

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale



Anno 2 – Numero 1

ISSN 2611-027X

EUC
Edizioni Università di Cassino
2018

Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica (Adis) – Peer reviewed journal

Politica editoriale – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica è un progetto editoriale frutto della convenzione scientifica tra la Diocesi di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo e l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. La rivista vuole essere luogo di incontro accademico nazionale ed internazionale per tutti coloro (universitari, docenti, ricercatori, dottorandi o semplici cultori di storia) che si interessano di studi di storia sociale ed ecclesiastica. In questo modo in ogni numero monografico si offrirà alla comunità scientifica di riferimento una panoramica qualificata ed esaustiva sulle ricerche in atto, oltre che un puntuale aggiornamento sulle fonti archivistiche presenti sul territorio del basso Lazio.

Accesso aperto – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica pubblica *open access*, con licenza *creative commons attribution-non commercial-noderivatives 4.0 international*.

Ambiti e obiettivi di ricerca – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica ospita lavori originali e inediti in italiano, inglese, spagnolo e francese che pongono particolare attenzione alla sociologia, all'antropologia, all'archeologia, alla storia dell'arte, alla storia ecclesiastica, alla storia moderna e contemporanea in prospettiva interdisciplinare e transdisciplinare. Numeri monografici (numeri speciali/Quaderni dell'Adis) curati da *guest editors* italiani e/o stranieri su temi specifici si alternano a numeri miscelanei.

Procedure di revisione – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica adotta la procedura di *peer-review* a doppio cieco (*double-blind*) quale requisito di pratica scientifica della ricerca. Il sistema di valutazione procede da un vaglio iniziale da parte del direttore scientifico in consultazione mirata con il comitato scientifico e richiede per l'accettazione del contributo una valutazione da parte di due revisori anonimi esterni, italiani o stranieri (*double-blind international peer review*), che ne garantisca l'originalità, la correttezza metodologica e il potenziale impatto. Nel caso di pareri contrastanti viene richiesto il parere di un terzo revisore esterno e la direzione scientifica si riserva l'ultima decisione. Non si accettano articoli proposti ad altre riviste o pubblicazioni, né parti di tesi. È garantito il diritto alla riservatezza di tutte le parti coinvolte nel processo di pubblicazione. Come previsto dal codice etico di Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica la condivisione dei valori del lavoro scientifico è richiesta a tutti coloro i quali concorrono alla realizzazione della rivista, con particolare riguardo alla originalità, alla metodologia e alla correttezza.

Indicazioni per gli Autori - I saggi possono essere redatti in italiano, spagnolo, inglese o francese e devono rispettare le norme redazionali della rivista. Devono pervenire con un anticipo di almeno 3 mesi rispetto alla data prevista per la pubblicazione (gennaio). L'Autore con l'invio dichiara che il saggio è opera originale e inedita e si impegna a firmare la liberatoria per la sua pubblicazione e a rispettare il codice etico della rivista. I saggi dovranno pervenire accompagnati da un abstract (di non oltre 50 parole) e da 3-5 parole chiave in italiano e inglese.

Costi – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica non applica agli Autori costi per il referaggio e la pubblicazione.

Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica (Adis) – Peer reviewed journal

Editorial policy – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica is an editorial project resulting from the scientific convention between the Diocese of Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo and the University of Cassino and Southern Lazio. The magazine aims to be a meeting place for national and international academics for all those (university students, teachers, researchers, Ph.D. students or simple history scholars) who are interested in social and ecclesiastical history studies. In this way, in each monographic issue, the scientific community of reference will be offered a qualified and exhaustive overview of the research in progress, as well as a timely update on the archival sources present in the territory of the Southern Lazio.

Open access policy – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica is entirely open access, in compliance with license creative commons attribution-non commercial-noderivatives 4.0 international.

Aims and scope – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica hosts original and unpublished works in Italian, English, Spanish and French that pay particular attention to sociology, anthropology, archeology, art history, ecclesiastical history, modern and contemporary history in an interdisciplinary and transdisciplinary perspective. Monographic numbers (Special Numbers/Quaderni del Csal) edited by Italian or foreign guest editors on specific themes alternate with miscellaneous numbers.

Peer review process – Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica adopts the double-blind peer-review procedure as a requirement for scientific research practice. The evaluation system proceeds from an initial screening by the Scientific Director in consultation with the International Scientific Committee and requires an assessment by two external anonymous referees (Italian or foreign) for acceptance of the contribution (double-blind international peer review) who ensure the originality of content, methodological appropriateness and potential scholarly impact of the articles. In the case of a controversial evaluation, the journal can involve a third external reader, and the editor in chief can take a final decision. We do not accept articles proposed to other journals or publications or parts of dissertations. The right to the confidentiality of all parties involved in the publication process is guaranteed. As foreseen by the Code of Ethics of Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica, the sharing of the values of scientific work is required to all those who contribute to the realization of the journal, with particular regard to originality, methodology and correctness.

Instructions for Authors - The essays can be written in Italian, English, Spanish and French, in accordance with the Scientific Board of the journal. They must arrive with an advance of at least 3 months in relation to the expected date of publication (January). The Author presenting the essay declares that it is an original and unpublished work and is committed to signing the release for its publication and to respect the ethical code of the journal. The essays must be accompanied by an abstract (no more than 50 words) and 3-5 keywords in Italian and English.

Publication charges - There is no submission or publication fee.

Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica (Adis) – Peer reviewed journal

Direttore / General Editor – Lucio Meglio (Università di Cassino e del Lazio meridionale).

Comitato scientifico / Scientific Board – Filippo Carcione (Università di Cassino e del Lazio Meridionale); Salvatore Abbruzzese (Università di Trento); Roberto Cipriani (Università di Roma Tre); Luigi Alonzi (Università di Palermo); Mariano Dell’Omo (Pontificia Università Gregoriana); Herwarth Röttgen (Universität Stuttgart, Germania); Maurizio Esposito (Università di Cassino e del Lazio Meridionale), Tommaso Baris (Università di Palermo) Alessandro Porrovecchio (Université de Lille II), Alessandra Sannella (Università di Cassino e del Lazio Meridionale), Gabriele Di Francesco (Università di Chieti), Cristina Corsi (Università di Cassino e del Lazio Meridionale), Giovanni Grado Merlo (Università di Milano), Luigi Di Santo (Università di Cassino e del Lazio Meridionale).

Comitato di redazione / Editorial Board – Antonio Cartelli (Università di Cassino e del Lazio Meridionale); Romina Rea (Biblioteca “Cesare Baronio”, Diocesi di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo).

Contatti e indirizzo / Contacts and address - Editorial Unit Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica, c/o Biblioteca Diocesana “Cesare Baronio”, Via XIII Febbraio, 03039 Sora (Fr), Italia, e-mail: adis@unicas.it – l.meglio@unicas.it; website: <http://cea.unicas.it/adisse/index.html>

Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica, Anno II, Numero 1, 2018.
Direttore responsabile Lucio Meglio.

© Centro Editoriale d'Ateneo – Edizioni Università di Cassino
Località Folcara – 03043 Cassino (FR) Tel. +39 0776 2993486
editoria@unicas.it

ISSN 2611-027X

Annate precedenti
2017 -

Indice

Editoriale

Il culto mariano nella chiesa di S. Martino in Vallecorsa. Sviluppi storico-teologici e contesto epocale <i>di Filippo Carcione</i>	pag.	9
La grazia di Raffaello incontra l'austerità della Controriforma: considerazioni su alcuni dipinti dell'età di Cesare Baronio <i>di Stefano Di Palma</i>	»	36
Discussione		
Un rosario per i briganti <i>di Fiorenzo Ferdinando Mastroianni</i>	»	72
Riflessioni sul sinodo: i giovani e la fede <i>di Simone Giannicola</i>	»	75
Un furto d'identità tra immagini sacre a Canneto <i>di Dionigi Antonelli</i>	»	79

Editoriale

Gli *Annali di Storia Sociale ed Ecclesiastica* sono al secondo anno di vita e già da questo numero si può dire che la Rivista è partita bene. È uscita puntuale e così accadrà anche in futuro, ha cominciato a raggiungere lettori in varie parti d'Italia e in alcuni paesi stranieri. Ma più che il numero dei fruitori, del resto importanti, sono interessanti gli argomenti dei contributi perché convergono nel riconoscere l'esistenza di un «vuoto» che la Rivista si propone di colmare.

In ottemperanza agli obiettivi che la Rivista si prefigge, ossia la promozione di conoscenza, dibattito, scambio di esperienza e di risultati in riferimento a oggetti di interesse abbastanza ampi e strettamente connessi alle scienze storiche e sociali, il presente numero si apre con il contributo del prof. Filippo Carcione sul culto mariano nella chiesa di S. Martino a Vallecorsa, in provincia di Frosinone, a dimostrazione di quel connubio inscindibile tra lavori di respiro universale e ricerche locali che gli *Annali* perseguono.

Ad onorare il campo della storia dell'arte, ad oggi ancora poco esplorato nel comprensorio del basso Lazio, si dedica il saggio del dr. Stefano Di Palma sull'analisi di alcuni dipinti conservati nella Diocesi sorana risalenti al tempo del cardinale Cesare Baronio.

Chiude il numero la sezione *Discussioni* all'interno della quale sono ospitati tre brevi articoli di vario argomento: il primo di padre Fiorenzo Mastroianni sul brigante Bartolomeo Vallante, detto Catena, originario di Monte San Giovanni; il secondo di padre Simone Giannicola sul recente sinodo dei giovani ed infine l'ultimo, a firma di mons. Dionigi Antonelli, su un interessante tema antropologico-iconografico che riguarda la Madonna di Canneto. Con questi ampi temi la rivista *Adis* intende costituirsi come una soglia di contatto tra la rete, le pratiche e la produzione scientifico-culturale nel campo degli studi storico-sociali, da un lato e la costante apertura e confronto con la comunità, i referenti sociali del nostro lavoro e le altre reti scientifiche e professionali nazionali e internazionali.

Lucio Meglio

Il culto mariano nella chiesa di S. Martino a Vallecorsa. Sviluppi storico-teologici e contesto epocale

FILIPPO CARCIONE*

* Presidente Vicario dei Corsi di Laurea in Scienze dell'Educazione e Scienze Pedagogiche dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale.

Sommario. L'articolo ricostruisce la storia del culto mariano nella chiesa di S. Martino in Vallecorsa (Frosinone), osservando i legami locali con il contesto epocale.

Parole chiave: Madonna della Sanità, icona, don Giuseppe De Bonis.

1. La chiesa di S. Martino a Vallecorsa: una scuola di virtù teologali

Chiunque si rechi a Vallecorsa (FR), comunità collinare della Media Valle Latina, situata ai piedi del Monte Calvilli tra la catena degli Ausoni, assorbita nella confinazione ecclesiastica di Gaeta dopo la scomparsa dell'antica diocesi di Fondi (1818)¹, successivamente passata alle dipendenze dell'ordinario di Veroli (1921) per stabilizzarsi da ultimo all'interno del nuovo soggetto canonico di Frosinone-Veroli-Ferentino

¹ L'origine dell'episcopato fondano viene fatta risalire già alla metà del IV secolo: cfr. V. FIOCCHI NICOLAI, *I monumenti paleocristiani di Fondi attraverso gli scritti di Gregorio Magno*, in T. PISCITELLI CARPINO (cur.), *Fondi tra Antichità e Medio Evo*, Napoli, 2002, p. 166. Per gli ultimi tempi della sua lunga storia fino all'estinzione per effetto del Concordato di Terracina stipulato nel contesto della Restaurazione tra Stato Pontificio e Regno delle Due Sicilie cfr. C. MACARO, *La Diocesi di Fondi. Dal periodo post-tridentino alla soppressione (1818)*, Fondi, 2004. Quanto a Gaeta, dopo l'incremento territoriale per l'effetto concordatario, alla fine del 1848 la città verrà elevata a sede arcidiocesana da Pio IX come pegno di gratitudine per l'accoglienza riservatagli in loco dopo la fuga da Roma per i torbidi rivoluzionari culminati poco prima nell'assassinio di Pellegrino Rossi: non appare fuori luogo, per lo spessore scientifico, richiamare qui il Convegno celebrato per i 150 anni dell'avvenimento e dell'elevazione della Diocesi di Gaeta ad Arcidiocesi (13 dicembre 1998 - 24 ottobre 1999), i cui Atti sono stati pubblicati a cura di L. CARDI, *Pio IX a Gaeta. 25 novembre 1848 - 4 settembre 1849*, Marina di Minturno, 2003.

(1986)², e visiti il Santuario, in cui la Vergine, *Salus Infirmorum*, viene invocata dal popolo come *Madonna della Sanità*³, coglie d’impatto, attraverso il modello dei Santi ivi principalmente venerati, una grande scuola di “virtù teologali”.

Intanto, lo stesso Santuario è ospitato nell’antica *chiesa di S. Martino*, risalente con tutta probabilità all’età desideriana (1058-1085)⁴, quando, sotto l’impulso della riforma gregoriana, i monaci benedettini s’impegnavano a promuovere, attraverso la costruzione o ricostruzione di nuovi templi, l’ideale palingenesi di una Chiesa affrancata dai lacci cancerogeni della mondanità feudale⁵ ed indicavano nei Santi, che in passato l’avevano magnificata, il riferimento etico, a cui votarsi per sostenere attivamente

² Già nel 1956 l’antico titolo di Veroli era stato vincolato *in perpetuo* a quello di Frosinone; successivamente, nel 1973, Veroli e Frosinone, a loro volta, erano state unite *in persona episcopi* con la diocesi di Ferentino. La storia di Vallecorsa segue questi assestamenti di giurisdizione.

³ Per la storia del luogo di culto mariano si veda il corposo e documentato saggio di V. RICCI, *Un Santuario Cajetano. Storia della Cappella di Maria SS.ma della Sanità in Vallecorsa. Dallo Scisma d’Occidente alla consacrazione dei Vescovi Gaetani (secc. XIV-XX)*, Cassino, 2012, che deve essere considerato un classico per ogni studio successivo sull’argomento. Utile scorta è il ricco apparato bibliografico posto alle pp. 287-298.

⁴ La genesi dell’edificio è legata allo sviluppo di quell’incastellamento tipico dei secoli centrali del Medioevo, allorché, su un insediamento longobardo precedente, emerge il *Castrum valis curse* (*Valle de cursa* = *Vallecorsa*), così chiamato da un documento del 1072/1073, la carta di Littefredo, console di Fondi, che ne faceva dono all’Abbazia di Montecassino, la quale avrebbe mantenuto il controllo del sito fino all’ascesa normanna avvenuta nel 1140 con i Dell’Aquila. Cfr. B. ANGELONI - G. PESIRI (cur.), *Apprezzo dello Stato di Fondi fatto dalla Regia Camera nell’anno 1690*, Firenze, 2008, p. 65, n. 74. Tra i vari luoghi di culto presenti sul territorio cittadino la parrocchiale di S. Martino è tradizionalmente onorata come “Chiesa matrice” con titolo arcipretale ed ha avuto particolare incidenza nella storia civile e religiosa della comunità, per la quale resta comodo approccio bibliografico, anche se invecchiato, il testo collettaneo a cura del Comitato per il Culto della Madonna della Sanità di Vallecorsa, *Vallecorsa I*, Grottaferrata, 1972: se ne vedano, in particolare, gli articoli a firma di M. COLAGIOVANNI (*Vallecorsa nei secoli*) e D. ANTONIONI (*Le chiese di Vallecorsa*). Dall’arcipretura di S. Martino avente dignità di capitolo dipendevano in passato come suffraganei gli abati curati con i canonici delle altre due antiche parrocchie cittadine, S. Michele Arcangelo e S. Maria (cfr. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, XXVII, Venezia, 1844, p. 295). Oggi, oltre S. Martino, solo S. Michele Arcangelo mantiene il titolo parrocchiale, mentre S. Maria, colpita dai bombardamenti del 1944 e ricostruita nel dopoguerra, è divenuta semplice cappellania dedicata all’Assunta ed annessa alla giurisdizione diretta della Chiesa matrice. Un solo sacerdote, don Francesco Paglia, assistito da un vicario, governa al momento ambedue le parrocchie rimaste.

⁵ Cfr. N. CILENTO, *L’opera di Desiderio abate cassinese e pontefice per il rinnovamento della Chiesa dell’Italia meridionale nell’età gregoriana*, in F. AVAGLIANO - O. PECERE (cur.), *L’età dell’abate Desiderio*, III/1: *Storia, arte e cultura*, Montecassino, 1992, p. 164.

l'impresa, con ciò suscitando un'immane rete di culti patronali cittadini⁶, che aggiornavano il precedente tessuto devozionale con sostituzioni o affiancamenti⁷. In prospettiva, il celeberrimo vescovo di Tours (+ 397), immortalato da una splendida agiografia d'inizio V secolo⁸, rappresenta un eccellente testimone di "Fede" con il suo cammino di conversione: da potente militare romano allineato alle costumanze pagane, avvezzo a farsi ubbidire (*uomo vecchio*), egli si fa umile monaco cristiano per amore del Risorto (*uomo nuovo*), distaccandosi dal potere, condividendo la sua sorte con i poveri (come simboleggiato dal ben noto episodio del mantello tagliato in due) e ponendosi, con un capovolgimento dal precedente ruolo di comando, in obbedienza della Chiesa fino a caricarsi di un servizio episcopale esercitato nell'austerità dell'eremita. Nulla di strano che i figli di S. Benedetto (+ 547), il quale, dopo l'esodo dall'area sublacense, venendo a Montecassino (529), aveva dedicato proprio all'asceta gallico il primitivo oratorio dell'incipiente cenobio⁹ attraverso una clamorosa *calcatio* sui resti di una paganità agonizzante ma dura a morire¹⁰, si fossero adoperati per suggerire a Vallecorsa lo stesso esempio da osservare.

Nel fonte battesimale di questa chiesa, oggi contestualmente individuata come "Parrocchia di S. Martino" e "Santuario della Madonna della Sanità", ricevette pure il battesimo, il 4 febbraio 1805, *S. Maria de Mattias*¹¹, canonizzata da Giovanni Paolo II nel 2003: fondatrice delle *Suore Adoratrici del Preziosissimo Sangue*, costei morirà a Roma nel 1866 dopo un lavoro speso primariamente ad Acuto per l'evangelizzazione e la promozione culturale dei ceti subalterni espressi dal mondo della pastorizia e dell'agricoltura, ma soprattutto dopo una vita dedicata all'istruzione delle

⁶ Cfr. H.E.J. COWDREY, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano, 1986, p. 79.

⁷ Per Vallecorsa, dove resiste tuttora un culto di S. Michele Arcangelo come patrono principale, potrebbe trattarsi di un'operazione d'affiancamento all'antico modello di santità guerriera sponsorizzato da un copione longobardo ampiamente diffuso in Italia Meridionale dall'epicentro garganico per combattere il Maligno (leggi politicamente Bisanzio), a far tempo dai secoli VIII-IX. Cfr. G. OTRANTO, *Per una metodologia della ricerca storico-agiografica: il santuario micaelico del Gargano tra Bizantini e Longobardi*, in "Vetera Christianorum", 25 (1988), pp. 381-405.

⁸ SULPICIO SEVERO, *Vita di Martino*, cur. F. Ruggiero, Bologna, 2003.

⁹ Cfr. M. DELL'OMO, *Un'abbazia nella storia*, Montecassino, 1999, p. 19.

¹⁰ Cfr. C. D'ANGELA, *S. Benedetto e Casinum tra paganesimo e cristianesimo*, in A. QUACQUARELLI - L. GULIA, (cur.), *Antichità paleocristiane e altomedievali nel Sorano*, Sora, 1985, p. 153.

¹¹ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., p. 129.

fanciulle, traducendo per le religiose della sua famiglia lo stile di S. Gaspare Del Bufalo (+ 1837). In questo percorso esistenziale, ella, nativa di Vallecorsa, dove resta tutt'oggi una valida presenza delle sue Suore, lancia dal frusinate una splendida testimonianza come simbolo della "Speranza" in un modo migliore contrassegnato dalla sconfitta delle povertà intellettuali infette di ignoranza e superstizione, dall'offerta di una catechesi solida e penetrante, dal riscatto della donna per farne soggetto attivo di una Chiesa e di una società assolutamente bisognose dei carismi femminili¹².

A coronamento della lezione spirituale, s'erge naturalmente la *Vergine*, il cui culto attuale fonda le radici nella miracolosa Apparizione del dipinto, che dopo ritrovamenti, spostamenti, restauri e manutenzioni nel corso del tempo, arricchito dalla solenne Incoronazione effettuata nel 1922, campeggia oggi al di sopra dell'altare maggiore settecentesco e che, *iuxta traditionem*, sarebbe miracolosamente entrato di scena nella chiesa di S. Martino il 18 aprile 1412¹³. L'immagine, che successivamente si stabilizzerà in riferimento devozionale alla *Salus Infirmorum* tradotta dalla rivisitazione demologica come "Madonna della Sanità", si presenta di per sé come una sorta di "Madonna della Tenerezza"¹⁴, che stringe con affetto unico il Figlio, segno d'accettazione incondizionata del piano provvidenziale di Dio che s'è affidato al suo *fiat* per entrare con l'Incarnazione nel mondo e nella storia a riscatto del peccato originale, ma nello stesso tempo segno di premura senza eccezione per tutta l'umanità che, indifesa e insicura nel pellegrinaggio terreno, esposta alle tante intemperie di questa "valle di lacrime", cerca, come il Bambino, stereotipo della debolezza, le braccia materne in cui ripararsi e trarre sollievo. Emerge dalla duplice valenza semantica del dato iconografico, un circuito d'Amore, in cui, Maria, Madre di Dio e Madre

¹² Per un prontuario biografico della Santa cfr. A.M. VISSANI - E. SALVI, *Santa Maria De Mattias. Una vita riuscita*, Torino, 2011.

¹³ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., p. 99. Il prodigioso dipinto sarebbe apparso in origine pressoché nel mezzo della parete lungo la navata sinistra, da lì rimosso e messo in salvo dopo essere sopravvissuto ai bombardamenti del 1944, che avevano parzialmente danneggiato la chiesa di S. Martino, quindi sistemato in trono marmoreo su progetto del benedettino Emanuele Buraglia (+ 1971) e stabilizzato nell'attuale posizione, dopo varie vicissitudini, a far tempo dal 1962 (*ivi*, pp. 204-213).

¹⁴ Si tratta di una provinciale fruizione latina, pur caratterizzata da singolari adattamenti, dello stereotipo bizantino detto dell'*Eleousa* risalente all'epoca commena (XII sec.), per il quale cfr. G. PASSARELLI, *Iconostasi. La teologia della bellezza e della luce*, Milano, 2003, pp. 51-64; fig. 2.

nostra, è specchio perfetto e testimone gloriosa della “Carità”, che il Salvatore, per l’inalienabile tramite di Lei, ha potuto esercitare a vantaggio di una progenie adamitica altrimenti condannata alla perdizione eterna.

2. L’Apparizione del dipinto mariano a Vallecorsa nel 1412: il contesto epocale

Non si sottolineerà mai abbastanza quanto abbia giocato nella storia l’incidenza di Giovanni Hus¹⁵, che proprio nel 1412, pubblica, la sua “*Spiegazione della Confessione di fede*”, in cui, a raccordo teologico di una contestazione plurisecolare, da un lato raccoglie e compendia in critica sistematica il senso di sfiducia nell’Istituzione ecclesiastica transitato dal settarismo medievale d’impronta cataro-dualista o pauperistico-valdese al pessimismo antropologico di Giovanni Wycliff (+ 1384)¹⁶, dall’altro a buon diritto può essere definito “il più influente predecessore di Lutero”¹⁷. Dietro la bandiera utraquista, il teologo boemo approfitta per squalificare l’Eucarestia cattolica e, in prospettiva, il complesso dei sacramenti amministrati da un ordine gerarchico fallace, le cui dottrine ecclesiologiche, fondate su rivendicazioni di potere, propongono una superba soteriologia, che esalta fanaticamente le capacità dell’uomo invece di rimmetterlo passivamente all’Onnipotenza divina e, con l’intercessione dei Santi confezionati dalle canonizzazioni clericali, arriva a pretendere il condizionamento antropologico dell’ultraterreno anziché riconoscere la Giustizia divina come autrice assoluta della storia e del destino escatologico di tutti. E nell’impalcatura del dissenso, la Vergine, venerata tradizionalmente come la Regina dei Santi, veniva naturalmente additata, secondo il primato di un polemico adagio testuale in ordine decrescente (... *la Madonna, i Santi, la Chiesa, il Papa non sono Dio*¹⁸), come l’exasperazione militante di una fede idolatra nel concorso umano alla salvezza. La propaganda hussita corre velocissima con il favore di un

¹⁵ Sullo spessore del personaggio valgono per tutti i lavori di F. LEONCINI, *Jan Hus e la rivoluzione hussita*, in “Rivista di Storia e Letteratura religiosa”, 21 (1985), pp. 282-298; A. MOLNAR, *Jan Hus*, Torino, 2004; A. COMI, *Verità e Anticristo. L’eresia di Jan Hus*, Bologna, 2007.

