



# VIRGO LACTANS

ARCIDIOCESI DI CROTONI  
SANTA SEVERINA  
Ufficio Beni Culturali  
Ecclesiastici



FAI  
Fondo  
Ambiente  
Italiano

Gruppo FAI  
Crotona



Catalogo della Mostra

a cura di Margherita Corrado







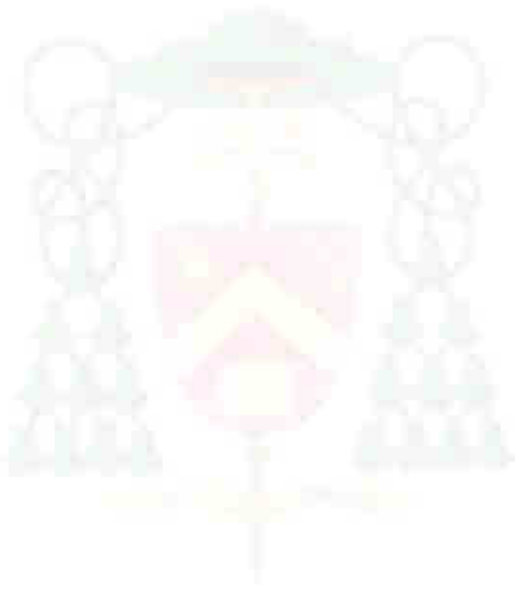
ARCIDIOCESI DI CROTONE  
SANTA SEVERINA

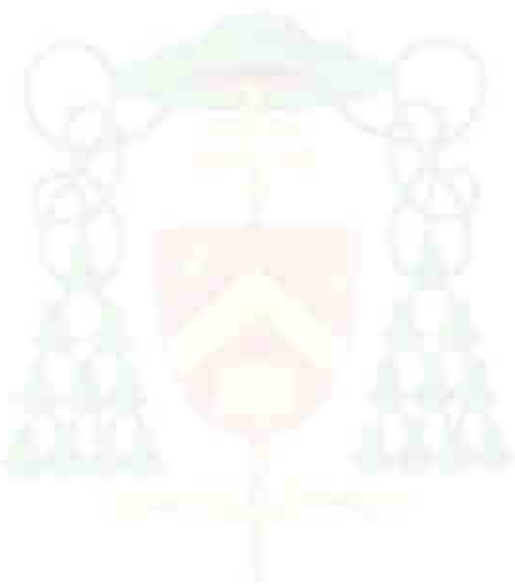
## Preghiera a Maria

**O** Maria di Capocolonna, tu sei segno di forza che sfida e supera, per il tuo Divin Figlio Invincibile, tutte le potenze dei secoli; tu sei segno di quella fecondità che si manifesta sempre, con maestà ed insieme con infinita delicatezza e tenerezza, nell'esplosione rigeneratrice che si regala a noi in ogni primavera del cosmo e dello spirito.

Con il compiacimento del Figlio, che tu hai cresciuto con il tuo latte, tu suscitì la devozione nel nostro cuore: la vediamo risplendere della infinita bellezza che sei tu, che porti nel grembo sempre, la Divina Trinità. Essa ti irradia con il suo splendore, irradiando noi con te ed in te come 'figli nel Figlio'. Questa Luce trasforma, per la tua pienezza di grazia, tutto in Luce: in essa c'è il lavoro di tutta la tua famiglia umile, sobria e, proprio per questo, splendidamente sempre più aperta al mistero e pronta a scoprire e accettare il nuovo della mirabile iniziativa di Dio che previene. Vi vediamo sacra famiglia sempre 'in tensione', non quella della ansia devastatrice, ma quella di chi ha capito subito, nel sacrificio trasfigurato dall'amore, il gusto di **camminare sempre** con lo sguardo fisso sulla **Meta** che è Gioia, Benessere, Speranza, Potenza di vita, Pulizia degli occhi e del cuore, per godere dello **Spettacolo** di Dio che opera **Tutto in Tutti**.

Chi ha avuto il dono di essere colpito dal Tuo Raggio sa che esso non tradisce mai, non fa danno, opera comunque salvezza. È piacevole, 'naturale, istintivo', nella tua compagnia e in tutto quello o tutti quelli nei quali si riflette la tua luce, desiderare te, festeggiarti: ci viene voglia di dirti che sei **LA FESTA!** In tua compagnia c'è questo 'desiderio naturale' che ci apre con forza (spostando anche i macigni dei sepolcri nei quali ci siamo chiusi) e ci orienta verso l'assoluto, Dio, l'assoluto cioè che è come l'alito per la vita: senza di Lui non riusciamo più a vivere; in tua compagnia sentiamo che, proprio perché esistiamo, abbiamo un contatto con Dio. Lo percepiamo questo contatto; esso ci fa sentire vivi, come una madre che avverte nel suo grembo il battito del figlio. Quanto più entriamo nel fondo di noi stessi, quanto più abbattiamo le pareti, tanto più lo sentiamo vivo e beatificante: come uno slancio del nostro Spirito verso l'Infinito, che sta in noi, che ci ritorna nel pensiero, sulle labbra, a volte inconsapevolmente, ma che comunque ci prende e ritorna nel nostro desiderio e nel nostro linguaggio.





*Capiamo che l'uomo può essere beato solo in Dio. In questo movimento dello Spirito, alla tua Luce che è la Luce del tuo figlio e del Padre e dello Spirito, sentiamo che c'è come un passaggio dalla conoscenza e dalla tensione, che restano in qualche modo indeterminate, all'unione calda, che si vive con il calore del figlio presente in un grembo.*

*Maria Santissima, noi vogliamo che questa sensazione non ci accompagni solo in circostanze particolari, come quelle, ad esempio, della devozione popolare.*

*Accompagnaci, impeiraci dal Signore quella Grazia che possa riempirci di te; fa' che anche noi possiamo decidere di vivere, come te, per il Figlio tuo; fa' che noi sappiamo rinunciare, forti di questa Luce e di questo desiderio, ad ogni propensione disordinata verso i valori creati; fa' che siamo purificati; fa' che comprendiamo la necessità e la bellezza del santo combattimento, la nostra ascesa. Fa' che ci sia concesso e conservato nel cuore un OCCHIO LIMPIDO che ci faccia contemplare la ricchezza dei fenomeni che sono nel mondo, nella nostra splendida natura fisica, nello splendore del nostro spirito che anche il dolore più spaventoso può solo, per la fiducia nel tuo Figlio, trasfigurare.*

