

# LA PITTURA POPOLARE SU VETRO COLORE E RELIGIOSITÀ





# LA PITTURA POPOLARE SU VETRO COLORE E RELIGIOSITÀ

©2022, Fondazione Gaetano e Simona Golinelli  
Tutti i diritti riservati

Rogiosi Editore

ISBN 978-88-6950-524-9

È vietata la riproduzione, anche parziale, con  
qualsiasi mezzo effettuata, compresa la  
copia fotostatica, non autorizzata

**FG**  
FONDAZIONE  
GAETANO E SIMONA  
GOLINELLI

LA PITTURA POPOLARE SU VETRO | COLORE E RELIGIOSITÀ

# SOMMARIO

## PROLOGO

- 7** Futuro e memoria  
Gaetano Golinelli

## PREFAZIONE

- 9** Colore e religiosità  
Carlo Santini

## SAGGI

- 13** La devozione di vetro  
Giovanni Battista Fidenza
- 21** La religiosità popolare ed il valore  
della rappresentazione visiva del sacro  
Ernesto Di Rienzo

## PITTURE

- 36** La vita di Gesù
- 80** Il bambin Gesù
- 98** Madonna con bambino
- 118** San Giuseppe con bambino
- 126** Madonna
- 144** Madonna addolorata
- 150** L'assunzione al cielo della Vergine Maria
- 154** I santi

## 212 BIBLIOGRAFIA

## FONDAZIONE

- 216** Sede della Fondazione a Gaeta
- 227** Regesto cronologico della chiesa  
di San Giovanni alla Porta

# FUTURO E MEMORIA

*Gaetano Golinelli*

Parlare di qualcosa che si è fortemente voluta non è cosa facile: la Fondazione Gaetano e Simona Golinelli è per me un traguardo, ma non solo: sostanza l'approdo ideale di un percorso di vita condiviso con Simona, troppo presto venuta a mancare, ma non prima di avermi avvicinato, passo dopo passo, all'amore per quelle pitture seppur semplici, ma testimonianza della passione e della creatività dell'uomo. Le sono grato per avermi "sospinto" come era nella sua natura, sempre con garbo, mai con eccessivo ardore, alla emozione intensa che solo un'opera d'arte può generare. Insieme abbiamo realizzato questa collezione di pitture che al di là del valore economico ha il pregio di essere il suggello di un prezioso scrigno che cela la memoria di momenti, sogni, religiosità della vita; una sorta di indicazione a proseguire un percorso di vita. Con il tempo ero sempre più attratto dai loro irripetibili colori, che ormai fanno parte della mia vita: una vita dalle diverse sfaccettature, ma che ha lasciato un grande spazio a questi dipinti. Allora il desiderio di continuare, coinvolgere le persone a me più vicine, reperire altre testimonianze elaborate da artigiani diversi, ma pur sempre arte povera. Probabilmente non tutti apprezzano questo tipo di arte; ma non è importante: ognuno ha i suoi gusti... siamo diversi gli uni dagli altri. Questo volume è certamente memoria di trascorsi personali. Ma la Fondazione non intende fermarsi nel ricordo del passato; ha davanti a sé un varco aperto a percorsi diversi che confluiscono però nel grande mare della cultura. Andando indietro nel tempo ripenso al sogno, divenuto realtà, di riportare una chiesa del Mille, la Chiesa di San Giovanni Battista alla Porta in Gaeta, semidistrutta, alla sua iniziale dignità, come appare dalla breve illustrazione dell'opera di recupero di questo monumento minore sotto i profili costruttivo, storico e storico-artistico a conclusione di questo volume.

Forse è stato il preludio alla creazione della Fondazione stessa. Quando la Fondazione nasce fissa nella Chiesa di San Giovanni Battista alla Porta la sua sede; si dà come scopo primario la sua conservazione, la apre ad una molteplicità di iniziative culturali.

Il conferimento ad una Fondazione che, almeno sulla carta statutaria, ha durata illimitata è perché resista alle insidie del tempo e sia data nuova vita a questa testimonianza della lunga storia dell'amata città di Gaeta, ultima capitale del Regno delle due Sicilie, ricca di un patrimonio culturale accumulato in oltre due millenni. All'interno delle sue mura, forse sotto lo stimolo della Sua millenaria storia, sono maturati pensieri, dubbi e sogni che hanno contribuito ad ampliare gli orizzonti dello studioso di management.

Di ciò il volume è testimonianza. Quale futuro per la Fondazione? Non quello limitato delle nostre esistenze terrene, ma quello, che ci sopravvive, della ricerca, della cultura, dell'eterna indagine sul senso della vita, con la ricerca di sempre nuovi percorsi e relazioni umane, di studio, creatività e passione, capaci di legare il passato e il futuro.

# COLORE E RELIGIOSITÀ

*Carlo Santini*

Quando il Presidente della Fondazione mi manifestò l'intenzione di presentare in un volume la ricca raccolta di dipinti su vetro della collezione Golinelli, gli manifestai subito il mio entusiasmo per l'iniziativa. In varie occasioni ci scambiammo qualche idea sull'impostazione da dare al volume, sulla scelta dei dipinti da fotografare, sulle modalità della loro presentazione, sulla necessità di affidare a studiosi del settore il compito di redigere saggi introduttivi. Un giorno, cogliendomi di sorpresa, mi chiese se sarei stato disponibile a scrivere un'introduzione che ricordasse, in particolare, lo stretto legame fra la raccolta dei dipinti e l'impegno di Simona, perché, sottolineò Gaetano, questo volume è stato pensato per ricordare Simona. Accettai senza esitazioni, sia perché mi ero già appassionato all'iniziativa, sia, e soprattutto, perché avrei potuto, sia pure nei ristretti limiti delle mie capacità, rendere omaggio a Simona, troppo presto perduta, e contribuire a ricordarla ai suoi amici ed anche a quanti, pur non avendola conosciuta in vita, la incontreranno nelle pagine di questo libro. Credo che ogni collezione ci parli di chi, con pazienza, con amore, con sensibilità culturale, l'ha costituita. Dal grande collezionista che raccoglie importanti reperti archeologici, sculture e quadri antichi o moderni, al piccolo collezionista di oggetti-ricordo, al ragazzino che colleziona le figurine dei calciatori o dei nuovi super-eroi dei nostri tempi. Non fa eccezione la raccolta di dipinti in vetro presentata in questo volume che dobbiamo, in primis, a Simona. Di Lei ci parla. E di Lei brevemente parlerò, invitando il lettore che desidera approfondire la conoscenza del valore artistico della raccolta e del contesto sociale, religioso nel quale quei quadri furono commissionati e dipinti, a leggere i bellissimi saggi dei Professori Giovan Battista Fidenza ed Ernesto De Renzo, entrambi dell'Università di Roma Tor Vergata.

Questi quadri, i più belli e significativi sono riprodotti nelle splendide fotografie che connotano il volume. E Simona era "domina" della casa. "Domina", cioè signora nel senso più pieno e nobile del termine, che tutto cura, che tutto vede e controlla, che tutto prevede. Signora che fa appello al suo cuore, alla sua sensibilità, alla quale non serve esibire un qualche bastone del comando, bastano gli occhi e il sorriso. Anche nei momenti più difficili, che non mancano mai in una vita.

Si potrebbe essere tentati, di fronte alla sciattezza oggi così diffusa, di pensare a Simona come ad una "signora d'altri tempi". No; Simona ha vissuto nei nostri tempi, ha vissuto in ogni tempo, perché l'amore per la casa, per gli amici, per la famiglia, per le bellezze che vediamo intorno a noi, non ha tempo. Come non hanno tempo la cultura, la cortesia, il tratto umile che esalta, non svaluta, la "domina", la signora.



I dipinti su vetro che ammiriamo nelle pagine di questo libro, la cui ricerca e raccolta tanto dobbiamo alla curiosità, alla pazienza, all'amore di Simona, parlano la lingua semplice, a tutti accessibile, della pietà popolare, tipica delle popolazioni del Meridione d'Italia in tempi ormai lontani. Ammiriamo alcuni fra i tanti "Gesù Bambino" della raccolta, dipinti in epoche nelle quali la nascita era una gioia più che un problema, una speranza nel futuro più che una preoccupazione del presente. Episodi della vita di Gesù, dalla nascita alla crocifissione; raffigurazioni mariane tipiche della devozione popolare per la Madre di Gesù, chiamata e invocata non tanto col suo nome, Maria, quanto con il titolo di Madonna, "mea domina", mia signora. Ammiriamo, scorrendo le pagine, una galleria di Santi che ancora oggi accompagnano momenti della vita dei credenti, invocati con preghiere che chiedono la protezione divina.

L'aggettivo "popolare", utilizzato per qualificare la religiosità, la pietà, la "pietas" latina, non ci tragga in inganno, come non dovette trarre in inganno Simona, che tanto amò cercare, raccogliere, custodire i dipinti che di quelle devozioni sono testimonianza. Quelle manifestazioni, che possono far sorridere chi si appoggia alla propria cultura, alla propria agiatezza, ad una certa supponenza, per salire sull'alto gradino della superbia e dell'arroganza, hanno profondo significato per chi ha fede: arrivano a Dio. Parola di Gesù! "Ti rendo lode, Padre, perché hai celato queste cose ai sapienti e ai dotti e le hai rivelate ai piccoli" (Mt. 11,25).

Sant'Agostino, nel Libro X della sua opera più famosa, le Confessioni, scrive pagine di grande profondità di pensiero e bellezza letteraria sulla memoria. La memoria è un "palazzo immenso" dove "sono pronti ad un mio cenno il cielo e la terra e il mare con tutte le sensazioni che ne ho ricevuto". La memoria è un "santuario enorme, sconfinato". Ognuno di noi riempie quel palazzo, quel santuario con la sua vita. In essi possiamo entrare per ricordare il bene e il male che abbiamo fatto, coloro che abbiamo amato e che ci hanno amato, i giorni lieti e quelli tristi, le persone care che ancora camminano con noi e quelle che si sono ormai fermate. Questo volume va ad occupare un posto nel santuario della memoria di coloro che ebbero la gioia di incontrare Simona, di camminare con Lei un tratto, breve o lungo, della vita. Ma potrà diventare memoria anche per coloro che La incontreranno per la prima volta nelle immagini raccolte in questo volume, che di Lei parlano.



## LA DEVOZIONE DI VETRO

*Giovan Battista Fianza*

La collezione di immagini devozionali dipinte su vetro della Fondazione Gaetano e Simona Golinelli racconta una passione di ricerca e un interesse culturale coltivato e affinato per decenni. Le centoventi opere, databili tra il XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo, sono state scelte e acquistate nell'ambito del mercato artistico centro-meridionale italiano.

La materia vitrea fin dal terzo millennio a.C. è stata utilizzata per la produzione di oggetti di uso quotidiano o decorativi – in particolare dalla metà del primo secolo a.C., quando verrà inventata la soffiatura<sup>1</sup> – ma va precisato come fino al XVIII secolo gli oggetti in vetro furono ad appannaggio dei ceti sociali più elevati. Fu l'aggiornamento e la riorganizzazione dei processi, delle tecniche e degli strumenti industriali, stimolati dall'utilizzo dell'energia ricavata dal carbone a determinare un abbassamento significativo dei costi produttivi, favorendo la nascita e la diffusione massiva dell'industria vetraria.