¹⁶ Cfr. M. BEONIO BROCCIERI FUMAGALLI, *Le due chiese. Progetti di riforma politico-religiosa nei secoli XII-XV*, Milano, 1998, pp. 70-75; 195-213.

¹⁷ F. MUSSGNUG, *Lutero e la Riforma Protestante*, Firenze, 2003, p. 18.

¹⁸ Slogan della propaganda hussita riportato in G. MORONI, *Dizionario*, op. cit., LXVII, Venezia, 1868, p. 16.

contesto epocale, che stava ampiamente ledendo l'immagine della Chiesa e disorientando il popolo di Dio: dopo lo scisma del 1378, in cui, per effetto di un conclave tenutosi proprio a Fondi¹⁹, l'unità s'era infranta nella sedimentazione di una duplice successione papale, l'una romana, l'altra avignonese, il panorama s'era ulteriormente complicato nel 1409, allorché il concilio di Pisa, cercando vanamente di azzerare i contendenti in campo, altro non aveva prodotto che una terza rivendicazione. Ci vorrà il Concilio di Costanza (1414-1418) per replicare a Giovanni Hus, sia pure con la brutta pagina della condanna al rogo (1415), e per ricucire l'unità della cattedra petrina con l'elezione di Martino V (1417), sia pure con qualche pedaggio pagato ai prodromi del conciliarismo²⁰. Ma intanto, alla data dell'Apparizione del dipinto in Vallecorsa, nonostante che molti, come Domenico Astalli, vescovo di Fondi e ordinario del luogo (+ 1414)²¹, lavorassero per il superamento del Grande Scisma d'Occidente, i tre papi Gregorio XII, Benedetto XIII e Giovanni XXIII, restavano tutti in attività, convinti ciascuno della propria causa.

L'Apparizione, in verità, non s'affaccia come estemporanea, ma si lega ad uno sciame di eventi "mariani", che s'impongono in tutta Europa durante il 1412. Rimanendo a un rapidissimo campionario ripartito per aree geografiche della nostra penisola, a *Vicenza* moriva allora Giampietro Proti, lasciando tra le disposizioni testamentarie redatte in un singolare volgare veneto una somma destinata all'istituzione di un ospizio per nobili decaduti da dedicare a "Santa Maria Misericordiosa"²², con area di culto specifica corredata da un dipinto mariano, che va identificato come l'opera di Battista da Vicenza posta tuttora come pala d'altare nella cappella di ciò che resta dell'originaria struttura²³. Nella regione lombarda, quello stesso anno, a

¹⁹ Cfr. C. MACARO, *Lo Scisma d'Occidente. Il Conclave di Fondi*, Fondi, 1998.

²⁰ Cfr. A. LANDI, *Concilio e Papato nel Rinascimento (1449-1516). Un problema irrisolto*, Torino, 1997, che vede la genesi del conciliarismo come l'effetto pratico dell'*Haec sancta* (1415), quantunque riconosca che il decreto conciliare, senza brama di fissaggi dogmatici, "intese soltanto risolvere una situazione d'emergenza" (p. 23).

²¹ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., p. 90. Già Abate commendatario del monastero di S. Maria di Grottaferrata, l'Astalli sin dal 1399 era stato nominato vescovo di Fondi dal papa "romano" Bonifacio IX (+ 1404); tuttavia, aveva potuto insediarsi solo dopo la capitolazione del conte scismatico, Onorato Caetani (+ 1400), che signoreggiava sulla città.

²² Cfr. F. BIANCHI, *Ospedali e politiche assistenziali a Vicenza nel Quattrocento*, Firenze, 2014, pp. 122.

²³ *Ibidem*, p. 125, n 13.

Ballabio, veniva eretta la Parrocchia dell'Assunta²⁴ mediante separazione dalla prepositurale di Lecco, con atto rogato dal notaio Antoniolo Della Torre per volontà dell'arcivescovo di Milano, Giovanni Visconti, il quale affidava allo stesso beneficiario del titolo il governo delle due chiese di San Giovanni Battista e di San Lorenzo situate sul territorio del nuovo soggetto canonico dedicato alla Madonna secondo un titolo allora ancora *pia opinio*. In area romagnola, a *Faenza*, una tradizione raccolta dalla cronachistica del convento di S. Andrea, che fu composta da mano domenicana verso la fine del XV secolo, riporta che nel 1412, una matrona di nome Giovanna, a seguito di un'Apparizione mariana, ottenne la fine di una devastante pestilenza, spingendo il vescovo locale ad indire, sotto il manto protettore della "Madonna della Misericordia", un digiuno universale e una processione penitenziale di tre giorni consecutivi, per poi promuovere come ex voto la realizzazione di un affresco riprodotto la "Vergine che ripara dalle frecce" (ovvero dagli effetti della collera divina per i peccati dell'umanità), opera di un maestro di cultura tardogotica veneta, oggi collocata nel Duomo cittadino e venerata come immagine della "Madonna delle Grazie"²⁵. Sempre nel 1412, a *Firenze*, per delibera comunale, l'antica cattedrale dedicata a S. Reparata veniva solennemente votata a "S. Maria del Fiore"²⁶, mentre erano in corso lavori di ristrutturazione, che avrebbero di lì a poco sortito la realizzazione della famosa cupola del Brunelleschi (+ 1446). Contemporaneamente, a sud, nel centro storico di *Napoli* (Caponapoli), veniva fondato il primitivo complesso della chiesa di "S. Maria delle Grazie"²⁷, nel cui presbiterio, sulle porte di accesso al coro, campeggiano tuttora le statue di S. Girolamo e del Beato Pietro da Pisa realizzate da Lorenzo Vaccaro (+ 1706), tributo all'ispiratore e al fondatore

²⁴ Per la storia e la vitalità del luogo di culto si veda ora la monumentale monografia messa a punto in 446 pp. e 611 foto da di F. Oriani, *Ballabio: storia di una comunità un cammino*, Ballabio, 2013.

²⁵ Per la storia del culto locale si veda R. BRUMATO, *La Madonna delle Grazie di Faenza: notizie storiche*, Faenza, 2000. Sull'incidenza dei Domenicani, cfr. A. D'AMATO, *I Domenicani a Faenza*, Bologna, 1997. Su intrecci e sviluppo dei titoli mariani in area romagnola cfr. T. CASTALDI, *La Madonna della Misericordia*, Imola, 2011.

²⁶ Cfr. D. DE ROSA, *Il culto della Vergine a Firenze durante il Medioevo nel VI Centenario della dedizione di Santa Maria del Fiore*, in "Quaderni del Santuario di Canneto", 9 (2013), p. 97; 10 (2014), p. 108.

²⁷ Cfr. TOURING CLUB ITALIANO, *Napoli e dintorni*, Milano, 2001, p. 239.

dell'ordine eremitico dei Gerolimini, che ne costituì il primitivo insediamento. In Sicilia, invece, da quel fatidico 1412, si presenta ad *Enna* (un tempo Castrogiovanni), per impulso delle autorità municipali, un culto alla “Madonna della Visitazione”, dando il via ad una solenne festa patronale, che, per speciale concessione pontificia, sebbene il corrente calendario liturgico detti la festa universale al 31 maggio, si osserva ancora nell'originaria data del 2 luglio, quando viene portato in processione il simulacro mariano posto sulla vara chiamata localmente “la nave d'oro”²⁸.

La genesi del culto mariano tipico di Vallecorsa si colloca, dunque, in questo contesto epocale, ove il ricorso a Maria, pur nella pluralità delle motivazioni contingenti e delle esperienze concrete, riafferma la fede cattolica nella collaborazione dell'uomo al progetto salvifico di Dio: un uomo che vuol essere protagonista della storia e non succube di depressive svalutazioni del suo agire dinanzi a disegni ultraterreni predestinazionisti, ovvero pronto fiduciosamente, con il suo concorso, esposto all'errore ma non necessariamente sopraffatto dal peccato, ad edificare una Chiesa, che, sotto il manto protettore della Vergine, può farcela ad uscire dalla crisi coeva. Ci crede fermamente l'Astalli, che in data 17 novembre 1412, riconosceva ufficialmente l'Apparizione avvenuta nella chiesa di S. Martino²⁹. La “Madonna della Tenerezza”, che il dipinto prodigiosamente apparso raffigura, insegna anzitutto che Dio, rimettendosi al *fiat* di Maria, s'è affidato all'umanità per poterci riscattare, condividendo “in tutto fuorché il peccato”, le debolezze della nostra natura fino ad esporsi come un Bambino bisognoso d'affetto e cure. È possibile che il primitivo messaggio iconico dell'Apparizione sia stato quello della *Mater Salvatoris*, proprio per restituire, attraverso l'imponenza scenica della Vergine, la speranza dell'uomo a prendere, con successo, parte attiva nella Redenzione, giacché il Figlio ha potuto operarla grazie alla risposta vocazionale di Maria, nella quale ciascuno di noi può specchiarsi con meritoria *imitatio se*, riconosciutosi peccatore, non dispera della salvezza ma s'affida al cammino

²⁸ Secondo la suggestione dell'autore settecentesco Giovanni dei Cappuccini, l'introduzione del culto della Madonna della Visitazione in Enna sarebbe stata una sorta di tramutazione cristiana dell'antico culto locale alla Dea Cerere. Cfr. C. BONANIGO (cur.), *Storia di Castrogiovanni: Enna dalle origini al XVIII secolo*, Palermo, 2009, pp. 471-472.

²⁹ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., p. 99.

penitenziale che la Chiesa, comunità dei redenti, offre universalmente come invito permanente alla conversione e al recupero delle promesse battesimali. Siamo di fronte ad una catechesi, che, contro il pessimismo dilagante della propaganda settaria, ridona all'uomo il gusto della gioia pasquale e, in ciò, orienta tutta la Chiesa, che nel Grande Scisma patisce l'afflizione del Venerdì Santo, quantunque abbia la certezza che stia per arrivare la Domenica di Resurrezione, quando potrà rivivere lo splendore dell'*ut unum sint*. È eloquente il dato che l'Apparizione sia avvenuta il 18 aprile, ovvero con tutta probabilità in periodo pasquale: per il vescovo di Fondi e la comunità di Vallecorsa la sensazione è tale che, in qualche modo, il tempo è già compiuto³⁰. A l'uomo non resta che ritrovare fiducia nella Chiesa, che può lenire le ferite del peccato, ottenendo il perdono del Risorto a chiunque, accusate le proprie colpe, si recherà a S. Martino in pellegrinaggio penitenziale, per lucrare i benefici dell'indulgenza concessa dall'Astalli³¹, implorando l'intercessione della Vergine attraverso la venerazione dell'immagine achiropita.

3. Gli sviluppi del culto mariano a Vallecorsa tra Riforma e Controriforma: dalla *Mater Salvatoris* alla *Salus Infirmorum*

Al passaggio dal XV al XVI secolo, mentre uno stuolo di bolle episcopali va confermando per tutto il Lazio Meridionale il fondamento soprannaturale del culto mariano nella chiesa di S. Martino a Vallecorsa³², la cattolicità si prepara allo scontro con la Riforma Protestante che, tramite la clamorosa ricasazione della bolla pontificia *Exurge Domini* ad opera di Martin Lutero (1489-1542), diviene lacerazione irreversibile (1517). Dopo aver

³⁰ *Ibidem*, pp. 98-99; 108. Nel corso dello stesso anno sarebbe morta a Vallecorsa, riconciliandosi con la Chiesa di Roma, Iacobella Caetani, figlia ed erede di Onorato, conte scismatico di Fondi, il quale, proprio qui, aveva ospitato a suo tempo il conclave destinato ad eleggere l'antipapa Clemente VII (+ 1394), per poi provvedere egli stesso all'incoronazione del neoletto nella cattedrale del posto, quindi assistendolo durante il temporaneo soggiorno in loco prima del trasferimento "avignonese". È possibile che quella morte nella pace ecclesiastica sia stata salutata sul territorio come evento simbolico per la ricomposizione dello Scisma d'Occidente, che, al di là della complicazione "pisana" non avvertita localmente, nella diocesi fondana aveva avuto un inizio (1378) e nella stessa, per il palcoscenico occasionale di Vallecorsa, aveva ora una fine (1412).

³¹ *Ibidem*, p. 110. L'adozione del medesimo provvedimento veniva suggerita dal vescovo di Fondi ai confratelli vicini ordinari di Gaeta, Aquino, Veroli, Alatri, Anagni, Ferentino e Terracina.

³² *Ibidem*, pp. 111-113. La stagione dei pronunciamenti episcopali in questa materia si registrerà intensamente fino al 1536.

caparbiamente difeso la memoria hussita nella disputa di Lipsia con Giovanni Eck (1519)³³, l'ex monaco agostiniano, da Wittenberg, affonda il colpo contro il clero, che con la dottrina del Purgatorio e la pratica delle indulgenze non ha coperto soltanto gli indegni traffici simoniaci, imponendo lucri penitenziali come tangenti per il perdono dei vivi e dei morti, ma s'è spinto addirittura nella rivendicazione idolatra di un autoreferenziale potere salvifico, che spetta invece alla *sola Crux*, l'unico strumento cui l'uomo deve rimettersi per *sola fides*, ovvero senza pretendere di avere una qualche parte meritoria nel processo di "giustificazione" definita nel vocabolario luterano "il maestro e il principe, il signore, il rettore e il giudice sopra ogni genere di dottrine, che conserva e governa ogni dottrina ecclesiastica"³⁴. È, infatti, Dio, che esercita la propria Giustizia, a giustificare (*justum facere*), cioè rendere giusti, i prescelti tra i discendenti di Adamo, riscattandoli attraverso la *sola gratia* dalla macchia originale, la quale, dopo aver azzerato il libero arbitrio, ha reso gli uomini impotenti a compiere il bene e affogati nella concupiscenza, laddove "l'attrattiva verso il peccato è già peccato"³⁵: sicché, la *sola Scriptura*, in quanto Parola di Dio, può alimentare in noi la speranza distrutta, mentre la Chiesa, con i suoi dogmi e le sue liturgie, frutto di impalcature terrene, ci confonde, millantando una capacità assolutoria e un controllo escatologico. Ne emerge un cristocentrismo assoluto, che, se non riconosce alcun potere di mediazione all'ordine sacerdotale concependo un popolo di Dio di *solii laici* battezzati, tantomeno può concedere alcun potere di intercessione ai Santi, la cui "invocazione è uno degli abusi introdotti dall'Anticristo"³⁶, posto che non esistono guadagni o capacità dell'uomo in un orizzonte trascendente, dove tutti siamo piegati al rigoroso predestinazionismo dettato dall'imperscrutabile disegno dell'Altissimo, anche la Vergine Madre, che, per quanto singolarmente degna del *Magnificat*, "è tutta e soltanto abbandono di sé al progetto divino, affinché si compia l'opera di Dio e Dio solo la compia"³⁷.

³³ Cfr. G. PANI, *Paolo, Agostino, Lutero: alle origini del mondo moderno*, Soveria Mannelli, 2005, p. 177.

³⁴ Cfr. P. SUBILIA, *La giustificazione per fede*, Brescia, 1976, p. 118.

³⁵ Cfr. P. COGGI, *La grazia*, Bologna, 2002, p. 68.

³⁶ Cfr. D. POMI, *La Parola si fa arte*, Milano, 2008, p. 85.

³⁷ Cfr. P. GHERARDINI, *Lutero-Maria. Pro o contro?*, Pisa, 1985, p. 102.

Alla Riforma Protestante, che non si fermerà alla piattaforma tedesca ma si distinguerà per “la sua congenita pluriformità, dottrinale e istituzionale”³⁸, il Concilio di Trento (1545-1563), a buon diritto “avvertito anzitutto come l’atto di nascita di una civiltà cattolica moderna”³⁹, risponde che, se è certo che la salvezza dell’uomo perso nel peccato originale non sarebbe mai stata possibile senza il piano misericordioso della Redenzione (*primato della grazia*), è vero, tuttavia, che l’uomo deve collaborare alla sua felicità escatologica con le *buone opere*, che scaturiscono da una risposta di *fede* ad una vocazione universale, costituendo la base del Giudizio secondo i *meriti* (non per predestinazione), giacché ciascuno, per quanto offeso dal peccato originale, resta capace, con il *libero arbitrio*, di discernere e volere il bene piuttosto che il male: e in ciò la Chiesa, fondata “sulla relazione Cristo – Pietro – apostoli per spiegare quale fosse la relazione tra il Papa e i vescovi”⁴⁰, è guida sicura con la sua Gerarchia, maestra autorevole con la sua Tradizione, mediatrice di grazia con i suoi sacramenti, sussidio spirituale attraverso i suoi Santi, non solo modelli di perfezione da emulare, ma soprattutto intercessori efficaci, per i vivi e per i morti, presso il trono dell’Altissimo in virtù dei meriti eccedenti accumulati in vita, che sono a disposizione di chiunque ne faccia fiduciosa richiesta, sperando nel regime di comunione, a cui sono chiamati caritativamente tutti gli eletti⁴¹.

Nella ridefinizione teologica della santità come punto centrale di una morale cattolica, che recupera la responsabilità dell’uomo nel programma soteriologico della Divina Provvidenza, tra la “straordinaria varietà di referenti devozionali” l’esemplare di punta è tratto “dalle più diverse

³⁸ P. RICCA, *La Riforma protestante (1517-1580)*, in G. FILORAMO (cur.), *Cristianesimo*, Roma-Bari, 2002, p. 222.

³⁹ A. TALLON, *Il Concilio di Trento*, Cinisello Balsamo, 2004, p. 174.

⁴⁰ M. SYGUT, *Natura e origine della potestà dei vescovi nel Concilio di Trento e nella dottrina successiva (1545-1869)*, Roma, 1998, p. 20.

⁴¹ Ripropongo qui brevemente la sintesi dottrinale già tracciata in F. CARCIONE, *La Chiesa cattolica contemporanea. Dalle basi tridentine alle prospettive di Giovanni Paolo II*, Roccasecca, 2009, pp. 12-17. Al di là dell’intento apologetico che di fatto ne mosse la celebrazione e autorizza a coniarlo come motore storico della Controriforma, non va comunque dimenticata la parallela forza propositiva del Tridentino, che seppe raccogliere un’esigenza di *renovatio* ecclesiale sentita da secoli a tutto campo, tanto da permettere agli effetti della sua azione di trovar posto nella storiografia anche con il titolo, meno polemico e meno controvertistico, di “Riforma cattolica”. Cfr. tutta la lezione di J. DELUMEAU, *Il cattolicesimo dal XVI al XVIII secolo*, Milano 1976, pp. 33-100.

declinazioni del culto mariano”⁴². Confraternite e santuari, posti sotto il vessillo della Vergine, Regina dei Santi, l’*Advocata nostra* per eccellenza, fioriscono in abbondanza: tra la gloriosa vittoria dei Cristiani a Lepanto (1571) e la prodigiosa difesa di Vienna dai Turchi (1683) la Madonna, con ampia messe di titoli, “appare sempre più come la protettrice della costituita società cristiana dai pericoli che la circondano”⁴³. E tra i titoli emergenti, un rilievo tutto particolare, assume quello della *Salus Infirmorum*, che trasferisce l’attenzione dalla *Mater Salvatoris* ai destinatari dell’azione redentiva del *Salvator*, ovvero i discendenti di Adamo, che il peccato originale ha allontanato dalla sicurezza dell’Eden, per esporli ai flutti della storia, rendendoli così *infirmi*, ovvero che mancano (*in* = alfa privativo) di fermezza (*firmitas*), cioè insicuri, quindi sofferenti e ansiosi per la precarietà del pellegrinaggio terreno come pure per l’incertezza dell’esito escatologico. La *Mater* con il suo *fiat* ha fatto sì che il *Salvator* potesse portare la *salus* agli *infirmi*, cioè la prospettiva che per quanto sia grande il nostro stato di precarietà a causa del peccato è, comunque, oggi possibile superarlo con l’impegno a soddisfare, secondo il modello perfetto di Maria e per la sua superlativa intercessione, le promesse battesimali: per questa via la *Mater Salvatoris*, essendo motore (*fiat*), paradigma (*imitatio*) e viatico (*advocata / intercessor*) della *salus*, viene venerata Ella stessa con quel titolo e accompagnata dal complemento di specificazione che ne identifica i beneficiari: *Salus Infirmorum*.

Il titolo, già cassato nelle Litanie Lauretane approvate nel 1587 da Sisto V⁴⁴, contiene un potenziale semantico molto ricco: se gli *Infirmi* sono i malati nell’anima e nel corpo, che patiscono spiritualmente e materialmente i limiti terreni dopo il degrado ontologico genesiaco, il termine *salus*, che biblicamente si lega al concetto di perdono, implica che “il potere di sanare di Gesù e la forza salvifica della fede vanno al di là della vita fisica”⁴⁵.

⁴² Cfr. D. MENOZZI, *Il cattolicesimo dal concilio di Trento al Vaticano II*, in G. FILORAMO (cur.), *Cristianesimo*, op. cit., p. 306.

⁴³ *Ibidem*, p. 307.

⁴⁴ Cfr. F.A. ZACCARIA, *Raccolta di dissertazioni di storia ecclesiastica*, III [seconda edizione], Roma, 1841 p. 459. Per la storia di questo titolo mariano, il suo valore teologico, la sua fruizione devozionale e il suo utilizzo pastorale resta utile punto di riferimento monografico F. ANGELINI, *Maria Salus Infirmorum nel mistero e nella storia della salvezza*, Roma, 1970.

⁴⁵ T. COSTIN, *Il perdono di Dio nel vangelo di Matteo. Uno studio esegetico-teologico*, Roma, 2006, p. 34.

riguardando tutti i bisogni umani, del mondo di oggi e del mondo che verrà, insomma un orizzonte liberatorio e rigeneratore che abbraccia la storia come pure la trascende, una “salute che rinvia al senso di integrità, pienezza e realizzazione totale dell’uomo”⁴⁶. Dal canto suo, applicandolo alla Vergine per marcarne la singolare collaborazione alla Redenzione e ai suoi effetti permanenti, la propaganda controriformista non fa altro che rileggere un dato patristico, di cui Severiano di Gabala (*Lei che è la madre della salvezza*)⁴⁷ e Leone Magno (*Vergine portatrice di salvezza*)⁴⁸ sono soltanto due autorevoli portavoce d’Oriente e d’Occidente, ben raccolti nel XIII secolo da quella spiritualità mariana del Carmelo, che tanto inciderà sull’opera dell’Ordine dei Chierici Regolari dei Ministri degli Infermi avviata istituzionalmente nel 1591 da S. Camillo de Lellis (1550-1614) proprio per refrigerare ogni sorta di umana *infirmitas*⁴⁹.

Con l’incedere del XVII secolo, quando l’arte sacra “si trasformò in uno strumento della teologia controvertistica, in quanto si impadronì di temi iconografici osteggiati dal protestantesimo, rappresentando infinite volte la venerazione della Madre di Dio”⁵⁰, assistiamo all’esplosione di eloquenti segni devozionali nei confronti della *Salus Infirmorum*. Rimanendo ad alcuni accenni proposti a mero scopo esemplificativo, sappiamo che nel 1616, per l’assistenza spirituale ricevuta, Settimia de Nobile, con disposizione testamentaria di due anni prima, morendo donava alla Chiesa di S. Maria Maddalena in Roma (Campo Marzio), sede generalizia dei Camilliani, un’icona della *Salus Infirmorum*, che si caratterizzerà, appunto, come l’emblema della vocazione carismatica dell’intero Ordine, venendo ben presto riprodotta in più copie inviate poi a varie case, tra cui quella di Sessa Aurunca, mentre a quel titolo mariano venivano dedicate dai figli spirituali del de Lellis nuove chiese in costruzione, come a *Gaeta*⁵¹, dove il

⁴⁶ R. LAZZARI, *Maria e il mondo della salute*, in “Insieme per servire”, 80 (2009), p. 8.