*Assicuraci libertà interiore, affinché questo desiderio di Dio si possa espandere in noi e nel mondo: di grazia in grazia, di pienezza in pienezza, di gloria in gloria. Fa' che possiamo pensare, come è avvenuto per te, meno ad uno svuotamento dello spirito, di più ad una sempre più piena liberazione di noi dentro di Dio, per poter dire anche noi: "non sono più io che vivo ma è Cristo che vive in me".*

*Se arriveremo, Vergine Santa e Madre nostra, per la forza del tuo Figlio, a percepire come te che Lui è in noi, che egli ci possiede e si lascia possedere da noi, allora vivremo tutti gli altri doni: un senso di pienezza, di dolcezza, di luce, di quiete, di gioia, di forza. Ottienici questi doni. Fa' che ci dissolviamo in te, come il cibo nel corpo, fa' che il tuo Figlio e tu in Lui, ed il mondo, la terra, tutto ciò che esiste in Lui, sia la nostra vita.*

***La nostra terra, questa nostra terra porterà i segni di un occhio e di un cuore trasfigurato, come te, Madre bellissima.***

† Domenico Graziani  
arcivescovo



## La maternità divina nelle arti figurative del mondo antico

Fertilità e maternità rappresentano due temi chiave del sentimento religioso degli abitanti del Mediterraneo antico, tanto è vero che le cosiddette veneri neolitiche (fig. 1) sono fra le prime riproduzioni antropomorfe (con forme umane) fin qui conosciute. Queste figurine di pietra levigata dalle rotondità generose mettono in risalto la capacità riproduttiva della divinità femminile incarnazione della Natura e la sua predisposizione a soddisfare i bisogni, innanzi tutto alimentari, della futura prole.

Più esplicite, le immagini di tradizione vicino-orientale della dea che si preme i seni sono diffuse in età arcaica anche nel mondo greco. Nel VI secolo a.C., esse ispirarono l'originale manufatto krotoniate in terracotta noto come "lampada del Sole" (fig. 2), diffuso specialmente nei santuari della Magna Grecia di ascendenza achea. Allude, infatti, ad un aspetto importante della personalità di Hera, la dea per eccellenza degli Achei, signora del promontorio Lacinio (oggi Capo Colonna): la sua responsabilità nell'accudimento dei nuovi nati. Hera, però, non appare mai esplicitamente in atto di allattare. Il gesto dell'allattamento e la coppia divina madre-figlio impegnata in tale attività rimasero, infatti, quasi sempre estranee alle arti figurative greca e romana, più propense a rappresentare il neonato in grembo e in braccio alla mamma o alla balia - si pensi alle celebri madri di Capua (fig. 3) - salvo rare testimonianze concentrate in Sicilia, terra ellenizzata anch'essa ma dove il peso delle tradizioni indigene si riflette anche nelle scelte artistiche (fig. 4).

La maternità divina è sublimata in quanto fonte del potere regale, invece, nel caso della dea egizia Iside, sposa di Osiride e madre di Horus (fig. 5), oggetto di culto dal IV millennio a.C. fino in epoca imperiale. Il sincretismo religioso diffuso nel Mediterraneo ellenistico-romano, che le affiancava di preferenza Serapide e la rappresentava in modo più simile alle dee tradizionali, ne garantì la sopravvivenza per tutta l'Antichità.

Da immagini di Iside che allatta Horus, come l'esempio di Il secolo qui riprodotto (fig. 6), si suppone che l'arte cristiana delle origini abbia tratto ispirazione per le prime raffigurazioni della Vergine con il Bambino Gesù in grembo, a cominciare da quella dipinta nella catacomba di Priscilla, a Roma, sulla via Salaria, che si fa risalire alla prima metà del III secolo (fig. 7).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



## Origine e fortuna del tipo iconografico della *Galaktotrophousa* o *Virgo Lactans* prima e dopo il Concilio di Trento

Le più antiche immagini di Maria *Galaktotrophousa* o *Galaktotrophusa* (: allattante), in latino *Lactans*, s'incontrano nell'Egitto copto e rimontano al VI-VII secolo. Sono Madonne avvolte in un pesante mantello e assise in trono: un sedile basso coperto da eleganti cuscini oppure un seggio con alta spalliera traforata (fig. 1, a-b). Rigidamente frontali, reggono con una mano il Bambino posto a sedere sulla gamba sottostante, appena più alta dell'altra o piegata lateralmente per fargli spazio. Con la mano libera si scoprono un seno, verso il quale il lattante tende le braccia, e glielo offrono premendolo fra indice e medio; gli sguardi della Madre e del Figlio, rivolti all'osservatore, instaurano con lui un intenso dialogo muto. Più di rado l'allattamento avviene nella cornice della Natività (fig. 2).

1. La Vergine allattante rappresentata in trono.

A partire dal XIII secolo, compiuti forse crociati, monaci e pellegrini in moto e di ritorno dal Levante, l'iconografia classica della *Galaktotrophousa*, consueta nelle chiese orientali, conobbe una straordinaria fioritura anche in Occidente. Qui, però, si allontanò ben presto dai canoni tradizionali tesi ad esaltare l'aulica sacralità della scena, per aderire piuttosto alla realtà quotidiana.

Nel clima di generale sviluppo del culto mariano, partendo dalla Toscana del Duecento, si diffusero ovunque nella Penisola e nel nord Europa immagini scolpite e dipinte che accentuavano la dimensione umana di Maria sposa e madre, oltre a testimoniare, nel Figlio lattante, l'umanizzazione del divino (fig. 3). La Chiesa governava il fenomeno, posto che la sacralità del matrimonio era stata sancita da poco e da poco essa aveva preso posizione a favore dell'allattamento materno criticando, per contro, il baliatico. In alcune chiese europee si offrivano allora alla venerazione dei fedeli anche ampolle contenenti il presunto latte della Madonna.

