Gesù dal lato di San Francesco e il leggero sopravanzamento in altezza della testa di Sant'Antonio rispetto a quella di San Francesco, determinando due spazi interni lievemente differenti, richiedevano soluzioni diverse. Cosicché un angioletto è stato orientato orizzontalmente, l'altro verticalmente. Oggi è quasi illeggibile il particolare delle ali che occupano il limite superiore del quadro, mentre sono adeguatamente visibili i rami di palma che essi tengono nelle loro manine sinistre. Colpisce la cura posta nella realizzazione dei dettagli delle due vestine le cui fantasie integrano e completano il dipinto nella parte superiore. Molto ben riusciti sono, al proposito, il particolare della manichetta svolazzante appartenente all'angioletto accanto a sant'Antonio, la torsione del tessuto per il sopravanzare della gambetta sinistra che incrocia la destra e l'ampia morbidezza della veste dell'altro angioletto. Poco felice ed elegante appare, invece, la soluzione di far poggiare un piedino dell'angelo sulla testa di San Francesco, così come approssimativa risulta la dipintura dei visetti degli angeli e l'attaccatura dei loro capelli quasi evanescenti come le ali. Ancora una volta va ribadito che probabili interventi di pulitura e restauri superficiali, condotti nel tempo, hanno inciso negativamente deteriorando questa area del quadro, ove, nondimeno, si genera un evidente contrasto dato dalla regalità e dall'eleganza della corona nobiliare, sospesa sopra il capo di Maria, perfetta nel disegno e nell'omato. Essa è arricchita da 4 gigli angioini e da gemme rosse e blu che richiamano quelle dell'orlo del manto. Ancora un elemento, dunque, a comprova di quella cura manifestata dall'autore nella realizzazione del dipinto della dolce Madre della Consolazione, Avvocata del popolo reggino, che guarda benevola alla Sua città dall'alto dell'Eremo di Botte, vegliata amorevolmente dai frati cappuccini che ivi hanno secolare dimora.



## La corona



La corona posta sopra il capo della Vergine è uguale a quella riprodotta sullo stemma dei Marchesi Malaspina di Mulazzo.



La perplessità avvertita all'inizio del presente lavoro, quando considerando la raffigurazione di Maria Regina, valutavo che sul capo della Madonna non era posta una corona reale, bensì marchesale, si è dissolta nel momento in cui, nel prosieguo della ricerca, l'ho identificata con quella dei marchesi Malaspina di Mulazzo, richiamati da Parisio del Cardinale nel numero 3-4 di Brutium del 1948<sup>89</sup>.

Appaiono d'obbligo, dunque, alcune riflessioni al proposito.

L'Abate Malaspina, residente a Montebello Jonico, come indicato dal Parisio, interpellò i suoi parenti di Mulazzo., in Lunigiana<sup>90</sup>, affinché gli indicassero un pittore valente per la realizzazione del quadro. I Malaspina, verosimilmente, provvidero a individuare tra la cerchia d'artisti cui facevano abituale riferimento, una figura adeguata alle richieste della committenza.

Geograficamente Mulazzo è prossima a Reggio Emilia, dove esisteva una bottega pittorica tenuta dai Caprioli, pertanto non è escluso che la richiesta dei Malaspina si sia indirizzata in tale direzione.

Si sottolinea che la famiglia dei marchesi Malaspina intratteneva rapporti con gli angioini, questo potrebbe giustificare la presenza del giglio angioino nella corona



<sup>89</sup> Parisio del Cardinale.

<sup>90</sup> Mulazzo fu, sin dal XII secolo, feudo dei marchesi Malaspina.

## L'iscrizione sul libro di San Francesco Cronistoria dell'interpretazione



*In principio Creavit Deus Celum Terra Auctem Erat Inanis Et Vacua*

Nelle mano destra di San Francesco è aperto un libro, identificato precedentemente dagli studiosi come il libro delle Regole<sup>91</sup> dei minimi francescani. L'iscrizione in esso presente non è citata nei documenti storici da me consultati, pertanto, non è dato sapere se, effettivamente, sia stata precedentemente interpretata e decodificata.

Essa riporta i versetti introduttivi del **Libro della Genesi**, come sopra indicato ed è trascritta con una grafia irregolare e grossolana.