⁴⁷ Cfr. G. GHARIB - E.M. TONIOLO - L. GAMBERO - G. DI NOLA (cur.), *Testi mariani del primo millennio*, I, Roma, 1988, p. 428 [Severiano di Gabala, *Omelia sulla creazione del mondo*, VI].

⁴⁸ Cfr. A. VALERIANI (cur.), *Leone Magno. Il mistero del Natale*, Roma, 1983, p. 114 [Leone Magno, *Sermones*, XXIX, 2].

⁴⁹ Cfr. Cfr. RUFFINI F., *La dimensione mariana di San Camillo*, Roma, 1988, pp. 102-107.

⁵⁰ Cfr. M. GOTOR, *Chiesa e santità nell’Italia*, Roma-Bari, 2004 [vedi l’intero capitolo: “La santità nella Controriforma”].

⁵¹ Cfr. P. SANNAZARO, *Storia dell’Ordine Camilliano (1550-1669)*, Torino, 1986, pp. 88-89.

progetto già esisteva nei piani del Fondatore prima di morire⁵². A *Scaldaferro*, in diocesi di Vicenza, la tradizione riporta che il locale Santuario dedicato alla *Salus Infirmorum*⁵³ ebbe origine da un piccolo affresco, realizzato da mano misteriosa nel 1665 sul muro di una stalla a raffigurazione della Vergine vestita come un'infermiera celeste con il grembiule viola che copre il manto da Regina. Un'altra immagine connessa in qualche modo alla *Salus Infirmorum* e legata a circostanza prodigiosa la ritroviamo a *Misterbianco*, comunità in arcidiocesi di Catania, situata alla pendici dell'Etna, dove la chiesetta, che la ospitava, sarebbe stata miracolosamente risparmiata dalla lava durante la terribile eruzione del 1669, dopoché sarebbe sorta una memorabile festa tuttora osservata alla seconda domenica di settembre in onore di *Maria SS. Aegrotorum* (Madonna degli Ammalati) e sarebbero iniziati i lavori per la costruzione di S. Maria delle Grazie, localmente ossequiata come Chiesa Madre⁵⁴. Ancora un affresco, recuperato in tempi recenti durante i lavori di rifacimento della sagrestia e ricondotto alla *Salus Infirmorum*, fu realizzato intorno al 1690 nel Santuario di *Bucchianico*, provincia di Chieti, che era sorto su un palazzo donato a suo tempo ai Camilliani dal marchese Marino Caracciolo per lo scampato pericolo a seguito di un terremoto⁵⁵.

La comunità di Vallecorsa, mentre nel contesto della pietà barocca suscitata dall'impegno post-tridentino ristruttura o abbellisce orgogliosamente i propri templi⁵⁶, partecipa pienamente al coevo trionfo del

⁵² Cfr. M. SPINELLI, *Camillo de Lellis "più cuore in quelle mani"*, Roma, 2007, pp. 201-202.

⁵³ Cfr. S. SANTACROCE, *Santuario Madonna di Scaldaferro: fede, arte, storia*, Cartiglione, 2009.

⁵⁴ Cfr. S. SCUTERI - M. MURABITO, *Storia, devozioni e arte della Chiesa Madre di Misterbianco*, Misterbianco, 2009.

⁵⁵ Cfr. F. RUFFINI F. - G. DI MENNA, *Bucchianico e S. Camillo. Guida ai luoghi sacri*, Roma, 1990, pp. 53-56.

⁵⁶ Così avviene per le seguenti chiese: S. Michele rifiorisce grazie all'attenzione speciale dei Colonna, che all'epoca dominavano la città dopo la signoria dei Cajetani (cfr. F. SACCHETTI, *Vallecorsa nella signoria baronale dai Cajetani ai Colonna*, Ceccano, 2005); S. Maria delle Grazie prende a vivere una grande stagione con l'arrivo dei Francescani riformati, tra cui si distinguerà il famoso S. Leonardo da Porto Maurizio (RAFFAELE DA ROMA, *Vita del servo di Dio P. Leonardo da Porto Maurizio*, Roma, 1754, p. 19; *Dizionario degli istituti di Perfezione*, VII, 1983, col. 1765), prima della decadenza fino alla sconsacrazione nel primo Novecento; S. Antonio abate (cfr. M. COLAGIOVANNI - F. SACCHETTI, *La Grancia di S. Antonio abate a Vallecorsa*, Roma, 1990), appartenuta originariamente ai canonici regolari viennesi, nell'età della Controriforma registra un significativo governo commendatario del cardinale Cesare Baronio (+ 1607), prima di precipitare, dopo alterne vicende e vari passaggi gestionali tra cui quello radioso dei Missionari del

culto mariano coniugato secondo la *Salus Infirmorum*, giacché i primi riferimenti in tal senso cominciano ad emergere tra il 1603 e il 1623, quando si può ricavare nella chiesa di S. Martino la presenza di un altare alla Madonna della Sanità, anche se per il primo documento, che espressamente parla di una *Cappella Sanctae Mariae Sanitatis* ivi collocata, bisognerà aspettare un rogito notarile del 17 agosto 1647⁵⁷. Appare chiaro come l'icona della *Mater Salvatoris*, apparsa due secoli prima, incentivi, in piena armonia con il contesto epocale, un'attenzione sui beneficiari della singolare mediazione operata da Maria nell'opera salvifica del Verbo Incarnato: in quel Bambino, abbandonatosi nelle braccia materne, siamo chiamati a riconoscerci tutti noi, tanto *infirmi*, cioè deboli e fluttuanti, quanto lo è un bimbo appena nato, che non è nemmeno in grado di camminare e per il quale il seno di chi lo ha generato rappresenta il rifugio tranquillo, cioè l'ancora di salvezza (*salus*). Nel dipinto dell'Apparizione, comunque, il Cristo non perde nemmeno per un attimo i contenuti dei dogmi fondamentali segnati iconicamente dalla mano destra della Madre di Dio, le cui dita, poggiare sul Figlio, sono ripartite tra il pollice e l'indice, che stringono l'alberello in fiore come a ricordare la duplice natura del Virgulto di Jesse (Is 11,1: *Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici*), mentre le restanti tre ne marcano l'appartenenza ipostatica alla Trinità, essendo quel Bambino tenuto in braccio davvero la Seconda Persona, cioè il Verbo Incarnato⁵⁸; adesso però si fa ampiamente largo la consapevolezza che Costui, avendo avuto bisogno

Preziosissimo Sangue, nell'odierna chiusura al culto con l'acquisizione comunale dei locali adiacenti.

⁵⁷ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 119-120.

⁵⁸ Vi è qui la trasposizione rielaborata di uno schema classico bizantino, in cui la mano benedicente del Cristo con tre dita aperte (pollice, indice e mignolo) e due ripiegate (medio e anulare) vuole, appunto, richiamare i due dogmi principali della fede. Cfr. G. PASSARELLI, *Iconostasi*, op. cit., pp. 45-46. Diversamente, nel dipinto apparso a Vallecorsa il magistero iconico è affidato a Maria proposta non con un'azione sacerdotale (che benedice lo spettatore) ma soltanto come catechista (che accompagna lo spettatore). La diversa disposizione delle dita implica naturalmente anche una lettura del diverso ruolo, che interpretano nell'economia divina il *Salvator* (autore della salvezza) e la *Salus Infirmorum* (meditatrice di salvezza), la quale, in qualche modo, sta assolvendo, qui, anche le funzioni di *Odigitria* (colei che guida indicando la Via), quantunque in un disposizione iconica difforme dallo schema bizantino tradizionale, ove la mano della Madre non è poggiata sul Figlio, ma rivolta verso di Lui per additarlo come meta salvifica a chi sta guardando (cfr. P. EVDOKIMOV, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Roma, 1971, p. 302).

di Maria per il nostro riscatto, è pure il simbolo di ciascun uomo, che, ricorrendo alla Vergine come a una Madre, cerca conforto per ottenere da Dio la guarigione per ogni sorta di *infirmis*. D'altra parte, non si può non constatare come la devozione popolare sciolga all'indirizzo della Madonna il titolo di *salus* in quello di *sanitas*, finendo per accentuare, qui come altrove⁵⁹, l'appetito fisicista del miracolo celeste: se l'anelito è altamente comprensibile in quel Seicento più tormentato dei due secoli precedenti e particolarmente duro in Italia, dove pestilenze d'ogni genere decimavano da nord a sud le popolazioni impoverendole notevolmente⁶⁰, è pur vero che la speranza cattolica, indifferente alle critiche protestanti, autorizza la fede in un potere taumaturgico esercitato dai discepoli per mandato di Cristo (Mc 16,18), spingendo a chiedere, per loro intercessione, anche grazie d'ordine corporale; in ciò Maria è l'eccellenza dei discepoli: "gli ammalati sanno questo e si rivolgono con fiducia alla Beata Vergine della Salute"⁶¹.

Il Settecento, prolungando fedelmente il clima controriformista e schiuso dal formidabile *Trattato* del Montfort, "che viene quasi a coronamento di quel tempo *mariano* per eccellenza che è stato il XVII secolo"⁶², darà ampie conferme sul radicamento del culto vallecorsano alla Madonna della Sanità: se già nel 1694 la Visita Pastorale del vescovo fondano Matteo Gagliani aveva accertato la gran mole di Messe registrate a S. Martino in onore della Vergine secondo il titolo locale, gli Statuti ecclesiastici cittadini del 1725 attestano la particolare solennità della festa annuale allora celebrata nella

⁵⁹ Esempio eclatante è Napoli, dove nell'area catacombale di S. Gaudioso, per effetto del ritrovamento in loco di un'antica immagine mariana, emerge in epoca controriformista la Basilica di S. Maria della Sanità, dettando un culto destinato ad imporre il nome ad un intero quartiere (rione Sanità). Cfr. C. AVILIO, *La catacomba di San Gaudioso. Le radici della cristianità disegnano nuove prospettive per il quartiere della Sanità*, in R. Varriale (cur.), *Undergrounds in Naples. I sottosuoli napoletani*, Napoli, 2009, pp. 91-101.

⁶⁰ Cfr. G. ALFANI, *Pestilenze e 'crisi di sistema' in Italia tra XVI e XVII secolo. Perturbazioni di breve periodo o cause di declino economico?*, in S. Cavaciocchi (cur.), *Le interazioni fra economia e ambiente biologico*, Firenze, 2010, pp. 219-243.

⁶¹ Cfr. A. SCARAMUZZA, *Maria, Salute degli Infermi*, in "Vita del Santuario di Puianello. Beata Vergine della Salute", 2 (2007), p. 3.

⁶² D. VITALI, *Alla scuola di Maria, donna "eucaristica"*, in "Quaderni del Santuario di Canneto", 2 (2006), p. 9. Il riferimento è a Luigi Maria Grignon de Montfort (1673-1716), fondatore della Compagnia di Maria e delle Figlie della Sapienza, che verso il 1712, nella sua piccola abitazione di La Rochelle, scrisse questo fondamentale *Trattato della vera devozione a Maria*, donde Giovanni Paolo II, come spiega nella sua testimonianza *Dono e Mistero* per il 50° di sacerdozio (1996), mutuerà il motto mariano del suo pontificato: "*Totus tuus*".

ricorrenza dell'Apparizione (18 aprile), aggiungendo, a conferma di una devozione viva e vitale, l'obbligo del canto delle litanie lauretane, ogni sabato sera, da parte del sacerdote ebdomadario, all'altare a Lei dedicato. A quel tempo, per il decoro e l'ufficiatura della Cappella preposta allo scopo, veniva istituita un'apposita Confraternita: se ne parla in un Inventario del 1728 come Pio Sodalizio appellato del Suffragio, che aveva in dote un vessillo recante il motto "*Salus in Te speramus*". A fine secolo, la fortuna del culto era ormai tale, che ben due Visite Pastorali del vescovo verolano Antonio Rossi, nel 1788 e nel 1794, ne accertano l'appropriazione devota oltre il territorio d'origine, tanto che un altare dedicato espressamente alla Madonna della Sanità di Vallecorsa era stato eretto nella chiesa parrocchiale di S. Andrea in Pofi⁶³.

4. Vallecorsa tra XIX e XX secolo: un ponte di spiritualità mariana tra Immacolata Concezione, Madonna della Sanità e Regina del Rosario

La tempesta colossale, abbattutasi sulla Chiesa cattolica nel periodo che parte dalla Rivoluzione francese, traversa l'età napoleonica e, dopo la Restaurazione, non cessa per i fermenti patriottici culminati nella fine del millenario Stato Pontificio, comportò sicuramente una sfida secolare, senza soluzione di continuità, alle strutture clericali viste come ostative ai vari processi di emancipazione storica. Le ideologie correnti, dall'illuminismo al marxismo, sia pure per rivoli diversi e talora antagonisti tra di loro, concorsero negli attacchi a quelle piattaforme del culto, che, come le feste dei Santi, maggiormente incarnavano, secondo la critica, l'arsenale propagandistico del potere ecclesiastico per il controllo capillare delle masse. Se il Terrore giacobino aveva emblematicamente abolito il calendario cristiano e radiato dall'anagrafe i nomi dei Santi per i nascituri fino a ghigliottinare le statue religiose⁶⁴, Bonaparte aveva, invece, cercato di prostituire il culto cattolico alla ragione di Stato, inventandosi addirittura un autocelebrativo quanto fantomatico S. Napoleone da festeggiare il 15 agosto, quando già la fede popolare, anticipando l'esternazione dogmatica,

⁶³ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 133-134.

⁶⁴ Cfr. A. FORREST, *La Rivoluzione francese*, Bologna, 1999, pp. 75-76.

onorava l'Assunta⁶⁵. Dal canto loro, i moti patriottici, non saranno certo estranei a quel lievito culturale di primo Ottocento in cui il bollo oscurantista e reazionario posto sulla Chiesa e sulle sue istituzioni, specialmente gli Ordini religiosi, andava ad “acuire e prolungare gli effetti della crisi del periodo tardo settecentesco e rivoluzionario” incentivandone “le tendenze alla secolarizzazione e alla laicizzazione”⁶⁶, mentre le organizzazioni carbonare non rendevano affatto un buon servizio alla tranquillità e alla ragione delle pratiche di culto, creando allarmismo, disaffezione e sfiducia, giacché potevano confondersi a scopo politico tra le Confraternite religiose, “considerata la mancanza di una definizione giuridica esatta del termine”⁶⁷.

Il ritorno di Pio IX (1850) dopo la parentesi della Repubblica Romana e la speciale assistenza borbonica per “l’ospitalità offerta al Papa ed all’intera Corte pontificia”⁶⁸, al di là dell’impegno apologetico condensato più tardi nel *Sillabo* (1864), fu contrassegnato da un lucido progetto, che, per ridare all’identità cattolica dignità e coraggio nei *mala tempora*, raccoglieva dalla prima metà del XIX secolo e valorizzava d’autorità “una serie di eventi, sia prodigiosi che dottrinari, legati alla bella figura della Vergine Maria, accompagnati da una vigorosa ripresa della pubblicistica mariana”⁶⁹. La proclamazione dogmatica dell’Immacolata Concezione (*Ineffabilis Deus*, 1854), sollecitata *apertis verbis* da una sensibilità convinta che altrimenti “il mondo non guarirà dai mali che l’opprimono”⁷⁰, rappresentò il baricentro di

⁶⁵ Cfr. J. LEFLON, *La Chiesa e Napoleone (1800-1815)*, in A. FLICHE - V. MARTIN (cur.), *Storia della Chiesa*, XX/1: *La crisi rivoluzionaria (1789-1815)*, Torino, 1971, p. 411.

⁶⁶ A. BIANCHI, *Ordini religiosi e insegnanti tra Settecento e Ottocento*, in M. SANGALLI (cur.), *Chiesa e scuola. Percorsi di storia dell’educazione tra XII e XX secolo*, Siena, 2000, p. 186.

⁶⁷ P. CHINASSI, *Le Confraternite. Storia, evoluzione, diritto*, Roma, 2010, p. 55, n. 72.

⁶⁸ Cfr. S. FRANCO, *Stato e Chiesa nel Regno di Napoli tra XVIII e XIX secolo*, in “Civiltà Aurunca”, XXVI/79-80 (2010), p. 40.

⁶⁹ G. DE ANGELIS CURTIS, *La formula dogmatica dell’Immacolata Concezione, Pio IX e l’Unità d’Italia*, in “Quaderni del Santuario di Canneto”, 8 (2012), p. 107. Tra gli eventi straordinari di quel periodo vanno ricordate le Apparizioni della Vergine in Francia alla novizia S. Caterina Labouré (Parigi, 1830) e ai giovinetti Mélanie Calvat e Maximin Giraud (La Salette, 1846), mentre tra le tantissime iniziative di propaganda dottrinale possiamo ricordare, come campione più eloquente, la Pontificia Accademia dell’Immacolata Concezione fondata nel 1835 (*ivi*, pp. 108, n. 2-109, n. 7).

⁷⁰ Così al Papa il cardinale Lambruschini (+ 1854), le cui memorabili parole sono ricordate da G. ROSCHINI, *Il dogma dell’Immacolata Concezione e la vita della Chiesa*, in “VIII Settimana di Spiritualità promossa dall’Università del Sacro Cuore”: *L’Immacolata Concezione. Storia ed esposizione del dogma*, Milano, 1954, p. 84.

un programma spirituale, di cui le Apparizioni a S. Bernardette Soubirous, poco dopo (1858), saranno il suggello *ex coelo*. Le prodigiose guarigioni che ne conseguono, Rosario alla mano come la giovane contadina francese “che lo aveva addirittura recitato con l’Immacolata nella grotta di Lourdes”⁷¹, verranno a confermare il potere taumaturgico della *Salus Infirmorum*, che può impetrare le più efficaci grazie divine per il superamento delle umane infermità, in quanto, essendo stata “preservata” dal peccato originale, la Vergine incarna con perfetta anticipazione l’umanità gloriosa, ormai indenne dalle conseguenze della disobbedienza adamitica, imponendosi come ausilio supremo alle speranze di chi, ancora pellegrino nella storia, ne soffre i disagi. La verità immaculista dettata *ex cathedra* dal Romano Pontefice, “quando il progresso scientifico e la libertà di pensiero filosofico mettevano in dubbio i dogmi cristiani”⁷², e vissuta *coram populo* nell’icona miracolosa di Lourdes, che estendeva “nella diaconia ai malati e agli emarginati del mondo l’amore di Dio e della Vergine verso gli ultimi e i diseredati”⁷³, riuscì a contenere la diaspora dell’incertezza e il danno d’immagine ad una cattolicità traballante per il vento di Porta Pia, cui s’accompagnava, per la coeva decisione del Vaticano I (*Pastor Aeternus*, 1870), una contestazione anti-infallibilista destinata a protrarsi nel tempo⁷⁴.

Leone XIII, nell’arco del lungo suo governo petrino (1878-1903), mentre cerca di sdoganare la Chiesa dall’isolamento internazionale⁷⁵ affidando il

⁷¹ A. MOLLE, *Il significato del Rosario. Sintesi di storia e spiritualità*, in “Quaderni del Santuario di Canneto”, 10 (2014), p. 133.

⁷² S.M. CECCHIN, *Pio IX e i francescani nella definizione dogmatica dell’Immacolata Concezione*, in ID. (cur.), *La “Scuola francescana” e l’Immacolata Concezione*, Città del Vaticano, 2005, p. 526.

⁷³ S.M. PERRELLA, *La pietà mariana ai tempi di Pio IX. 1846/1878*, in L. CARDI (cur.), *Pio IX*, op. cit., p. 148. Per la freschezza dell’icona di Lourdes nel Magistero corrente come tramite simbolico del vincolo tra *Immacolata Concezione* e *Salus Infirmorum* nonché come speranza di guarigione nell’anima e nel corpo si veda, a titolo esemplificativo, il dossier raccolto da L. DI CIOCCIO, *Maria Salus Infirmorum. Antologia sitografico-documentaria per un’etica degli operatori sanitari*, in “Quaderni del Santuario di Canneto”, 6 (2010), pp. 73-78.

⁷⁴ Valga per tutti la monografia di A.B. HASLER, *Come il papa divenne infallibile. Retrosceca del Vaticano I*, Torino 1983.

⁷⁵ Nel 1879 restavano solo 4 ambasciate e 9 delegazioni accreditate presso la Santa Sede in cattività, di fronte ad appena 6 nunziature, 2 internunziature e 4 delegazioni riconosciute all’estero. Cfr. H. JEDIN, *Storia della Chiesa, IX: La Chiesa negli stati moderni e i movimenti sociali*, Milano, 1975, p. 72, n. 11.

rilancio della cultura cattolica al neo-tomismo (*Aeterni Patris*, 1879) e l'incidenza della presenza cristiana nel mondo ad un'equilibrata dottrina sociale (*Rerum Novarum*, 1891), non muta assolutamente l'itinerario mariano di Pio IX, giacché sponsorizza fortemente l'opera, che Bartolo Longo (1841-1926) aveva avviato a Pompei, fondando il ben noto Santuario con il celeste mandato di promuovere la recita del Rosario e suscitando così dall'Italia Meridionale un'altra ondata di pellegrinaggi in cerca di grazie⁷⁶, che fanno eco all'esperienza di Lourdes. Ora, il programma spirituale si completa: l'*Immacolata* chiede preghiere, affinché possa mostrarsi efficacemente come *Salus*, esercitando la sua celeste avvocatura per soccorrere le *infirmities* dell'umanità nell'anima e nel corpo. In quest'alveo contemplativo dell'epoca, dove il culto della *Salus Infirmorum* non perde appunto di smalto⁷⁷, va letta la *Octobri mense*, con cui il Pontefice nel 1891 prescriveva che il mese di ottobre fosse dedicato alla *Regina Rosarii*, rinnovando così gli auspici di tanti suoi predecessori, che, come S. Pio V, avevano incoraggiato questa pratica proposta originariamente da S. Domenico Guzman per guarire le piaghe della società medievale, in quanto: "*Ut quo modo ad Patrem nisi per Filium nemo potest accedere, ita fere nisi per Matrem accedere nemo postest ad Christum*"⁷⁸. E il discorso non si ferma qui: "Leone XIII quasi ogni anno, dal 1883 al 1901,

⁷⁶ La posa della prima pietra si verificava nel 1876 con la benedizione del vescovo di Nola, mentre nel 1891, ad opera del cardinale Raffaele Monaco La Valletta (+ 1896), avverrà la consacrazione solenne del nuovo Tempio, promosso di lì a poco a Basilica Pontificia e affidato alla giurisdizione diretta della Santa Sede (1894). Al carisma orante, che tuttora marca la visibilità internazionale del Santuario, il Beato Bartolo Longo affiancò pure una serie di attività caritativo-assistenziali e un'intensa attività editoriale, per le quali si vedano: A. BIANCHI - C. SPINA, *Bartolo Longo. Un manager tra organizzazione e santità*, Pompei, 2007; R. CECCARELLI, *Bartolo Longo. Il Rosario e la Nuova Pompei – RNP. Le Grazie – La Grazia*, Pompei, 2010. Per la fortuna taumaturgica del luogo è suggestivo il catalogo degli ex voto curato da F. BURANELLI - M. OSANNA, *Per grazia ricevuta. La devozione religiosa a Pompei antica e moderna*, Pompei, 2016.

⁷⁷ Nel 1887 il giornale *L'Unità cattolica*, alla data dell'8 settembre, riferiva che, sotto quel titolo, una statua era stata appena eretta a Torino e una chiesa più grande era sorta in una località della Germania a due passi dal confine boemo, Philippsdorf, dove l'anno prima era apparsa la Vergine. Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., p. 136, n. 137. Sappiamo, inoltre, che altre Apparizioni mariane andavano verificandosi in quei decenni: ne sono esempi eclatanti quella del 1879 a Knoch, in Irlanda, e quella del 1888 a Castelpetroso, oggi in provincia di Isernia. Cfr. G. DE ANGELIS CURTIS, *La formulazione dogmatica dell'Immacolata Concezione*, op. cit., p. 108, n. 2.