Le riproduzioni fedeli dei modelli orientali (fig. 4) furono sostituite rapidamente da immagini in cui il volto di Maria appare inclinato verso il Bambino. Lo sguardo può assecondare il movimento (fig. 5) e, come i gesti di tenerezza che talvolta la coppia si scambia, sottolineare la complicità Madre-Figlio, o può staccarsi dall'osservatore per rivolgersi alle figure poste ai lati del trono (fig. 6), oppure perdersi nel vuoto suggerendo una meditazione sul destino futuro del Cristo (fig. 7). Quest'ultimo si aggrappa al seno con le due manine (figg. 6-7) o con una sola, e in tal caso con l'altra benedice o stringe un oggetto; più di rado le incrocia entrambe sul petto.



Fig. 1a



Fig. 1b



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



## 2. La Vergine allattante rappresentata a mezzo busto

La classica icona portatile della *Galaktotrophusa* o *Virgo Lactans*, con la Madonna a mezzo busto e il Bambino che sugge il latte o si appresta a farlo, è il risultato di una focalizzazione dell'attenzione dell'iconografo sul cuore della scena descritta in precedenza (vedi pannello n. 2). Per questo la mano di Maria non impegnata nell'offerta del seno, o più spesso entrambe, sostengono la schiena e le gambe del Figlio perché Le si accosti e si aggrappi alla mammella (figg. 8-9), invece di reggere tutto il peso del piccolo Gesù (fig. 10), che di norma grava sulla coscia sottostante o, dall'età moderna, su quella opposta (fig. 11) o su tutte e due (fig. 12), anche quando siano appena o per nulla visibili (figg. 8, 13). In alternativa al gesto consueto (figg. 8-9, 11), il Bambino può stringere affettuosamente la mano materna, benedire (figg. 10, 12) o reggere un oggetto di valore simbolico (figg. 13-14).

In qualche caso, la forma allungata della tavola consente di non tagliare fuori la parte bassa della scena, rendendo così esplicita la seduta della Vergine (figg. 11-12) e persino la presenza del trono (fig. 14), ma, poiché non si estende fino ai piedi, impone un'interruzione brusca della continuità della figura.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

La Chiesa di Roma, artefice della fortuna bassomedievale del tipo della *Virgo Lactans* in tutto l'Occidente, a metà del Cinquecento, con il Concilio di Trento, metterà in discussione la moralità di tale iconografia devozionale e ne sancirà il declino, reagendo ad una secolarizzazione dell'immagine del seno, già simbolo religioso - si pensi al "Beato il seno che ti ha allattato" (Luca 11, 27) - compiutasi a partire dal XV secolo. Alcune pitture di epoca anteriore saranno addirittura ridipinte, in quegli anni, per nascondere alla vista dei fedeli l'oggetto dello scandalo.



Fig. 13



Fig. 14



## Il senso delle forme - Il senso dei colori - Il senso dei gesti

Rapporti proporzionali prestabiliti e uso simbolico del colore, insieme alla cosiddetta prospettiva invertita (fig. 1), sono le regole base dell'agire dell'iconografo, cioè lo 'scrittore' di icone (: immagini/ritratti). Costui relega di solito nella parte bassa della tavola su cui stende la tempera le cose terrene, comunque spiritualizzate, riservando la parte alta alla Luce della Gloria di Dio. Vi allude anche il fondo oro e l'eventuale presenza di angeli.

Per disegnare ciascun volto, fulcro della rappresentazione in quanto sede dello Spirito di Dio ma trasfigurato e perciò privo di profondità, l'artista adotta un preciso sistema geometrico e ritmico. Questo ha il suo modulo nella lunghezza del naso, la cui radice (nella costruzione frontale) occupa il centro della testa, sede della sapienza, inscritta così in due cerchi con raggio pari ad uno e due moduli, il secondo dei quali ne delimita il volume. Un terzo cerchio, con raggio di tre moduli, tratterà il contorno dell'aureola (fig. 2).

Ravvicinati e disposti su assi non del tutto orizzontali, gli occhi, che con la verticale del naso formano un angolo retto e con la sua punta un triangolo equilatero (fig. 3), sono intensi ma privi di luccichio. Il naso stesso è lungo e sottile, con narici piccole - la più vicina all'asse della tavola è appena più larga dell'altra - e punta a goccia, la bocca è fine e rigorosamente chiusa. Sono tutti espedienti, questi, per trasmettere il distacco dalle passioni umane proprio di chi ha raggiunto la perfezione.

Anche i volti di tre quarti si disegnano come di fronte (fig. 4), mentre sono rari quelli di profilo, riservati a personaggi secondari o malvagi. L'intera figura, priva di corporeità (tant'è che non getta ombre) perché vuole riflettere l'essenza intima del soggetto, è alta nove volte la lunghezza della testa; la mano distesa è lunga quasi tre moduli, cioè pari al volto.

L'esattezza del simbolismo, garantita dalla fedeltà alla tradizione, è parte essenziale della bellezza dell'icona e condiziona anche le scelte cromatiche: il rosso porpora è il colore della regalità divina, mentre l'azzurro segnala la spiritualità terrena. Maria veste dunque di azzurro ma il suo mantello è color porpora, anzi spesso assume una tonalità più bruna, che si definisce ciliegia scuro, forse alludendo al passo "Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo" (Lc, 1,35), dunque al mistero dell'Incarnazione.

Nel seno altissimo della *Galaktotrophusa*, premuto di norma fra l'indice e il medio, anche se non mancano soluzioni diverse (fig. 5, a-c), i commentatori colgono un significato teologico: il ruolo della Madre di Dio quale mediatrice tra la testa (: Cristo) e il corpo mistico (la Chiesa) indurrebbe a spingere il seno, mediante il quale Ella è "dispensatrice di grazie", fin sotto il collo, Sua sede naturale.

Il Bambino Gesù, che spesso ha le fattezze di un adulto e come tale la fronte molto alta, bombata e stempiata, il collo gonfio a simboleggiare la pienezza dello spirito, di norma non è rappresentato in fasce ma nudo o con abiti che sottolineano anche mediante i colori come, in Cristo, la Divinità (abito porpora) si sia rivestita di umanità (sopravveste azzurra).

