
BRVTIVM

GIORNALE D'ARTE FONDATO DA ALFONSO FRANGIPANE – REGGIO CALABRIA 1922



Polistena (Reggio Calabria) - Deposizione Chiesa Matrice (vedi pag.

NUOVA SERIE TRIMESTRALE – REGGIO CALABRIA – GENNAIO/MARZO 1990

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV 70%

stenese che ha, a suo tempo, studiato la pala, non ha affrontato la questione della datazione dell'opera, ma ritenendola giustamente di alta qualità, l'ha attribuita, sulla base della descrizione di un «Deposito del Signore con le Marie. S. Giovanni, Giuseppe, Nicodemo, la Beata Vergine con altri assistenti al doloroso mistero», al più grande scultore napoletano del primo Cinquecento: Giovanni da Nola.

Mancano evidentemente sia elementi documentari che precisi confronti stilistici che confermino con sicurezza l'attribuzione a Giovanni da Nola.

Sia la datazione che l'attribuzione sono ancora questioni aperte su cui nuovi elementi e scoperte potranno fornire soluzioni definitive e universalmente accettabili.

La lettura dell'opera però può fornire qualche elemento utile per una sua migliore comprensione e forse per una sua futura attribuzione e datazione.

La scena è organizzata su due ampi registri in corrispondenza fra loro: lo svenimento della Vergine in basso è controbilanciato dalla «schiovaione» di Cristo, le figure di una pia donna e di Giuseppe d'Arimatea, testimoniano la sofferenza della Vergine offrendola al Cristo e ai fedeli, come i due ladroni crocifissi sono testimoni inconsapevoli del sacrificio di Gesù, le pie donne tentano di alleviare il dolore della Madonna, come gli «schiovaatori», in bilico sulle scale e sui bracci della croce, con un certo sforzo adempiono al loro pio ufficio.

Le quattro figure testimoniali chiudono ai lati la composizione inquadrando come quinte teatrali le due scene sacre che trovano il loro fulcro nei due corpi della Vergine e del Cristo, distanziati ma visivamente uniti dal tronco della croce.

Il corpo della Vergine, adagiata per terra e sostenuta dalle pie donne, ha davvero, grazie agli ampi panneggi, «le sembianze maestose di una antica Arianna» dei sarcofagi tardoromani. Forma la base della piramide visiva in cui si muovono le pie donne e che è sovrastata e conclusa dal corpo di Cristo.

I gesti delle braccia di Cristo sono tutt'altro che casuali, col braccio sinistro sembra rispondere allo sguardo della pia donna, mentre con la mano destra resta ancora inchiodato alla croce.

Il suo corpo inanimato si lega pro-

fondamente ai gesti, alle posizioni, agli sguardi dei vivi che hanno fede. La scena funebre acquista così il carattere sacro, nobile di uno spazio aperto, capace di coinvolgere i fedeli e di guidarli alla contemplazione del dolore terreno di Maria, della compassione di San Giovanni, della devozione della pia donna, del sacrificio di Cristo per trascendere la vita terrena con la fede nella resurrezione.

Vi è quindi un naturalismo che declina già verso il teatro sacro che educa alla devozione religiosa.

La scena presenta però anche altri elementi che risalgono ad una tradizione figurativa più antica. Le figure sono complessivamente quattordici, sette in basso e altrettante in alto, anche questa scelta non è casuale. Il numero sette è un numero perfetto, mistico, secondo la tradizione cabalistica, è costituito da 3 + 4, da un'unione tra il dispari e il pari, il maschile e il femminile, i suoi addendi nascono dalla triplicazione dell'1 e dalla moltiplicazione del 2. Allo stesso modo accanto alla croce appaiono gli antichi simboli del sole e della Luna ad indicare la ciclicità del tempo naturale superato dall'eternità divina.

La scena è molto ricca di significati e deriva da un modello iconografico ben noto che, nel Cinquecento, ha incontrato grande successo quello della «Deposizione» di Volterra, datata 1521, del Rosso fiorentino, ripresa da Daniele da Volterra nell'affresco del 1541 nella chiesa romana della Trinità dei Monti, da Giorgio Vasari, da Baccio Bandinelli e da tanti altri e attestata anche in ambito meridionale.