Il tentativo di lettura della stessa da parte mia è stato praticato su un'immagine del quadro di cm 29x33, donatami da padre Giuseppe Sinopoli<sup>92</sup>.

Operando con la lente d'ingrandimento<sup>93</sup> ho cercato di definirla, pervenendo a risultati parziali<sup>94</sup>. Conscia che nessuna possibilità di esaminare il quadro da vicino mi sarebbe stata concessa, ho interpellato telefonicamente il prof. Franco Mosino, in data 19/01/08. Lo studioso mi ha subito dimostrato la sua disponibilità e mi ha chiesto di fargli pervenire una fotocopia del particolare da esaminare, ingrandita più che possibile, in bianco e nero.

Poiché la procedura d'ingrandimento tendeva a sfocare i caratteri, mi sono rivolta, nella stessa giornata, a padre Giuseppe, esplicitandogli la richiesta dell'esimo professore e chiedendogli, pertanto, la stampa ingrandita<sup>95</sup> del particolare.

Invitata a recarmi all'Eremo, mi portavo alla basilica, nel tardo pomeriggio, accompagnata da mio marito.

Appena eseguita la stampa ingrandita, la scritta è stata esaminata da me stessa e da Padre Giuseppe. Con l'ausilio di quanto io stessa ero stata in grado di decodificare, il superiore dei Cappuccini, integrava, seppur non completamente la decifrazione, rendendosi conto che si trattava di un versetto biblico, identificabile con quello iniziale del Libro della Genesi.

Mi consegnava, comunque, la fotocopia ingrandita perché io stessa facessi ricorso al prof. Mosino.

Qualche ora dopo, tramite una telefonata, Padre Giuseppe mi forniva la frase completa.

In data 20/01/08, invio comunque al prof. Mosino la fotocopia in questione e la decodificazione operata per il dovuto riscontro. Lo studioso mi rispondeva in questi termini:

*La lettura delle scritte è perfetta. E' strano l'errore auctem invece di autem!*

*Franco Mosino  
21.1.2008*

---

<sup>91</sup> Maria Rosaria Fascì in Reggio città d'arte – tipografia De Franco 2005.

<sup>92</sup> Superiore dei Padri Cappuccini di Reggio Calabria.

<sup>93</sup> Con l'aiuto di mia figlia e di mia madre, ho a lungo osservato e comparato le parole, senza riuscire però a leggere per intero la scritta, anche a causa del fatto che l'immagine datami da Padre Giuseppe non era riprodotta interamente e la parte più esterna del libro risultava mancante.

<sup>94</sup> Siamo riuscite a leggere chiaramente le seguenti parole: terra - auctem - erat - vacua.

<sup>95</sup> Padre Giuseppe ha realizzato l'ingrandimento con un MacIntosh.

La perplessità del prof. Mosino riguardo al termine trascritto in maniera errata (probabilmente un ipercorrettismo), la grafia irregolare, così diversa da quelle finemente curate che abitualmente compaiono sulle sacre icone, la stessa apertura del libro sacro, piuttosto centrale, dunque non corrispondente alla reale collocazione del Libro della Genesi, mi inducevano a riflettere ulteriormente sulla personalità di Andrea Capriolo (o Caprioli).

### **Chi era Nicolò Andrea Capriolo**

La maggior parte delle fonti documentarie tace al riguardo. Parisio del Cardinale, sul numero 3-4 di Brutium del 1948 muove alcune ipotesi sulla provenienza di tale pittore.

*A mezzo dell'Abate Malaspina, che risiedeva a Montebello, ed anche degli Abenavoli, trattò con il pittore Nicolò Andrea Caprioli, di cui è controversa la patria. Il De Lorenzo lo ha ritenuto dei Capri e nostrano, pur non ignorando i Caprioli di Reggio Emilia. Io propendo per Reggio estense, perché mi risulta da documenti che l'Abate Malaspina l'aveva richiesto ai suoi parenti di Mulazzo (Molospinadi), che, come ognuno sa, erano del Settentrione. E' da rilevare che il nominativo Caprioli non figura nei "fuochi" coevi di Reggio Calabria.*

Maria Teresa Sorrenti<sup>96</sup> scrive al riguardo:

*La tradizionale attribuzione della tavola a Nicolò Andrea Capriolo risulta confermata dalla lacunosa iscrizione sul cartiglio ai piedi della Vergine che, nel corso di un intervento manutentivo sull'opera, ha potuto essere letta "opus fieri.../andria C.../ pitturi/ 1547". Dell'artista non si conosce altro, ma la cifra stilistica utilizzata nell'opera reggina lo riconduce all'ambiente messinese permeato dal manierismo polidoresco della metà del XVI secolo.*

Ulteriori riferimenti significativi non sembrano esistere nei documenti locali, pertanto si valutano i due estratti proposti partendo dal secondo.