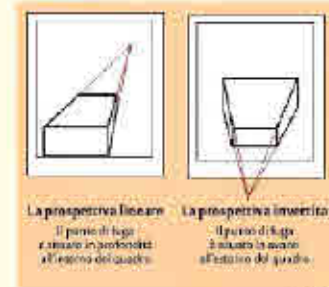


Fig. 1

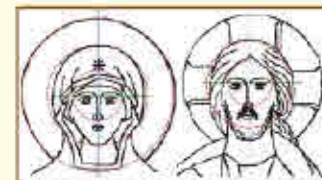


Fig. 2

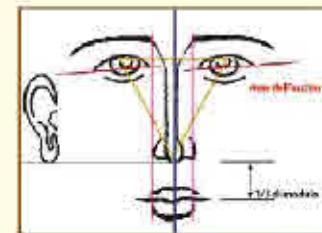


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5a



Fig. 5b



Fig. 5c



## Le varianti del tipo tradizionale

### • L'allattamento dei santi

L'iconografia della Lattazione mistica di san Bernardo, diffusa in tutta Europa fino al XIX secolo (figg. 1-2), sarebbe nata in Spagna sul finire del Duecento. Essa fa perno sullo spruzzo di latte che, partendo dal seno della Vergine, protagonista di un'apparizione o di un'immagine sacra posta davanti a Bernardo inginocchiato, ne raggiunge le labbra. Quel latte è interpretato dai commentatori come nutrimento spirituale capace di consentirgli un'esperienza viva del Cristo e, insieme, trasmettergli il sapere divino. L'allegoria bernardiana della scienza (teologica) infusa, tratta dai suoi *Sermoni sul Cantico dei Cantici* e che l'arte europea trasforma in esperienza biografica, chiama dunque in causa Maria, definita dall'abate di Chiaravalle "mediatrice di grazie". Proprio in quest'ottica, l'iconografia tradizionale della *Virgo lactans* si connette con quella della Madonna delle Grazie.

Sant'Agostino di Ippona, avendo alluso in chiave allegorica, nei *Soliloquia*, alla propria esitazione tra il sangue di Cristo e il latte della Madre, a partire dal Quattrocento è spesso raffigurato tra il Crocifisso e la Madonna allattante (fig. 3), con qualche affinità con la *Lactatio Bernardi*.

### • L'allattamento delle anime del Purgatorio

L'intercessione a favore delle anime purganti è una grazia delle più ambite, concessa dalla Madonna nelle sue diverse declinazioni (del Carmelo, del Rosario, della Mercede, del Soccorso, ecc.) di solito mediante la consegna dello scapolare o della coroncina. L'attenuazione dei tormenti può prodursi, però, anche per *lactationem*, avendo origine dalla pietà della Madre nei confronti del genere umano o direttamente dall'amore di Cristo, come esemplificato, tra gli altri, in un olio su tavola di Pedro Machuca, datato 1517, e in una pittura del duomo di Aversa (CE) raffiguranti la Vergine con i seni scoperti e premuti l'uno dal Bambino e l'altro da lei stessa (figg. 4-5).

In Calabria un esempio dell'iconografia sopra descritta è l'immagine della Madonna del Ponte di Squillace (CZ) (fig. 6) ma più antica (XV sec.) e originale è Maria che allatta le anime in un secchio affrescata nella Chiesa della Madonna della Neve a Verbicaro (CS).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



## Le Madonne del latte in Calabria

L'esempio più antico di *Virgo Lactans* presente in Calabria è l'icona della Patrona di Cosenza, la Madonna del Pilerio: una bella tempera su tavola di fattura campano amalfitana (fig. 1), risalente al XIII secolo, che dal 1607 ha trovato posto in una cappella del duomo, oggi santuario a Lei dedicato.

Un affresco nella Chiesa di Sotterra, a Paola (CS), datato fra Tre e Quattrocento, propone anch'esso l'iconografia della *Virgo Lactans* ma con uno stile ben lontano dalle istanze formali e proporzionali dei pittori di icone (fig. 2): il Bambino, in piedi, afferra con la mano sinistra il seno offertogli dalla Madre, mentre tiene con la destra una melagrana matura. Trecentesca è anche la statua della Madonna della Cerintola di Castrovillari (CS); quella del Monte, ad Acquaformosa (CS), spetta invece alla fine del XV secolo.

Vicina alla ieraticità dei prototipi orientali ma dipinta in Occidente, verosimilmente nel tardo Quattrocento, per una comunità di tradizione bizantina ma di lingua e cultura latine, a giudicare dalle lettere minuscole che 'pronunciano', abbreviato, il nome dei personaggi ritratti (: *Mater Domini; Iēsous*), e dal loro abbigliamento (vedi pannello n. 11), l'immagine della Patrona dell'Arcidiocesi di Crotona - Santa Severina, la **Madonna di Capo Colonna** (fig. 3), è spesso retrodatata di molti secoli. Ciò accade non su base stilistica ma per assecondare la tradizione che la vorrebbe opera di san Luca Evangelista, benché la *Galaktotrophusa* non sia fra i tre ritratti di Maria dipinti dall'apostolo dopo la Pentecoste.

Se nella *Virgo Lactans* della Chiesa dell'Annunziata a Cosenza (Madonna del Carmine, 1553) (fig. 4), e in quella della Chiesa del Carmine di Caulonia (RC), la lattazione è esplicita, poiché un fiotto di latte esce dal seno della Madre, a Gimigliano, sul quadro della Patrona della provincia di Catanzaro, la Madonna di Porto (fig. 5), il Figlio ha la gamba destra piegata in ginocchio, la mano destra portata al seno della Madre, cui accosta il viso, e la sinistra allungata per afferrarne il bordo del mantello. Si limita ad accarezzare il seno materno con una mano, mentre stringe nell'altra una rosa bianca, il piccolo Gesù associato alla Madonna della Catena di Dipignano (CS) (fig. 6).

Ugualmente e talvolta più recenti, altre rappresentazioni calabresi della Vergine allattante ormai codificata come Madonna delle Grazie si contano nel Catanzarese, ad esempio a S. Pietro Magisano, e nel Reggino: a Ravagnese e Cittanova.