Le icone dipinte su vetro raccolte da Gaetano e Simona Golinelli furono realizzate da ignoti pittori, specializzati nel soddisfare le più varie esigenze di immagini devozionali o di ornamento provenienti da una clientela 'popolare'. In più di un caso si assiste anche all'opera di artisti amatoriali sovente di umile estrazione, che licenziavano immagini religiose nei contesti sociali rurali. L'areale di produzione della maggior parte delle opere nella collezione Golinelli è siciliano, altre potrebbero essere riconducibili a maestri campani, pugliesi e transilvani, anche se non è sempre possibile identificarne con sicurezza l'origine, trattandosi di manufatti d'arte che replicavano modelli stilistici e iconografici precedenti.

Le icone qui selezionate per offrire un'illustrazione peculiare e significativa dei principali soggetti rappresentati nella collezione, illustrano la traduzione popolare di modelli iconografici antichi, consolidati nei secoli tra oriente e occidente, evocando con toni cromatici particolarmente accesi e vibranti modelli stilistici della tradizione medievale, rinascimentale e barocca. A tal proposito queste pitture fanno emergere le eco lontane nel tempo di influenze stilistiche giottesche, ducchesche, peruginesche, raffaellesche, belliniane o reniane, ma il rischio di dare vita a un esercizio attribuzionistico sterile è inevitabile, poiché alla base vi è la mediazione di un patrimonio di immagini antecedente, nella maggioranza dei casi diffuso attraverso le stampe o altre icone di soggetto sacro<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Per un excursus storico: D.B. Whitehouse, *Vetro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 12, Roma 2000, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vetro\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vetro_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)

<sup>2</sup> Utili introduzioni all'arte popolare siciliana: F. Riccobono, A. Sarica, *Immagini devote in Sicilia*, Messina 1982; F. Riccobono, *L'arte dei pastori tra Peloritani e Nebrodi*, Patti 1992; G. D'Agostino, *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*, Palermo, Flaccovio 1991.

L'uso devozionale delle lastre vitree è già sporadicamente registrato in area bizantina, durante il medioevo, attraverso la produzione di piccole icone caratterizzate dal fondo a foglia oro. Bisognerà però attendere il XIV secolo perché la realizzazione di immagini religiose su vetro si accompagni a una diffusione capillare e massificata. In quest'ottica è peculiare, e di grande interesse storico-artistico e culturale, la produzione di vetri dorati, graffiti e dipinti, che dagli inizi del XIV secolo viene licenziata in Umbria, intorno al santuario francescano di Assisi, e disseminata altrove da pellegrini e religiosi. I manufatti appena ricordati, quasi sempre portatili, sebbene furono creati per la devozione popolare, raggiungono una qualità artistica superba nel caso dei vetri graffiti riconducibili alla bottega di Puccio Capanna, l'allievo di Giotto vissuto nella prima metà del XIV secolo<sup>3</sup>.

A differenza di questi e altri esempi di pittura su vetro realizzati con l'uso di tecniche complesse e raffinate, o decorati con lamine e pigmenti pregiati, la produzione di icone delle quali ci interessiamo seguiva un procedimento che potrebbe definirsi pittura "sotto vetro", piuttosto che pittura su vetro: l'artista disegnava e colorava l'icona su quello che, a opera finita, sarebbe risultato il verso della lastra di vetro – prodotta a mano in piccole vetrerie locali – mentre la parte opposta, esposta all'occhio dell'osservatore, fungeva da schermo con funzione protettiva dell'immagine. Questo procedimento comportava che i contorni fossero disegnati in modo inverso, così che una volta girato il vetro l'immagine si presentasse correttamente. Prima fase era il disegno dei contorni mediante un sottile pennello, quindi si procedeva alla colorazione delle parti delle figure e del fondo: raro, per committenze o immagini di grande valore affettivo-devozionale, era l'uso di una sottile pellicola di oro o argento. Al termine, dopo una pennellata di vernice per preservarlo dall'umidità, il dipinto veniva incorniciato e protetto posteriormente da un pannello di legno. Praticamente l'icona veniva dipinta sul verso del vetro in modo speculare rispetto a come si desiderava che essa apparisse guardando il recto. Pertanto i dettagli venivano dipinti per primi e i fondi per ultimi, altrimenti quest'ultimi avrebbero nascosto i dettagli stessi. Per conoscere il senso più profondo, devoto e popolare di questa feconda tradizione artistico-culturale della pittura su vetro, che seppe unire nel medesimo linguaggio espressivo esperienze centro-nord europee e mediterranee, toccando anche il nord-Africa, è utile richiamare un proverbio siciliano: «Pueti, cantatori e pincisanti sira e matina campunu scuntenti»; poeti, cantanti e pittori di soggetto sacro sono sempre infelici, poiché destinati a condurre una vita grama, rivolgendosi a una clientela non abbiente. Peculiare, nell'idioma siciliano è la stessa parola «pincisanti», la quale identifica i pittori di immagini sacre e di ex-voto su diversi supporti, tra i quali il vetro<sup>4</sup>. Collezionare e far conoscere queste opere di pittura

<sup>3</sup> C. De Benedictis, *Devozione e produzione artistica in Umbria: vetri dorati dipinti e graffiti del XIV e XV secolo*, Firenze 2010.

<sup>4</sup> In quest'ottica è doveroso ricordare, nel museo annesso al santuario della Madonna della Milicia (comune di Altavilla Milicia, città metropolitana di Palermo), la straordinaria

collezione di 400 ex-voto – recanti la Madonna posta in alto circondata da una nuvoletta, il nome del devoto e la data dell'accaduto – istoriati dai «pincisanti» su pannelli di latta, ricavati solitamente dalle scatole per le sarde salate. <https://www.madonnamilicia.it/santuario/museo.php>

su vetro, come hanno fatto Gaetano e Simona Golinelli, significa preservare e tramandare una memoria religiosa, sociale e culturale particolarmente feconda, viva e vitale, come fu l'afflato devozionale dei pittori e degli acquirenti di queste icone. A tal proposito è importante sottolineare come in tutta Europa non difettino, ancora oggi, i maestri che sono depositari e tramandano le tecniche e i temi iconografici della pittura popolare su vetro: Vito Fulco<sup>5</sup>, artigiano di Alcamo, ne è tra i più fedeli interpreti, attraverso una ricerca artistico-espressiva rigorosa nel rispetto dello stile, delle iconografie e perfino dei pigmenti. Lo stesso si può affermare per la collezionista di icone antiche in vetro e pittrice palermitana Francesca Gucciardi<sup>6</sup>. A Cremona vive e lavora il maestro romeno Ciprian Zancu, interprete eccellente dell'antica scuola transilvana.

### La pittura su vetro e la devozione popolare

La diffusione delle immagini sacre è stata fin dai suoi esordi il mezzo più efficace per la "Chiesa" di promuovere i culti. Tramandare una specifica effigie, attraverso la pittura di una icona<sup>7</sup>, ostentare un attributo, vestire con abiti sontuosi o con le 'divise' dei numerosi ordini religiosi i protagonisti della santità cristiana ha permesso per secoli alla committenza religiosa e a quella laica di popolare l'immaginario dei devoti di speciali protagonisti ai quali spetta il difficile compito intercessorio tra questo mondo e quello ultraterreno<sup>8</sup>. La santità, prima di essere compresa e praticata, deve essere immaginata e il mezzo più efficace per fare questo ci è offerto dalle raffigurazioni<sup>9</sup>.

Le pitture su vetro oggetto del nostro studio, al pari delle immagini sacre dipinte su supporto ligneo, metallico, cartaceo o tessile, raccontano il fenomeno culturale e antropologico millenario – evocato anche nel precedente capitolo – delle arti 'popolari' o 'folkloriche'. Naturalmente percorrere il terreno della distinzione tra produzione artistica aulica e popolare rischia di essere impresa complessa: in sintesi – ma non sempre ciò può essere dimostrato – è la differente condizione sociale dei committenti o degli acquirenti di questi manufatti d'arte a permetterci di classificare questa produzione. Intellettuali di primo piano come Antonio Gramsci, Benedetto Croce, Ernesto De Martino, Gianni Bosio, Alberto M. Cirese, Tullio Seppilli, oppure, l'indimenticato storico dell'arte Federico Zeri, solo per citarne alcuni,

<sup>5</sup> Sull'opera di questo maestro: S. Todesco (a cura di), *Vetri-flessi: un pincisanti del 21° secolo*, Messina 2011.

<sup>6</sup> *Arte e Religiosità Popolare Nei Vetri Palermitani Dipinti da Francesca Gucciardi*, mostra a cura di C. Di Franco, Villa Niscemi (PA) 1-11 Marzo 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=bktpcVTpF8E>.

<sup>7</sup> Sull'identità culturale e spirituale delle icone, un classico è il saggio dello scienziato, filosofo e teologo Pavel Aleksandrovič Florenskij, nato nel Caucaso nel 1882 e condannato a morte dai Soviet nel 1937: P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*,

a cura di E. Zolla, Venezia 1977. Inoltre: M. Zibawi, *Icone. Senso e storia*, Milano 2018.

<sup>8</sup> Su questo tema un testo classico è: H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001.

<sup>9</sup> Indaga fenomeni e modelli culturali e iconografici: M. Bacci, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

hanno indagato a lungo il valore delle culture popolari e le loro contaminazioni con le espressioni artistico-letterarie 'aristocratiche'.

Come scrisse Antonio Gramsci (Ales, 1891 - Roma, 1937) con una felice sintesi, il folklore è una «concezione del mondo e della vita» (Quaderno 27, vol. III, p. 2311)<sup>10</sup>. E bene descrive questo lavoro maieutico, di ricerca ed esplorazione delle testimonianze più antiche e vitali della cultura popolare, il celebre antropologo Ernesto De Martino (Napoli, 1908 - Roma, 1965)<sup>11</sup>, raccontando delle sue peregrinazioni salentine: «lo entravo nelle case dei contadini pugliesi come un 'compagno', come un cercatore di uomini e di umane dimenticate storie, che al tempo stesso spia e controlla la sua propria umanità, e che vuol rendersi partecipe, insieme agli uomini incontrati, della fondazione di un mondo migliore, in cui migliori saremmo diventati tutti, io che cercavo e loro che ritrovavo»<sup>12</sup>.

Solitamente le pitture su vetro a soggetto prevalentemente sacro, prodotte dal XVIII al XX secolo in Europa, nel bacino mediterraneo, oppure in America Latina, sono di piccola dimensione, ma non tanto piccola da poter essere utilizzate come gioielli da indossare con catene da portare al collo o come spilla da appuntare sugli abiti. Queste opere ricordano gli oggetti che si portavano come ricordo dai pellegrinaggi, con riproduzioni di santi o di immagini di Cristo e della Vergine: conservati in casa, ad essi ci si rivolgeva non solo per chiedere l'intercessione per la realizzazione di un miracolo, ma anche per ricordare il viaggio verso quei luoghi sacri visitati e ormai lontani<sup>13</sup>.