⁷⁸ Cfr. S. TRAMONTIN, *Vita di pietà e vita di parrocchia*, in E. GUERRIERO (cur.), *Storia del Cristianesimo 1878-2005*, V: *La Chiesa e la modernità*, Milano, 2005, p. 5.

nella ricorrenza della festa del Santo Rosario, pubblica un'enciclica mariana, mettendoci a disposizione un vero e proprio *rosario di encicliche mariane*⁷⁹, che, al di là delle tantissime implicazioni dogmatiche, raccogliendo e nello stesso tempo educando il fermento popolare in tema, non perderanno mai di vista il legame teologico-pastorale tra Immacolata Concezione, Salute degli Infermi e Regina del Rosario.

Ancora una volta la storia religiosa di Vallecorsa s'intreccia con il contesto epocale. Se nel primo Ottocento, nonostante i *mala tempora*⁸⁰, il culto della Madonna della Sanità, forte di un provvedimento pontificio che nel 1807 elevava l'ufficiatura del 18 aprile a *rito Doppio Maggiore*, si mantiene in buona salute, resta pur vero che è nella seconda metà del secolo, quando, con una sicura punta d'orgoglio locale mescolata ai travagli politici, l'Immacolata Concezione è ormai dogma⁸¹, a farsi sempre più largo un nuovo fervore mariano che, dopo aver spinto nel 1862 alla stampa di un apposito triduo in onore della Madonna della Sanità, tra il 1876 e il 1879, volendo dare la più ampia solennità alla festa dell'Apparizione, porterà l'arcipretura di S. Martino ad ottenerne il trasferimento della celebrazione alla *quarta domenica d'ottobre*, con l'intento specifico di affrancarla da una giornata spesso adombrata dalla turnazione annuale delle festività pasquali e, comunque, con il rischio continuo di cadere nelle maglie meno attente della ferialità. Sappiamo che le altre due parrocchie cittadine faranno resistenze, ritenendo di fatto lesa la loro visibilità: nel 1884 l'insofferenza

⁷⁹ P. GIUSTINIANI, *Rerum novarum mater. Leone XIII nell'orizzonte di Maria di fronte alle res novae della società*, in "Quaderni del Santuario di Canneto", 7 (2011), p. 31.

⁸⁰ Al di là dei riflessi territoriali dei fenomeni epocali connessi al generale clima anti-clericale e anti-ecclesiastico, Vallecorsa subisce in questo periodo una forte e cruenta presenza del brigantaggio, di cui Alessandro Massaroni (+ 1821) fu emblema caratteristico. Cfr. M. COLAGIOVANNI, *Bartolomeo Varrone, Alessandro Massaroni e il brigantaggio a Vallecorsa*, Roma, 1974.

⁸¹ È facile pensare ad una particolare soddisfazione di Vallecorsa per il pronunciamento di Pio IX, essendo la comunità allora inserita nella confinazione ecclesiastica di Gaeta, donde, secondo tradizione, il Pontefice avrebbe meditato il gran passo della *Ineffabilis Deus*. Cfr. U. PARENTE, *Pio IX a Gaeta*, in L. CARDI (cur.), *Pio IX*, op. cit., p. 66. Altresì è possibile che Vallecorsa avesse anche in proprio un *background* immaculista, visto che qui, all'inizio del XVIII secolo, aveva predicato S. Leonardo da Porto Maurizio, l'ultimo grande "precursore" del dogma prima della proclamazione. Cfr. E. MARIANI, *S. Leonardo apostolo dell'Immacolata*, in "Vita Minorum", 4/5 (1976), pp. 229-238. Per la sorte di Vallecorsa nelle tensioni degli anni che andavano preparando l'alba della famigerata Breccia si consulti V. RICCI, *Battaglie e Prodiggi della Resistenza Pontificia nel 1867. Da Vallecorsa a Mentana*, Cassino, 2011.

indurrà addirittura il clero di quelle parrocchie a boicottare l'affissione della Circolare diocesana, che, raccogliendo un'esortazione di Leone XIII, invitava i Vallecorsani a ritrovarsi tutti uniti nella nuova data festiva sotto il manto protettore della *Salus Infirmorum*. Il processo, in ogni caso, era ormai irreversibile, tanto che nel 1889 Leone XIII concedeva una *S. Messa interamente propria in onore della Madonna della Sanità* e, come segno eloquente di un obiettivo pastorale da perseguire assolutamente, l'arcivescovo di Gaeta, con il suo intervento personale, faceva sì che per la prima volta l'ordinario del luogo partecipasse alla processione festiva ormai decretata alla quarta domenica d'ottobre⁸².

A favorire l'affermazione locale del disegno era, intanto, entrato in scena don Giuseppe De Bonis (1859-1923), allorché nel 1886 era stato nominato parroco di S. Martino, avendo appena conosciuto l'anno precedente Bartolo Longo, che, apprezzatolo d'impatto, non cesserà mai di desiderarlo al servizio stabile nel Santuario di Pompei, facendosi sentire direttamente a Roma. L'istanza, pur sul punto di essere esaudita, per varie ragioni non si concretizzerà, ma il legame tra De Bonis e Longo darà luogo a un fruttuoso sodalizio, che si evince da numerosi elementi: la nutrita schiera di articoli scritti dall'arciprete di S. Martino per il periodico *Il Rosario e la nuova Pompei* in cui avrà modo di portare all'attenzione generale la gloriosa immagine vallecorsana della Madonna della Sanità; il toccante inno che costui inviava nel 1887 a Pompei per la colossale Incoronazione della Regina del Rosario; i continui incontri alla stazione di Ceprano allorché il Beato si recava a Roma e il nostro sacerdote lo accompagnava per un tratto di treno; la ricca e ininterrotta corrispondenza epistolare che resta per molti

⁸² Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 135-149. L'opposizione più vivace venne dalla chiesa di S. Michele, che vedeva nel provvedimento un implicito declassamento del patronato cittadino principale detenuto dall'Arcangelo. L'arcivescovo di Gaeta, che tanto s'adoperò per placare il vivace dissenso, è Nicola Contieri (1827-1899), al secolo Francesco Saverio, già abate del monastero basiliano di Grottaferrata. È molto probabile, peraltro, che lo spostamento della festa da aprile a ottobre trovasse in papa Leone XIII non un semplice recettore di desiderata locali, bensì uno sponsor deciso e convinto dell'operazione, avendo egli nel suo programma pontificio consacrato espressamente il mese di ottobre alla Vergine, affiancandolo a quello tradizionale di maggio. Cfr. S. TRAMONTIN, *Vita di pietà e vita di parrocchia*, op. cit., pp. 4-5.

versi ancora inesplorata; gli attestati di riverenza *post-mortem* riservati dal fondatore del radioso Santuario campano all'amico scomparso⁸³.

Se la storiografia locale ha dato già ampie indicazioni per apprezzare la statura intellettuale del De Bonis, che anche scienziati di primo piano come Giuseppe Toniolo (1845-1918) tenevano in seria considerazione⁸⁴, manca, tuttavia, oltre ad una pubblicazione sistematica e ragionata degli inediti che lo riguardano, uno studio teologico specialistico sulla sua produzione, che certamente lo vede impegnato a promuovere una sana pedagogia della santità, ove la *Regina* eccelle nella sua singolare opera di intercessione, in quanto, essendo stata per l'*Immacolata Concezione* l'unica creatura ad essere preservata dal peccato originale in previsione dei meriti guadagnati dal *fiat* all'Annunciazione, è anche la sola a poter essere invocata come *Salus*, ovvero collaboratrice specialissima nella Redenzione recata dal Figlio all'umanità affetta dalle tante *infirmities*, spirituali e materiali: e nel *Rosario*, meditando i misteri del Figlio, i fedeli trovano l'arma più potente per sollecitarne la premura di Madre, che, alla richiesta di soccorso, continua a rendersi disponibile per favorire il prolungamento, nel tempo e nello spazio, dei benefici scaturiti dalla sua umana mediazione, come nuova Eva, nella dinamica soteriologica dell'Incarnazione. Dotato di grande lucidità mariologica fino a trovar posto tra i pionieri del pronunciamento pontificio sull'Assunzione quand'ancora i venti avversi del modernismo rallentavano un'esternazione dogmatica destinata a tradursi solo con Pio XII (*Munificentissimus Deus*, 1950)⁸⁵, come pure temprato nella pazienza

⁸³ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 135-149; pp. 153-177. Per i rapporti tra i due si vedano: A. ILLIBATO, *Bartolo Longo. Un cristiano tra Ottocento e Novecento*, I, Pompei, 1999, pp. 175-186; R. CECCARELLI, *Don Giuseppe De Bonis, scrittore e poeta, amico e collaboratore di Bartolo Longo*, Pompei, 2007.

⁸⁴ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 245-248. Si riporta qui una lettera inviata all'arciprete vallecorsano il 29 ottobre 1893 da Giuseppe Toniolo, docente dell'Università di Pisa, che ne loda l'impegno editoriale e pastorale a promuovere il culto della *Salus Infirmorum*. Sull'importanza storica e culturale del grande sociologo di origini venete, che, all'epoca del De Bonis, fu tra i fondatori della FUCI, collaborò all'Opera dei Congressi, riorganizzò l'azione dei laici cattolici nell'Unione Popolare e ispirò la Prima Settimana Sociale dei Cattolici Italiani, valga per tutti R. MOLESTI, *Giuseppe Toniolo. Il pensiero e l'opera*, Milano, 2005.

⁸⁵ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 176-177, che riferisce sul ruolo avuto dal De Bonis per coinvolgere ufficialmente nella causa assunzionista il vescovo di Terracina, Domenico Ambrosi (+ 1921). Per le coeve spinte avverse del modernismo e l'attività di contenimento esercitata tra l'episcopato del Lazio Meridionale per superare l'opposizione al fissaggio dogmatico

pastorale spicciola fino a spendersi in un dibattito popolare che arrivava a un pittoresco confronto sul primato tra gli stessi titoli mariani⁸⁶, l'arciprete di S. Martino, fino al trapasso, uno con gli indirizzi della Chiesa universale, sarà da Vallecorsa un autentico ponte spirituale di quella formidabile predicazione incentrata a coniugare l'icona trivalente dell'Immacolata Concezione, della Madonna della Sanità e della Regina del Rosario. L'Incoronazione della sacra immagine apparsa nel 1412 doveva rappresentare l'apoteosi del messaggio: purtroppo gli eventi storici, che negli anni del primo conflitto bellico costringono il De Bonis persino ad un periodo di lontananza dal suo paese, ritarderanno un appuntamento, che, pur decretato dal Capitolo Vaticano nel 1891 e confortato spiritualmente dalla feconda stagione epocale dei primi Congressi Mariani, potrà essere realizzato dal nostro sacerdote solo nel 1922, l'anno prima della sua morte, dopoché altri due papi, Pio X (1903-1914) e Benedetto XV (1914-1922) si sono avvicendati senza spegnere, certamente, i riflettori sul tema⁸⁷.

Non c'è dubbio, in ogni caso, che l'assestamento teologico-pastorale del culto mariano, che si conserva nella chiesa di S. Martino fino ai nostri

cfr. F. CARCIONE, *Mons. Antonio Maria Iannotta: un precursore della Munificentissimus Deus*, in "Quaderni del Santuario di Canneto", 2 (2006), pp. 37-68.

⁸⁶ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., p. 147, donde si evincono le frizioni paesane dietro bandiere mariane, che si misuravano sull'ordine di importanza celebrativa tra la Madonna del Rosario e la Madonna della Sanità. Per la convincente e matura chiosa riconciliatrice del De Bonis si veda quanto viene tratto da E. DE BONIS, *Elogio Funebre. Nel Trigesimo della morte del R.mo Arciprete D. Giuseppe De Bonis di Vallecorsa*, Terracina, 1923 [stampato per i tipi di D. Molinari & f.lli].

⁸⁷ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 185-201. Il decreto del 1891 recava come primo mittente il cardinale Edward Henry Howard, arciprete della Basilica Patriarcale di S. Pietro e Prefetto della Sacra Congregazione della Rev. Fabrica. L'Incoronazione del 1922 avverrà per mano del vescovo verolano Luigi Fantozzi, divenuto solo l'anno prima ordinario del luogo per effetto della separazione di Vallecorsa dall'arcidiocesi di Gaeta. Al ritardo dell'Incoronazione contribuirono pure notevolmente le controversie cittadine mai spente tra le parrocchie. Nel periodo trascorso lontano da Vallecorsa il De Bonis fu per qualche tempo a Roma presso la Parrocchia di S. Rita, dove collaborò con l'arcivescovo Augusto Slilj (+ 1926), vicario pontificio del Santuario di Pompei. Per i primi Congressi Mariani che caratterizzano l'avvicendamento dei due secoli scorsi si veda E. CAMPANA, *Maria nel culto cattolico*, II, Roma, 1944, pp. 487-652: di tali manifestazioni val la pena di ricordare a livello nazionale quelle di Livorno (1895), Torino (1898) e Roma (1904), a livello internazionale quelle di Friburgo (1902) e Treviri (1912). Per la sensibilità mariana di Pio X e Benedetto XV, la piena continuità con il magistero dei predecessori e gli specifici apporti teologici si veda G. GHIO, *La maternità spirituale di Maria come chiave ermeneutica dell'economia divina. Dialogo tra Oriente e Occidente*, Roma 2015, pp. 294-296.

giorni, gloriosamente rivitalizzato nell'ultimo dopoguerra⁸⁸ dopo le disgrazie patite dalla comunità di Vallecorsa⁸⁹ e naturalmente aperto tuttora alla raffinazione ecclesiologica del Vaticano II (1962-1965)⁹⁰, abbia come

⁸⁸ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 206-210. Delle iniziative epocali non si possono non ricordare i festeggiamenti del 1947 per il XXV dell'Incoronazione della Madonna della Sanità e la esaltante *Peregrinatio* dell'immagine achiropita a coronamento dell'imponente Congresso Mariano tenutosi a Frosinone nel 1954. Di ambedue gli eventi fu protagonista il cardinale pontecorvese Benedetto Aloisi Masella (+ 1970), per il quale si veda L. CASATELLI, *Benedetto Aloisi Masella. Camerlengo. Diplomatico di Cristo*, Formia, 2007. Incoronazioni e Peregrinazioni della Vergine caratterizzarono, anche nel Lazio Meridionale, il dopoguerra ecclesiologico sull'onda del magistero di Pio XII, che, dopo aver espresso il dogma dell'Assunzione (1950), indicava con la *Fulgens Corona* (1953) l'Anno Mariano per il Centenario della proclamazione immaculista, celebrando poi solennemente la Madre di Dio con l'*Ad Coeli Reginam* (1954). Cfr. D. ANTONELLI, *L'Incoronazione della Madonna di Canneto nella luce e al vertice del magistero mariano di Pio XII*, in "Quaderni del Santuario di Canneto", 1 (2005), pp. 41-54.

⁸⁹ Cfr. V. RICCI, *Un Santuario Cajetano*, op. cit., pp. 203-211. Il paese diverrà, peraltro, l'emblema della "marocchine" dopo l'uscita del film *La ciociara*, ispirato dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia (+ 1990) e diretto da Vittorio De Sica (+ 1974), laddove si dava ad intendere che la chiesa vallecorsana di S. Maria delle Grazie, ormai sconosciuta, fosse stata il luogo, in cui sarebbe stata girata la famosa scena dello stupro avente per protagonista Sofia Loren. Oggi è risaputo che, in realtà, l'episodio fu interpretato altrove, a seguito dell'opposizione della gerarchia cattolica ostile per la circostanza all'utilizzo di una chiesa sebbene non più adibita al culto. Cfr. E. PATRIARCA, *La colpa dei vincitori Viaggio nei crimini dell'esercito di liberazione*, Segrate, 2018 (vedi il capitolo "Vallecorsa, 6 agosto 2015", ove si cita come fonte V. DE SICA, "Cara Emi sono le cinque del mattino" ... *Lettere dal set*, Roma-Bari, 2014, raccolta di lettere scritte alla figlia nel 1960 durante le riprese del film e adesso messe a disposizione del pubblico grazie all'iniziativa di Laterza Editori).

⁹⁰ In quest'orizzonte una dotta relazione mirante a declinare la Madonna della Sanità, che si venera in loco, anche come "Madre della Chiesa", così come invita a meditarla il capitolo VIII della Costituzione conciliare *Lumen gentium* (1964), è stata tenuta a Vallecorsa, nella chiesa di S. Martino, il 22 ottobre 2017, quarta domenica del mese, 95° dell'Incoronazione, dal prof. Wasim Salman, vice-direttore e docente di Teologia Dogmatica presso l'Istituto Teologico Leoniano di Anagni. Per piste di ricerca e temi di predicazione sulla connessione *Salus Infirmorum - Mater Ecclesiae* basti cogliere e sviluppare, tra le tante, l'indicazione di BENEDETTO XV, *Omelia. XVIII Giornata mondiale del malato*, Memoria della Beata Maria Vergine di Lourdes, Basilica Vaticana, 2 febbraio 2010: «[...] Dio, infatti, vuole guarire tutto l'uomo e nel Vangelo la guarigione del corpo è segno del risanamento più profondo che è la remissione dei peccati (cfr *Mc* 2,1-12). Non meraviglia, dunque, che Maria, madre e modello della Chiesa, sia invocata e venerata come "*Salus infirmorum*", "Salute dei malati". Quale prima e perfetta discepola del suo Figlio, Ella ha sempre mostrato, nell'accompagnare il cammino della Chiesa, una speciale sollecitudine per i sofferenti. Ne danno testimonianza le migliaia di persone che si recano nei santuari mariani per invocare la Madre di Cristo e trovano in lei forza e sollievo. Il racconto evangelico della Visitazione (cfr *Lc* 1,39-56) ci mostra come la Vergine, dopo l'annuncio dell'Angelo, non tenne per sé il dono ricevuto, ma partì subito per andare ad aiutare l'anziana cugina Elisabetta, che da sei mesi portava in grembo Giovanni. Nel sostegno offerto da Maria a questa parente che vive, in età avanzata, una situazione delicata come la gravidanza, vediamo prefigurata tutta l'azione della Chiesa a sostegno

pietra angolare il grande lavoro svolto dal De Bonis nei decenni a cavallo tra XIX e XX secolo. Resta, adesso, alla ricerca successiva stabilire quanto l'attività dell'arciprete nella sua città sia stata la semplice sebbene mirabile recezione di un indirizzo ecclesiastico epocale, ovvero quanto egli, attraverso la visibilità concessagli dalle pubblicazioni per il Santuario di Pompei e la parte avuta nella relazione con il carismatico e ascoltattissimo Bartolo Longo, possa, invece, aver contribuito a mantenere alta, con pungolo significativo, la coeva premura romana così concentrata sulla devozione alla Vergine.

della vita bisognosa di cura [...] La maternità della Chiesa è riflesso dell'amore premuroso di Dio, di cui parla il profeta Isaia: "Come una madre consola un figlio, / così io vi consolerò; / a Gerusalemme sarete consolati" (*Is* 66,13). Una maternità che parla senza parole, che suscita nei cuori la consolazione, una gioia intima, una gioia che paradossalmente convive con il dolore, con la sofferenza. La Chiesa, come Maria, custodisce dentro di sé i drammi dell'uomo e la consolazione di Dio, li tiene insieme, lungo il pellegrinaggio della storia [...]». Giova, infine, ricordare, per dovere di cronaca, che attualmente, in Vallecorsa, un nuovo spazio festivo per la Madonna della Sanità s'è fatto largo alla quarta domenica di luglio: <https://www.diocesifrosinone.it/luoghi/parrocchie/chiesa-di-san-martino-vallecorsa.html>. Allo stesso tempo va segnalato che, nell'ottica di un affidamento a Maria, Madre della Chiesa universale, non cessa di prosperare in loco il vincolo spirituale con quel Pontificio Santuario della Beata Vergine del Rosario di Pompei tanto amato dal De Bonis, al punto che il 28 ottobre 2018, nel corso delle celebrazioni per il 96° anniversario dell'Incoronazione della Madonna della Sanità, la comunità di S. Martino intitolava ufficialmente la casa canonica alla memoria del Beato Bartolo Longo, presente l'anziano parroco emerito, mons. Elvidio Nardoni, scomparso appena il 10 gennaio 2019 (https://www.ilmessaggero.it/frosinone_vallecorsa_parroco-4222383.html), al quale lo scrivente, chiamato per una conferenza nella circostanza della suddetta intitolazione, aveva promesso la stesura di questo articolo che oggi gli dedica, ricordandolo amabilmente.



Madonna della Sanità – Chiesa di S. Martino, Vallecorsa (FR)

La grazia di Raffaello incontra l'austerità della Controriforma: considerazioni su alcuni dipinti dell'età di Cesare Baronio

STEFANO DI PALMA*

*Storico dell'arte
dipalma.stefano@gmail.com

Sommario. In questo studio si analizzano dei dipinti conservati nella diocesi di Sora collegati alle ricerche artistiche che maturano nella fine del secolo XVI grazie agli Oratoriani con i fondamentali apporti intellettuali del cardinale Cesare Baronio. Perfettamente aderenti alle esigenze illustrative della riforma cattolica, queste pitture si basano sulla conoscenza dei grandi maestri del Cinquecento privilegiando l'ideale di grazia e di bellezza desunto dalla lettura dell'opera di Raffaello (immagini e disegni).

Parole chiave: Raffaello, Pittura, Cardinale Cesare Baronio.

1. Il Concilio di Trento e l'Arte: note generali

Il Concilio di Trento fu molto parco riguardo al problema dell'arte sacra determinando sostanzialmente, verso la sua conclusione nel 1563 con il decreto *De invocatione, veneratione et reliquis sanctorum et sacris imaginibus*, la legittimità del culto delle immagini sacre e la proibizione di presentare raffigurazioni ispirate a dogmi falsi oppure seducenti⁹¹.

Il decreto tridentino ribadisce innanzitutto la regolarità del culto tributato alle icone sacre: l'adorazione del fedele non è mai rivolta all'immagine, ma al suo *prototypum*, cioè l'essenza divina rappresentata nella medesima. Si sancisce così il valore strumentale dell'immagine sacra, ossia il suo essere un canale privilegiato utile alla educazione e al coinvolgimento del fedele. In risposta all'intransigenza dei Protestanti verso tali raffigurazioni - la

⁹¹ C. MARCORA, *Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio*, in *Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi, Sora 10-13 ottobre 1984, Sora 1985, p. 191.

quale favorisce una moderna iconoclastia nei territori in cui si afferma questa visione del cristianesimo - la Chiesa Cattolica riafferma in sostanza il suo pensiero e le prassi tradizionali. La funzione didattica che lungo i secoli la Chiesa ha attribuito alle immagini è fondamentale per la crescita della fede tra gli incolti e le arti figurative continuano ad essere *Biblia pauperum*, la bibbia dei poveri analfabeti, secondo la legittimazione che proviene da Gregorio Magno e che affonda le sue radici nel secolo VI.

Poiché nessuna illustrazione può richiamarsi alle teorie ereticali, il riconoscimento della funzione didattica delle immagini sacre richiama l'urgenza del controllo dell'ortodossia dei contenuti e il concilio affida tale compito alle autorità religiose locali. Il principio cardine è quello che prevede da parte dei vescovi un'attenta valutazione delle opere d'arte circa i loro messaggi e apparenze: esse devono presentare chiarezza, verità e aderenza alle Scritture mentre ogni deformazione, lusso e disinvoltura della "maniera" viene condannato. Successivamente la Chiesa si pronuncia anche tramite una più specifica trattatistica che cerca di tradurre concretamente il significato di queste norme. Alcuni di questi scritti si collegano ai vescovi delle più importanti diocesi d'Italia come ci attestano i casi delle *Instructiones Fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo* del 1577, un testo desunto dalle visite pastorali di Carlo Borromeo arcivescovo di Milano e compilato da Ludovico Moneta per conto del cardinale⁹² e l'ancora più specifico *Discorso intorno alle immagini sacre* scritto dall'arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti e pubblicato nel 1582⁹³. Indubbiamente i decenni successivi al concilio costituiscono un complicato periodo in cui si è dovuto fare i conti con varie e a tratti contrastanti componenti culturali e religiose già attive da tempo; quest'ultime si confrontano con le nuove esigenze rappresentative nel segno di una sorta di travaglio spirituale e intellettuale, antico e nuovo, che riguarda a vario livello le prassi consolidate, i teorici e gli artisti. Nel considerare il fenomeno dell'influenza esercitata dalla riforma cattolica sulla produzione artistica italiana del tempo, occorre infatti tener conto anche di un già avviato movimento spiritualista che affonda le sue radici nel periodo delle infuocate predicazioni di Girolamo Savonarola della fine del secolo XV. A questa sentita esigenza di rinnovamento morale,

⁹² *Ivi*, pp. 194-196.