Nel Crotonese, merita ricordare il dipinto firmato Francesco Santacaterina da Monteleone (1855) posto nel duomo di Strongoli (fig. 7).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7





Fig. 3





Crotone - Palazzo Vescovile *San Luca dipinge la Madonna di Capo Colonna*



L'icona della Madonna di Capo Colonna: vicissitudini palesi e segrete di una Virgo Lactans rinascimentale di tradizione bizantina

## La prima sede dell'immagine sacra: "Santa Maria del Cavo delle Colonne"

Le indagini archeologiche del 1999 hanno dimostrato che la chiesetta dedicata alla Madonna di Capo Colonna, sede originale della Sua immagine, è situata all'estremità NE del promontorio omonimo al più tardi dal XIII secolo. Se e dove si trovasse l'eventuale chiesa preesistente - nel tempio classico? - non è dato sapere. A partire dal basso Medioevo, poiché è risultata priva di fondamento l'ipotesi che la cappella fosse di impianto tardo-bizantino, le principali fasi edilizie sono tre (fig. 1). Importanti lavori di ristrutturazione furono infatti eseguiti sia dopo la metà del Cinquecento, a qualche decennio dal trasferimento dell'icona a Crotona presso il convento extraurbano dei Paolotti e poi in cattedrale, sia a fine Ottocento (fig. 2,a-b), quando la costruzione assunse l'aspetto odierno (fig. 3).

La prima raffigurazione del piccolo edificio risale agli ultimi anni del XVI secolo (fig. 4) ma nei documenti è menzionato almeno dal 1470, data del codice che conserva la più antica versione disponibile (fiorentina) delle *Sante Parole*. Si tratta di una speciale preghiera pronunciata dai marinai del Mediterraneo per chiedere l'aiuto divino dopo giorni trascorsi in mare aperto senza avvistare terra o in balia delle onde. Essi speravano, recitandola, che all'orizzonte comparisse il profilo di un tratto di costa noto, riconducibile ad uno dei circa 130 santuari che punteggiavano le rive mediterranee e, in misura minore, quelle atlantiche di Spagna, Portogallo, Inghilterra, Paesi Bassi, e del Mar Nero (fig. 5).

I luoghi di culto del lungo elenco (cosiddetti *peregrinagia maritima*) erano invocati uno per uno, a partire dal Levante fino a Gibilterra e oltre, dunque da Est a Ovest, ripetendo l'espressione *Die n'ai' e ...*, cioè "Dio ci aiuti insieme a ...", che nel nostro caso diventa:

### Die n'ai' e Santa Maria del Cavo delle Colonne

La menzione del santuario crotonese, unica tappa tra Leuca e Messina, testimonia indirettamente l'importanza e la pericolosità del promontorio di Capo Colonna per la navigazione nel Mediterraneo basso-medievale, senza che sia possibile precisare in quali circostanze fu costruita la cappella né da quando le fu riconosciuto un ruolo così importante.

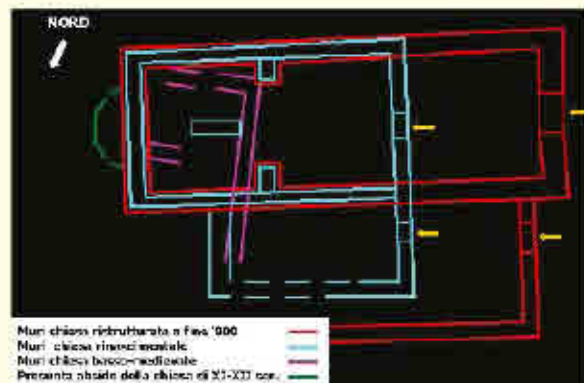


Fig. 1



Fig. 2a



Fig. 2b



Fig. 3

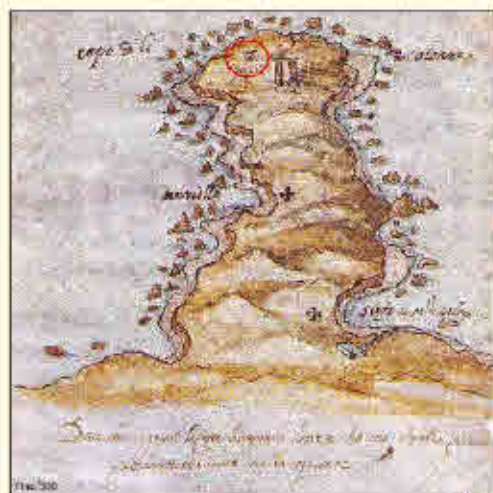


Fig. 4



Fig. 5



L'icona della Madonna di Capo Colonna: vicissitudini palesi e segrete di una Virgo Lactans rinascimentale di tradizione bizantina

## La Madonna Lactans di Capo Colonna scende dal trono e si alza in piedi

Le incoerenze palesi ad un'osservazione attenta dell'immagine della Madonna di Capo Colonna non hanno prodotto, fin qui, alcun serio riesame critico dell'opera. I pochi tentativi di spiegazione chiamano in causa genericamente gli interventi eseguiti nel tempo sulla superficie pittorica (restauri, ridipinture, ecc.) o, notando una discrepanza stilistica tra la parte superiore e il resto, azzardano che la tavola originaria sia stata allungata per trasformare una Virgo Lactans a mezzo busto nella figura completa a tutti nota. Meglio cercare una strada diversa. Le anomalie del dipinto sono sia di carattere morfologico sia, trattandosi di un'icona, come tale soggetta a regole ferree (vedi pannello n. 4), di ordine proporzionale:

- volume della testa di Maria maggiore del cerchio con raggio di due moduli (fig. 1,a);
- diametro dell'aureola di Maria maggiore del cerchio con raggio di tre moduli (fig. 1,a);
- mancato rispetto del rapporto canonico testa - altezza tot. della figura in piedi (1:9), a meno di non eliminare le aggiunte palesi all'estremità superiore e inferiore (fig. 1,b);
- eccessiva brevità del braccio destro di Maria (fig. 2);
- 'galleggiamento' del Bambino in assenza di un sostegno esplicito (fig. 2);
- caduta innaturale del lembo destro del mantello della Vergine che, mentre il sinistro scende quasi a piombo, prima si allarga e si risvolta all'esterno poi, a circa metà altezza, si arriccia in improbabili piegoni (fig. 2);
- colore scuro del polsino destro dell'abito rosso di Maria (fig. 2).



Fig. 1a



Fig. 1b



Fig. 2

Quest'ultimo punto e i primi tre sono legati realmente ad improvvidi ritocchi dell'immagine originale, eseguiti, i primi, ignorando le basi dell'iconologia: un incremento dell'altezza del manto posato sulla sommità del capo gli fa raggiungere il limite dell'aureola primitiva e fa saltare, a catena, tutti i rapporti proporzionali, complice anche l'allungamento del margine inferiore della veste. Le altre incongruenze, che si concentrano sul lato destro della figura in piedi, coincidenti o prossime al neonato 'galleggiante', trovano invece una giustificazione meno immediata ma convincente.