Nell'Europa Centrale le antiche radici del dipinto su vetro religioso di ambito popolare si palesano con notevole intensità durante il XVII e il XIX secolo<sup>14</sup>, trovando nella regione romena della Transilvania una terra particolarmente feconda<sup>15</sup>, come documenta la straordinaria raccolta di 600 pitture su vetro condotta da Zosim Oancea (1911-2005), un prete ortodosso che a Sibiel, villaggio nel cuore dei Carpazi a venti chilometri dal capoluogo transilvano Sibiu, ha allestito uno dei più ricchi e straordinari - quanto poco conosciuti - musei europei per conoscere e studiare questa peculiare produzione artistico-iconografica<sup>16</sup>. La storia di padre Oancea non è solo quella del pioniere della ricerca sulle immagini della

<sup>10</sup> La riflessione antropologica di Antonio Gramsci, denota tangenze con il patrimonio culturale espresso dalle arti popolari. Su questi interessi gramsciani: G. Pizza, *L'antropologia di Gramsci. Corpo, natura, mutazione*, Roma 2020.

<sup>11</sup> Rimando alle riedizioni di studi utili per i temi di questa introduzione: E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty e D. Fabre, Torino 2019; E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 2021; E. De Martino, *Sud e Magia*, Roma 2015.

<sup>12</sup> Cit. E. De Martino, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in "Società", IX (3), 1953, p. 319.

<sup>13</sup> Per uno sguardo d'insieme: G. Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia del Mezzogiorno d'Italia*, Milano 1986; C.

Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia Einaudi. I caratteri originari*, vol. II, Torino 1972, pp. 601-676.

<sup>14</sup> Per uno sguardo d'insieme: P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1980.

<sup>15</sup> C. Calsolaro (a cura di), *La pittura su vetro nell'Arte Popolare Romena*, Torino 1967; A. Rispoli Fabris, *Icone su vetro nella pittura contadina transilvana: XVIII-XIX sec.*, Venezia 1987; D. Primerano (a cura di), *Sacre trasparenze: antiche icone romene su vetro dalla Transilvania*, catalogo della mostra, Museo Diocesano Tridentino Trento, 25 novembre 2006-28 gennaio 2007, Trento 2006.

<sup>16</sup> G. Ruggeri, *Le icone su vetro di Sibiel: il museo Zosim Oancea, Sibiel 2008*.

religiosità popolare; la sua esperienza di vita racconta il senso di una missione e una vocazione affrontate con slancio, per sostenere il progresso civile e sociale delle popolazioni rurali, difendendone, attraverso la tutela delle testimonianze iconografiche devozionali, il senso più profondo della loro identità spirituale, religiosa e culturale. Giunto come parroco a Sibiel nel 1964, dopo aver vissuto 10 anni di carcere e 5 anni di lavori forzati, colpevole di avere aiutato le famiglie dei preti imprigionati dal regime comunista, padre Oancea nel 1969 fondò il museo della pietà popolare accanto alla chiesa parrocchiale che egli officiava, accogliendo i doni generosi e liberali della sua comunità.

Per Zosim Oancea quel museo, oggi dedicato alla sua memoria, era un centro di spiritualità e cultura, cuore pulsante della sua pastorale missionaria fra gli ultimi, emarginati. Come egli ebbe a ricordare: «Durante il comunismo la mia strategia è stata quella di non dire mai che facevo attività di Chiesa: dicevo che facevo opera di cultura». L'esperienza di Sibiel, quindi, è una piccola quanto significativa storia d'integrazione europea, poiché, dal 1975 circa, l'ampliamento del museo è stato possibile grazie al dialogo ecumenico tra le comunità religiose degli ortodossi, dei cattolici e dei protestanti, non solo romeni, uniti per sostenere e finanziarie questo luogo identitario della memoria transilvana. La pittura su vetro romena, nonostante il profondo fervore popolare, ha subito gli effetti negativi delle complesse e controverse vicende politiche vissute da questa nazione durante la prima metà del XX secolo, pertanto, questa feconda tradizione artistica è andata via via affievolendosi, nonostante numerosi iconografi, anche contemporanei, continuino a tramandarne la tradizione. Un aspetto peculiare di questa storia affascinante è il carattere prevalentemente spontaneo di questa produzione, che vide protagonisti quelli che sono stati definiti "artisti-contadini": pittori amatoriali impegnati nell'attività produttiva primaria di questa terra fertile, che vivevano la produzione di immagini su vetro come un momento fondamentale del loro cammino umano e spirituale. Interpreti dell'antica lezione iconografica bizantina, eredi della lezione millenaria dei monaci ortodossi; per questi "artisti-contadini" la pittura fu l'approdo di un percorso liturgico fatto di preghiera ed espiazione, attraverso la pratica penitenziale del digiuno che purificava corpo e anima per avvicinarsi alla rappresentazione figurata del sacro. Naturalmente nei borghi rurali dove più intensa fu la produzione e la vendita di queste pitture su vetro, durante il XIX secolo, sorsero delle vere e proprie scuole locali, identificate con i nomi dei toponimi o dei clan familiari più operosi, organizzate al loro interno per tramandare alle nuove generazioni i segreti di quest'arte. Tra i centri più importanti ricordiamo i villaggi transilvani di Sicula e Nicula, in quest'ultimo, appena dopo l'annessione della Romania all'impero asburgico (1699), il miracolo "politico" di un'icona mariana lacrimosa innescò una forte devozione popolare che richiamò pellegrini da tutta la nazione, favorendo la produzione e la disseminazione di copie su vetro dell'immagine prodigiosa.

Peculiare per questa produzione romena fu l'utilizzo di tecniche semplificate, pensate per facilitare l'attività degli iconografi meno esperti: una gamma cromatica ridotta, con pigmenti vegetali facilmente ricavabili, e l'utilizzo massivo di modelli su carta unti con il petrolio per essere maggiormente visibili in trasparenza, sul retro della base in vetro.

Accanto all'Europa centrale, il bacino del Mediterraneo animato dal dialogo interculturale e interreligioso tra oriente e occidente è stato un'altra fonte rigogliosa di pittura su vetro, trovando nella Sicilia, terra sempre viva di contaminazioni religiose<sup>17</sup>, sociali e culturali, uno dei centri produttivi più importanti durante il XIX e gli inizi del XX secolo<sup>18</sup>. Questa produzione iconografica, in particolare, ha beneficiato dell'attenzione storico-critica di eminenti etno-antropologi locali, che hanno dedicato il loro percorso umano e professionale di studi a indagare e disseminare il florilegio di tradizioni devozionali, sociali, artistico-artigianali isolate, anche attraverso la raccolta copiosa di manufatti degni di essere tutelati per raccontare l'identità popolare siciliana. Due protagonisti su tutti, sono stati Giuseppe Maria Cocchiarà (1904-1965)<sup>19</sup>, uno dei primi studiosi italiani dediti allo studio delle tradizioni popolari in ambito universitario (presso l'Università di Palermo). Al suo nome è dedicato il Museo regionale delle tradizioni silvo-pastorali di Mistretta, inaugurato nel 2007, dove, nella sezione "Miracula in vitro", è allestita una significativa raccolta di 196 icone vitree siciliane. Principale studioso delle pitture in vetro isolate fu un allievo di Cocchiarà, Antonino Buttitta (1933-2017), anch'egli professore a Palermo<sup>20</sup>. Figlio di uno fra i più importanti poeti dialettali siculi, Ignazio Buttitta, "Nino" è stato un attento esegeta e collezionista di questi manufatti d'arte: nel 1972, lo stesso anno in cui il padre licenziò alle stampe una delle sue opere più importanti, lo faccio il poeta - silloge sostenuta da una storica e importante prefazione di Leonardo Sciascia, nella quale lo scrittore di Racalmuto rifletteva sulle radici profonde della letteratura popolare isolana -, Antonino consegnò ai torchi di Enzo Sellerio il suo *La pittura su vetro in Sicilia*. Accompagnata da una vibrante nota storico-critica di Sciascia: questa edizione di successo contribuì in modo importante a far conoscere - donandole dignità - la tradizione della pittura su vetro<sup>21</sup>. Oggi la raccolta di Antonino Buttitta si può ammirare nella Galleria delle arti popolari istituita dalla Fondazione Ignazio Buttitta nel Museo Etnoantropologico delle Madonie, presso l'ex Convento dei Cappuccini di Geraci Siculo (Palermo).

Nei contesti rurali, come abbiamo già visto parlando delle opere transilvane, i «pincisanti» erano titolari di botteghe che offrivano il loro magistero per le più disparate esigenze

<sup>17</sup> Cfr. C. Gregorio, *I santi siciliani*, Messina 1999.

<sup>18</sup> Per uno sguardo d'insieme: A. Uccello, *Pitture su vetro del popolo siciliano*, Siracusa 1968.

<sup>19</sup> G. Cocchiarà, *Studi sull'arte popolare*, Palermo 1965; G. Cocchiarà, *Le immagini devote del popolo siciliano*, Palermo 1982.

<sup>20</sup> Uno dei testi esemplari e più noti dello studioso: A. Buttitta, *Ideologie e folklore*, Palermo 1971.

<sup>21</sup> A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo 1972. Inoltre: A. Buttitta, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo 1961; A. Buttitta (a cura di), *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, Palermo 1985; S. Todesco, *Miracula in vitro. La pittura popolare su vetro nelle Isole Eolie (secc. XVIII-XIX)*, in "Archivio Storico Messinese", 64 (1993), pp. 95-142, ristampa in S. Todesco (a cura di), *Atlante dei Beni etno-antropologici eoliani*, Palermo 1995.

ornamentali: ex voto, icone, ceramiche, mobili, fino alle barche. In quest'ottica è doveroso ricordare, nel museo annesso al santuario della Madonna della Milicia (comune di Altavilla Milicia, città metropolitana di Palermo), la straordinaria collezione di 400 ex-voto – recanti la Madonna posta in alto circondata da una nuvoletta, il nome del devoto e la data dell'accaduto – istoriati dai «pincisanti» su pannelli di latta, ricavati solitamente dalle scatole per le sarde salate<sup>22</sup>. Profondamente identitaria, per la Sicilia – insieme al teatro dei pupi –, è la pittura dei carretti agricoli utilizzati indifferentemente per il trasporto di persone e merci. Rispetto alla tradizione delle immagini sacre, una peculiarità di questi carretti è il repertorio profano, i cui soggetti iconografici erano influenzati dai cantastorie peripatetici, che popolavano la Sicilia narrando di cavalieri e di amori<sup>23</sup>.