⁹³ *Ivi*, pp. 208-218.

specchio della doppia anima che abita da tempo la Chiesa romana, si sovrappongono dunque tante altre vicende storiche e artistiche come: lo smacco procurato dalla Riforma protestante che pure parte da esigenze moralistiche; l'imponenza e le implicazioni dell'arte dei grandi maestri attivi nel Cinquecento dove brilla l'astro di Michelangelo; i provvedimenti del concilio; le rigidità del pensiero dei cattolici trattatisti in materia d'arte; la lenta crisi della Maniera; le oggettive ristrettezze determinate da organismi come il Tribunale dell'Inquisizione oppure dalla censura che può colpire le opere considerate contrarie alla fede cattolica ed i loro ideatori. Le norme conciliari, richiamandosi all'ortodossia religiosa, condannavano come superstizione l'ispirazione al mondo classico e come sconcezza la rappresentazione della figura umana nuda, ossia i due elementi su cui si fondava la cultura figurativa del Rinascimento; non è dunque un caso che nel 1564 si decreta che il *Giudizio Universale* di Michelangelo sia emendato perché ritenuto osceno – provvedimento da cui scaturisce l'incarico affidato a Daniele da Volterra di velare a secco con delle braghe le nudità dei personaggi che lo compongono – mentre nel 1573 l'artista Paolo Veronese viene processato per la sua versione dell'*Ultima Cena* che comporterà il cambio del titolo dell'opera con *La cena in casa di Levi* poiché ritenuta una pittura troppo profana e svilente verso l'alto senso mistico insito nell'episodio evangelico rappresentato.

Nel valutare l'argomento bisogna ricordare che, a eccezione di ambienti particolari, lo spirito della riforma cattolica e le norme costrittive imposte dalle autorità religiose, se limitarono la libertà degli artisti, soprattutto nell'interpretazione del tema sacro e nell'innovazione iconografica, non impedirono l'affermarsi di forme d'espressione originali, nuove e di grande portata come attestano gli straordinari esiti della pittura dei Carracci e di Caravaggio tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Lo stesso rigorismo religioso sembra, d'altronde, sia servito da stimolo a quella trionfalistica ed esuberante risposta artistica della Chiesa romana che è stato il Barocco, nonché allo sviluppo di nuovi "generi" di pittura, primo tra tutti quello del "paesaggio" in cui si fa rivivere, con diverse spoglie, il mito classico e i monumenti della civiltà antica.

2. La cultura oratoriana come risposta alle istanze rappresentative della riforma cattolica

Una possibile risposta alle esigenze contenutistiche e illustrative del contesto richiamato in apertura è quella che si afferma a Roma nell'ultimo quarto del secolo XVI grazie agli apporti culturali elaborati dai nuovi Ordini religiosi fondati nel Cinquecento; tra questi contributi di straordinaria importanza sono indubbiamente quelli ideati in seno alla Congregazione dell'Oratorio fondata da san Filippo Neri (1515-1595).

L'apporto alle arti degli Oratoriani fu molto sostanzioso; capeggiati da un uomo di fine sensibilità estetica (specialmente nei riguardi della pittura e della musica) quale fu il Neri, gli Oratoriani, sia nelle fasi strettamente ideative sia in quelle della scelta degli artisti, dimostrarono di possedere un alto grado di gusto, assumendo di fatto il ruolo di pionieri tra gli ordini religiosi⁹⁴. Tale posizione è ben riassunta ad esempio nella decorazione della chiesa madre della Congregazione, Santa Maria in Vallicella conosciuta anche come Chiesa Nuova, che accoglie opere di numerosi artisti diversi tra loro per formazione, attitudini e personali ricerche stilistiche. Una simile incidenza in materia d'arte matura anche grazie ai notevoli contributi di un esponente di spicco della Congregazione, ossia il cardinale sorano Cesare Baronio (1538-1607), determinando un vero e proprio clima culturale, austero e insieme devoto, che scavalca anche i limiti imposti dalla stretta cronologia legata alla sua esistenza coprendo uno spazio temporale che giunge al primo quarto del secolo XVII. Il contesto culturale che favorisce una simile visione artistica è quello che si fonda sul recupero e sullo studio dell'antico inteso in senso strettamente cristiano; tale approfondimento avviene su diversi fronti è incoraggiato dalla riscoperta delle catacombe ed è alimentato dagli studi di antiquaria e di archeologia cristiana di Panvinio, dei Borromeo e dello stesso Baronio. Si afferma dunque uno straordinario interesse verso le origini del cristianesimo e si tenta di recuperare le sue forme simboliche ed espressive. Si pronuncia anche quello che può essere indicato come uno dei temi principali di questa corrente culturale: l'interesse, lo studio e la riproposizione delle immagini degli antichi santi, (indagato anche da un altro esponente della Congregazione, ovvero Antonio Gallonio che compone il *Trattato degli*

⁹⁴ F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino 2000, p. 76.

Instrumenti di Martirio) supportato liturgicamente dal rinvenimento dei corpi santi e dal culto delle reliquie, argomento quest'ultimo messo in discussione dai Protestanti.

In generale possiamo affermare che i principali apporti del Baronio in campo artistico coincidono con i suoi massimi raggiungimenti, visto che oltre ad essere stato cardinale di Santa Romana Chiesa è soprattutto ricordato come autore della colossale opera in dodici volumi degli *Annales Ecclesiastici* (1588-1607), nonché come revisore del *Martirologio Romano* (1586). In questi testi si cerca di soddisfare le istanze storiche e apologetiche del tempo tramite un accurato vaglio delle fonti; ovviamente un simile conseguimento, specie nel primo caso, avviene entro i limiti delle possibilità conoscitive dell'epoca. Gli *Annali*, che ricostruiscono la storia della Chiesa, costituiscono la risposta ufficiale del Cattolicesimo alle accuse e alle eresie dei Protestanti le quali si erano espresse con le *Centurie di Magdeburgo* opera in tredici volumi firmata dal dotto protestante Flacio Illirico nel periodo 1559-1574 e redatta per dare fondamento scientifico alla Riforma; l'imponenza di questa operazione, è sicuramente frutto di un determinato contesto ma anche tutta racchiusa nelle mani e nella mente di un profondo e stimato erudito quale è stato il Baronio⁹⁵. Come ci ricorda la menzione di alcuni importanti ruoli ricoperti dal porporato, ossia quelli di Bibliotecario della Vallicelliana e di Santa Romana Chiesa, di Preposto Generale della Congregazione dell'Oratorio, di confessore di papa Aldobrandini e di Protonotario Apostolico, l'autorevolezza riconosciuta al cardinale si basa sulla sua attività di grande studioso, di fedele successore di san Filippo e di strenuo difensore del papato.

L'approccio storico del cardinale prende le mosse da una volontà dimostrativa su un tema cruciale per l'epoca: la genuinità della storia del Cattolicesimo è garantita da Cristo suo fondatore e si perpetua con la successione apostolica da Cristo stesso voluta ed espressa dal papato. Il caposaldo è dunque rappresentato dalla tradizione (che comprende alcuni temi fondativi come ad esempio Pietro primo papa, la testimonianza e l'aderenza al modello cattolico garantiti dal bagno di sangue dei primi

⁹⁵ H. RÖTTGEN, *Il "loco" nell'idea delle Centuriae Magdeburgenses e negli Annales Ecclesiastici scrittura verso tradizione ovvero la Chiesa a Wittenberg o Magdeburg e la Chiesa di Roma*, in *Baronio e le sue fonti*, Atti del convegno internazionale di studi, Sora 10-13 ottobre 2007, Sora 2009, pp. 116-129.

martiri, la veridicità dei principali dogmi di fede, l'aderenza alla Scrittura); la difesa e il recupero della tradizione che si esprime con le plurisecolari prassi ne sono dunque la tangibile dimostrazione; queste ultime, una volta asciugate dalle inopportune stratificazioni storiche (altro motivo di accuse da parte dei Protestanti) sono da tutelare, da ribadire e da riproporre.

I testi del Baronio vanno considerati anche per un aspetto importantissimo, ovvero quello di fissare un infinito bagaglio di fonti utili all'assolvimento delle esigenze rappresentative della Chiesa romana a cavallo dei secoli XVI-XVII⁹⁶. Alla luce di questa riflessione occorre considerare anche il fatto che in arte sono tre gli ambiti particolarmente interessanti da rilevare (l'iconografia, il restauro di edifici di culto e la committenza di opere d'arte) dove si esprime a vario livello il pensiero del cardinale. La breve ricostruzione di questi aspetti tramite esempi, oltre a testimoniare la grande incidenza del Baronio sulla mentalità dell'epoca, ci aiuta ad evidenziare i nodi essenziali di quella corrente culturale imbevuta del suo operato che si saldano nella sempre viva, affascinante e variegata realtà romana; per diretto intervento del Baronio questi raggiungimenti non sono ignorati pure in un più circoscritto territorio periferico, come quello della diocesi di Sora, dove sono conservati alcuni dipinti straordinariamente importanti (analizzati nelle pagine successive) che ne costituiscono dei significativi riflessi.

2.1. Baronio iconografo

Sono di quantità e destinazione varia i contributi intellettuali che restituiscono Cesare Baronio come iconografo della Controriforma; tra i principali si ricordano quelli relativi alle grandi imprese artistiche di papa Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) collocate tra il Laterano ed il Vaticano. Il progetto di papa Aldobrandini nel complesso lateranense è da inserire nel programma di interventi effettuati in occasione dell'Anno Santo del 1600 e prevede, circa la decorazione del rinnovato transetto della basilica, la partecipazione di numerosi artisti: l'impianto compositivo spetta infatti a Giuseppe Cesari il quale è coadiuvato da suo fratello Bernardino, mentre alla decorazione parteciparono i pittori Baglione, Nebbia, Ricci, Nogari, Roncalli e Gentileschi. Come è stato osservato, proprio questo ciclo

⁹⁶ D. CAMPANELLI, *Le arti negli Annales*, in *Baronio e l'arte*, cit., p. 403.

pittorico, che tratta il tema della conversione dell'imperatore Costantino e della fondazione della basilica di San Giovanni è stato redatto sulla base degli *Annali* del Baronio dove, ad esempio, si rigetta la veridicità dell'episodio della cosiddetta "donazione di Costantino" che viene puntualmente escluso proprio dalla decorazione pittorica del transetto⁹⁷. Il principale apporto del cardinale in qualità di consulente e programmatore delle imprese artistiche clementine si ha con l'intervento decorativo nella basilica di San Pietro, quando papa Aldobrandini intende continuare l'opera di Gregorio XIII (1572-1585) nell'abbellimento delle cappelle attorno alla cupola e nelle navate di collegamento. Il principale risultato si ha con l'ideazione di alcuni dipinti per gli altari dedicati agli episodi della vita di san Pietro. Il Baronio desume le scene principalmente dagli *Atti degli Apostoli* rafforzando così, nella chiesa simbolo della cristianità, quel concetto del primato petrino che deriva direttamente da Cristo; in tal modo queste pitture si presentano agli occhi del pellegrino come ulteriore manifestazione "visiva" dell'azione difensiva e soprattutto di legittimazione del papato che è poi esplicitato anche negli *Annali*⁹⁸. La stesura di queste pitture, ora non più nella loro originaria ubicazione, è collocabile nel periodo 1601-1605 ed è affidata a diversi artisti: Francesco Vanni firma la *Caduta di Simon Mago*, mentre al Passignano si riferisce la *Crocifissione di San Pietro*; al Roncalli la *Morte di Saffira*; al Cigoli *San Pietro che guarisce lo storpio*; al Castello la *Chiamata di San Pietro*; al Baglione la *Resurrezione di Tabita*⁹⁹. Anche per la redazione di opere originali di committenza extra pontificia, si riscontrano tracce d'influenza del pensiero baroniano visto che il cardinale fu consultato appositamente per importanti imprese artistiche del suo tempo. Un caso è offerto da alcuni dipinti eseguiti a Roma da Peter Paul Rubens.

Frutto del primo soggiorno romano dell'artista, del periodo 1601-1602, è l'esecuzione dei dipinti raffiguranti *l'Estasi di S. Elena*, *l'Incoronazione di*

⁹⁷ S. MACIOCE, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma 1990, p. 82.

⁹⁸ W.C. KIRWIN, *Cardinal Baronius and the misteri in St. Peters*, in *Baronio e l'arte* cit., pp. 10-12.

⁹⁹ Particolarmente circa il Vanni, il Passignano, il Roncalli ed il Cigoli cfr. M.L. CHAPPEL, W.C. KIRWIN, J.L. NISSMAN, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, Firenze 1979; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Baronio e i pittori fiorentini a Roma*, in *Baronio e l'arte* cit., pp. 513-526.

spine e l'*Innalzamento della croce* per la cappella di Sant'Elena nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme. Si ricorda che già nella redazione degli affreschi di quella cappella, eseguiti da Niccolò Circignani su commissione del cardinale Alberto d'Austria, sono stati identificati significativi collegamenti che prevedono come fonti iconografiche gli scritti baroniani che ripristinano la genuinità dell'Invenzione ed Esaltazione della vera croce (messe in discussione dai Protestanti), ovvero il *Breviario Romano* posttridentino pubblicato nel 1568 ed il terzo volume degli *Annali* del 1592¹⁰⁰. Su commissione dello stesso Alberto d'Austria, Rubens esegue la pala d'altare dell'*Estasi di Sant'Elena* oggi a Grasse che, come è stato evidenziato, risulta anch'essa iconograficamente influenzata proprio dal pensiero di Cesare Baronio¹⁰¹; il dipinto non mostra infatti né il momento dell'Invenzione della croce, né il momento della verifica tramandato dalla tradizione (temi già trattati negli affreschi) ma l'imperatrice sola e assorta nel momento dell'ispirazione divina: si tratta di un nuovo tema iconografico che deve essere stato stabilito nell'ambito dell'ideazione di un piano complessivo utile all'allestimento della cappella di Sant'Elena¹⁰².

Per la tavola dipinta da Rubens non esistono quindi modelli iconografici e compositivi consolidati; al centro l'imperatrice Elena è raffigurata in piedi, con lo scettro in mano e con lo sguardo rivolto verso l'alto; ella ha appena attraversato un arco di trionfo (dal quale si scorgono le colonne tortili del Tempio di Salomone) ed alcuni putti le offrono la corona d'alloro, recentemente qualificata come corona di spine in un sintomatico riferimento che focalizza una delle reliquie conservate a Roma in Santa Croce e che soprattutto si collega agli scritti del Baronio¹⁰³, nonché la palma come simboli della vittoria e dell'ottenimento della vita eterna; altri angeli presentano le reliquie della Passione ritrovate in parte dall'imperatrice tra le quali spicca anche il *titulus* della croce. Oltre l'incidenza degli spunti offerti dagli *Annali*, occorre ricordare la realistica osservazione che vede per una

¹⁰⁰ C. HEUSSLER, *Storia o leggenda: l'invenzione e l'esaltazione della vera croce e Cesare Baronio*, in P. TOSINI, (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Atti del convegno internazionale di studi Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007, Roma 2009, pp. 241-245.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 241.

¹⁰² *Ivi*, p. 247.

¹⁰³ C. PAOLINI, *Pieter Paul Rubens a Roma tra S. Croce in Gerusalemme e S. Maria in Vallicella. Il rapporto con il cardinal Cesare Baronio*, in *Storia dell'Arte*, 141 (2015), pp. 43-52.

tale orchestrazione rappresentativa di Rubens un importante riferimento visivo in un dipinto eseguito allo scadere del secolo XVI da Cristoforo Roncalli per il Baronio nella chiesa titolare dei Santi Nereo e Achilleo; nell'opera, (che verrà analizzata nelle pagine seguenti a proposito di un dipinto conservato a Sora), si vede la centrale martire Domitilla, affiancata dai martiri consociati, colta nell'attimo della visione; quest'ultima è immaginata dal pittore e dunque percepibile oltre il dipinto¹⁰⁴ e costituisce l'idea ripresa e sviluppata poi da Rubens per la sua Sant'Elena.

Ovviamente l'influenza del pensiero baroniano diviene particolarmente densa nel caso della stesura di opere d'arte strettamente legate agli Oratoriani. In momenti cruciali quali: la decodificazione della nuova immagine vallicelliana da porre sull'altare maggiore della Chiesa Nuova (intesa tra l'altro come custodia dell'antico affresco già venerato *in situ* e che prevede l'immissione delle figure di alcuni martiri e santi non compresi nell'originale ma voluti dal Baronio per ragioni di culto) la nota vicenda del rifiuto della prima redazione di quella immagine mariana, eseguita da Rubens stavolta durante il suo secondo soggiorno romano, e la differente soluzione finale proposta dal fiammingo, sono spia di un rigido controllo da parte degli Oratoriani sulla produzione di immagini sacre specie se collegate direttamente all'Ordine. L'ideazione di queste pitture denunciano soprattutto l'autorevolezza, la competenza e il diretto influsso dello *spiritus rector* dell'intera impresa artistica vallicelliana, ovvero Cesare Baronio.

Questa vicenda ricade nel periodo 1606-1608 e si verifica in parte sotto il controllo diretto del cardinale, ma trova definitiva conclusione solo all'indomani della sua morte; nonostante la scomparsa del presule occorre puntualizzare sia il fatto che gli Oratoriani ne vivificano il pensiero nel portare a termine l'impresa, sia il risultato finale che prevede, per la pala centrale di Santa Maria in Vallicella (accompagnata stavolta da due tele laterali dove si trovano i santi e i martiri voluti dal Baronio desunti ancora dalla pala del Roncalli) la stesura di un'immagine mariana iconograficamente aderente a quella dipinta in precedenza da un altro artista, ossia Durante Alberti, e commissionata dallo stesso cardinale ancora per la chiesa titolare dei Santi Nereo e Achilleo; questa precedente versione della Madonna patrona dei Filippini ubicata in un'altra chiesa romana

¹⁰⁴ C. HEUSSLER, *Storia o leggenda* cit., p. 248.

sempre collegata all'Oratorio è dunque intesa come congeniale, una sorta di porto sicuro praticato in mancanza del parere del più alto esponente dell'Ordine e che a lui rimanda, sciogliendo le riserve mostrate circa la prima stesura rubensiana. Entrambe le vicende che riguardano l'operato di Rubens nel momento d'incontro con la cultura Oratoriana, evidenziano dunque quanto questi casi "conclamati" di opere d'arte prodotte a stretto raggio baroniano, (si allude proprio ai dipinti del Roncalli e dell'Alberti per la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo) rappresentino dei riferimenti ormai imprescindibili; si tratta di testi figurativi che rispecchiano l'intellettualismo baroniano e redatti secondo un'estetica asciutta e severa; essi costituiscono dunque modelli irrinunciabili ai quali attingere per l'esecuzione di nuove creazioni anche nel caso di opere connotate da una straordinaria ricchezza come quelle tipicamente prodotte dalla tavolozza di Rubens.

2.2. Baronio restauratore di luoghi di culto

Del Baronio promotore di restauri architettonici di alcune chiese romane (argomento a sé stante indagato da valenti studiosi)¹⁰⁵, occorre ricordare che queste riqualificazioni di luoghi di culto si basano su un "moderno" criterio di rispetto e di conservazione dell'antico che poggia le sue fondamenta, in perfetta aderenza alla cultura di appartenenza, sul recupero e sulla riproposizione del modello paleocristiano. Questi interventi architettonici e decorativi possono essere considerati come la più evidente espressione della risposta baroniana in campo artistico alle urgenze contenutistiche del suo tempo, poiché spesso interessano in un unico colpo d'occhio le tre arti. Casi esemplari sono gli interventi nella chiesa di San Cesareo, la riqualificazione

¹⁰⁵ Cfr. G. MATTHIAE, *S. Cesareo de Appia*, Roma 1955; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Cesare Baronio restauratore di luoghi sacri* in *A Cesare Baronio*, Sora 1963, pp. 324-332; A. ZUCCARI, *La politica dell'Oratorio Romano attraverso le imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in *Storia dell'Arte*, 41 (1981), pp. 77-112; Idem, *La politica culturale dell'Oratorio Romano attraverso le imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in *Storia dell'Arte*, 42 (1981b), pp. 171-193; Idem, *Restauro e filologia baroniani*, in *Baronio e l'arte* cit., pp. 490-510; M. SMITH O'NEIL, *The patronage of cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno renovation and innovation*, in *Baronio e l'arte* cit., pp. 145-171; S. MACIOCE, *Undique Splendent* cit., Roma 1990; S.F. OSTROW, *The 'Confessio' in Post-Tridentine Rome*, in *Arte e committenza* cit., pp. 21-22; H. RÖTTGEN, *Modello storico, modus e stile. Il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600*, in *Arte e committenza* cit., pp. 33-35; M.G. TURCO, *Cesare Baronio e i dettami tridentini nelle sistemazioni presbiteriali romane* in *Arte e committenza* cit., pp. 87-99.

del *Triclinium Pauperum* e la decorazione di alcuni ambienti del complesso di San Gregorio al Celio.

Un esempio eccellente sul quale soffermarsi brevemente è costituito dalla citata chiesa titolare. Con la nomina a cardinale di Santa Romana Chiesa del 1596, il Baronio assume il titolo dei Santi Nereo e Achilleo e con i proventi ottenuti dalle nuove cariche raggiunte, non senza difficoltà economiche circa la copertura delle spese, egli intraprende i lavori di recupero e di decoro del sacro edificio. Lo stesso cardinale Baronio ci tramanda in una lettera del 1597 una preziosa descrizione dei lavori di restauro e di decorazione di questa chiesa estremamente utile per comprendere lo spirito dell'impresa ed i risultati raggiunti¹⁰⁶. Il porporato recupera immediatamente le fatiscenti strutture murarie dell'originario impianto carolingio cercando di adattarlo alle nuove esigenze liturgiche, riproponendo, come già annunciato, modelli paleocristiani e utilizzando materiale di spoglio. Soprattutto nell'allestimento del presbiterio, il committente prevede nella sua chiesa una confessione all'antica (dove ripropone il tema della *fenestella confessionis*, del ciborio sopra l'altare e del presbiterio rialzato con i gradini addossati ad ali sporgenti) il cui schema architettonico ha come modello la basilica costantiniana di San Pietro e trova un preciso riferimento nell'assetto presbiteriale allestito da papa Gregorio Magno nel secolo VI, poi demolito per dar luogo al nuovo altare; tale configurazione è recuperata e riprodotta non solo per motivi culturali e storici ma, soprattutto, per ricreare la grandezza che proviene dalla veridicità della prima Chiesa Cattolica¹⁰⁷. Il presbiterio dei Santi Nereo e Achilleo, in funzione del suo essere centro dell'azione liturgica, risulta serrato lateralmente dagli ultimi due pilastri della navata centrale tamponati da alti schermi murari, dalla curva dell'abside e frontalmente da grandi plutei cosmateschi delimitati da colonnine a spirale. Al centro, sull'esempio delle chiese antiche, vengono sistemati leggi per l'Epistola e il Vangelo desunti da pezzi di spoglio che il Baronio ottiene dalle monache di San Silvestro in Capite¹⁰⁸. Anche gli arredi liturgici dell'abside sono costituiti da materiale di spoglio come accade pure parzialmente per l'altare; quest'ultimo è infine enfatizzato dal ciborio che,

¹⁰⁶ G. CALENZIO, *La vita e gli scritti del Cardinale Cesare Baronio della Congregazione dell'Oratorio, Bibliotecario di Santa Romana Chiesa*, Roma 1907, pp. 474-475.

¹⁰⁷ M.G. TURCO, *Baronio e i dettami tridentini* cit., p. 93.

¹⁰⁸ G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Cesare Baronio restauratore* cit., p. 327.

per conformazione e volume, è visibile da ogni parte della chiesa richiamando l'attenzione dei fedeli come richiesto dalle raccomandazioni tridentine.