La posizione del braccio e della mano destra di Maria non è del tutto innaturale né priva di riscontri, in effetti, a patto di cercare tra le Madonne in trono che allattano il Bambino reggendolo sulla parte mediana o inferiore della coscia e, per fargli spazio, con moto naturale arretrano l'avambraccio soprastante e lo scostano dal busto, mentre il braccio portato in avanti risulta leggermente inclinato (fig. 3). Quando invece, pur sedute, lo sollevano, l'avambraccio dell'arto di sostegno si allarga di più e il braccio scende oltre il gomito opposto (fig. 4). Nulla di tutto ciò si verifica nei casi, poco frequenti, di allattamento in piedi (fig. 5).

Sulla nostra icona, priva com'è di profondità perché programmaticamente rinuncia ad esprimere l'illusione dello spazio, lo schiacciamento dell'immagine, resa in planimetria,

produce l'effetto descritto, accentuato dalla 'scomparsa' delle gambe. Un danno subito dall'icona di Capo Colonna che abbia imposto il rifacimento della parte inferiore della tavola - aggiunta o semplice ridipintura? -, e l'incapacità a comprendere e/o riprodurre la porzione distrutta o evanida imitando l'originale, possono avere suggerito di passare dalla figura seduta a quella ritta in piedi. Non è raro, del resto, data la frontalità della rappresentazione, che le linee del busto della Vergine seduta appaiano quasi in perfetta continuità con quelle delle gambe (figg. 4, 6), rendendo agevole la trasformazione ipotizzata sopra a patto di aumentare l'altezza totale perché la metà inferiore della figura non risulti troppo corta. Non è raro neppure che, sotto il Bambino, un lembo del mantello della Madre si sovrapponga alla gamba di appoggio, o ad entrambe, offrendo alla vista la fodera interna e facendogli da 'letto' (figg. 4, 7) proprio come nel nostro caso, cioè in modo incompatibile con l'attuale stazione verticale della Madonna.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



L'icona della Madonna di Capo Colonna: vicissitudini palesi e segrete di una Virgo Lactans rinascimentale di tradizione bizantina

## La Madonna di Capo Colonna e la normalizzazione ottocentesca delle sue immagini (non allattanti) ad uso devozionale

Nell'Ottocento, il progressivo annerimento dell'immagine sacra causato dai fumi delle lampade ad olio, cui si deve l'attribuzione della Madonna di Capo Colonna all'ambito delle "Madonne nere", unito alle incongruenze morfologiche già segnalate (vedi pannello n. 8), rese incomprensibile ai più la sua natura di Virgo Lactans. Le preghiere e i canti in onore della Patrona, del resto, tradizionalmente non sottolineano questo aspetto, né esso fu richiamato nella richiesta di concessione del privilegio dell'incoronazione, inoltrata nel 1892.

Una medaglietta ricordo di quell'evento, datato 7 maggio 1893, ne attesta l'avvenuta trasformazione in Vergine Odighitria (: che indica la via), poiché la Madre, che regge il Bambino con il braccio destro sollevandolo oltre la spalla, spiega la mano sinistra orizzontalmente quasi ad indicarlo all'osservatore (fig. 1), mentre nelle versioni cartacee ispirate direttamente al paliotto dell'altare di san Dionigi (fig. 2), con il Bambino ormai rivolto all'esterno, non osava ancora fare altrettanto (fig. 3). Altre riproduzioni su supporti metallici, pur con qualche incertezza, conservano invece l'offerta del seno al lattante e l'incrocio di mani che è il cuore della composizione (fig. 4).

A cavallo tra '800 e '900, le medaglie di pietà, le immaginette su carta e le riproduzioni a fresco (fig. 5, a-b) condividono, oltre alla scomparsa del gesto proprio della Virgo Lactans, un tentativo più o meno maldestro di attenuazione delle anomalie formali e proporzionali del dipinto. La normalizzazione genera quasi sempre un profilo complessivo 'a bottiglia' con lieve strozzatura mediana ed eventuale svasatura alla base, risultato di un raddrizzamento delle sinuosità della silhouette teso a rendere i lati lunghi pressoché speculari. Sugli esemplari non ritoccati, l'abnorme arrotondamento della spalla destra della Madonna vorrebbe invece giustificare l'eccessiva larghezza della parte sinistra della figura (fig. 6).

I lembi del mantello della Vergine, sollevati sul davanti in pari misura (con il destro, a grandi pieghe, anteposto al sinistro), convergono sull'asse mediano della figura. Il braccio destro di Maria, cortissimo per coerenza con il sinistro (ma più lungo del vero), è disegnato quasi verticale e sempre spostato verso il centro per sovrapporsi ai piegoni del manto, suggerendo una relazione funzionale in realtà inesistente, mentre il Bambino 'galleggia' aggrappato al polso sinistro di Lei.

In un esemplare più tardo (1912), per ovviare a tale incoerenza, il braccio e la mano destra della Madonna, oltre a sovrapporsi al lembo del mantello e fermarlo, s'incurvano per dare l'impressione che il lattante riposi nell'incavo così formato (fig. 7).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 6



Fig. 4



Fig. 5a



Fig. 5b



Fig. 7



L'icona della Madonna di Capo Colonna: vicissitudini palesi e segrete di una Virgo Lactans rinascimentale di tradizione bizantina

## I danni del 1983 e il restauro filologico dell'immagine sacra

Privata dell'oro e dei preziosi di cui la devozione popolare l'aveva rivestita nel tempo, dopo il furto dell'ottobre 1983 la grossa tela bianca di trasporto appariva punteggiata da decine di fori di diverso diametro e afflitta da qualche lacerazione (fig. 1). I buchi principali, come evidenzia la *silhouette* della metà superiore della figura (fig. 2), erano situati in coincidenza dei raggi d'oro fissati nel 1893 ai lati del corpo e della testa di Maria (colore giallo) in sostituzione dei precedenti, in rame dorato, sovrapposti alle lamine d'argento ritagliate e fissate intorno all'immagine sacra nel 1749.