Dopo questi approfondimenti sulla vitalità storica, sociale e culturale della pittura su vetro in Transilvania e in Sicilia, è d'obbligo raccontare la collezione che è il frutto dell'intensa esperienza di ricerca e di vita dell'insigne etnomusicologo Renato Morelli (Trento, 1950)<sup>24</sup>. Egli, insieme alla consorte Alessandra Litta Modignani, durante una vita di viaggi mediterranei ed europei, ha collezionato una messe rigogliosa di pitture popolari su vetro e su specchio, che documentano le tradizioni romene, austriaco-tirolesi, siciliane e nordafricane<sup>25</sup>. La mostra *Fragili devozioni*, allestita presso la Casa de Gentili a Sanzeno, promossa dal Centro Culturale d'Anaunia, ha illustrato una selezione tra le opere più significative di questa affascinante e preziosa collezione<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> <https://www.madonnamilicia.it/santuario/museo.php>

<sup>23</sup> G. Capitò, *Il carretto siciliano*, Palermo 1979. Nel caso del siciliano, durante la seconda metà del XIX secolo, la pittura dei soggetti sacri che doveva accompagnare e proteggere i viaggi di merci e persone, fu soppiantata dalle fantastiche storie dei paladini, da altri soggetti fiabeschi, musicali, agricoli-venatori e dalle scene tratte dalla Cavalleria Rusticana di Giovanni Verga (1880).

<sup>24</sup> Cfr. M. Rossiti (a cura di), *Il guardiano dei suoni. Studi e memorie in occasione del 70° compleanno di Renato Morelli*, Milano 2021.

<sup>25</sup> Su questa tradizione figurativa è anche doveroso segnalare: M. Sposito (a cura di), *L'imam nascosto: santi, condottieri e donne rivelate: pitture persiane su vetro tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Palermo, Oratorio di Santa Cita (18 maggio - 10 giugno 2006) e Rovereto, Galleria Transarte (29 settembre - 5 novembre 2006).

<sup>26</sup> L. Barison, V. Iori, B. Nebl (a cura di), *Fragili devozioni. Icone su vetro della collezione Morelli - Litta Modigliani*, Catalogo mostra Sanzeno (TN), Centro Culturale d'Anaunia, Casda de Gentili, 16 dicembre 2017 - 18 febbraio 2018, Sanzeno 2017.



## LA RELIGIOSITÀ POPOLARE E IL VALORE DELLA RAPPRESENTAZIONE VISIVA DEL SACRO

Ernesto Di Rienzo

Le icone devozionali su vetro, di cui la collezione Gaetano e Simona Golinelli costituisce un prezioso e originale repertorio, esprimono una forma peculiare di arte pittorica che visualizza e svela importanti connotati della religiosità popolare di cui si vogliono fornire alcune essenziali linee di ragguaglio. Una forma peculiare di pittura che, se le parole dello storico dell'arte hanno voluto spiegare ricorrendo all'efficace locuzione "devozione di vetro", quelle dell'antropologo intendono collegare a un binomio altrettanto allusivo e carico di rimandi metaforici: quello di "devozione trasparente".

Prima però di chiarire quali siano le forme e i significati di questa trasparenza è opportuno che si rifletta su alcuni aspetti della religiosità popolare che la tradizione culta e la cultura egemonica hanno lungamente relegato nel novero degli *errores* e delle *consuetudines non laudabiles*<sup>1</sup>. Con queste espressioni di ciresiana memoria ci si intende riferire a quel lascito di credenze magico-superstiziose recanti tracce di un paganesimo serpeggiante (talora invitto nelle campagne) che la religione ufficiale ha cercato lungamente di estinguere sia attraverso la risemantizzazione degli antichi simbolismi cui esse si ancorano, sia attraverso un'opera di evangelizzazione incisiva, penetrante e reprimente. Per siffatta ragione, la religiosità popolare, unitamente ai movimenti scismatici e ai fermenti ereticali che per secoli hanno minato la graniticità dell'ortodossia cattolica, ha costituito un bersaglio costante verso il quale la Chiesa di Roma ha lanciato i suoi strali anatemici cercando di ricondurla nell'alveo delle regole, della dottrina e del vero credo. L'esito di questa lotta, per la quale papi, vescovi e chierici hanno utilizzato i più disparati strumenti di coercizione e di condanna, ha visto le pratiche di fede di matrice folklorica in parte sottomettersi, in parte dissolversi, in parte resistere e in parte 'flettere' i dogmi ecclesiastici ri-adattandoli alle proprie esigenze e alle proprie visioni del mondo: così è successo per il culto dei santi, delle reliquie e così è successo per l'insieme delle feste dell'anno liturgico sempre più riadattate alle necessità del mondo agro-pastorale. Un mondo che, nella necessità cronica di contenere l'alea, di riassorbire il caos e di garantirsi le condizioni minimali del vivere, continuamente sottoposte all'arbitrio dell'uomo e della natura, ha dibattuto le sue vicende all'insegna della precarietà, della contingenza e della ricerca di strutture di protezione

<sup>1</sup> Cfr. A.M. Cirese, *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*, Roma, Meltemi Editore, 1997.

efficaci. Anche andando a cercarle nel mondo dei miti, delle pratiche magico-religiose precristiane e anche andando a farle proprie in costante sfida a un cattolicesimo teologico troppo distante dalle “bassezze” del popolo credente.

Ebbene, quella che è stata per secoli una storia di misconoscimento, di disconoscimento e di acculturazione forzata – di cui hanno scritto memorabili pagine l'etnologo Ernesto De Martino, lo storico Carlo Ginzburg e l'antropologo delle religioni Alfonso Di Nola – solo di recente pare aver conosciuto forme significative di attenuazione, se non addirittura di assenso, da parte della gerarchia ecclesiale. Eloquenti, al riguardo, sono le considerazioni che Paolo VI ha voluto affidare alla sua Esortazione Apostolica *Evangelii Nuntiandi* dove, riferendosi alle forme della religiosità popolare, asserisce testualmente:

*Sia nelle regioni in cui la Chiesa è impiantata da secoli, sia là dove essa è in via di essere impiantata, si trovano presso il popolo espressioni particolari della ricerca di Dio e della fede. Per lungo tempo considerate meno pure, talvolta disprezzate, queste espressioni formano oggi un po' dappertutto l'oggetto di una riscoperta.<sup>2</sup>*

Tuttavia, nello scritto di Giovanni Battista Montini, che per papa Francesco «costituisce il documento pastorale più grande che sia mai stato scritto fino a oggi», si avverte anche:

*La religiosità popolare, si può dire, ha certamente i suoi limiti. È frequentemente aperta alla penetrazione di molte deformazioni della religione, anzi di superstizioni. Resta spesso a livello di manifestazioni culturali senza impegnare un'autentica adesione di fede. Può anche portare alla formazione di sette e mettere in pericolo la vera comunità ecclesiale.<sup>3</sup>*

Malgrado l'incombenza di un tale rischio, viene dichiarato a chiare lettere che se la religiosità popolare è ben orientata da una adeguata pedagogia di evangelizzazione:

essa si presenta assai ricca di valori e si manifesta una sete di Dio che solo i semplici e i poveri possono conoscere; rende capaci di generosità e di sacrificio fino all'eroismo, quando si tratta di manifestare la fede; comporta un senso acuto degli attributi profondi di Dio: la paternità, la provvidenza, la presenza amorosa e costante; genera atteggiamenti interiori raramente osservati altrove al medesimo grado: pazienza, senso della croce nella vita quotidiana, distacco, apertura agli altri, devozione. A motivo di questi aspetti, Noi la chiamiamo volentieri «pietà popolare», cioè religione del popolo, piuttosto che religiosità.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Paolo VI, *Evangelii nuntiandi. Esortazione apostolica sull'evangelizzazione*, 1975, IV, 48

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

E, affinché questa pietà popolare riesca a esprimersi nelle forme più congeniali alla cultura di chi ne è portatore, qualunque mezzo di significazioni può rivelarsi utile ai bisogni della fede: compresi i riti, le feste, i parafernalia o tutti quegli oggetti che «possiedono la virtualità di sollecitare esigenze elementari del popolo verso le sublimi verità del dogma cristiano, fino ad attingere la Trinità, con un sentire autenticamente religioso».<sup>5</sup> Del resto, che la rappresentazione visiva del sacro possa riguardarsi come un valido strumento di radicamento della fede lo avevano intuito in epoca controriformistica gli stessi Padri Gesuiti i quali, ben comprendendo il valore emotivo e di immediatezza percettiva, hanno spesso affidato il messaggio di evangelizzazione all'impiego utilitaristico delle immagini votive. Un impiego da cui è scaturito un ampio diffondersi di preghiere, di vite di santi, di narrazioni di miracoli, di litanie e almanacchi e cantari con diffusione capillare di questo “opuscolame devozionale”. E che la rappresentazione visiva del sacro potesse portare vantaggiosi frutti dal punto di vista della devozione popolare, prima ancora dei padri Gesuiti l'aveva già intuito papa Gregorio Magno. In una sua lettera datata 599 all'anacoreta Secondino, nel ribadire l'importanza della rappresentazione visiva del divino attraverso il ricorso alle immagini, dichiara: «Non si fa del male, nel voler mostrare l'invisibile per mezzo del visibile».<sup>6</sup> Lo stesso papa Gregorio, in un'altra lettera indirizzata al vescovo di Marsiglia Sereno (per ammonirlo della rimozione delle immagini nelle chiese), ammonisce giudiziosamente: «Si devono impiegare le immagini nelle chiese, in modo che coloro che sono analfabeti possano almeno leggere guardando sulle pareti quello che non possono leggere sui libri».

Esattamente quanto viene prescritto da San Tommaso d'Aquino che, nel terzo libro delle Sentenze di Pier Lombardo, elenca le tre ragioni principali per le quali sarebbe opportuno che si procedesse con l'istituzione di immagini nelle chiese:

*Primo, per l'istruzione degli analfabeti, che possono imparare da esse come da libri; secondo, in modo che il mistero dell'incarnazione e gli esempi dei santi possano rimanere più saldamente nella nostra memoria grazie alla loro quotidiana rappresentazione davanti ai nostri occhi; e terzo, per suscitare le emozioni, che sono più efficacemente sollecitate da ciò che si vede piuttosto che da quello che si sente.<sup>7</sup>*

Quest'ultima argomentazione riconduce direttamente a quanto sostenuto nell'*Ars poetica* di Orazio in cui si dice che: «Ciò che la mente percepisce attraverso gli orecchi è per essa effettivamente meno stimolante di quanto le viene presentato attraverso gli occhi, e di ciò

<sup>5</sup> P. Zovatto, Il santino tra metafisica e religiosità, «La Scuola Cattolica» n. 1, 1988

<sup>6</sup> R. Tagliaferri, *Religiosità popolare e spiritualità delle immaginette*, «Koinè Magazine», 23 marzo 2018.

<sup>7</sup> Ibidem.

che lo spettatore può credere e vedere da sé». <sup>8</sup> È dunque in questo che si definiscono le fondate premesse per tutto ciò che condurrà alla 'visualizzazione' artistica del sacro e che, nel corso del tempo, darà luogo da una parte alle raffigurazioni pittoriche di Giotto e di Michelangelo, dall'altra, più in basso, a santini, votivi, ex-voto e immagini devozionali di vetro. Una visualizzazione in tanto efficace in quanto capace di funzionare mentalmente attraverso gli stessi meccanismi attivati dai riti che, rendendo possibile la presentificazione del divino nell' *hic et nunc*, agisce come un condensatore di presenza sacrale accessibile, visibile e verificabile con gli occhi.