In sostanza è possibile affermare che in un'epoca in cui venivano smantellati gli antichi presbiteri per modificarli modernamente secondo le norme del Concilio, Baronio ricostruisce qui una confessione all'antica: questo intervento di conservazione e di ristrutturazione manifesta l'interesse storico-archeologico del cardinale, orientato a valorizzare l'importanza dei vetusti reperti se pur ricomposti in un modo estroso e con una nuova funzionalità. A dimostrazione della fioritura di questo approccio artistico antichizzante - che cerca un accordo formale tra le anche presenti vestigia classiche con quelle cristiane - conosciuto anche come *revival paleocristiano* ed elaborato dall'ambiente oratoriano, si ricorda che esso si espleta, se pur in vesti specifiche per ciascun caso, anche in altre imprese artistiche del tempo; un esempio è offerto dal riassetto e dalla decorazione della chiesa di Santa Cecilia in Roma eseguita con il rinvenimento delle reliquie della martire avvenuto nel 1599, ad opera di Paolo Emilio Sfondrato, cardinale titolare della chiesa trasteverina e stretto amico del Baronio; quest'ultimo presenza all'evento e influenza l'ideazione di parte dei lavori¹⁰⁹. Il cardinale Baronio, non volendo mutare l'antico assetto architettonico della sua chiesa titolare, non costruisce cappelle, ma aggiunge verso la metà delle navate laterali solo due semplici altari a edicola decorati dalle uniche tele presenti nel sacro edificio. Si tratta di quei testi figurativi ai quali, come già ricordato, Rubens guarda per la stesura delle sue opere e che assumono un'importanza straordinaria in questa ricerca: il dipinto di Durante Alberti raffigurante la *Madonna della Vallicella adorata dai Sette Angeli* e quello di Cristoforo Roncalli raffigurante i *Santi Domitilla, Nereo e Achilleo*.

2.3. Baronio committente di opere d'arte

Questi dipinti ci aiutano a focalizzare la figura del Baronio come committente di opere d'arte specie nel campo della pittura; ovviamente anche in questo ambito si manifesta tutta l'essenza del pensiero oratoriano visto che, a seconda dei soggetti rappresentati e dei luoghi di destinazione

¹⁰⁹ M.G. TURCO, *Baronio e i dettami tridentini* cit. pp. 95-97.

che ne determinano la funzione, sono variamente presenti il vivo senso di devozione, l'aggancio alla tradizione e per quanto possibile l'aderenza al naturale. Pur se in contatto con numerosi pittori, in generale possiamo affermare che i rapporti intercorsi tra il cardinale e gli artisti sono riconducibili più alle ragioni di contatto con l'Oratorio che a precisi interessi di ordine estetico¹¹⁰; inoltre le committenze di Cesare Baronio sono state talvolta condizionate da ridotte possibilità finanziarie testimoniate anche nelle questioni più personali dove egli è costretto ad indebitarsi¹¹¹. Tali componenti sono in atto sin dalla sua prima commissione, ossia quella relativa al Crocifisso ligneo destinato alla chiesa di San Bartolomeo di Sora che egli fece eseguire nel 1563 assieme ad uno stendardo oggi perduto per la Confraternita della Carità della sua città natale¹¹². L'autore della scultura è da identificare in un amico di Daniele da Volterra (si è ipotizzato il nome di Tiberio Calcagni) che affiancava Michelangelo Buonarroti nel progetto per San Giovanni dei Fiorentini proprio negli anni in cui gli Oratoriani si insediavano in quella chiesa romana; effettivamente l'opera riflette alcune suggestioni tratte dalle potenti figure di Cristo in croce disegnate dal maestro e ne risulta che l'ambiente del Buonarroti rappresentò per il futuro cardinale il primo contatto con la cultura artistica romana¹¹³.

Se la commissione del Crocifisso restituisce un giovane Cesare Baronio inserito nella realtà artistica romana (grazie al contatto con l'Oratorio) e conoscitore dell'arte del principale protagonista del Cinquecento, indicando quella sua già avviata predilezione verso gli aspetti devoti e naturali spesso presente nelle successive opere a lui collegate, l'aggancio alla tradizione è

¹¹⁰ A. ZUCCARI, *La politica dell'Oratorio* cit., (1981b), pp. 171-172.

¹¹¹ G. MARCIANO, *Memorie Historiche della Congregatione dell'Oratorio nelle quali si da ragguaglio della fondazione di ciascheduna delle Congregazioni dell'Oratorio fin'hora erette e de' Soggetti più cospicui, che in esse hanno fiorito*, Napoli 1693, p. 345.

¹¹² Sul Crocifisso del Baronio conservato a Sora cfr. V. PATRIARCA, *Il Crocifisso del Baronio nella storia e nell'arte*, Sora 1947; M. MORGANTI, *Il cardinale Baronio e la città di Sora. Dalle sue memorie ai cimeli nella chiesa di S. Bartolomeo*, Sora 1961; W. POCINO, *Il cardinale Baronio, sua madre Porzia e Sora sua patria*, in *Rinascimento nel Lazio*, (Lunario Romano), IX, Roma 1980, pp. 649-663; M. PUPILLO, *Crocifisso*, cat. 60, in *La regola e la Fama. San Filippo Neri nell'Arte*, Milano 1995, pp. 501-502; A. ZUCCARI, *Cultura e predicazione nelle immagini dell'Oratorio*, in *Storia dell'Arte*, 85 (1995), pp. 340-354; P. CASTELLANI, "Et è da far piangere chi attentamente il considera": lo scempio e il restauro del Crocifisso del Baronio (1563) in San Bartolomeo a Sora, in *Nel Lazio Guida al Patrimonio storico-artistico ed etnoantropologico*, Roma 2010, pp. 77-88.

¹¹³ A. ZUCCARI, *Cesare Baronio, le immagini e gli artisti*, in *La regola* cit., p. 82.

largamente dimostrato in contesti di più ampio respiro come testimonia la decorazione pittorica della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo che suggella le descritte operazioni di recupero dell'edificio. Il programma iconografico delle pitture eseguite in questa chiesa pensato dal Baronio propone un itinerario culturale, spirituale e agiografico ben inserito nella mentalità della Roma controriformata. Il Baronio infatti si preoccupa di risarcire l'arco trionfale decorato con mosaici a tema cristologico eseguito durante il pontificato di Leone III (795-816), mentre le pitture dell'abside con la *Predica di San Gregorio* e la soprastante *Esaltazione della Croce tra i santi* del catino, nonché le storie dedicate ai martirii degli apostoli della navate laterali (aperte dalla *Crocifissione di San Pietro* e chiuse dalla *Decollazione di San Paolo*), assieme alle *Scene della vita dei Santi Nereo e Achilleo, Domitilla, Teodora ed Eufrosina* corredate di didascalie esplicative, mostrano ancora una volta significativi intenti didattici, con un particolare sguardo situato sull'antico cristiano. Per quanto concerne altri tipi di pitture spicca la predilezione degli oratoriani per il linguaggio di Barocci intriso di quella delicata e devota "poetica degli affetti" ben aderente alle istanze illustrative della Chiesa post-conciliare¹¹⁴ che è mostrata anche dal cardinale sorano in più riprese, come attestano le commissioni affidate ai pittori Francesco Vanni e Antonio Viviani (allievo del maestro di Urbino)¹¹⁵.

La ricchezza dell'indirizzo intellettuale e artistico perseguito dal cardinale Baronio, (sostanzialmente basato sul senso di devozione che un'immagine deve sprigionare e sull'ispirazione desunta dall'antico cristiano tradotta in termini di gusto arcaizzante), dimostrata dagli esempi proposti, introduce l'approfondimento dedicato ad alcuni dipinti custoditi nella diocesi di Sora. Molte delle caratteristiche indicate nei grandi esempi romani tornano a presentarsi in queste pitture, ora nelle posizioni di partenza degli artisti interessati ora nella realtà dei fatti, determinando un sintomatico e profondo legame che salda il contatto tra centro e periferia; del resto il canale privilegiato, il ponte che permette un simile passaggio è garantito dallo stesso Baronio visto che in un caso si presenta un dipinto da lui stesso

¹¹⁴ *Idem, Fonti antiche e moderne per le iconografie di Baronio*, in *Baronio e le sue fonti*, Atti del convegno internazionale di studi, Sora 10-13 ottobre 2007, Sora 2009, p. 888.

¹¹⁵ *Idem, La politica culturale dell'Oratorio* cit., (1981), p. 110.

commissionato mentre in un altro caso si presenta un dipinto strettamente collegato alle istanze rappresentative oratoriane.

3. La Madonna della Vallicella venerata dai Santi Francesco e Restituta opera di Francesco Vanni per la chiesa dei Cappuccini di Sora

Negli ultimi anni della sua vita Cesare Baronio è ricordato come fondatore del convento dei Padri Cappuccini presso Sora, sua città natale¹¹⁶. Il sito dove i Cappuccini fabbricano il complesso fu loro donato da Sante Francalancia, Canonico Primicerio della Cattedrale; il convento è stato costruito grazie alle elargizioni del popolo sorano mentre la chiesa, intitolata alla Madonna degli Angeli, è stata edificata per la somma di cinquemila scudi dal cardinale¹¹⁷, il quale era devotissimo a quell'Ordine¹¹⁸.

Tale distinzione trova riscontro anche nella documentazione epigrafica conservata nel portico addossato alla facciata della chiesa visto che sull'architrave del portale di accesso è incisa la data della sua erezione, MDCL, ovvero 1601, nella parete destra è collocato lo stemma del promotore dell'opera, mentre nella parete sinistra si trova lo stemma della città di Sora, con relativa iscrizione che ricorda l'apporto della devota città alla costruzione del convento e la data di conclusione dei lavori: 1610¹¹⁹. La chiesa, costituita da una sola navata, risulta odiernamente rimaneggiata in seguito all'abbandono del complesso monastico da parte dei Padri Cappuccini e con il successivo arrivo dei Padri Passionisti che dal 1842 vi risiedono¹²⁰. Del primitivo assetto rimane gran parte dell'altare maggiore che ospita, come principale illustrazione liturgica del sacro ambiente, la tela, non firmata, attribuita dalle fonti a Francesco Vanni (1563-1610) raffigurante la *Madonna degli Angeli venerata dai santi Francesco e Restituta* (foto 2) datata, proprio sulla base dell'erezione della chiesa, al 1601 circa, o comunque entro il 1605. L'opera è conosciuta localmente con due titoli: se nel primo, ovvero la *Madonna degli Angeli*, si conserva ancora

¹¹⁶ F. TUZI, *Memorie storiche massimamente sacre della città di Sora*, Roma 1727, p. 212.

¹¹⁷ G. CALENZIO, *La vita cit.*, p. 799.

¹¹⁸ F. CIPOLLONE, *Presenza e testimonianza degli Ordini e Congregazioni religiose a Sora*, Casamari 1974, pp. 88-89.

¹¹⁹ L'iscrizione tradotta dal latino recita così: "La devotissima città di Sora, col divino aiuto, condusse a termine, dalle fondamenta, questa abitazione, 1610".

¹²⁰ F. CIPOLLONE, *Presenza cit.*, p. 134.

quel riferimento tutto francescano che lo collega alla Porziuncola di Assisi, è nel secondo, ossia quello di *Madonna della Vallicella*, che si riflette quel diretto contributo alla stesura dell'immagine dovuto al porporato sorano.



1.



2.

Di particolare interesse risulta l'esame dell'organizzazione spaziale dell'altare addossato alla parete di fondo (*foto 1*); esso è elegantemente impreziosito da marmi, inserti decorativi dorati e dotato di diverse pitture. L'intelaiatura dell'intero organismo prevede una scansione della parete di fondo in tre campi scanditi da paraste scanalate; gli scomparti laterali, più stretti, ospitano due tele centinate: a destra vi è quella raffigurante *San Paolo Apostolo*, munito di spada e libro, mentre a sinistra vi è quella raffigurante *San Pietro Apostolo*, che reca con sé le chiavi ed un rotulo.

Le due pitture affiancano la pala d'altare di Francesco Vanni inserita nel più ampio scomparto centrale. L'opera pur essendo collocata sullo stesso piano di fondo delle altre tele, ne risulta esaltata a causa delle maggiori dimensioni ma soprattutto perché l'organizzazione di questo segmento

dell'altare presenta il massimo contatto con l'architettura visto che due colonne affiancano il dipinto dell'artista senese e sostengono una sporgente trabeazione potenziata da cornici ed applicazioni dorate.

Il fastigio del ricercato impianto si conclude con una sorta di tabella che reca in basso l'iscrizione sul privilegio della celebrazione eucaristica quotidiana in quell'altare, ospita al centro un dipinto raffigurante la *Pietà* e si conclude in un timpano spezzato nel quale campeggia una raffigurazione monocroma di Dio Padre. Un simile apparato architettonico - decorativo esalta e custodisce come una sorta di reliquiario la pala d'altare. Nella tela sono raffigurati in alto tra le nuvole e a mezzo busto la Madonna con il Bambino; particolarmente studiata appare la resa sia dei volti concentrati, che canalizzano l'attenzione dell'osservatore, sia l'intensità dei gesti basata sulla redazione di uno squisito e misurato gioco di movimenti: alla Madre che porta la mano sinistra sul petto corrisponde il gesto in avanti della mano destra e benedicente del Figlio per concludersi con l'incontro delle altre due mani libere dei personaggi che garantisce il trattenimento comune di un globo terrestre. Si determina così uno stretto contatto tra i due protagonisti volto ad evidenziare l'intima unione che intercorre tra loro sollecitando, in tal modo, il registro emozionale dell'osservatore. Il sacro gruppo è inserito in uno spazio di calda luce mentre intorno, tra densi cumuli di nuvole, un giro di angeli assiste all'apparizione divina incoronando la Madonna. Circonfusi da un cielo plumbeo e inginocchiati per terra sono raffigurati in basso a sinistra san Francesco e a destra santa Restituta che, estasiati, guardano in alto. Il Serafico indossa l'abito dei Cappuccini, è a piedi nudi e stende le braccia aperte verso la beata visione; tale postura esalta il gesto delle mani aperte dalle quali si vedono spuntare le stimmate segnalate schiettamente dal pittore mediante l'esibizione dei chiodi ricurvi che vi fuoriescono; al santo si accompagna un piccolo libro aperto per terra su cui si legge *SVCCVRRE MISERIS*. La patrona di Sora indossa un manto rosso dai risvolti verdi, assiste a mani giunte all'apparizione e reca con sé la palma simbolo del martirio; ai piedi della santa si trova un libro chiuso sul quale si legge *S. RESTITVTA ORA PRO POPVLO*¹²¹. I due intercessori fanno

¹²¹ S. DI PALMA, *Pittura, scultura ed arredi liturgici nella cattedrale di Sora (secoli XVII-XXI)*, in *Antiquissimum et aureum phanum Sora chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta*, Roma 2015, p. 236.

da quinta alla veduta di Sora posizionata in basso al centro. La città, della quale si è ipotizzato un riconoscimento di alcuni suoi luoghi, è così rappresentata nella sua veste medievale e dunque accerchiata dalle mura merlate, dal fiume e dai ponti; all'interno di questo sistema di fortificazioni e di collegamenti spiccano le torri del Palazzo Ducale, i campanili delle chiese (tra le quali emerge nettamente la chiesa di Santa Restituta, caratterizzata dall'alto campanile come davvero era nella redazione architettonica precedente al terremoto del 1654) e le alture del monte San Casto con il suo castello e le torri¹²².

La più antica descrizione del dipinto risale al 1649 e si trova in un testo scritto da uno storico cultore di glorie senesi, ossia Isidoro Ugurgieri Azzolini. L'autore nelle pagine che dedica alla vita di Francesco Vanni scrive: "*Nella Città di Sora nella Chiesa fatta dal Cardinale Baronio sono due Tavole, in una delle quali è la Madonna della Chiesa nuova con molti Santi, ed a' piedi il Cardinale Baronio*"¹²³. Anche se spesso è omesso, l'argomento nelle successive trattazioni si trascina questa descrizione non corrispondente al vero, oppure è risolto con una lapidaria menzione come accade ad esempio nella biografia scritta da Baldinucci che dichiara l'esistenza "*a Sora nella Chiesa delle Case del Baronio due Tavole*"¹²⁴, coniando una espressione che verrà ripetuta ancora nel 1786 da Guglielmo Della Valle¹²⁵.

Fortunatamente della stesura della pala d'altare della chiesa di Santa Maria degli Angeli sono sopravvissuti dei disegni di studio realizzati da Francesco Vanni; queste riflessioni grafiche (se ne conoscono tre) mostrano varie fasi del progetto compositivo e chiariscono il probabile motivo per cui l'Azzolini cade in errore quando descrive l'opera. Lo schizzo più interessante riguardo l'aderenza alla descrizione del 1649 che al contempo, ricordiamolo, è negata dalla realtà iconografica del dipinto, è quello tracciato a penna e gessetto su carta custodito a Siena presso la

¹²² E.M. BERANGER, M. FERRACUTI, L. GULIA, *Sora*, Roma 1990, p. 39.

¹²³ I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi o' vero relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo Stato*, II, Pistoia 1649, p. 372.

¹²⁴ F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua che contengono tre decennali, dal 1580 al 1610*, Firenze 1702, p. 145.

¹²⁵ G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le Belle Arti*, Roma 1786, p. 338.

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici¹²⁶. Il disegno (*foto*) è noto come *La Madonna della Vallicella con un cardinale, un papa e tre figure di santi*.



La traccia grafica restituisce una prima impostazione di quella che nella redazione finale sarà la Madonna della Vallicella posta in alto e al centro della composizione (dove si individuano Madre e Figlio a mezzo busto tra le nuvole ed una riflessione sulla gestualità di entrambi vicina a quella realmente eseguita nel dipinto di Sora). In basso sulla destra e in primo piano a mezzo busto è raffigurato il Baronio ripreso nell'atto di scrivere mentre il pontefice inginocchiato sulla sinistra, probabilmente Clemente VIII, tiene in mano un libro che presenta alla Vergine: si tratta di un'allusione alla composizione degli *Annali Ecclesiastici* la cui redazione impegnò lo storico sorano dall'ottavo decennio del secolo XVI fino alla morte. L'opera viene così idealmente offerta alla Madonna della Vallicella, patrona degli Oratoriani, alla quale il cardinale era molto devoto. Nella figura femminile che sovrasta il porporato, si è identificata santa Restituta patrona di Sora mentre i due santi che si scorgono al di sotto della Madonna

¹²⁶ Siena, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, inventario n. 67.

non sono stati riconosciuti¹²⁷. E' soprattutto a questo disegno che diversi studiosi collegano l'errata trasmissione del soggetto della pala d'altare: l'Ugurgieri Azzolini non si è mai recato a Sora, probabilmente a Siena vede l'elaborato grafico e dà per scontato che riguardi l'opera finale senza capire che si riferisce ad un primo progetto non portato a termine¹²⁸.

Un'interessante lettura alternativa di questo disegno del Vanni indica la probabilità che i personaggi abbozzati siano altri. In questa ipotesi ricostruttiva il punto fermo resta la raffigurazione del Baronio che scrive gli *Annali* mentre la santa che lo sovrasta sarebbe Domitilla e le due figure sottostanti sarebbero i suoi due servi, ovvero gli eunuchi Nereo e Achilleo, ai quali era intitolata la già descritta basilica scelta dal Baronio come titolo cardinalizio; infine, in un simile contesto, la figura del pontefice è intesa come quella di Gregorio Magno verso il quale Cesare Baronio provava speciale devozione¹²⁹. E' probabile che una prima stesura del dipinto, poi ricoperta, dovesse essere effettivamente conforme alla descrizione data dall'Ugurgieri. Osservando la pala di Sora in particolari condizioni di luce radente alcuni studiosi hanno notato che a sinistra delle mani giunte della santa Restituta, emerge in trasparenza dalla superficie pittorica un volto maschile in cui si riconosce la nota fisionomia del Baronio¹³⁰; ovviamente soltanto l'esecuzione di opportune indagini radiografiche sul dipinto potrebbero confermare o meno tali osservazioni assieme all'eventuale presenza di altre figure aderenti all'originaria ideazione. Si è così ipotizzato che la redazione finale della pala d'altare sia spiegabile come un adattamento al contesto, fermamente voluto dal Baronio, per il quale il dipinto è stato ideato. Come testimoniato dal disegno, il Vanni concepì e avviò un'iconografia celebrativa imbevuta di forti richiami che enfatizzano la figura dell'illustre committente; ciò è dimostrato dalla presenza della Madonna dei Filippini (con ogni probabilità voluta dallo stesso Baronio), nonché dalla presenza dei santi martiri, che specialmente nell'ipotesi che li

¹²⁷ P.A. RIEDL, *Zur Francesco Vannis tatigkeit fur romische Auftraggeber*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 3 (1978) pp. 323-325.

¹²⁸ M. PUPILLO, *La Madonna della Vallicella venerata dai Ss. Francesco e Restituta*, cat. 65, in *La regola* cit., p. 506.

¹²⁹ *Idem*, *Un papa, una santa e un cardinale*, cat.62; *La Madonna della Vallicella con un cardinale, un papa e tre figure di santi*, cat.63; *La Madonna della Vallicella adorata dagli angeli*, cat. 64, in *La regola* cit., p. 505.

¹³⁰ A. CARBONE, *La Città di Sora*, Casamari 1970, pp. 266 -269; F. CIPOLLONE, *Presenze* cit., p. 94.

prevede come Domitilla, Nereo e Achilleo, innalzano il tono encomiastico del dipinto trasferendo visivamente, in un territorio di provincia, tale recupero come una scintilla della cultura oratoriana in voga in quel tempo. Il Vanni inserisce poi nella composizione il ritratto del committente: l'espedito che permette l'esibizione del ritratto di un vivente in un contesto strettamente sacro è quello di presentarlo nell'atto di scrivere gli *Annali*, evidenziandone dunque il ruolo chiave di solido studioso e di custode della tradizione in uno dei momenti più impegnativi della storia del Cattolicesimo. Infine la presenza di un papa, sia inteso come il pontefice regnante sia come Gregorio Magno, ritratto nel gesto dell'offerta degli *Annali*, suggella e certifica l'autorità dell'opera baroniana come efficace risposta della Chiesa di Roma all'eresia protestante che viene sottoposta al volere divino espresso dalla protezione richiesta alla soprastante Madonna con il Bambino. Eppure una così sofisticata ideazione, che nei suoi accenti fin troppo trionfalistici avrebbe fatto gola a qualsiasi principe della chiesa che ne fosse stato protagonista, non incontrò il gusto del porporato: il Baronio impartì al Vanni l'ordine di cancellare il proprio ritratto sostituendolo con la rappresentazione di due santi significativi per la nuova chiesa da lui fondata e per la città che la ospita¹³¹; è opportuno sottolineare che si tratta di santi che rientrano perfettamente nell'orbita degli interessi culturali e devozionali del cardinale e che congiungono idealmente il passato e il presente cristiano della città di Sora visto che la martire Restituta è stata evangelizzatrice del territorio sorano mentre con san Francesco, tramite i suoi figli spirituali, ovvero i Cappuccini, si prosegue l'operato di trasmissione e conservazione della fede cristiana a Sora.

Come indicato il disegno del Vanni assieme all'importante dato storico costituito dal nome del committente del dipinto indubbiamente permettono di indicare agevolmente quest'opera, ideata per essere conservata in un territorio culturalmente non di primaria importanza, come espressione diretta di quel clima e pensiero che parte dalle indagini, dalle posizioni e dalle conquiste culturali degli Oratoriani. Un'analisi più profonda degli esiti finali risulta particolarmente utile per comprendere pienamente i nodi essenziali che saldano questa pittura alla cultura oratoriana. Un simile approfondimento riguarda: l'osservazione degli insiemi e dei dettagli

¹³¹ M. PUPILLO, *La Madonna della Vallicella venerata dai Ss.* cit., p. 506.

costitutivi del dipinto; la possibile ricostruzione circa le intenzioni di partenza del Vanni; la messa in evidenza degli imprescindibili riferimenti artistici a cui il pittore si mostra ancorato nella stesura del dipinto nonché le considerazioni sulle ferme posizioni del Baronio in materia d'arte che, in questo caso, si coniugano con il suo ruolo di committente.