La dott.ssa Sorrenti inquadra il Capriolo tra i seguaci del manierismo polidoresco e lo riconduce ad ambiente messinese. La stessa tendenza espressa dalla prof.ssa Di Dario Guida nel 1981<sup>97</sup> ma non confermata da fonti storiche sull'esistenza di un Andrea Capriolo tra i manieristi messinesi.

La cronaca riportata con cura di dettagli dal Parisio (l'abate Malaspina, i parenti di Mulazzo) non trova riscontro nelle fonti d'archivio presenti a Reggio Calabria.

Parisio del Cardinale dichiara di aver attinto tali notizie presso l'archivio privato dei Parisio di Malta. Di esso non si riesce ad avere però chiara traccia. La richiesta da me stessa prodotta ai competenti uffici dell'Ambasciata Italiana di Malta, seppur accolta dalla dott.ssa Di Marco, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, non ha fornito risultati utili. Pertanto, i dati riportati dal Parisio vengono assunti con la dovuta cautela. Tra l'altro una delle sue affermazioni, citata e circostanziata in nota nell'articolo, è inesatta. Viene, di seguito, riportata:

*...Questi due prelati e l'Arcivescovo riuscirono a persuadere il Diano ad accettare il Quadro nuovo facendogli comprendere che l'essere raffigurato accanto alla Madonna non era una vanità, ma atto di speciale devozione...*

A questo punto è inserita la seguente nota, identificata col numero 1:

*Mons. Perrimezzi(1671-1740) ne fa cenno nelle sue conferenze al Convegno Urb. di Pr. Fide.*

Si tratta di un'affermazione errata o, più probabilmente, di una nota mal collocata. Effettivamente nelle *Sacre Dissertazioni di Mons. Perrimezzi*, cappuccino e vescovo di Oppido, non è fatto alcun cenno a questo episodio. L'antico volume che accoglie le

---

<sup>96</sup> M.T.Sorrenti in Reggio Calabria, dalla città classica al liberty, De Luca Editori

<sup>97</sup> M. P. DI DARIO GUIDA, *I beni culturali e le chiese di Calabria*, Laruffa Editore.

dissertazioni, custodito presso la biblioteca comunale Pietro De Nava, è stato consultato per intero dalla scrivente.

L'unico riferimento alla città di Reggio Calabria in esso contenuto è quello relativo al Sacro Ballo. Così scrive Mons. Perrimezzi a p. 155, nel capitolo dedicato al Concilio di Parigi:

*Reggio Calabria conserva nella sua chiesa un'antico ( è utilizzato l'apostrofo) uso di alcuni balli in coro nelle feste natalizie del Signore.*

Parisio del Cardinale riferisce sui Sacri Balli più innanzi nel suo articolo, e dedica loro la nota numero 2, circostanziandola adeguatamente. Probabilmente, quindi, la prima nota era stata erroneamente collocata all'interno del testo (dal Parisio o dai tipografi?) ed ha generato e diffuso una notizia falsa in relazione all'episodio sopra citato.

L'imprecisione rilevata condiziona, seppur in parte, l'assunzione per certo degli altri dati contenuti nell'articolo, che, tra l'altro, non sono verificabili oggettivamente.

Però non risulta peregrino il riferimento ad un Andrea Capriolo(i) reggiano che il Parisio sostiene. Vediamo perché.

Sia il Thieme-Becker che il Bénézit, alla voce Capriolo(i), riportano più di un nominativo.

I due dizionari costituiscono un valido riferimento ufficiale e condiviso a livello mondiale.