Tuttavia, affinché tale meccanismo psichico possa realmente ed efficacemente attivarsi occorre che la riproduzione delle immagini si adegui a dei prototipi di riferimento noti e riconoscibili. Ragione per cui tutta l'iconografia religiosa si basa su modelli standardizzati: un pellegrino con la conchiglia appuntata sul petto, una piaga su una gamba e accompagnato da un cane con in bocca un tozzo di pane non può essere altri che San Rocco; un uomo anziano in atto benedicente, paludato di tutte le insegne episcopali e con in mano tre palle d'oro sostenute da un voluminoso vangelo non può che essere San Nicola di Bari; un giovane guerriero con armatura e ali angeliche che punta la spada verso una figura demoniaca schiacciata ai suoi piedi non può che essere l'arcangelo Michele; un fanciullo adagiato nella culla, circondato da una ghirlanda di fiori e con le braccia aperte ad accogliere gli uomini e il mondo intero non può che essere il figlio di Dio. Se così non fosse, se tutti questi elementi iconografici non fossero standardizzati in un idealtipo riconosciuto e riconoscibile da chiunque, tutto il dispositivo immagine-culto non sarebbe in grado di funzionare. E, di conseguenza, la devozione non sarebbe in grado di dispiegarsi ubiquitariamente a beneficio dei credenti, dei 'querulanti', dei professanti e, come si accennerà più avanti, dei pellegrini. Per tutti costoro, infatti, «l'immagine non rappresenta solo un'identità convenzionale ma la realtà stessa che rappresenta. E la polarità esistente tra il prototipo e la sua effigie non è un doppio slavato, ma una piena partecipazione». <sup>9</sup> Alla luce di quanto detto, ecco allora che la trasparenza menzionata in apertura di testo assume tutti i connotati peculiari che la rendono una qualità distintiva della religiosità popolare. Distintiva ma anche qualificativa. La trasparenza, infatti, non è semplicemente la proprietà fisica che rinvia alla capacità della materia di lasciar trasparire la realtà a essa retrostante, ma è anche il requisito morale e comportamentale che deve collegare i soggetti – credenti e creduti – coinvolti nella pratica di fede: una fede che, per esistere e per durare, non deve eccedere in incomprensibili sovrastrutture dogmatiche; né deve avere opacità espressive o artificiosità interpretative. Al contrario, deve possedere tutte quelle chiarezze, quelle univocità e quelle immediatezze di significato che permettono al rapporto devoto-santo di svolgersi all'insegna della lealtà, della reciprocità e della piena comprensione.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

### Orizzonti di significato e forme devozionali della religiosità popolare

Molteplici sono le espressioni con le quali si potrebbe definire la tradizione delle icone devozionali dipinte su vetro: forma d'arte che trae ispirazione dai temi narrativi della religione del Cristo; espediente pedagogico che mira a rendere i credenti protagonisti diretti delle verità religiose; "ingegnosa devozione" che aspira a divulgare i fondamenti evangelici lontano da disquisizioni esegetiche o da elucubrazioni teologiche. Esse non tolgono, tuttavia, che le icone di vetro siano da ritenersi soprattutto una adesione immediata a una pratica di fede che interpreta – popolarmente e per il popolo – la storia della salvezza. Una storia compiuta e irreversibile che ha avuto inizio con la nascita del Cristo e che ha avuto come protagonisti di 'prima fila' numerose figure di eroi e di santi la cui vita esemplare ha rappresentato un modello di riferimento per via delle loro umane forze e delle loro terrene debolezze. Forze e debolezze che appartengono a chiunque abbia vissuto l'esperienza del quotidiano tra virtù e difetti, generosità ed egoismi, sacrifici e dedizioni, eroismi e viltà, slanci e indifferenze, coraggi e paure, sicurezze e dubbi, aspettative di vita e timore della morte. Proprio quest'ultima, unitamente al dolore che inevitabilmente l'accompagna, ha rappresentato per l'immaginario popolare la massima fonte di inquietudine verso cui erigere efficaci barriere di contenimento e protezione: sia evocandola – e quindi domesticandola simbolicamente – attraverso storie sacre, racconti mitologici, detti sapienziali, raffigurazioni artistiche pittoriche e plastiche; sia esorcizzandola ritualmente mediante cerimonie apotropaiche e mantra liturgici costantemente recitati o cantati dentro e fuori le navate delle chiese. Si pensi ai *Libera me domine*, ai *Dies irae*, ai *De profundis*, ai *Requiem aeternam*, ai *Kyrie eleison*, ai *Confiteor* il cui 'latinorum' era da tutti conosciuto e cantilenamente pronunciato. Oppure si pensi a quanto veniva scenicamente rappresentato mediante *Viae crucis*, *Desolate*, *Stabat mater*, *Passioni* e qualunque altro tipo di dramma sacro che rinviasse a quel binomio dolore-morte assunto a paradigma assoluto dell'esistenza terrena.

Ma non di soli riferimenti alla morte e alla sofferenza è impregnato l'orizzonte devozionale del mondo popolare. Accanto a essi si affiancano dimensioni precipue del sentire religioso che si richiamano alla rassegnazione e alla pazienza intese come virtù somme con cui sopportare vissuti colmi di vessazioni, di subalternità e, naturalmente, di aspettative di riscatto. Aspettative che «nell'attesa che si compia la beata speranza e che venga il Salvatore Gesù Cristo», <sup>10</sup> sono terrenamente da propiziarsi mediante penitenze, digiuni, astinenze, contrizioni e pratiche di fede comportanti l'esercizio stoico della preghiera. Soprattutto quella regolata dalla ripetitività quotidiana e calendariale (avemarie, mattutini, novene, tridui, vesperi, quarant'ore) e soprattutto quella impernata sul reiterare cadenzato di giaculatorie, di rosari e di litanie: *Virgo veneranda*, *Virgo praedicanda*, *Virgo potens*, *Virgo clemens*, *Virgo fidelis*,

<sup>10</sup> «Expectantes beatam spem et adventum Salvatoris nostri Iesu Christi», recita testualmente l'embolismo della messa di rito romano.

*Causa nostra laetitiae, Vas insigne devozionis, Turris davidica, Turris eburnea Stella matutina.* E così via in un susseguirsi protratto di *ora pro nobis* culminanti nell'invocare: *Salus infirmorum, Refugium peccatum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum.* Suppliche, queste ultime, che nel loro richiamare la precarietà di un vivere terreno necessitante di aiuti e di consolazione, sembrerebbero far pensare a una concezione della religione intesa non in termini di strumento per la salvezza dell'anima, quanto piuttosto a un dispositivo simbolico-rituale utile alla preservazione del benessere fisico e psichico dell'uomo.

Funzionale a questo scopo preventivo e sanitario appare essere non solo la venerazione dei santi, dei beati e degli eroi della fede che animano il 'pantheon' cristiano, ma anche il fervore di una *pietas* che si struttura attorno al culto delle loro reliquie e alla frequentazione dei luoghi che hanno accolto la loro esperienza terrena di vita, di morte e di miracoli. Una devozione carica di ritualità, di simbolismi e di comportamenti para-liturgici spesso rasentanti l'eterodossia (si pensi ai culti di San Gennaro, di San Giovanni, di San Donato, di Santa Patrizia) che individuano nei pellegrinaggi gli eventi di più densa carica partecipativa ed emotiva. *L'ire per agros*, infatti, ancor prima che il Cristianesimo lo adottasse quale pratica straordinaria di fede mutuandone il modello dall'ebraismo e dalle religioni misteriche del Mediterraneo, ha rappresentato la più antica e diffusa forma di religiosità che l'umanità intera abbia saputo concepire. Una sorta di lessico universale capace di accomunare sotto un unico schema di comportamento quanto di più culturalmente lontano, o diverso, si possa ritenere. Non vi è infatti popolo della terra, o epoca della storia, che non abbia espresso i propri bisogni di mettersi in contatto con il sacro mediante il ricorso a tale forma di devozione viandante. Un 'rito cinetico' capace di rendere manifesto il sentimento religioso nella sua forma più spontanea, diretta e immediata senza bisogno alcuno di mediazioni di natura clericale. E nella logica 'anarcoide' del pellegrinaggio, una logica non sempre gradita allo sguardo dell'ortodossia ecclesiastica:

*poco importa se il traguardo da guadagnare sia collocato a pochi chilometri dal luogo in cui risiede o se si trovi all'altro capo del mondo; poco importa se nel perseguirlo si proceda pedibus calcantibus oppure mediante l'ausilio di mezzi meccanizzati di locomozione; poco importa se si impieghi un tempo limitato ad alcune ore di tragitto o se invece occorran giorni, settimane o addirittura mesi di marcia; poco importa, infine, se la meta da raggiungere sia rappresentata da una grande cattedrale, custode delle più sacre reliquie, o da una semplice immagine pittorica raffigurata su una roccia. Ciò che per lui effettivamente conta è la volontà di farsi temporaneamente "viaggiatore" con l'intenzione di ottenere, attraverso il sacrificio del cammino intrapreso, tutti quei meriti necessari per vedere realizzate le proprie aspettative di cambiamento, di purificazione o di guarigione.<sup>11</sup>*

<sup>11</sup> E. Di Renzo, *La rete poliambulatoriale dei pellegrinaggi abruzzesi*, in E. Di Renzo (a cura di), *La malattia e la sua cura*, Roma, Bulzoni, 2004

Essendo il pellegrinaggio una pratica di fede vissuta nell'esperienza del viaggio, il devoto che l'effettua possiede molti connotati comuni alla figura del turista che vive una dimensione straordinaria del sé e di cui ambisce a conservare il ricordo. Un ricordo che quasi sempre finisce con l'ancorarsi materialmente a un'oggettistica sacra che le tradizioni dei singoli santuari riproducono in souvenir dalle forme note e standardizzate: palme, conchiglie, acque sante e, soprattutto, rappresentazioni iconografiche realizzate su legno, su metallo, su cera, su vetro. Come la lettura dello storico dell'arte ci ha informato, sebbene le icone votive su vetro non siano da inquadrarsi a pieno titolo nella tipologia degli oggetti devozionali circolanti negli spazi dei santuari pellegrinali – a differenza degli ex voto prodotti serialmente in loco per soddisfare le esigenze di una committenza ansiosa di coinvolgere i *numina* in un rapporto diretto di *do ut des* – è tuttavia indubbio che l'esistenza di un artigianato specializzato abbia fatto da supporto indispensabile a questa forma artistica necessitante di mezzi, di abilità e di competenze di non comune diffusione. Una forma d'arte fragile nei cui stilemi si possono cogliere tutte quelle espressività che la religione popolare individua a base del credere e del professare la fede: spontaneità, semplicità, assenza totale di qualunque sovrastruttura volta a intellettualizzare o a rendere astratto il sacro.