Altri fori risultavano praticati in corrispondenza dei perni delle corone poste sul capo della Madonna e di Gesù da ultimo nel 1893 (colore verde) ma anche in precedenza (colore viola), delle 12 stelle di brillanti fissate nel 1935 all'esterno dell'aureola che circonda il viso della Vergine (colore rosso), delle lettere d'oro del *titulus* (: nome sacro) tracciate ai lati dello stellario (colore blu), dei decori del bordo del manto intorno alla parte superiore del viso di Maria (colore *bordeaux*), della preziosa collana che pendeva dal collo di Lei e degli analoghi monili fissati in passato a quello del Bambino (colore celeste).

Più piccoli, quasi puntiformi, i buchi degli orecchini (colore lilla), degli 'anelli' appuntati alla base delle dita o sulle falangi (colore bianco), dei bracciali appesi ai polsi (colore grigio) e di altri monili non meglio identificati (colore arancio). Una traccia lasciata dal pendente della citata collana sulla pellicola pittorica è tuttora leggibile sulla passamaneria dello scollo dell'abito (fig. 3).

Il restauro eseguito sulla tela dopo la sacrilega spoliazione, oltre a riparare i danni sopra descritti, ha rimosso le patine che nel tempo avevano scurito e uniformato i colori, compromettendone intensità e brillantezza fino a rendere incomprensibili particolari essenziali per la corretta interpretazione del soggetto dipinto (vedi pannello n. 9). Ha confermato, inoltre, quanto già si poteva intuire circa il numero e la qualità diseguale dei ritocchi che l'icona risulta avere subito nel tempo, in particolare nel 1633 e nel 1749, causa di alterazioni spesso significative.



Fig. 1

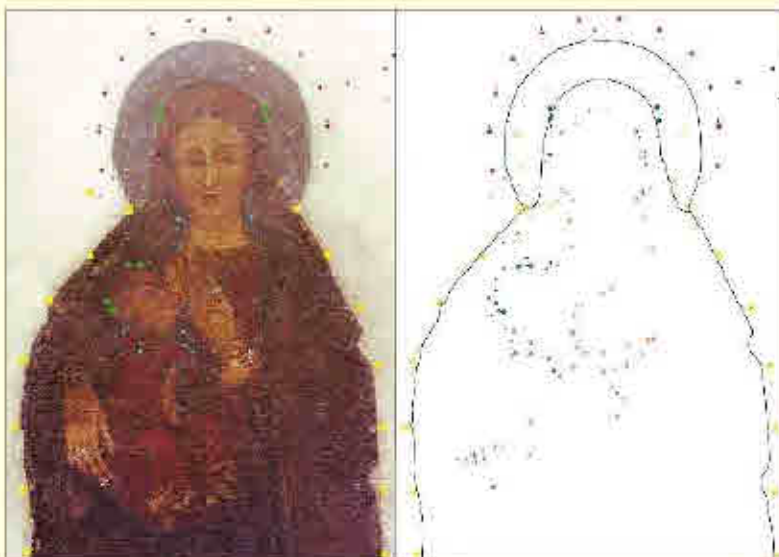


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 6



Il recupero della policromia originale nei restauri del 1984-1986 (fig. 4) ha dimostrato che l'ignoto autore della sacra immagine aveva discreta contezza degli stilemi della pittura di icone ma questi, probabilmente, non appartenevano alla sua cultura d'origine né alla sua esperienza spirituale. Per la figura della Madre, resa con austera frontalità, volle riproporre le scelte cromatiche degli iconografi d'Oriente forse senza comprenderne appieno il simbolismo, o comunque senza sentirsene condizionato. Inverte, infatti, il rapporto canonico tra l'azzurro dell'abito e il porpora del mantello, scambio che già si osserva a fine Duecento ad esempio nel cosiddetto Maestro della Maddalena (fig. 5), e fa lo stesso anche con il Bambino. Sull'intera superficie bruna del manto pone - lui stesso o altri in data successiva? -, oltre ad un giglio araldico entro cornice a semicerchi (fig. 6), una miriade di piccoli decori simili alle stelle/fiori che la tradizione siriana associava a Maria quale simbolo di verginità in numero di tre, disposte solo sul capo e sulle spalle.

Se dei colori e dell'ornamentazione sovrapposta è lecito dubitare, date le frequenti ridipinture, la foggia e la raffinatezza dei capi indossati dalla Madonna e dal Figlio - di quest'ultimo s'intravede oggi un solo piedino, elegantemente calzato (fig. 7a) ma la copia nel duomo di Strongoli ne mostra due (fig. 7b) -, che non tentano di imitare gli abiti di epoca romana e sono chiusi da bottoni (fig. 7) come nel vestiario contemporaneo, rivelano un gusto, un'abitudine al bello e alla sua traduzione pittorica impregnata di realismo senza dubbio più vicini alle esperienze dei pittori italiani del basso Medioevo, in specie di ambiente meridionale-aragonese, che a quelle degli iconografi bizantini. Solo le grandi pieghe che il lembo destro del manto forma sotto la vita, sagomate a chiave di violino, hanno innegabilmente un che di estetizzante.

L'autore dell'icona disegna altissimo, inoltre, il seno della Madonna, attenendosi alla sua interpretazione religiosa (vedi pannello n. 4), ma lo fa premere tra medio e anulare (fig. 8), invece che tra indice e medio, scelta non rara in Occidente. Inconsueto è l'aggrapparsi del Bambino alla mano materna all'altezza del polso con entrambe le proprie (fig. 8), benché somigli al gesto umanissimo e consolatorio frequente nei tipi della Tenerezza o della Passione, come la "Madonna Greca" di Isola di Capo Rizzuto (fig. 9).

In fine, l'allattamento in piedi, non abituale ma neppure ignoto in pittura, andrà valutato con prudenza poiché potrebbe non appartenere all'immagine originale (vedi pannello n. 8), come la fiamma ardente all'estremità inferiore sinistra della tela, che forse allude al primo miracolo documentato (1519) e che nel XX secolo, su alcune immagini devozionali, appare moltiplicata in più pire (fig. 10; pannello n. 9, fig. 4).