Nella Chiesa madre di Copertino (Lecce) la «Deposizione dalla Croce», datata 1571, del pugliese Gianserio Strafella è simile in tutti i particolari iconografici alla pala marmorea di Polistena, tanto da far pensare alla derivazione da un unico modello, magari diffuso attraverso una incisione a stampa.

Sembra di dover quindi concludere che la pala di Polistena sia da ricollegare piuttosto che ad un michelangiolismo diretto al manierismo toscoromano attraverso la diffusione in ambito meridionale del modello iconografico del Rosso Fiorentino e che la conservazione di quest'opera sia d'altra parte la testimonianza di un apprezzamento certamente legato a motivi religiosi che meritavano di essere indagati proprio perché hanno garantito la sopravvivenza dell'opera, così come non può non essere apprezzata la scelta fatta a metà del Cinquecento di sistemare nella chiesa principale di Polistena un'opera moderna che testimoniava l'aggiornamento del gusto dell'artista, pur con qualche antico legame alla tradizione medioevale e inconsapevolmente (forse) cabalistica, ma soprattutto dell'ignoto committente.

Francesco Semeraro

¹ Le Avventure di una «Pala Marmorea». Memoria letta alla Regia Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli dal Socio Ordinario Residente Francesco Jerace. Napoli 1924. Stampata dalla tipografia dell'Università, Via S. Filippo e Giacomo, 21.

APPUNTI SU UN QUADRO ATTRIBUITO A GIACOMO DA COSENZA

«Della Provincia di Cosenza abbiamo avuti varj Virtuosi Pittori, ed anche di quella di Catanzaro, i quali venuti in Napoli per studiar Pittura, molto profitto vi fecero; e massimamente quelli, che per maggiormente profittare nell'Arte passarono in Roma a far loro studio; come fece un Antonio Pizzo, un Gio: Battista Nasoni, un Giacomo Cosentino, e un Marco Antonio Nicotera, che circa il 1590 e 1600 fiorirono». Con un cenno fugace, così Bernardo De Dominici (*Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, tomo II, 1743, p. 153) segnala sulla

scena napoletana di fine Cinquecento un gruppo di artisti calabresi.

In questa sede vorremmo appuntare lo sguardo su Giacomo Cosentino, non tanto per rivelarne un'attività la cui documentazione risulta oramai perduta (con Onofrio Giannone, si potrebbe affermare «Dei pittori, che non si sa che del semplice nome, il migliore è non dirne nulla»), quanto piuttosto per esaminare una sua presunta opera (l'unica, sembrerebbe, a Napoli) alla luce di una testimonianza archivistica relativa al pittore napoletano Michele Curia. Di costui, che visse tra il primo e l'ultimo de-

cennio del XVI secolo, si è potuto finalmente ricostruire in massima parte la biografia artistica, grazie a un cospicuo numero di documenti pubblicati recentemente dal sottoscritto (Vincenzo De Luise, *Michele Curia. Indagine documentaria*, Napoli 1989).

Il quadro del Cosentino citato è descritto dal De Dominicis: «[...] da noi non si fa menzione se non d'una tavola del nominato Giacomo, che si vede nella Sagrestia di Montecalvario, che prima fu esposta sopra un Altare della suddetta Chiesa; nella quale si vede la B. Vergine col Bambino in gloria, e due Angeli che la coronano, e nel basso il P.S. Benedetto, e S. Francesco d'Assisi, con bel paese». Inoltre, per aggiungere un altro dato sull'artista calabrese, afferma che «dicesi che costui fu scolaro di Gio:Filippo Criscuolo».

Tutte le citazioni su Giacomo posteriori al De Dominicis (ad eccezione, come vedremo, del Chiarini) si basano su queste scarse notizie, mentre l'unica analisi stilistica della tavola (che esiste tuttora nella chiesa di Montecalvario ed è in fase di restauro) è di mano di Adolfo Venturi, il quale inserì l'opera nell'area di influenza raffaellesca mediata da Cesare da Sesto (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940, vol. IX, parte V, 1932, pp. 728-29).