Nel momento in cui Francesco Vanni si accinge a dipingere per il Baronio la pala di Santa Maria degli Angeli è un artista riconosciuto, consolidato ed ha acquisito un notevole bagaglio culturale: del resto siamo a ridosso dell'esecuzione della pala d'altare raffigurante la *Caduta di Simon Mago*, (per la quale ottiene l'onorificenza di Cavaliere di Cristo) eseguita per un altare della basilica vaticana su espresso ordine del cardinale sorano nonché opera tra le più prestigiose eseguite dal senese.

E' un dato certo che il Vanni nel corso della sua carriera adotta più volte lo stile di Federico Barocci (1528-1612) artista che aderì sempre all'ideale coloristico dell'Italia settentrionale; le caratteristiche di base che il Vanni desume dal Barocci e che sono presenti nell'opera custodita a Sora, sono la ripresa di un colore acidulo, sfrangiato, cangiante ed un generale senso di grazia vivace fatta di fisionomie serene che il Barocci derivava a sua volta dallo studio della pittura di Antonio Allegri detto il Correggio (1489-1534). Francesco Vanni è stato anche un raffinato eclettico, profondo conoscitore delle conquiste artistiche del suo tempo che si avvale anche di altri esempi ai quali attinge mediante i suoi studi, i suoi interessi ed i suoi viaggi.

Non è un caso che ad un certo punto Francesco senta l'esigenza di recarsi al Nord (Bologna, Parma) per conoscere direttamente questo tipo di pittura; un simile impatto determina l'apertura della sua già spiccata sensibilità fatta di leggerezza ed eleganza verso un linguaggio lirico, fatto di aggraziate atmosfere che fonde con un'interpretazione emotiva tipica della pittura del Correggio. Di quest'ultimo artista occorre ricordare che, prendendo spunto dalla cultura del Quattrocento e dei grandi artisti dell'epoca (Leonardo, Mantegna, Raffaello, Michelangelo), inaugurò un proprio originale percorso artistico connotato oltre che dall'ardito uso della prospettiva, da una dolcezza espressiva dei suoi personaggi, dalla messa in opera di uno stile fluido, luminoso di grande coinvolgimento emotivo. Il Correggio accoglie nella sua idea di pittura le suggestioni dei più grandi artisti dell'epoca e da Raffaello acquista il gusto per le forme monumentali, nonché un senso di

serena contemplazione (che è uno dei tratti tipici della pittura del Sanzio) proveniente a sua volta dalle ricerche dei pittori umbri con i quali l'urbinate condivide le esperienze giovanili, primo fra tutti il Perugino.

Se l'opera di Barocci e di Correggio costituiscono dei filtri per la conoscenza da parte del Vanni di questo particolare aspetto della cultura figurativa umbra e raffaellesca, (anche se non può essere esclusa una conoscenza diretta delle opere di Raffaello durante il viaggio in Emilia e una generale conoscenza dell'arte del maestro tramite le stampe) occorre ricordare che i suoi due soggiorni romani, ossia quello giovanile degli anni ottanta del secolo XVI e quello dei primi anni del secolo XVII determinato dal lavoro in Vaticano, costituiscono rinnovate occasioni per studiare direttamente le opere di Raffaello. La complessa cultura di Francesco Vanni trova evidenti riflessi nella pala di Santa Maria degli Angeli di Sora, mostrandosi quale strada eletta da percorrere e che nella redazione finale rende il pittore capace di soddisfare le esigenze illustrative ed il gusto del committente nonostante le ipotizzate opposizioni incontrate.

Un'ideale suddivisione del dipinto di Sora in due parti ci aiuta a comprendere una simile constatazione. Il primo insieme da analizzare è costituito dai due santi e dalla veduta della città posti nella parte inferiore della tela. Considerando in maniera isolata le raffigurazioni che compongono questo insieme, indubbiamente primeggia la figura del san Francesco. Egli è connotato in maniera "cappuccina" per la forma appuntita del copricapo e la foggia grossolana dell'abito in chiaro omaggio all'Ordine a cui il Baronio aveva affidato la cura della fondazione sorana. Per quanto concerne quella particolare gestualità già indicata che il Vanni imprime al santo, occorre collegarsi ad alcune sue pitture precedenti; in particolar modo uno stretto collegamento si ha con la pala d'altare della chiesa dei Cappuccini di Arcidosso raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Bernardino da Siena, Francesco e Leonardo* firmata dal senese nel 1593. In quest'opera sono inseriti i dati iconografici che si trovano nella restituzione dello stesso santo della tela di Sora pur essendo presenti delle minime varianti. Infatti nell'esempio di Arcidosso la posizione più centrale del santo inginocchiato permette maggiore visibilità dei piedi trafitti (aspetto che nella tela di Sora si evidenzia nel noto gesto delle mani aperte) ed il volto presenta alcune differenze fisionomiche anche se in generale è impostato

sugli stessi particolari di quello dell'esempio di Sora, ovvero con evidenti calvizie e barba aguzza.

Anche nella formulazione di questa iconografia francescana, il Vanni come di sua abitudine, attinge ad altre fonti artistiche. Come è stato osservato la pala di Arcidosso è ispirata nell'organizzazione spaziale al *Perdono di Assisi* del Barocci in San Francesco a Urbino ed anche la figura del Poverello è memore di questo prototipo; a quell'epoca quest'opera dell'urbinate doveva aver già conosciuto una rilevante divulgazione per mezzo dell'incisione realizzata dallo stesso artista nel 1581 e che verrà riprodotta dopo qualche anno da Francesco Villamena nel 1588¹³². Per quanto concerne lo schietto realismo delle stimate - tutto incentrato sull'esibizione delle mani trapassate da chiodi ricurvi - che accomuna le opere di Arcidosso e di Sora, il Vanni sembra rievocare il san Francesco del *Cristo in pietà con i dolenti e i santi Chiara, Francesco e Maria Maddalena* della Galleria Nazionale di Parma, opera del 1585 di Annibale Carracci¹³³; in questo dipinto, prima prova di Annibale fuori di Bologna, il santo è inginocchiato davanti al Cristo morto verso il quale estende le braccia e le mani piagate, alludendo però ad una presentazione sacrificale del corpo del Salvatore visto che lo mostra al fedele mediante un enfatico sguardo che si dirige oltre la tela¹³⁴. Nella pala d'altare di Sora san Francesco è accompagnato dalla martire Restituta; anche in questo caso, a mio avviso, la restituzione fisionomica ed in parte quella gestuale si collegano ad alcune opere già del Vanni da estrapolare dal gruppo dei dipinti eseguiti per un altro committente, ovvero il potentissimo cardinale Paolo Emilio Sfondrato cardinale titolare di Santa Cecilia in Trastevere. Tra il 1601 e il 1605 il senese esegue dei dipinti per il cardinale Sfondrato dove affronta la raffigurazione delle sante martiri Cecilia e Agnese; specialmente nel dipinto raffigurante *La Madonna con il Bambino e le sante Cecilia e Agnese di Sant'Agnese al Vignano* si ravvisano le principali connessioni nella tipologia del volto della santa Agnese con quello della santa Restituta

¹³² C. GAROFALO, *Francesco Vanni (Siena 1563-1610)*, in *Nel segno di Barocci allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano 2005, p. 353.

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ D. BENATI, *Cristo in pietà con i dolenti e i santi Chiara, Francesco e Maria Maddalena*, in *Annibale Carracci*, Milano 2006, p. 174.

(anche se la prima è migliore) e, in generale, nella resa figurativa di una martire inginocchiata e rivolta verso la Madonna.

Infine per quanto concerne la sottostante veduta di Sora che, come già indicato, presenta alcuni elementi paesaggistici ed architettonici realmente esistenti all'epoca, si dimostrano le grandi capacità del Vanni come fine topografo; non mancano attestazioni dell'inserimento di un simile espediente in altre opere ascrivibili al catalogo del senese dove egli inserisce una veduta cittadina all'interno di una scena sacra come mostra la pala d'altare raffigurante *Il beato Ambrogio Sansedoni intercede per Siena di fronte alla Vergine, al Redentore e a san Bartolomeo* del 1591 della chiesa senese di Fontegiusta. Del resto nell'impianto compositivo di quest'opera, si profila sullo sfondo una veduta, più ampia e accurata rispetto a quella di Sora, della città per tradizione legata all'iconografia del Sansedoni, che per la sua stupefacente esattezza anticipa la celebre incisione raffigurante la *Pianta di Siena* realizzata successivamente da Peter de Jode sulla base di un disegno eseguito proprio da Francesco e celebrata dalle fonti¹³⁵.

Il secondo insieme da analizzare nella pala d'altare di Sora riguarda la parte superiore dove si svolge l'apparizione mariana. Il diretto precedente di questa interpretazione personale del Vanni dell'immagine Vallicelliana è romano e di marca baroniana: si tratta della citata pala d'altare raffigurante la *Madonna della Vallicella venerata dai sette Angeli* dipinta nel 1599 da Durante Alberti per la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo di Roma in occasione del restauro della medesima (foto). Come è stato osservato, questa tela mostra l'evoluzione dello stile dell'Alberti verso un irrigidimento delle immagini caratteristico di quel diffuso recupero dei modelli arcaici¹³⁶.



Durante Alberti riprende fedelmente lo schema della Madonna dei Filippini che viene rielaborato per ragioni devozionali sul tipo della

¹³⁵ I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi* cit., p. 369; F. BALDINUCCI, *Notizie* cit., p. 145.

¹³⁶ A. ZUCCARI, *La politica dell'Oratorio* cit., (1981b) p. 183.

Madonna degli Angeli, culto promosso nell'omonima basilica romana che trova largo consenso in ambito oratoriano. Se, come precedentemente rilevato, a quest'opera dell'Alberti evidentemente guarda anche Rubens per la creazione finale della centrale pala d'altare della Chiesa Nuova è altrettanto vero che essa dialoga, proprio nell'impostazione iconografica del mezzo busto della Madonna con il Bambino e nel giro di angeli che lo accompagna, con la tela del Vanni.

All'insistita essenzialità che accompagna la versione romana dell'Alberti, dove la Madonna e il Bambino sono eseguiti con una ricercata semplicità, carica di accenti devozionali, il Vanni contrappone un'immagine mariana



ancora altamente devozionale ma splendente di quella grazia, eleganza, intensità emotiva desunta da quella sua aderenza alla restituzione di un ideale contemplativo che allinea, in tal senso, le ricerche artistiche di Raffaello, di Correggio e di Barocci. In ultima analisi è importante evidenziare l'importante stacco qualitativo che differenzia il brano della metà superiore da quello della metà inferiore del dipinto di Sora. Nella stesura del gruppo della Madonna con il Bambino e degli angeli di contorno si ravvisa un certo pregio raggiunto dal Vanni con un prezioso cromatismo particolarmente manifesto nella finezza degli incarnati,

nella dolcezza delle fisionomie e nei vigorosi accostamenti coloristici. Non può dirsi la stessa cosa della zona occupata dai due santi. Come è stato osservato, qui è presente una fattura meno accurata ed una stesura del colore più grossolana che permette di scorgere numerosi pentimenti ravvisabili ad esempio nelle mani e nel naso del san Francesco e nel profilo del volto della santa Restituta¹³⁷. Tali differenze possono essere relazionati ai supposti cambiamenti iconografici ordinati dal Baronio, e potrebbero essere spia, secondo il mio punto di vista, di un intervento di bottega. Sappiamo che il

¹³⁷ M. PUPILLO, *La Madonna della Vallicella venerata dai Ss.*, cit., p. 506.

dipinto è stato eseguito a Siena. Al rifiuto del Baronio delle composizioni pensate dal Vanni ed espresse nei disegni di studio si può ipotizzare un successivo cambio di direzione del pittore dove alle consolidate influenze dello stile del Barocci associate agli già sperimentati prelievi ideativi tratti dal Carracci, Francesco unisce, nella redazione finale, un linguaggio figurativo già praticato che lo indirizza addirittura verso l'autocitazione. Quest'ultima può essere già intesa nel caso della santa Restituta che appare impostata su riflessioni figurative legate alla resa di una giovane martire utilizzate per i dipinti commissionati dallo Sfondrato prima e dopo l'esecuzione della pala di Sora, ma soprattutto come mostrato, nel caso del san Francesco già utilizzato con successo in una commissione cappuccina.

L'intento aulico del Vanni che si desume soprattutto dal disegno di Siena è evidentemente così collegato ad una personale idea celebrativa di un principe della Chiesa che non trova riscontro con il Baronio nella realtà dei fatti, al contrario di quanto accade con parte della coeva produzione pittorica eseguita dallo stesso artista per il cardinale Sfondrato, visto che quest'ultimo è sfrontatamente raffigurato insieme a dei santi in un'opera dipinta dal senese per la devozione privata dell'ecclesiastico. Stabilito un più consono programma iconografico, intriso di sentimento e di devozione, di austerità e di grazia, che prevede probabilmente anche una minima descrizione della città di Sora da parte di Cesare Baronio utile all'illustrazione, il pittore, si sarebbe applicato nella stesura della parte superiore della tela, carica di quei riferimenti stilistici evidenziati, ove ricorre quella Madonna tanto cara al porporato sorano che rappresenta il fulcro visivo dell'intera opera e dove la mano del Vanni sarebbe stata per sempre riconosciuta, per poi lasciare il resto del lavoro secondo prassi di bottega ai suoi collaboratori.

Una finale considerazione va fatta sull'altare che ospita il dipinto di Francesco Vanni. Nulla si conosce delle pitture che affiancano l'immagine principale, si è solo ipotizzato che il *San Pietro* ed il *San Paolo* possano essere stati dipinti al massimo da un collaboratore del senese, mentre non è invece possibile identificare la *Pietà* che sormonta la struttura con il dipinto con l'omonimo soggetto attribuito al Vanni dall'Ugurgieri a causa delle rilevanti differenze stilistiche presenti¹³⁸. Se per vera umiltà o per obbedienza alle norme che proibivano l'esibizione di ritratti celebrativi in spazi sacri il

¹³⁸ *Ibidem*.

Baronio rifiuta di essere raffigurato nella pala di Sora è anche vero che l'intera impaginazione dell'altare che la ospita esalta in maniera non troppo recondita il prelado committente: immediato è il richiamo ai frontespizi degli *Annali* dove è esibita l'immagine della Madonna della Vallicella affiancata da quelle dei Principi degli Apostoli intessute in un organismo architettonico. Attraverso questi colti richiami il perenne ricordo del cardinale si consegna così alla storia locale.

4. Santa Caterina d'Alessandria con i santi Domenico di Sora e Bernardo di Chiaravalle, un dipinto conservato nella cattedrale di Sora

Molte delle specificità evidenziate in apertura sulla cultura oratoriana nonché sulla produzione d'immagini sacre ad essa collegata trovano compiuta espressione in un prezioso dipinto conservato nella cattedrale di Sora (*foto p.85*). L'importanza di questa tela è plurima visto che riguarda l'iconografia e lo stile ma anche l'ampiezza dei riferimenti artistici alla quale rimanda e la loro rielaborazione. Nonostante alcune incertezze storiche inerenti alla genesi del dipinto, che presuppongono un colto e dotato artista ed un facoltoso committente entrambi non rilevati sinora per mancanza di documenti, una simile concentrazione di aspetti ne determina la grande profondità contenutistica.

Di un altare intitolato alla martire Caterina si ha menzione sin dal 1592 quando il vescovo Salomone lo colpiva con interdetto insieme ad altri altari della cattedrale. Con la Visita Pastorale del vescovo Matteo Gagliani del 1703 è certificata la presenza del quadro raffigurante i *Santi Caterina d'Alessandria, Domenico e Bernardo* compreso entro un'architettura in legno di noce con quattro colonne provviste di inserti dorati; nella sommità vi era anche una piccola tela rappresentante l'*Annunciazione*. Lo stesso documento ricorda il passaggio di patronato della cappella dalla famiglia Roselli a quella dei Renzi che si verifica nel secolo XVII¹³⁹ e non è esclusa l'ipotesi di un nuovo assetto dell'altare che prevede l'inserimento di questa illustrazione in concomitanza di questo avvenimento. Odiernamente il vano è occupato da una mensa marmorea e una mostra architravata in muratura che racchiude la tela. Nel dipinto i tre protagonisti sono inseriti in un

¹³⁹ ARCHIVIO STORICO DELLA DIOCESI DI SORA-CASSINO-AQUINO-PONTECORVO, Serie D, *Governo della Diocesi*, Sottoserie VI, *Visita Pastorale di Matteo Gagliani, 1703*, vol.11.

ambiente descritto da un arco a pieno centro che affaccia su un profondo cielo ed un breve paesaggio di cui si scorgono delle montagne in lontananza. In corrispondenza di quest'apertura centrale si trova santa Caterina d'Alessandria elegantemente vestita di una tunica blu con maniche dorate e chiusa in un prezioso manto damascato; il ricco abbigliamento, che allude all'alto rango sociale di cui la vergine faceva parte in vita, si completa con la presenza di una corona sulla testa che la qualifica come nobile poiché figlia del re Costo.



La posa frontale e la centralità della santa sono amplificate dal gesto delle braccia aperte: la mano sinistra è impegnata nel trattenere un libro aperto sorretto in diagonale su un fianco, mentre la mano destra si mostra libera e spalancata quasi si trattasse di un'interruzione della lettura. Lo sguardo della santa è concentrato, perso in una contemplazione tra il mistico e il sognante, e la leggera inclinazione del viso ne sintetizza l'essenza extra sensoriale. Ai piedi della fanciulla e dunque in bella vista per l'osservatore,

si trovano gli strumenti del martirio, ovvero una porzione della ruota dentata con cui la santa fu torturata e la spada con cui fu infine decapitata; in alto, due angeli in volo le riconoscono l'estremo atto di fiducia nel Signore porgendole un giglio, una corona e una palma: la vergine è così connotata come martire di Cristo.

Caterina è affiancata dai santi Bernardo e Domenico. Il primo, a destra, è raffigurato in abito bianco cistercense, ha il volto emaciato dalla penitenza, la testa rada e lo sguardo penetrante rivolto verso l'osservatore; con la mano sinistra egli sorregge un grosso volume chiuso che sbucca dalla manica di quel braccio mentre con la mano destra impugna un elegante pastorale in metallo. Il secondo, a sinistra, è raffigurato in abito bianco cistercense con scapolare nero; il viso ruotato di tre quarti rivolto verso l'alto è provvisto di barba grigia e capelli sui lati della testa mentre lo sguardo è rapito verso il cielo; entrambe le mani del santo sono impegnate nel sorreggere un pastorale in metallo. La solennità dei gesti e delle pose e il generale senso di equilibrio e di armonia che connota l'opera, determinano immediatamente i raffinati esiti raggiunti dove i personaggi effigiati sono pensati dall'artista con criteri di austerità e di pacatezza; il tema è trattato con grande aderenza al senso del sacro che pervade i personaggi sia se visti singolarmente che in gruppo. In quest'ultima ottica il dipinto esibisce interessanti valori come si vede ad esempio nella studiata ritmica scandita dai due pastorali che, con la stessa altezza ed accostati al rispettivo abate, procurano, grazie ad una leggera divergenza che li restringe verso l'alto l'enfatizzazione della centrale apertura in cui trova naturale spazio l'inclusione della santa Caterina¹⁴⁰. Intensa è anche la fine psicologia che traspare dai volti dei personaggi, dove la sobria riflessione fisionomica sembra interrogare l'osservatore nel san Bernardo, oppure perdersi in un miraggio fatto di beatitudini celesti nel san Domenico, ma soprattutto diviene segno di una sentita interiorizzazione del sentimento e della visione nella santa Caterina: il divino è così ritratto nell'atto della rivelazione. Questi importanti aspetti indicano la pittura conservata nella cattedrale di Sora come una nuova riflessione - eseguita a cavallo tra i secoli XVI e XVII o al massimo entro il primo quarto del secolo XVII - su un imprescindibile testo figurativo del

¹⁴⁰ S. DI PALMA, *Imago sancti Dominici abbatis. Prime ricerche in ambito laziale*, Casamari 2011, pp. 82-85; Idem, *Pittura cit.*, p. 216.

Cinquecento di Raffaello, ossia la celebre *Estasi di Santa Cecilia* del 1514 conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.



La pala di Santa Cecilia originariamente destinata alla chiesa bolognese di San Giovanni in Monte è stata commissionata dalla patrizia Elena Duglioli, devota della santa, la cui vita spirituale emula ardentemente quella della martire poiché connotata da stati visionari ed estatici provocati dalla musica celestiale degli angeli. Il dipinto, d'importanza fondamentale nel percorso artistico di Raffaello e nel quadro generale della storia dell'arte, presenta al centro la martire Cecilia situata in una sacra conversazione che comprende altri quattro santi disposti a semicerchio. Ai piedi della santa vergine si trova uno straordinario brano di natura morta composto da strumenti musicali spesso usurati e sparsi sul suolo; si vedono ad esempio una viola senza corde, dei tamburelli con la pelle consumata, ma anche dei flauti, dei sonagli e un triangolo. Sullo sfondo si scorge un paesaggio collinare dominato da un cielo blu interrotto in alto, al centro, da uno

squarcio di luce dove risiede un coro angelico intento a leggere degli spartiti e verso il quale è indirizzato lo sguardo di Cecilia. Si tratta di un'opera estremamente innovativa specialmente nel modo di trattare il tema dell'estasi e del contatto con il divino tutto contenuto nell'animo della santa; occorre ricordare che un simile approccio figurativo, su questo aspetto del sacro, non rappresenta un caso isolato ma una pietra miliare sulla quale poggia la riflessione e gli esiti di tanti artisti successivi come mostrano, ad esempio, le soluzioni adottate dal Barocci nella sua *Beata Michelina Malatesta* del 1606 oppure dal Bernini nella sua *Anima Beata* del 1620.

Tenendo presenti le notevoli differenze e distanze che intercorrono tra i due esempi, e dunque con una certa cautela, non si può tacere sul dialogo che ricorre tra la pala d'altare dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello e la pala d'altare di *Santa Caterina d'Alessandria* della cattedrale di Sora ravvisabile in più punti di quest'ultima esclusivamente, si badi bene, in termini di approccio. L'anonimo pittore del dipinto custodito a Sora si aggancia a Raffaello nell'impostazione generale, basata sull'armonia e l'equilibrio, della distribuzione degli elementi che la compongono. Essa prevede la presenza degli strumenti sparsi per terra (in questo caso inerenti al martirio di Caterina); lo schema di base che prevede al centro una martire assorta in una visione, innanzitutto interiore, affiancata da santi (in questo caso ridotti di numero da quattro a due); l'esplicitazione in alto di uno spazio divino (in questo caso ridotto in raggi di luce che pervadono l'ambiente) e abitato da angeli (non un coro ma due che recano i simboli del martirio). Inoltre il pittore della pala di Sora, pur inserendo i suoi santi in un interno, non rinuncia all'esibizione sintetica di un esterno costituito da un profondo cielo con qualche cenno paesaggistico. Una suggestiva elaborazione è proposta dall'ignoto artista anche nel gesto del trattenimento di un libro aperto da parte di santa Caterina; la resa è qui tutta giocata su una linea diagonale che s'insinua sulla linea verticale con cui è determinata la figura della martire che ricorda, se pur pallidamente, il ben congeniato andamento dell'organetto portatile sostenuto dalla santa Cecilia di Raffaello.

Se queste sono le lontane premesse su cui si basa in maniera circoscritta la redazione del dipinto della cattedrale di Sora è opportuno sottolineare che il suo autore guarda alla produzione artistica romana del suo tempo che più scopertamente ne indica la plausibile origine. Il dipinto presenta dei contatti

con alcune opere di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino (1568-1640), artista prolifico, (in contatto con numerosi personaggi del tempo tra i quali Filippo Neri) che segnò profondamente l'epoca in cui visse e soprattutto la scena romana con riflessioni, pause ed evoluzioni, denunciate dalle scelte stilistiche delle sue opere inerenti ad un nuovo ideale classico di matrice rigorista. Della tela di Sora sia alcuni dettagli sia l'insieme dialogano con alcuni esempi ascrivibili al catalogo del Cesari specialmente per ciò che riguarda il gusto del tempo e alcune soluzioni ideative. Se si osserva ad esempio la sola figura della santa Caterina d'Alessandria si nota una certa ascendenza dalla tela raffigurante la stessa santa eseguita dal Cavalier d'Arpino nel 1591 per la perduta chiesa romana di Sant'Elena dei Credenzieri, poi passata alla chiesa di Gesù Nazareno. Come è stato evidenziato, si tratta di un'opera che presenta delle anomalie e delle scorrettezze nelle proporzioni che porterebbero a indicarla come solo parzialmente eseguita dal Cesari ed estendibile alla mano di un suo collaboratore; la sua importanza risiede nel fatto che è uno dei primi esempi dove s'incontra la figura isolata del santo (in questo caso la martire Caterina) che è tratto tipico di alcune pitture databili intorno al Seicento dove si esprime quell'interesse rivolto al culto dei martiri e che riguardano strettamente la sua persona non includendo episodi della sua vita¹⁴¹ e che trovano compiuta esternazione anche in ambito oratoriano. Le aderenze tra l'esempio romano e quello sorano si riscontrano, a mio avviso, nell'ambientazione entro uno spazio dominato da un'arcata che ospita la figura della martire; nella soprastante apertura (ben evidente nell'esempio romano e invece suggerita in quello sorano) dalla quale ricade la luce divina; nella presenza di due angeli in volo che sovrastano santa Caterina, i quali recano vari oggetti che enfatizzano in entrambe le pitture uno dei ruoli ricoperti in vita dalla santa: giovane nobile a Roma, vergine martire a Sora.