Una forma d'arte 'bassa' e trasparente, inoltre, destinata più al collezionismo privato che all'offerta votiva, e nelle cui rappresentazioni vengono riprodotte tutte quelle figure di santi più vicine al sentire e all'immaginario popolare: Cristo Bambino, San Giuseppe, l'arcangelo Michele, San Giorgio, Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Orsola, San Cataldo, San Pasquale Baylone. Senza tralasciare colei che quello stesso immaginario lo ha permeato più di qualunque altro personaggio della storia sacra, in quanto madre, in quanto sposa, in quanto esempio fulgido di sottomissione alla volontà divina: la Madonna. Per nessun altro tipo di culto, come per quello mariano, il concetto di fervore si intona alla perfezione con la devozione popolare e per nessun altro tipo di culto, come per quello della Madre di Dio, la diffusione ha raggiunto livelli così ampi da corrispondere all'intero ambito di propagazione della religione cristiana. Un fervore e una diffusione che, tra le altre cose, hanno dato luogo a un complesso processo di ipostatizzazione e di moltiplicazione di titoli e attributi capaci di trasformare la Vergine delle vergini in una varietà di figure da pensarsi come dotate di personalità singole da venerarsi autonomamente:

*Se la chiesa ha sempre considerato le denominazioni mariane soltanto in termini di varietà di nomi e titoli, a livello extraliturgico ogni gruppo sociale ha dato vita a una sua Madonna, come se esistessero tante Madonne quanti sono i titoli a esse attribuiti. [...] Ogni gruppo, pertanto, si rivolge alla sua Madonna, immaginata ad hoc, unicamente contestualizzata a quel territorio e, in virtù di ciò, sua taumaturga, sua regina, insomma una Madonna tutta sua.<sup>12</sup>*

<sup>12</sup> R. Salvatore, "Forte e gentile". *Polivalenza dei culti mariani*, in G. Marucci, *Il viaggio sacro*, Colledara (Te), Andromeda, 2000, pp. 124 e sgg



### Una ricorrenza paradigmatica della religiosità popolare nei temi iconografici delle pitture su vetro: San Nicola di Bari

Madonna di Loreto, Madonna del Carmelo, Nostra Signora di La Salette, ma anche Mater Dolorosa, Immacolata Concezione, Madonna in trono e Madonna del latte: in pratica non esistono ipostasi mariane che la religiosità popolare non abbia ritenuto di poter adottare e venerare; anche affidandosi al vetro come supporto materiale per permettere ai devoti la loro piena e quotidiana fruibilità.

#### Una ricorrenza paradigmatica della religiosità popolare nei temi iconografici delle pitture su vetro: San Nicola di Bari

Se c'è una figura divina che più delle altre ha coinvolto l'immaginario popolare stimolandone la rappresentazione iconografica e orientandone la devozione su scala 'ecumenica' questa non poteva che essere San Nicola di Bari. Ciò perché, riferiscono i versi della Novena dedicata alla sua festa: *Se chiedi miracoli, Nicola provvede. Gli zoppi raddrizzano, dai ciechi si vede. Sue ossa trasudano, perenne liquor*. Come dire altrimenti: non c'è infermità, non c'è stato di necessità e non c'è atto di ingiustizia che il potere taumaturgico del Santo, non sia in grado di redimere, sanare o risolvere.

Secondo quanto testimoniato da un'accreditata documentazione storiografica il culto di San Nicola era sicuramente attestato nel Sud dell'Italia già in date anteriori al IX secolo d. C. Tuttavia, fu solo a seguito dell'ardimentosa traslazione delle reliquie del Santo da Myra a Bari, avvenuta

il 9 maggio 1087 da parte di 62 ardimentosi marinai, che ebbe inizio un successo religioso senza pari nella millenaria storia delle chiese cristiane. Da Bari il culto di San Nicola, giustapponendosi a quello garganico dell'arcangelo Michele e avvantaggiandosi dei suoi consolidati canali di comunicazione, ha quindi preso a risalire le rotte delle grandi strade pellegrinali, disseminando i territori di chiese, cappelle, edicole, leggende, rappresentazioni iconografiche, e radicandosi nella devozione di schiere di fedeli desiderosi di porsi sotto il suo numinoso patronato. Questo, arricchendosi progressivamente di attribuzioni scaturite da una fantasiosa agiografia popolare, è risultato idoneo a soddisfare una gamma diversificata di situazioni di grave crisi collettiva e individuale: dal domare la furia dei venti e placare l'impeto delle onde al porre fine alle siccità e garantire la pioggia nei campi; dal respingere i temporali e allontanare gli incendi al risolvere le carestie e scongiurare le guerre; dal rendere favorevoli gli scambi e le attività commerciali al propiziare i raccolti e le battute di pesca. A queste prerogative "socialmente utili" del patronato nicolaico, si deve poi aggiungere la sua funzione di *depulsor pestilentiae* che più di una volta lo ha visto intervenire positivamente nel far cessare la peste e altre malattie epidemiche che nei secoli hanno flagellato le diverse regioni d'Italia e d'Europa.

Sul piano degli interventi personali, invece, la tutela numinosa di San Nicola si esercita soprattutto in favore delle persone umili (contadini, pastori, pescatori) e soprattutto in riferimento a quelle situazioni che vedono l'individuo soccombere alla malvagità del potere dispotico o all'inganno perpetrato a suo nocimento. Ciò determina che a lui si rivolgano indifferentemente sia coloro che sono vittime di spergiuro sia coloro che sono stati accusati ingiustamente di un reato non commesso; sia coloro che vivono la durezza dell'esperienza carceraria sia coloro che sono oggetto di un rapimento. Ma la rinomanza crescente dei miracoli attribuiti al Santo, e la seduzione immaginativa degli avvenimenti legati alla sua agiografia, hanno fatto sì che San Nicola diventasse una sorta di "risolutore universale" delle più disparate necessità umane, nonché uno dei più potenti intercessori dell'uomo presso Dio. In particolar modo, e soprattutto a livello di fervore popolare, il suo patrocinio si è venuto arricchendo di prerogative a "ampio spettro" che lo hanno posto in una posizione culturalmente esclusiva in rapporto agli altri suoi *pares*, tanto da qualificarlo come uno tra i più invocati e venerati santi del Cristianesimo. Tali prerogative, desumibili dai testi dei novenari e degli inni con i quali il Santo viene venerato nelle liturgie, fanno riferimento alla sua capacità di sanare le zoppie, di risolvere le cecità, di rendere agevoli i parti e, più in generale, di assumere la difesa dei poveri, dei mendicanti, nonché delle fanciulle e dei bambini. Quest'ultimo attributo del suo patronato ha conosciuto un'intensa diffusione soprattutto nell'Europa settentrionale e rappresenta il tratto distintivo del personaggio divino sul quale si è venuta costruendo la figura di *Sankt Klaus* (corruzione di *Sanctus Nikolaus*), ovvero colui che dispensa doni e felicità ai bimbi. Da qui l'usanza di regalare doni il 6 dicembre (*dies natalis* del Santo) o la consuetudine di riservare una posizione rituale privilegiata ai fanciulli nel corso delle ricorrenze dicembrine attestate in varie tradizioni festive locali.

### Il Santo e il porcellino: un esempio preclaro di devozione popolare negli stilemi iconografici dei dipinti su vetro

Sant'Antonio abate rappresenta uno dei riferimenti divini più venerati, iconizzati e folklorizzati a livello di religiosità popolare. Ciò malgrado il fatto che la sua figura sia una delle personalità più forti e rappresentative del monachesimo egiziano del III-IV secolo d. C. Una figura che esprime e procrastina in un quadro ideologico-religioso cristianizzato taluni temi e concezioni etiche della vita che furono proprie delle dottrine stoiche e ciniche, quindi: negazione del mondo, disprezzo della cultura, non curanza per le cose terrene. Come scrive Alfonso Di Nola, «egli vive un'esperienza elitaria e aristocratica del cristianesimo tutta consumata nell'egocentrismo alienante della pratica delle virtù perfettive, fortemente distante da ogni possibilità di accesso e di comprensione da parte delle classi popolari».<sup>13</sup> Ebbene, questa figura di asceta capace di resistere a ogni forma di tentazione cui lo sottopongono i demoni, questo campione dell'eremitismo anacoretico che conduce un'esperienza di vita ai margini del consesso umano, questo *exemplum* di virtù eroiche che pratica con coraggio il digiuno, il vegetarianismo (veganesimo, diremmo noi oggi) e l'umiliazione della carne, nella riutilizzazione che ne è stata fatta a livello di religiosità popolare ha subito una radicale inversione di valori e di funzioni, tanto da venire accostato al più celebrato emblema della carnalità, dell'ingordigia, della lussuria, della trivialità, della volgarità, e tanto da causare uno iato incolmabile fra la tradizione agiografica dotta e quella popolare. Quest'ultima ha di fatto collocato il Santo nel quadro di una *weltanschauung* folklorico-rurale decisamente più vicina alle problematiche della vita quotidiana delle plebi contadine: sopravvivenza degli uomini e degli animali, aspettativa di buona sorte, abbondanza dei raccolti, allontanamento delle calamità, protezione dalle malattie. Tale avvicinamento al mondo e ai bisogni degli uomini ha altresì comportato una modificazione della fisionomia del santo, e quindi della sua iconografia, facendogli assumere via via i tratti amicali del vecchio bonaccione dall'aspetto barbuto e grossolano. Nello stesso tempo, come completamento del processo di umanizzazione, gli ha fatto assumere i connotati temibili e pericolosi della personalità permalosa, dispettosa, volubile e talora vendicativa. In pratica, l'asceta per eccellenza, il modello inimitabile di vita mistica, ha preso su di sé i caratteri distintivi del *trickster*, ossia di un personaggio un po' dispettoso e un po' saggio che dota gli uomini di tutti i beni necessari alla loro esistenza: il fuoco, le istituzioni, gli utensili, la salute, la cultura.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cfr. E. Di Renzo, *Il santo e il porco: ossimoriche relazioni*, in Pellettieri A. (a cura di), *Testamentum porcellii. Storie, consuetudini e valori culturali*, Foggia, Centro Grafico Foggia, 2014

<sup>14</sup> Il *trickster* nella letteratura etnologica e storico-religiosa è un essere sovranaturale dal carattere dispettoso e spesso collerico che associa a questi aspetti della sua personalità il fatto di essere l'artefice di tricks (tiri mancini) a danno dei suoi nemici. Questo suo oscillare tra astuzia e dispettosità rientra nel quadro di una ambivalenza costitutiva della sua natura e fa sì che egli sia al

contempo un causatore di disastri e un istitutore di beni d'importanza vitale. In questo suo secondo aspetto la figura del *trickster* coincide spesso con quella dell'eroe culturale. Nel caso di s. Antonio abate, l'agire con comportamenti furbeschi e prometeici si colgono a pieno all'interno di diverse narrazioni popolari dove egli agisce (assieme al maiale) in collegamento alla sfera infera con cui spesso interferisce per la sua disposizione ad ingannare i diavoli, sottraendo loro le anime non meritevoli delle fiamme eterne.