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



## DIDASCALIE DELLE FIGURE

### PANNELLO n. 1

Fig. 1: Figurina in pietra detta Venere di Willendorf; (Paleolitico superiore); Fig. 2: Parigi, Museo del Louvre. "Lampada del Sele" dalla Magna Grecia; Fig. 3: Capua (CE), Museo Campano. Statua in calcare di Mater Matuta; Fig. 4: Siracusa, Statua di Dea Madre (VI sec. a. C.) da Megara Hyblea; Fig. 5: Statua di Iside che allatta Horus; Fig. 6: Egitto, regione del Fayum. Affresco (II sec.); Fig. 7: Roma, catacomba di Priscilla. Affresco (III sec.).

### PANNELLO n. 2

Fig. 1a-b: Egitto, monasteri coopti. Affreschi di VI-VII e IX sec.; Fig. 2: Immagine della Natività; Fig. 3: Siena, Madonna del Latte di A. Lorenzetti (XIV sec.); Fig. 4: Barcellona. Salterio con scene di vita della Vergine (XIII sec.); Fig. 5: Salterio di Amesbury (XIII sec.); Fig. 6: Roma, chiesa di S. Maria in Trastevere. Mosaico (XII sec.); Fig. 7: S. Gimignano (SI), chiesa di S. Agostino. Affresco di Lippo Memmi (1314-1315).

### PANNELLO n. 3

Fig. 8: Icona (1605); Fig. 9: Icona (XIV sec.); Fig. 10: Icona (XV o XVI sec.); Fig. 11: Icona (1784); Fig. 12: Icona (1778); Fig. 13: Icona (XVII sec.); Fig. 14: Icona.

### PANNELLO n. 4

Fig. 1: Schema che illustra le prospettive lineare e invertita; Fig. 2: Schema dei cerchi in cui l'iconografo iscrive la testa di ciascuna figura frontale; Fig. 3: Schema che riassume le regole dell'iconografo per il disegno del volto frontale; Fig. 4: Schema dei cerchi in cui l'iconografo iscrive la testa di ciascuna figura di tre quarti; Fig. 5: Roma, chiesa di S. Maria in Trastevere. Mosaico (XII sec.) - particolare; Fig. 6: L'Aquila. Icona di scuola abruzzese (XIII sec.); Fig. 7: Cantù (CO), santuario Madonna dei Miracoli. Affresco (XIV sec.).

### PANNELLO n. 5

Fig. 1: Madrid, Visione di san Bernardo dipinta da A. Cano (1658-1660); Fig. 2: Madrid, Apparizione della Vergine a san Bernardo dipinta da B. Murillo (1660); Fig. 3: Madrid, Agostino tra il sangue di Cristo e il latte della Vergine, dipinto da P. Rubens (1615 ca.); Fig. 4: Madrid, Madonna delle Grazie dipinta da P. Machuca (1517); Fig. 5: Museo Diocesano di Aversa (CE), Madonna delle Grazie; Fig. 6: Squillace (CZ), Madonna del Ponte.

### PANNELLO n. 6

Fig. 1: Cosenza, Madonna del Pilerio (XIII sec.); Fig. 2: Paola (CS), Madonna del Latte (XIV/XV sec.); Fig. 3: Crotona, Madonna di Capo Colonna (XV sec.); Fig. 4: Cosenza, Madonna del Carmine (1553); Fig. 5: Gimigliano (CZ), Madonna di Porto; Fig. 6: Dipignano (CS), particolare della Madonna della Catena; Fig. 7: Strongoli (KR), Madonna delle Grazie (1855).

### PANNELLO n. 7

Fig. 1: Pianta schematica delle principali fasi edilizie della chiesa di Capo Colonna; Fig. 2a: Pianta dell'estremità Est del promontorio di Capo Colonna (1869); Fig. 2b: Acquarello di Domenica Vivace tratto dal bassorilievo "Capo Colonna 1887" sul monumento funerario di Luigi Berlingieri; Fig. 3: Capo Colonna. La chiesa ad inizio '900; Fig. 4: Tavola di Capo Colonna nel codice Romano Carratelli (fine '500); Fig. 5: Carta che segnala l'ubicazione dei maggiori santuari marittimi basso medievali.

### PANNELLO n. 8

Fig. 1-2: Rielaborazioni dell'immagine della Madonna di Capo Colonna; Fig. 3: Baceno (VB), chiesa di S. Gaudenzio, Affresco (XV-XVI sec.); Fig. 4: Dipinto di Stefano Veneziano (1369); Fig. 5: Icona di fattura romana (XIII sec.); Fig. 6: L'Aquila. Icona di fattura abruzzese (1283); Fig. 7: Affresco nel santuario di Oropa (BI).

### PANNELLO n. 9

Fig. 1: Medaglia devozionale celebrativa dell'incoronazione della Madonna di Capo Colonna nel 1893; Fig. 2: Crotona, basilica cattedrale. Paliotto marmoreo dell'altare della cappella di San Dionigi; Fig. 3: Immagini devozionali su carta anteriori al 1893; Fig. 4: Medaglia devozionale della Madonna di Capo Colonna (XX sec.); Fig. 5a-b: Crotona, abitazione privata e basilica cattedrale. Affreschi raffiguranti la Madonna di Capo Colonna (XX sec.); Fig. 6-7: Immagini devozionali su carta successive al 1893.

### PANNELLO n. 10

Fig. 1: Immagine parziale della Madonna di Capo Colonna prima del restauro del 1984-1986; Fig. 2: Rielaborazioni dell'immagine precedente con evidenza dei fori presenti nella tela; Fig. 3: Particolare dell'immagine precedente.

### PANNELLO n. 11

Fig. 4: Immagine completa della Madonna di Capo Colonna dopo il restauro del 1984-1986; Fig. 5: Icona del c.d. Maestro della Maddalena (XIII sec.); Fig. 6-8: Particolari dell'immagine della Madonna di Capo Colonna; Fig. 9: Isola di Capo Rizzuto (KR). Icona della Madonna Greca - particolare; Fig. 10: Particolare dell'immagine della Madonna di Capo Colonna sull'originale e su alcune riproduzioni.





**Arcidiocesi di Crotona-Santa Severina**  
Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici  
[www.diocesidicrotonesantaseverina.it](http://www.diocesidicrotonesantaseverina.it)

Catalogo a cura di Margherita Corrado  
Gruppo FAI Crotona  
[gruppofai.crotona@gmail.com](mailto:gruppofai.crotona@gmail.com)

Impaginazione e Stampa Kroton Grafica S.r.l.  
Crotona 2014