Ciò che li affianca sul territorio nazionale, a sostegno dell'esistenza di pittori a nome Caprioli, sono gli antichi testi e trattati di Storia dell'arte italiana che differenziano le scuole pittoriche per ambiti territoriali e contemplano, dunque, validi riferimenti localistici.

La loro consultazione ha consentito di individuare tre validi riferimenti nel centro e nel nord Italia. Un Domenico Capriolo, pittore, che visse e operò in Veneto. Nato probabilmente a Venezia nel 1494, fu attivo soprattutto a Treviso ove morì nel 1528. Aduso alla pittura ad olio, fu fine ritrattista e paesaggista. La data della sua morte, risulta precedente alla realizzazione dell'icona della Consolazione, però non è escluso che qualcuno dei suoi figli abbia mantenuto viva la bottega del padre a Treviso. I collegamenti con l'Archivio di Stato di Treviso non hanno consentito di individuare ulteriori particolari al riguardo.

Francesco Caprioli, pittore emiliano ebbe bottega in Reggio Emilia ove morì il 6 giugno 1505. Il suo laboratorio passò al figlio Sigismondo che fu attivo sempre in Reggio, come risulta da atti presenti presso l'Archivio di Stato reggiano. E', altresì, testimoniata la sua attività presso il Refettorio degli Agostiniani di Reggio Emilia<sup>98</sup> dal Tiraboschi. Quest'ultimo riferisce che Sigismondo affrescò le pareti del refettorio *con un suo fratello per il prezzo di dieci ducati d'oro*. Sempre il Tiraboschi riporta che Sigismondo Caprioli morì il 7 maggio 1555. Altre fonti<sup>99</sup> ci informano che Sigismondo, già nel 1524, figurava tra i capi famiglia reggiani nella vicinia di Santa Maria Maddalena e che tutte le sue opere sono andate perdute. Contestualmente, tali fonti ribadiscono la sua collaborazione col fratello per affrescare il refettorio degli Agostiniani.

Pertanto, pur non avendo ancora modo di affermare per certo il luogo d'origine di Andrea Capriolo, non si può escludere l'ipotesi di una sua provenienza reggiana, considerata la presenza attiva di questo fratello di Sigismondo, di cui non è ancora noto il nome e la probabile esistenza di figli del pittore reggiano, suoi collaboratori.

Ciò anche perché gli storici reggini fanno riferimento ad un pittore di Reggio di chiara fama.

Di quale Reggio si tratti, non è ancora possibile dire.

Sembra, dunque, interessante percorrere questa traccia che potrà, in un prossimo futuro, fornire risposte più concrete ai dubbi centenari che ruotano attorno alla figura dell'autore di Nostra Donna della Consolazione, effigie amata dai reggini di ieri, di oggi e, certamente, di domani.

**Caterina Maria Marra**

---

<sup>98</sup> G. Tiraboschi: *Notizie de' pittori, scultori e architetti nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena* – Modena 1786 pp. 349-350

<sup>99</sup> *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*- Milano – 198. F. Motta