**Sant'Antonio abate rappresenta uno dei riferimenti divini più venerati, iconizzati e folklorizzati a livello di religiosità popolare**

Ma oltre alle attribuzioni del *trickster*, la rilettura fattane dall'immaginario popolare ha assegnato al Santo d'Egitto ulteriori peculiarità fisionomiche che risultano emblematiche della figura mitica del Signore degli animali, al quale viene riconosciuto il dominio sulla salute, sul benessere e sulla fertilità del bestiame.<sup>15</sup> Dominio che il Santo esercita in positivo se reputa di essere convenientemente venerato - è per questo che si tengono sue effigi all'interno delle stalle e si portano gli animali a benedire nel giorno della sua festa - ma anche in negativo se ritiene che gli venga fatto un torto da parte degli uomini o se pensa che costoro non si conformino a un'etica di trattamento degli animali che garantisca loro sicurezza e rispetto. E da questo punto di vista le storie di buoi, pecore, maiali, cavalli fatti ammalare, azzoppare o addirittura morire per un risentimento nutrito dal Santo si ripetono con dovizia nei repertori narrativi del folklore italiano ed europeo.

Circa l'accostamento dell'asceta egiziano alla figura del maiale - ovunque attestata nell'immaginario religioso popolare e contestualmente riscontrabile negli stilemi raffigurativi delle icone di vetro - la riflessione storico-antropologica ha permesso di stabilire con evidenza di dati il ruolo determinante che l'Ordine degli Antoniani ha avuto nel dare impulso

<sup>15</sup> Caratteristica che appartiene a questa figura di essere soprannaturale propria di molte religioni primitive, e di cui è richiamo eloquente l'aspetto teriomorfo con cui spesso viene effigiato, è la sovranità sugli animali, in modo particolare su quelli che sono oggetto di caccia. Il Signore degli animali - nei confronti del quale deve essere sempre indirizzata a scopo desacralizzante un'offerta primiziale consistente in una

porzione della preda uccisa o in una parte del cibo raccolto - è colui che può decidere di far fallire l'impresa del cacciatore se quest'ultimo non rispetta le norme consuetudinarie della venazione, come ad esempio quella che impone di non uccidere più animali rispetto a quanti sono necessari per il soddisfacimento dei bisogni alimentari del gruppo.

all'*ossimorica* relazione impostasi nell'iconografia del Santo in tutta l'Europa cristiana.<sup>16</sup>

Ebbene la relazione tra gli Antoniani e il maiale (e quindi tra il maiale e l'eremita) non era connessa soltanto al privilegio che costoro avevano di allevare maiali da cui traevano proventi per il loro sostentamento, ma si fondava primariamente sul fatto che il maiale serviva loro per ricavare il grasso con cui venivano curate alcune malattie epidemiche note come Fuoco di Sant'Antonio.

A partire dal Medioevo, con siffatta espressione si sono denominate alcune patologie esantematiche poste sotto il patrocinio dell'eremita egiziano tra cui due, in particolare, ritenute esprimere l'essenzialità del male: l'*Herpes zoster* e l'ergotismo. La prima è una patologia secondaria causata dal virus della varicella infantile (varicella-zoster) la cui manifestazione clinica si evidenzia attraverso un diffuso esantema comportante vescicole, ulcere e successive lesioni crostose localizzate soprattutto sul torace, collo, occhi, orecchie e regione lombo-sacrale. Il decorso della malattia, della durata di diverse settimane, è oltremodo benigno e trae beneficio da sostanze lenitive volte a sedare i dolori spesso insopportabili. La seconda, invece, è una forma di intossicazione acuta causata da alcaloidi della *Claviceps purpurea*, parassita presente in alcune graminacee, tra cui la segale, assai diffusa come base della panificazione popolare nelle diete medievali di tutta l'Europa centrale e settentrionale. Ora, poiché tra gli effetti dell'ergotismo è incluso anche il verificarsi di manifestazioni convulsive e di disturbi allucinatori dovuti agli effetti psicotropi dell'ergina, ciò ha indotto nel passato prescientifico a interpretare misticamente la malattia come conseguenza di un invasamento demoniaco da curarsi secondo procedimenti di tipo magico-terapeutico. Così come rientrante nella sfera dei procedimenti magico-terapeutici è stata anche la diffusa pratica di intervenire in tutte le diagnosi di Fuoco di Sant'Antonio mediante l'applicazione di unguenti lenitivi che i monaci erano in grado di ricavare dal grasso dei maiali. È il caso ad esempio dell'erisipela, una patologia di origine batterica riconducibile alla precarietà delle condizioni igieniche e i cui tratti esantematici interessano soprattutto gli arti, il volto e il naso. Dall'associazione con il maiale a quella con gli animali domestici, poi, il passaggio che ha portato la figura del Santo ad accrescere il *range* del suo dominio protettivo è stato breve, naturale e di tipo 'analogico'. Una analogia che ha visto la sua 'benedizione' estendersi anche sui trattori e sui mezzi meccanici a disposizione dei contadini una volta che questi si sono disancorati dal servaggio animale per il compimento delle loro necessità lavorative.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Gli Antoniani erano un Ordine religioso ospedaliero che, a partire dalla fine del XII secolo, ha goduto di grande visibilità e di numerosi privilegi in varie nazioni d'Europa, tra cui il diritto di allevare maiali (riconoscibili da una campanella appesa al collo) che circolavano liberamente nei luoghi in cui vi erano case dell'ordine e che erano alimentati a spese della comunità. Laddove, la stessa libertà di pascolo era stata

invece proibita a chiunque altro possedesse animali per via delle conseguenze igieniche e di sicurezza che la circolazione di animali poteva produrre all'interno dei luoghi abitati.

<sup>17</sup> E. Di Renzo, *S. Antonio abate e il maiale. Simbologia, aspetti antropologici e medicinali*, in Sant'Antonio abate a Collelongo. Storia e antropologia di un culto locale, «Quaderni di Rivista Abruzzese», n. 102, 2015

## Il valore memoriale della Collezione Golinelli

A ben riflettere, le tavolette pittoriche raccolte dalla Fondazione Gaetano e Simona Golinelli non esprimono la loro importanza e il loro significato soltanto dal punto di vista dell'antiquariato artistico. Come ogni operazione di collezionismo consente di fare, infatti, questa particolare forma di 'devozione di vetro' rivela importanza e significato anche dal punto di vista del conferimento di senso che noi diamo alla memoria a partire dalla conoscenza del passato. Ciò in quanto memoria e conoscenza sono pratiche tra loro indissolubilmente legate all'operatività del pensiero umano. A tale riguardo il filosofo francese Paul Ricoeur ha sostenuto che il sapere del passato costituisce un'interpretazione fondamentale sul ciò che è stato mediante cui noi ricaviamo la possibilità di vivere con cognizione il presente e di produrre il senso del futuro attraverso la pratica ricostruttiva della memoria.<sup>18</sup> Di conseguenza, ogni volta che si va ad agire dialogicamente con l'antieriorità storica, magari cercando di recuperarne dei piccoli frammenti espressivi (testuali, documentali, iconografici), mettiamo in moto un processo di attivazione del discernimento che ci informa su quello che siamo stati prima ancora che fossimo quello che oggi siamo. Un processo di discernimento che ci dice qualcosa in più sul nostro essere, sul nostro fare, sul nostro credere, sul nostro modo di rapportarci all'esistenza. Se poi questo processo di recupero del passato lo si indirizza verso la dimensione delle credenze religiose, e delle forme artistiche a esse ancorate, ecco allora che la percezione del noi si fa quanto mai foriera di minuzie conoscitive: lasciandoci intravedere tracce di un vissuto trascorso carico di valori e di lasciti culturali che forse val la pena conoscere e salvaguardare. E questo non solo per il fine massimo di apprezzare il bello in tutte espressività nelle quali l'uomo ha fatto sì che esso si manifestasse, ma anche per recuperare dimensioni di una 'infanzia trascorsa' assai utili a farci accettare un 'oggi' inautentico dove tutti soffriamo dell'obnubilazione del noi storico, culturale, identitario. Ecco allora che la *naïveté* artistica con la quale le tavolette pittoriche ci narrano di santi, di feste e di "racconti da catechismo" può aiutare a farci vivere con più semplicità una vita interiore spersa e frammentata. Quella stessa semplicità che, compensandoci di tutte le liquidità e di tutti i relativismi che la contemporaneità ha prodotto nelle nostre menti, è in grado di sorreggerci nelle sfide ardue che il presente ci prospetta. Garantendoci salutari pause e offrendoci rassicuranti sguardi all'indietro.

In conclusione, volendo attribuire un significato primario alla collezione artistica che la Fondazione Gaetano e Simona Golinelli ha inteso consegnare (in parzialità numerica di tavole) alle pagine del presente catalogo, questo significato è da ricercarsi tutto nelle parole pronunciate dal musicista austriaco Gustav Mahler: «*Tradition ist weitergabe des feuers ohne anbetung der asche*». Vale a dire: quando si persegue la salvaguardia della memoria (la tradizione) non si sta facendo una custodia delle ceneri, ma si sta attuando un mantenimento vivo del fuoco. Un fuoco attraverso il quale ci è offerta la possibilità di rischiarare un presente assai spesso manchevole di luce e di trasparenza di significati.

<sup>18</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Milano, Jaka Book, 1986



# LA VITA DI GESÙ CRISTO

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

### Presentazione di Maria al Tempio

*Ignoto pittore siciliano | seconda metà del XIX secolo*

Questo dipinto offre una visione estetica particolarmente efficace dell'episodio narrato, giocata com'è sui toni del rosso che caratterizza le vesti dei protagonisti sottolineandone il reciproco collegamento narrativo. Anche la linea grafica asciutta e marcata che definisce i corpi dei personaggi conferisce forza espressiva al racconto del Protovangelo di Giacomo, uno dei vangeli apocrifi, quando narra della presentazione di Maria ai sacerdoti del Tempio: la Vergine è in giovane età e nel dipinto sono visibili i genitori che l'accompagnano, Sant'Anna e San Gioacchino.



### Lo Sposalizio della Vergine (Sponsalizio di M.V.)

L'ignoto maestro ha dipinto con efficacia cromatica un'immagine frontale, fortemente evocativa, di Giuseppe e Maria Vergine che si scambiano l'anello nuziale, sostenuti dal sacerdote celebrante nel tempio. L'iscrizione visibile alla base del quadro ripropone la tradizionale identificazione del soggetto iconografico, quale "sponsalizio" di Giuseppe e Maria, anche se è doveroso precisare come per la liturgia nuziale israelitica, con lo scambio degli anelli veniva suggellato il fidanzamento, non solo una promessa, ma un contratto nuziale a tutti gli effetti che impegnava entrambe le famiglie coinvolte. Lo sponsalizio propriamente detto veniva invece con l'ingresso della sposa nella casa dello sposo, dopo circa un anno dalla celebrazione del rito di fidanzamento, per consentire alle famiglie di preparare adeguatamente, secondo le proprie possibilità di censo, il mohar, la dote degli sposi.