Se si osserva invece la sola figura di san Bernardo della pala di Sora si intercettano, a mio parere, alcune assonanze con il *San Bernardo* dipinto dal Cavalier d'Arpino a destra della parete principale di quello splendido capolavoro del periodo giovanile, costituito dalla ricca decorazione della cappella Olgiati in Santa Prassede a Roma, eseguita nel periodo 1593-1595.

¹⁴¹ H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari di Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, pp. 246-247.

Il prelievo sembra interessare: l'idea di base della restituzione del santo in abito bianco la cui posa determina lo svolgimento del panneggio; lo sguardo concentrato che coinvolge l'osservatore; le mani impegnate nel sostenere il pastorale e nel trattenere un grande volume che, con soluzioni ideative non troppo lontane nel concetto di base, sbucca vistosamente da una manica in entrambe le opere.

Infine, per quanto riguarda una visione d'insieme, si ravvisa un vivo contatto tra la pala d'altare della cattedrale di Sora ed un'altra pittura del Cesari, ossia la pala d'altare raffigurante i *Santi Vito, Modesto e Crescenzia* della chiesa di San Vito di Arpino opera ascrivita al periodo 1625-1627 (foto p.91).

In questo dipinto tramite alcuni espedienti come l'abbigliamento severo, la serrata disposizione dei tre santi e il generale aspetto storicizzante, l'artista rievoca il repertorio figurativo paleocristiano, riprendendo qui un tipo iconografico diffuso sotto l'influenza del cardinale Cesare Baronio e tipico della pittura romana che precede e succede di poco l'anno 1600. Si tratta di un riflusso, nella fase tarda della produzione del Cesari, dove l'iconografia deriva direttamente dalle esigenze illustrative della Controriforma ignorando completamente le istanze rappresentative della sua epoca: i tre martiri sono ritratti in atteggiamento severo e malinconico sono creature che guardano all'antico pervase di una bellezza che è tutta mentale¹⁴².



¹⁴² Ivi, p. 444; S. DI PALMA, *Pittura* cit., p. 217.



La messa in opera di questo schema che prevede la presentazione di tre santi si collega a soluzioni iconografiche che si sperimentano già negli anni ottanta del secolo XVI come mostra ad esempio una incisione di Giovanni Guerra del 1589, conservata a Roma presso la Biblioteca Angelica, dedicata al ritrovamento dei corpi dei santi martiri (tra i quali proprio quelli di Domitilla, Nereo e Achilleo) in Sant'Adriano a Roma avvenuta grazie all'intervento di un prelado estimatore degli Oratoriani, ossia il cardinale Agostino Cusano¹⁴³. Una più completa e sofisticata sistemazione di questa tipologia iconografica si consegue con un artista, ossia il toscano Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio (1552-1626), un *protégé* dell'ambiente oratoriano in stretto contatto con il Baronio che dipinge la già menzionata tela raffigurante i *Santi Domitilla Nereo e Achilleo* collocata entro il 15 maggio 1599 in un altare della chiesa titolare del cardinale. In quest'opera si

¹⁴³ M.L. MADONNA (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Roma 1993, p. 32.

assiste ad un'accentuazione monumentale dell'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello che insieme al sentito impianto luministico aprono l'arte del pittore verso scenari barocchi senza disperdere moti e grazia di ascendenza barocca¹⁴⁴.

In questo dipinto l'artista mostra gli esiti delle sue ricerche basati sul superamento delle formule manieriste e sulla formulazione di un nuovo esperimento visivo incentrato sul recupero della classicità attraverso lo studio, in particolare, del classicismo raffaellesco. Si tratta di una posizione intellettuale ed operativa che accomuna le ricerche di altri artisti toscani presenti in quegli anni a Roma (come Ciampelli, Passignano e Cigoli) che affermano un loro linguaggio riformato, caratterizzato come è stato giustamente osservato, da un protoclassicismo di chiara impronta raffaellesca¹⁴⁵. Se a causa del committente e della destinazione, questo dipinto del Roncalli si pone come una delle massime espressioni delle istanze rappresentative oratoriane, le citate opere del Cesari mostrano come queste soluzioni ideative che attingono a piene mani all'opera di Raffaello siano un raggiungimento conseguito da più artisti del tempo, (tra l'altro in contatto tra loro), rafforzando di senso lo stampo romano e il clima culturale a cui si riferisce il dipinto della cattedrale di Sora.

Prendendo le mosse da queste solide fondamenta quest'ultima opera presenta anche nuovi valori, come mostra ad esempio il maggiore respiro che intercorre negli spazi tra i personaggi e si mostra perfettamente aderente al contesto che lo ospita soprattutto nella resa iconografica. Rispetto alle tele del Cesari e del Roncalli, dove i santi raffigurati sono tutti martiri, l'esempio sorano propone anche figure alternative che ben esprimono il concetto di santità abbracciato dalle istanze della Controriforma: Caterina d'Alessandria, una martire di Cristo dell'antichità alla quale è dedicato l'altare che ospita la tela, e Domenico e Bernardo, esponenti autorevoli di una santità riformata di stampo monastico tipica del mondo medievale che, specie nel caso del san Domenico abate, consegue una significativa devozione in ambito locale.

¹⁴⁴ A.M. AMBROSINI MASSARI, voce *Roncalli Cristoforo, detto Pomarancio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, (2017).

¹⁴⁵ S. PROSPERI VALENTI RODINO', *Baronio e i pittori fiorentini* cit., pp. 515-516.

Discussione

In questa sezione si presentano resoconti, recensioni e riflessioni su eventi o argomenti di particolare interesse.

Un Rosario per i briganti

FIorenzo FERDINANDO MASTROIANNI, OFM CAP.*

*Direttore della Rivista Storica dei Cappuccini di Napoli

Il brigante Bartolomeo Vallante, detto Catena, originario di Monte San Giovanni, indossava calzoncini verdi, scarpe rosse e giubbotto nero. Aveva 30 anni quando fu condannato a morte per aver commesso 54 omicidi, furti e rapimenti. Il card. Cesare Baronio lo indusse al pentimento, dopo aver pregato e fatto penitenza per lui. Tramite i Cappuccini di Sora gli fece recapitare “qualche presentuccio”, cioè regalo, insieme con una lettera – datata 20 ottobre 1578 - e una coroncina benedetta dal papa per lui e per ciascuno dei suoi sette feroci compagni. Le coroncine erano “molto belle et ornate con fiocchi et medaglie acciocché incitassero quelli homini selvaggi ad haverle care”. Il brigante era analfabeta e si fece leggere la lettera da uno dei Cappuccini, e ne rimase così turbato, che baciò riverentemente la mano del Frate. In seguito ammise che ne restò molto scosso per molti giorni e che – se qualcuno lo avesse aiutato - avrebbe cambiato vita e sarebbe entrato in una “asprissima religione”. Il giorno 10 gennaio 1581, prima dell’esecuzione capitale, si confessò dal cardinale Baronio, dal quale - dopo aver trascorso insieme la notte in preghiera - ricevette anche la comunione la mattina seguente. Le cronache cappuccine narrano che uno dei suoi compagni abbandonò la vita del peccato e divenne Cappuccino col nome di Fra Bonaventura da Baùco. Di quest’ultimo si sa solo che era fisicamente molto forte, e che morì idropico nell’Infermeria provinciale della Concezione in Napoli, l’8 febbraio 1602. (Fulgido Velocci, *“Io so’ Bartholomeo, altrimenti Catena, dal Monte San Giovanni”*. *La vita di*

Bartolomeo Vallante, detto Catena, da Monte San Giovanni, bandito del XVI secolo. Monte S. Giovanni 2004, pp. 52-54).

Riflessioni sul sinodo: *i giovani e la fede*

SIMONE GIANNICOLA*

*Ufficio Pastorale Giovanile, Congregazione dei Chierici Regolari di S. Paolo

Poltrona o trampolino? Rimanere, forse è il verbo che più ho riscontrato in questi ultimi mesi in molti giovani che ho cercato di disturbare per chiedere qualche idea, qualche consiglio, qualche confronto in occasione del prossimo Sinodo *I Giovani, la fede e il discernimento vocazionale*. E non parlo solo di giovani sconosciuti, incrociati tra le vie della città, ma anche di tanti giovani vicini a me, alle nostre attività, addirittura vicini a Gesù!

Sembra ci sia una paura di fondo nel lasciarsi scocciare anche per qualche cosa di semplice, sembra che non possiamo abbandonare i modi di pensare, i non lasciarci mettere in gioco. Non mancano le domande di senso, sembra mancare la voglia di discutere una risposta, non di trovarla, ma di discuterla. Oggi molti dei giovani possono permettersi di viaggiare come io non potevo, di vedere, di comprendere (forse) tanto che sembra essere un peccato rimanere nello stesso posto per più tempo. Eppure pare si rimanga sempre attaccati alle proprie idee, al proprio pensare, per restare indisturbato. Qualcuno obietterà che bisogna rimanere nelle proprie idee, che sono necessari dei punti fermi per diventare uomini o donne. È necessario rimanere da qualche parte, ma non per restarci in eterno, bensì per tuffarsi nella vita. Tuffarsi non è facile ma deve essere bellissimo (io non ne sono capace) eppure per tuffarsi è necessario rimanere sulla punta del trampolino. Non restarci per sempre: quanto basta!

Quindi c'è un rimanere esagerato e un rimanere quanto basta. Forse io, gli adulti, la società, la Chiesa siamo rimasti legati a noi e non sappiamo più cosa dirvi, come starvi accanto, come crescere con voi – non ho scritto “come farvi crescere”, ma “come crescere con voi”, o forse preferite rimanere dove siete e guai a chi vi tocca? Rimanere è un verbo che torna molte volte nel vangelo di Giovanni per dirci dove radicare le nostre esistenze, ma non è un termine statico o passivo, tutt'altro: è un termine dinamico, attivo fino a portare frutto. Un po' come il “rimanere sul trampolino”.

Però non si può arrivare da soli sul trampolino, non dimentichiamolo. E la mia impressione è che per certi versi molti di voi siate sul trampolino, ma ci siete soli e rischiate di rimanerci, sul trampolino. Lo so, la Chiesa non è perfetta. In questi ultimi decenni ha fatto anche un po' di errori, rimanendo sulle proprie lunghezze d'onda incapace non di "farvi crescere", ma di "crescere con voi". Per molti versi non si è accorta della vostra voglia di tuffarvi, ma anche della vostra paura di tuffarvi e così ognuno è rimasto sul proprio trampolino incapace di tuffarsi. Ma in questi ultimi tempi proprio questa Chiesa si è accorta che se mancate voi manca un pezzo di Chiesa! Ecco perché vuole parlare con voi, ascoltare e fare tesoro della vostra esperienza per continuare a crescere.

C'è un bel film, *Tutto quello che vuoi*, in cui un anziano poeta e dei giovani scapestrati si incontrano; nessuno vuole insegnare o imparare qualche cosa dall'altro, piano piano però uno per l'altro insegnano e imparano a puntare bene i propri piedi sul trampolino, uno per tuffarsi nella vita dell'aldilà e gli altri per tuffarsi nella vita dell'aldilà! La Chiesa per un verso è vecchia, per un altro è sempre giovane: vogliamo crescere insieme? Vogliamo imparare e insegnare gli uni gli altri a posizionare bene i piedi sul trampolino? È questo che papa Francesco sta chiedendo alla Chiesa ma anche a tutti voi; è questo l'obiettivo del prossimo Sinodo dei vescovi sui e per i giovani. Anche noi Barnabiti vogliamo interpellarvi ma anche essere interpellati. Il prossimo Capitolo Generale sarà l'occasione per cominciare un rinnovato cammino anche con voi e grazie a voi. Queste pagine vogliono essere il primo segnale di questo tuffarsi nella vita. Nessuno trucco, nessun costo, solo voglia di tuffarsi ognuno con la sua età per un mondo più bello, buono e vero che dovrà essere il vostro mondo.

Giovani se ne incontrano ancora abbastanza o forse se ne incrociano, perché incontrare è qualcosa di più che incrociare, è riconoscere, relazionarsi, parlare, sentire, forse progettare. Si dice sempre che i giovani sono il futuro ma non sempre ci chiediamo se li lasciamo costruire il futuro. Certo ci sono le *start up*, i giovani talenti, le imprese che assumono giovani, ma a tempo, oppure per sempre – è accaduto all'ILVA di Taranto – purché stiano zitti, non creino problemi sindacali, comunque non parlino di lavoro con nessuno. Senza andare a Taranto basta volare RyanAir per scoprire lo sfruttamento di giovani di cui anche noi siamo complici ogni qualvolta

compriamo un biglietto. Certo vi sono anche dati confortanti di giovani che non hanno paura di stringere i denti in Italia e all'estero. Ma il lavoro nobilita o rende schiavi? Nel 2018!

Anche papa Francesco si è accorto che spesso la Chiesa parla di giovani ma a loro non lascia la parola o meglio non l'ascolta. Se mancano i giovani però, manca un pezzo di Chiesa, ma se non si incontrano e ascoltano saranno sempre mancanti. Chiamati ad ascoltare i giovani non per sfruttarli bensì per crescere. Senza le false utopie di un qualsiasi *volemosse bene*, ma con la consapevolezza che è meglio crescere insieme, che solo così il presente diventa futuro e memoria. Anche in Italia non siamo quasi più capaci di trasmettere la fede e, di conseguenza, dei valori. E allora? Il numero di giovani (14-31 anni) che frequentano la Chiesa è calato impressionantemente. È vero che molti hanno ancora simpatia e guardano con attenzione alla Chiesa, ma la frequenza a molti o quasi tutti i livelli è bassa: quanto accaduto nel resto d'Europa sta arrivando anche qui.

Cosa fare – oltre il prossimo Sinodo sui e per i giovani – per affrontare questa crisi? Prima di tutto chiediamoci se vogliamo affrontare questa crisi, cioè questa opportunità di cambiamento. Le crisi si possono affrontare o subire: da che parte ci mettiamo? Affrontare significa lasciare la tranquillità delle nostre devozioni, delle nostre brave vecchiette e dei piccoli del catechismo (per quanto tempo ancora?) per cercare nuove, ma forse non troppo, strade di incontro. Affrontare significa superare la pretesa dei grandi numeri, seppure talvolta i grandi incontri specialmente ai giovani servono, per lavorare bene con i numeri che si hanno. Lo dice anche Gesù ai 12 dopo la moltiplicazione dei pani ai 5000: “Volete andarvene anche voi”? Risponde Pietro: “Signore da chi andremo”? Affrontare significa cercare nuove strade, modi di operare, di responsabilizzare. Secondo l'ultima indagine Istituto Toniolo UniCattolica i giovani hanno bisogno di sentirsi vivi, utili, ascoltati, accolti. Alla domanda “Signore dove abiti”? Gesù risponde: “Venite e vedete” e stettero con lui quel pomeriggio. In una società di tante, troppe, forse nessuna casa la Chiesa può diventare la Casa dove andare, vedere, dimorare, giocare e pensare. Essere punto di riferimento aiuta i giovani a superare le proprie ansie e depressioni per affrontare meglio le sfide della vita.

Solo così si può riprendere a far battere i cuori nostri e loro con il cuore di Gesù. Affrontare una crisi significa poi farsi un esame di coscienza sulla qualità della nostra evangelizzazione, cosa ben diversa dal semplice dire che i giovani ormai sono increduli.

Infine, affrontare una crisi chiede di essere testimoni credibili. Seppure la maggior parte dei giovani oggi è nata dopo Madre Teresa, la sua semplicità e fede e testimonianza sono ancora attrattivi.

Un furto d'identità tra immagini sacre a Canneto

DIONIGI ANTONELLI*

*Presidente Commissione Storica della Diocesi di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo

Ma il comune pellegrino del santuario di Canneto, che durante l'anno si reca a visitare anche gli altri santuari delle nostre regioni, come la Madonna della Civita, Gennazzano, Pompei, il Divino Amore di Roma, Loreto ed altri santuari mariani più lontani e trova in ciascuno di essi *una sola ed esclusiva immagine della Madre di Dio* con un minimo di buon senso e di logica, nonché con non poca confusione e disagio nell'animo si chiede perché mai solo nel santuario di Canneto posto nel territorio di Settefrati, come in nessun altro santuario d'Italia, sono venerate due statue della Madonna dello stesso titolo "Madonna di Canneto", in vistoso e stridente contrasto tra loro: una antichissima (1288) e l'altra moderna (1853), l'una nera l'altra bianca, l'una inamovibile, sempre ferma nella sua santa dimora alpestre e l'altra trasportabile a spalla che va su e giù per i monti e per le strade del paese, l'una costretta a farsi chiamare falsamente "Sant'Anna" e l'altra che le soffiava il titolo di Madonna di Canneto e per oltre mezzo secolo, dal 1853 al 1937, anche le grazie da Lei fatte¹⁴⁶.

Questo inutile, dissennato e rovinoso doppiopione della medesima Madonna è riscontrabile non solo nell'iconografia della Madonna di Canneto del periodo di tempo indicato (negli ex-voto, le tavolette votive conservate nel santuario; negli stendardi delle compagnie di pellegrini, nelle edicole campestri e nelle stampe piccole e grandi dell'epoca, dove primeggia in esclusiva la Madonna bianca della parrocchia), ma, purtroppo, è vistosamente confermato anche oggi, sia nella processione di Settefrati di andata e ritorno a Canneto del 18 e 22 agosto, sia nel culto e nella devozione assai diffusi della Madonna bianca in molte città del Nord America, specie presso le colonie di emigrati settefratesi.

¹⁴⁶ *Festeggiamenti della Madonna di Canneto del 18-22 agosto 2015*, Resoconto a cura della Direzione del Santuario.

Anzi il rovinoso doppione, dato il lungo tempo trascorso e l'inveterata infelice tradizione, che si è creata, è ritenuto un fatto incontestato e normalizzato. Invece esso resta un'ingiustificata ed ingiustificabile, assurda ed arrogante intrusione, gravemente ed irreparabilmente lesiva di un culto antichissimo e genuino, come quello della Madonna Nera, portandovi confusione, menomazione e discredito, e ferisce profondamente il cuore di ogni vero devoto di tale amatissima Immagine.

Un aspetto quest'ultimo, cioè il grave disagio e il dolore di tanti devoti della Madonna Nera, sparsi in ogni continente, per questo inaudito affronto alla sua venerazione, al suo titolo e alla sua fama nel mondo, che è stato da sempre completamente ignorato dai sostenitori del culto della Madonna bianca della parrocchia.

Difatti chi ama di un amore nativo e viscerale la Madonna Nera per tanti suoi meriti e per le innumerevoli generazioni di uomini, che attraverso i secoli l'hanno visitata e osannata, e sono miriadi, con una pena indicibile nell'animo, anzi con una profonda ferita nel cuore, si chiede angosciato e desolato come nei confronti della "tutta Santa di Canneto" nel lungo arco di tempo di ben 165 anni, dal 1853 ad oggi, si sia potuto consumare un affronto del genere, uno scempio di immagini, di nomi, di titoli e di ruoli sacri, quale si è descritto, tra l'indifferenza e l'inerzia generale del clero e del popolo.

Tutto questo grave e travagliato scompiglio culturale ed iconografico a Canneto è avvenuto esclusivamente a causa della dissenata idea di portare in processione al santuario il 18 agosto mattina una nuova statua della Madonna in sostituzione delle Reliquie dei Santi della parrocchia, come si era fatto nei secoli passati; una nuova statua, che veniva intronizzata sull'altare maggiore della chiesa, sontuosamente addobbato di fiori, luci e candele, festeggiata ovviamente dalle ingenti folle di pellegrini presenti a Canneto negli unici cinque giorni della festa (18-22 agosto) in cui si apriva e funzionava il santuario¹⁴⁷. Era una nuova statua inutile, superflua, confusionaria e fortemente lesiva dell'integrità del nome, del titolo e della funzione materna e divina dell'antichissima scultura lignea della Madonna Nera, essendo stata ridotta per tanti decenni alla semplice immagine di

¹⁴⁷ Archivio Storico Diocesano di Sora, *Atti per luogo di Settefrati. Relazione del 4 maggio 1874 dell'abate Terenzio di Settefrati in risposta alla S. Visita pastorale.*

Sant'Anna, come viene chiamata ancora in alcuni paesi e nelle Americhe. Se fosse rimasta la processione delle Reliquie a Canneto, come avveniva per antica tradizione nel 1639 e come l'aveva lodata e raccomandata che perdurasse anche in futuro l'Arciprete d. Michele Cardelli di Settefrati, tutte queste lunghe e dolorose vicende ai danni della vetusta immagine originale della Madonna di Canneto, non si sarebbero certamente verificate.

Che cosa si può fare? La situazione, così come si presenta oggi, appare irrimediabile, soprattutto per mancanza di buona volontà nei responsabili, per correggere il vecchio fatale errore e per la scarsa conoscenza e coscienza di quanto sia realmente accaduto, sostituendo con estrema leggerezza, in un'antichissima processione che partiva da Settefrati per Canneto, le SS. Reliquie della parrocchia con una seconda inutile immagine della medesima Madonna, che di anno in anno ha finito per sostituirsi totalmente nel titolo, nel culto e nelle grazie all'effigie originale del santuario, degradandola al ruolo di "Sant'Anna". Un colossale furto d'identità, avvenuto tra due immagini sacre, che dura da ben 165 anni.

Il minimo che si possa fare è attuare il suggerimento, che fu dato nel 1969, purtroppo completamente disatteso, ossia quello di fermare la processione del 18 agosto di Settefrati alla locale chiesa della Madonna delle Grazie e lasciarvi esposta la statua della Madonna bianca per tutti i 5 giorni della festa con SS. Messe, con visite organizzate ed altre iniziative della parrocchia e quindi riportarla solennemente nella chiesa madre il 22 agosto a sera, come di tradizione.

Difatti su questo tratto di strada, chiesa madre - Madonna delle Grazie, ha luogo anche oggi la parte più spettacolare e caratteristica delle due processioni del 18 e specialmente del 22 agosto a sera. Ora con la soppressione della processione del 18 agosto a Canneto, che è una mera appendice dei cinque giorni di festeggiamenti, si toglierebbe al santuario un grande elemento di confusione e di disorientamento dei pellegrini, derivante dalla compresenza nella chiesa di Canneto di due statue della Madonna con lo stesso titolo. Con le presenti informazioni si potrà ottenere qualcosa di nuovo in questa annosa e dolorosa questione della Madonna Nera e della

Madonna Bianca di Canneto? Lo speriamo fortemente con l'aiuto della Madonna di Canneto da un sincero e suo devoto¹⁴⁸.



*L'antica statua della Madonna di Canneto.
Scultura lignea del sec.XIII-XIV*



*La "nuova" statua della Madonna di
Canneto che dal 1853 si è affiancata
all'antica, sostituendone l'iconografia*

¹⁴⁸ Notizie e commenti dettagliati sono presenti nei seguenti volumi: D. ANTONELLI, *Il Santuario di Canneto. Dalle origini ai nostri giorni*, Casamari, 1969, pp.182-187; D. ANTONELLI, *Il Santuario di Canneto Settefrati (Fr). Dalle origini all'attuale ristrutturazione generale*, Isola del Liri, 2011, pp.172-173; 220-221; 250-254; 314-315.