## Bibliografia

- A. CAPOGRECO, Calabria Press, *Le Madonne cretesi della Consolazione*, La Fonte Editrice – agosto-settembre 1991.
- A. DE LORENZO, *Nostra Signora della Consolazione. Quadretti Storici*, (cap.II), Siena, Tipografia Editrice San Bernardino, 1885.
- A. DULAURE, *Histoire des environs de Paris*, Paris 1838 Furne et C<sup>e</sup> Libraires –Editeurs.
- A.A.V.V. , *Storia della Pittura*, vol III, Istituto Geografico De Agostini.
- A.A.V.V., *I beni culturali e le chiese di Calabria*, Laruffa Editore 1981.
- A.A.V.V., *Maria Immacolata, nella teologia, nell'insegnamento di Giovanni Paolo II e nell'arte*.
- A.A.V.V., *Scripturae et Imagines*, Monteleone.
- A.G. HAMMAN, *La vita quotidiana dei primi cristiani*, Fabbri Editori.
- BIAGIO CAPPELLI, *Medioevo Bizantino nel Mezzogiorno d'Italia , Icone bizantine della Madonna in Calabria* – Ed. Il Coscile, Castrovillari 1993.
- *Bollettino d'arte del Ministero P.I*, Roma 1926.
- *Calabria Nobilissima*, Anno XL-XLI (1988-1989) n.88-89-90-91, Giorgio Leone, Sulle iconografie bizantine della Madonna in Calabria compilate da Biagio Cappelli – Cosenza.
- CANTARELLA, POLONIO, RUSCONI: Chiesa, chiese, movimenti religiosi – Editori Laterza.
- CAPPELLI, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano 2006.
- CAUSA-AMMIRAGLIO, *I classici dell'arte: Antonello da Messina*, Rizzoli Skira.
- CHATZIDAKIS, GRABAR, *La pittura bizantina e dell'Alto Medioevo*, Mondadori Editore – 1965.
- CHATZIDAKIS, GRABAR, *La pittura bizantina e dell'Alto Medioevo*, Club degli Editori.
- DE FIORES, MEO, *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Ed. Paoline.
- *Dizionario delle Religioni orientali*, a cura di A. VALLARDI.
- DOMENICO SPANÒ BOLANI, *Storia di Reggio Calabria*, volume secondo, Ristampa anastatica Atesa Editrice, Bologna 1983.
- E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999.
- E. M. JUNG INGLESSIS, *Madonne Romane*, Libreria Editrice Vaticana.
- E. MACERI, *Intorno a Stefano Giordano, Pittore messinese del secolo XVI*, in “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, Calzone Editore, Maggio-Giugno 1916.
- E. STRINATI, *Una festa a Reggio Calabria* in “Natura e Arte,” Vallardi Editore, Milano, 1903.
- E-BOOK, *Dictionnaire de la Bible D'Adolphe Peltier*.
- F. ABBATE, *Storia dell'arte meridionale*, Donzelli Editore.
- F. ARILLOTTA, *Ancora interrogativi sul quadro della Madonna dell'Eremo*, Brutium anno 1980, n.1.
- F. ARILLOTTA, R. LAGANÀ, L. LUCRITANO, *Immagine di una città, Reggio Calabria*, anno 1.900, Ed. Reghion.
- FLORENSKIJ, *Le porte regali*, Milano 1977.
- F. RANALLI, *Storia delle belle Arti in Italia*, Firenze 1956.
- G. BARUFFALI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1846.
- G. PARISIO DEL CARDINALE, *Brutium*, n.3-4, anno 1948.
- G. PENSABENE, *Un manoscritto di Ottaviano Pasqua e il Santuario della Consolazione*, *Historica* 1998 Anno LI, f.2.
- G. DI MARZO, *Della Belle Arti in Sicilia*, vol.III, Di Marzo Editore, Palermo 1862.
- G. M. PERRIMEZZI, *Dell'ecclesiastiche dissertazioni*, Ravello 1710.
- G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori e architetti natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1786.
- GIANNANGELO SPAGNOLIO, *De Rebus Reginis*, a cura di Franco Mosino - Mediterranea
- GIOVANNI MUSOLINO, *Calabria Bizantina*, Ed. Ongania, Venezia.
- G. DI MARZO, *Della Belle Arti in Sicilia*, Palermo 1862.
- GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Champs Flammarion.
- HART, JEVTIC', LARCHET, SKLIRIS, YANNARAS, *In un'altra forma*, Ed.Servitium.
- HARTMANN, *Cronologia della Storia universale*, Sansoni università.
- HERM, *I bizantini*, Garzanti.
- *Histoire de l'Empire Byzantin*, Edition du Rocher.