L'elemento di riflessione che proponiamo si basa su un contratto notarile del 21 giugno 1572 (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del Cinquecento, Aniello Rosanova, scheda 172, protocollo 7, ff. 468 v. - 469 v.*). Esso venne stipulato tra un certo Sebastiano Masturzo e il pittore Michele Curia, che si impegnava a dipingere, per la somma di 20 ducati, una «cona» alta circa 10 palmi e rappresentante «la figura de la madonna con lo figliolo in braccia assettata sopra nuvole et a mano dextra la figura di santo ambrosio et à mano sinistra la figura di santo Jacomo et tutte altre figure et lavori necessarij et li campi de payse [...]».

La pubblicazione integrale di questo documento ha permesso, anzitutto, di stabilire una volta per sempre che il Curia non può essere identificato con il cosiddetto «Maestro di Montecalvario», l'anonimo autore di un bellissimo trittico centinato raffigurante la «Madonna del Rosario» e il «Giudizio Universale». L'errato accostamento si basava proprio sul con-



Napoli, Chiesa di Montecalvario: Dipinto attribuito da alcune fonti a Giacomo da Cosenza.

tratto citato, riportato dal Filangieri, in un sunto fuorviante (Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia le arti e le industrie napoletane*, Napoli 1883-1891, vol. V, 1891, pp. 153-54).

In questa sede però tale questione è marginale. Quello che ci interessa è invece costatare le affinità fra il soggetto del dipinto e il quadro attribuito dal De Dominicis a Giacomo. L'altezza (2,45 metri dal centro delle centina) è praticamente la stessa indicata dal contratto (dieci palmi «jn circa»: 2,60 metri circa). La Madonna è seduta sulle nuvole, col Bambino in braccia; gli angeli possono essere identificati nella dicitura «et tutte altre figure»; il paese che si intravede in lontananza sembra indicato da «li campi de payse». Restano, naturalmente, le due grandi figure di Santi. San Giacomo e Sant'Ambrogio, per il contratto; San Francesco e San Benedetto, nel dipinto. Però per qualcuno la figura di San Benedetto non è molto chiara, al punto che potrebbe identificare un altro Santo vescovo (Sant'Ambrogio?). Risulta inconfondibile invece San Francesco. Si può presu-

mere forse un intervento del committente dopo l'accordo notarile?

Un'analisi stilistica approfondita potrebbe rivelare non poche sorprese. Potrebbe, per esempio, indicare nel dipinto la mano, acerba fin che si vuole, del figlio di Michele Curia, il ben più famoso Francesco, che alla data del contratto (1572) era probabilmente in una fase di poco anteriore alla completa autonomia dalla bottega paterna (del cui «marchio di fabbrica» sarebbe quindi un altro indizio). Le opere della piena maturità di Francesco presentano non poche affinità con il quadro in questione: dalle figure degli angeli a quelle dei santi, che sembrerebbero i soggetti in cui più è intervenuto il giovane Curia.

Queste note non vogliono, in ogni caso, avanzare l'ipotesi dell'assoluta inesistenza di Giacomo da Cosenza nel panorama artistico del Cinquecento meridionale. Forse il nodo è semplicemente nell'inversione di un'attribuzione (errore da far risalire, evidentemente, al De Dominicis). Si può ricordare, a tale scopo, che il Chiarini, a commento del canonico Celano, indica un'«Assunzione del

Cosentino» presente nella sagrestia della chiesa di Montecalvario, che potrebbe essere il vero quadro da restituire al *corpus* del nostro pittore (Carlo Celano, *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, Napoli 1692, ediz. commentata a cura di G.B. Chiarini, Napoli

1856-1860, vol. IV, 1859, p. 642).

Un altro indizio della probabile confusione del De Dominici sembrerebbe provenire dalle note biografiche su Francesco Curia, laddove viene affermato che questi era figlio di «Giacomo Curia, che all'esercizio de' Tribunali attendeva» (B. De Dominici,

op. cit., tomo II, 1743, p. 205). Si adombra un possibile scambio «Michele Curia - Giacomo Curia - Giacomo da Cosenza», scambio che avrebbe fatto confondere le figure dei due pittori al punto da invalidare un'attribuzione.

Vincenzo De Luise