- I segreti dell'iconografia bizantina, *La Guida della pittura da un antico manoscritto*, a cura di PIERLUIGI ZOCCATELLI, traduzione dal francese di Dorella Giardini – Ed. Arkeios.
- *Itinerario santuari mariani*, Consorzio Calabria Giubileo 2000.
- J.Y.LUACES, *Arte bizantina* – Fenice 2000.
- KAZHDAN, *Bisanzio e la sua civiltà*, Economica Laterza.
- *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano – 198. F. Motta.
- L. LUCANIA, *C. Nostro, Chiese reggine*, Radio San Paolo, Direzione di Don Ercole Lacava.
- L. LUCANIA: *Cinque secoli di storia e di arte nel quadro della Madonna della Consolazione della basilica dell'Eremo di Reggio Calabria*, Brutium, Anno 1979. n.4.
- L.ZERVOU TOGNAZZI, *L'iconografia e la "vita" delle miracolose icone della Theotòkos Brefokratoùssa e Odighitria*, Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, XL (1986).
- *L'arte medievale* – San Paolo per Famiglia Cristiana.
- *Le guide d'Istanbul*, Ed. Le Petit Fûté.
- *Nuovissima versione della Bibbia, Introduzione, versione e note* a cura di CARLO GHIDELLI, San Luca.
- LUIGI LANZI (abate), *Storia Pittorica della Italia* – 1834 Firenze.
- M. Dejonghe: *Roma Santuario Mariano* – Cappelli Editore.
- MARIA PIA DI DARIO GUIDA, *La cultura artistica in Calabria*, Gangemi Editore.
- M.T.SORRENTI, *Reggio Calabria, dalla città classica al liberty*, De Luca Editori.
- M.T.SORRENTI, *La Vergine, i guerrieri e il giglio*, in "Scripturae et Imagines", Monteleone 2001,
- MANCINELLI, *Le catacombe romane e l'origine del Cristianesimo*, Scala Firenze.
- MANOLIS CHATZIDAKIS, *Bizantine Museum – Ekdotike Athenon S.A.* – Atene 1994.
- MANOLIS CHATZIDAKIS, *Mistrà*, Ekdotike Athenon S.A. , Atene 1992.
- MARIA PIA DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubettino, 1992.
- MARIA ROSARIA FASCÌ, *Reggio città d'arte*, tipografia De Franco 2005.
- MINASI, *Le chiese di Calabria dal Val XII secolo*, ristampa anastatica Barbaro editore.
- Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione generale antichità e belle arti: A. FRANGIPANE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Calabria (Province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria)*, La Libreria dello Stato – 1933- Anno XI E-F
- N. CATANUTO, *Contributo alla pittura napoletana del Rinascimento, influsso ispano-fiammingo*, R.C. 1934
- *Nostro: Reggio Calabria e la sua provincia - Napoli- Electa*
- P. FRANCESCO RUSSO, *Storia dell'Archidiocesi di Reggio Calabria*, vol. terzo – Laurenziana – Napoli, 1965.
- P. GIAMBATTISTA DA SAN LORENZO, *Cenni storici sul santuario della Consolazione in Reggio Calabria*, Roma 1916.
- P. REMIGIO ALBERTO LE PERA, *I Cappuccini in Calabria e i loro conventi*, Ursini Editore, Catanzaro 1971.
- P. REMIGIO ALBERTO LE PERA, *Sprazzi di luce sul Santuario della Consolazione*, in Reggio Calabria Tipografia Sacro Cuore, Nicastro 1967
- PADRE U. FASOLA, *La catacomba di Domitilla*, Pontificia commissione di archeologia sacra, Città del Sole.
- PAGELS, *I Vangeli gnostici*, Arnoldo Mondadori Editore.
- PADRE V. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*, vol II – Le Monnier - Firenze 1854.
- PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte*, 1584.
- PASSARELLI, *L'Icona della Madre di Dio*, ed. La casa di Matriona Tascabili Economici Newton.
- PISANI, *Maria nell'arte*, Gangemi editore.
- POPOVA, SMIRNOVA, CORTESI, *Icone*, Arnoldo Mondadori Editore.
- PRETTO, *La pietà popolare in Calabria*, editoriale Progettp 2000.
- R. COTRONEO, *Per l'origine del culto alla Madonna della Consolazione presso Reggio di Calabria in "Rivista Storica Calabrese"* 1905.
- *Rivista storica calabrese*, n. 8, Anno XX (1999), numeri 1-2.
- ROUSSEAU, *L'icona, splendore del tuo volto*, ed. Paoline
- S. SCHIAVONE, *Le antiche parrocchie dell'Archidiocesi di Reggio Calabria*.
- *Storia della pittura*, Istituto Geografico De Agostini
- G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta*, Tomo III – Pisa 1841
- T. BELLO, *Maria, donna dei nostri giorni*, Famiglia Cristiana.
- T. VITRIOLO, *Cenni storici sulla sacra effigie di Nostra Donna della Consolazione*, Napoli, 1840.

- THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1905-1950.
- G. VASARI, *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Siena 1792