### Sposalizio di Maria e Giuseppe

*Ignoto pittore romeno (prima metà del XIX secolo)*

Rispetto alla medesima immagine di questo soggetto, sopra selezionata, l'ignoto maestro ha scelto di offrire ai devoti un'illustrazione più articolata nel rito, mostrando il sommo sacerdote assistito da due angeli e gli sposi inginocchiati nell'atto di unire le mani, benedetti dalla colomba dello Spirito Santo. La foggia e la cromia delle vesti indossate dai personaggi, così come la licenza iconografica che mostra Giuseppe con la fisionomia di un giovane, rispetto alla tradizione occidentale che lo vuole anziano, sembrano far ricondurre questa icona alla tradizione di pittura su vetro transilvana, dove le eco della civiltà figurativa ortodossa si mescolano a una spiccata originalità e vivacità rappresentativa.

Sposalizio

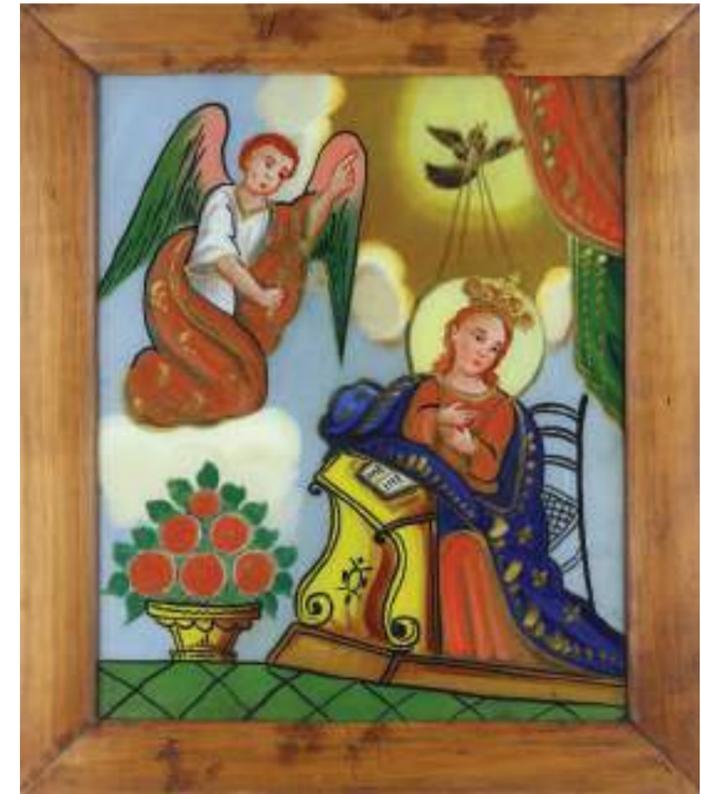
### Annunciazione

La scena dell'Annunciazione, in questione, presenta un chiaro timbro di pittura "colta" che le deriva da un modello di ascendenza aulica come dimostra l'inconsueto arredamento per un soggetto del genere. "L'Annunciazione" mostra tutte le grazie di una grafia settecentesca che è ancora a mezza via tra le suggestioni della pittura ufficiale ed il desiderio di rendere tale portato alla comprensione ed accettazione della media e ricca borghesia: per cui si assegna l'opera ad un ignoto "artista-artigiano" siciliano che operò verso la metà del sec. XVIII, ancora molto compreso dei problemi della pittura tonale.

Nel tentativo di ricomporre un'atmosfera ambientale che riuscisse a suggerire il clima dell'azione, sospeso tra atto terreno e divino. Tutto ciò è anche suggerito dall'alzata, in nero, dello scalino che si fonde con la tenda — a destra — e che determina l'idea di una scena di teatro. Sottovetro singolare che dev'essere classificato tra i più antichi del genere, forse di scuola catanese, per il suo senso di teatralità, di sicura influenza veneta.

# Annunciaz





### **Annunciazione**

*Ignoto pittore siciliano prima metà del XIX sec.*

Questa annunciazione dell'arcangelo Gabriele a Maria Vergine è pienamente aderente allo stile delle icone su vetro siciliano, la cromia accesa e ricca di contrasti, così come il dettaglio del cespuglio rigoglioso fiorito di rose, esaltano le potenzialità comunicative di queste pitture, volutamente ideate per imprimersi nell'immaginario della devozione popolare.

**Annunciazione**

*Nelle due pagine altre icone rappresentative del tema*



### **San Giovanni Battista**

Il Santo, detto "il Battista" per aver battezzato Gesù nel Giordano, è rappresentato come eremita, vestito con pelli di cammello, la croce e l'agnello. L'agnello, sovente rappresentato in braccio al Santo, è il principale attributo iconografico di Giovanni Battista che quando vide Gesù pronunciò la frase: "Ecco l'agnello di Dio". Di lui Gesù disse: "Fra i nati da donna non vi è alcuno più grande di Giovanni".

### Natività

Al centro la Madonna con il Bambino e S. Giuseppe, protetti da una pennata; in primo piano un pastore in adorazione; a destra bue ed asino; a sinistra un giovane ciaramellaro. In basso la dicitura "Natività di Nostro Signore: G.C.". La scena sopra descritta inserita in una forma ovale, è ispirata alla iconografia presepiale napoletana del tardo Settecento; tecnicamente deriva dai "sottovetro" seicenteschi incastrati sul fronte dei cassetti degli "scrittorej" (monitieri), in ebano e tartaruga con base intagliata dorata, che formavano parte dominante dell'arredamento delle case della nobiltà e della ricca borghesia del tempo. La Natività in questione, eseguita nei primi anni dell'Ottocento, ornò un "capoletto" quale segno augurale di un matrimonio fecondo ed amorevolmente armonioso, oltre che rappresentare un oggetto di devozione quotidiana. Fece parte, con molta verosimiglianza, di un dono di nozze o del corredo della sposa, come volevano le consuetudini del tempo. Il raro "sottovetro" d'impianto settecentesco è da assegnare ad un artista napoletano seguace del pittore Giacinto Diano, come denunciano gli stilemi, i colori e la perfetta composizione trapezoidale. Oggetto che risente fortemente della cultura d'élite e che non può essere incasellato tra i prodotti "popolari"





### Natività con il Bue e Asinello

*Ignoto pittore meridionale*

L'evidenziazione del Bue e dell'Asinello pone l'accento sulla fisionomia sociale dei pastori, umili e poveri sottolineando la condizione di povertà nella quale il Salvatore è venuto al mondo.



### Natività con i pastori che adorano il Bambino

*Ignoto pittore meridionale | fine del XVIII secolo*

L'autore di questa natività mostra di essere un pittore esperto nell'interpretare gli echi della cultura pittorica classicista. La composizione è armonica, esaltata dai toni lucenti del gruppo sacro. I pastori sono i primi ad aver vissuto il privilegio di omaggiare il Divin Fanciullo e questa iconografia si diffonde sulla spinta della pietà francescana. La fisionomia sociale dei pastori, umili e poveri, verrà infatti assimilata alla condizione di povertà nella quale il Salvatore è venuto al mondo.



### Adorazione dei Magi

La scena raffigura tre Magi, astrologi orientali, dotti e saggi, che giungono a Gerusalemme e poi a Betlemme per onorare la nascita del Messia, guidati lungo il cammino da una stella. Il ductus pittorico di questo maestro è raffinato, con uno stile proprio degli artisti esperti di miniature, esaltato dalla forma ovale di questo vetro. Lo status di Gaspare, Baldassarre e Melchiorre, questi i nomi consolidati nella tradizione, non è attestata nelle fonti canoniche cristiane, ma è nel medioevo che si afferma la consuetudine iconografica di ritrarli come sovrani, ostentandone l'attributo della corona. I doni offerti dai Magi al Divin Fanciullo, incenso, oro e mirra, hanno un valore simbolico: l'incenso, utilizzato nelle funzioni liturgiche, evoca l'identità sacerdotale del Cristo; l'oro ne testimonia la regalità; la mirra, una resina gommosa che veniva mescolata con oli per creare unguenti medicinali, cosmetico e liturgici, dei tre, è il dono più importante; poiché la parola Cristo è la traduzione greca del termine ebraico *mašíakh* («unto»), dal quale proviene l'italiano Messia, è evidente l'associazione tra il Cristo e l'unguento sacro della mirra. Inoltre, il dono della mirra è un'evocazione simbolica del sacrificio di Cristo, essendo usata anticamente nella preparazione dei corpi per la sepoltura.

### Battesimo di Cristo nel fiume Giordano

*Ignoto pittore romeno | prima metà del XIX secolo*

Il ductus grafico asciutto apparenta quest'opera alla tradizione dei pittori di icone su vetro della Transilvania. Questa composizione non ha equilibri spaziali ragionati, ma vive della potenza espressiva sostenuta dalle ampie campiture cromatiche. Con il battesimo di Cristo nel fiume Giordano ha inizio la vita pubblica di Cristo, e nella tradizione patristica è inteso come una delle prime manifestazioni della Trinità, perché nel racconto evangelico sono presenti: il Padre, nella voce che si sente dall'alto e dice «Questi è il Figlio mio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto»; lo Spirito Santo, sotto forma di colomba che scende su Gesù; il Figlio, nella forma incarnata di Cristo.





### **Sacra Famiglia**

Sono gli evangelisti Matteo e Luca a dare notizia sulla Sacra Famiglia: dalla nascita di Gesù a Betlemme, alla fuga in Egitto, alla presentazione al tempio, al ritrovamento di Gesù adolescente fra i dottori del Tempio. Dopo questo episodio, la Sacra Famiglia si ritira a Nazareth. Maria, ci informa Luca, "custodiva tutte queste cose nel suo cuore". Gesù "cresceva in sapienza, età e grazia davanti a Dio e agli uomini".



### Sacra Famiglia

Altra icona rappresentativa del tema



# Famiglia

### Sacra Conversazione

Il vetro descritto è da classificare tra le opere della prima metà dell'Ottocento. La cornice di legno e pastiglia, gessata e dorata, è tipica, con la guglia centrale, del periodo in esame. L'arte di dipingere "su vetro" ebbe a Napoli un suo grande momento di fortuna quando intorno al 1660 vi si dedicò il pittore Luca Giordano, seguito da alcuni suoi allievi i quali diffusero alla fine del Seicento, fino in Spagna, tecnica e gusto. Diffusione induce, impropriamente, a classificare i numerosi vetri dipinti, sei - settecenteschi, di mano del Maestro. È difficile stabilire quando tale arte, per i rapporti con la capitale del vicereame, sia passata in Sicilia, ma a giudicare dalla conoscenza che si ha degli oggetti è da dire che vi giunse verso la fine del Settecento. Infatti la parte più importante del patrimonio della pittura "su vetro" siciliana è collocabile tra gli ultimi anni del sec. XVIII ed i primi del sec. XIX. I caratteri distintivi consentono di assegnare agli ultimi anni del Settecento la composizione della "Sacra Conversazione" con la Madonna, il Bambino e S. Anna, al centro; S. Francesco di Paola a destra e S. Giuseppe a sinistra.

Sacra



### Fuga in Egitto della Sacra Famiglia

La scena raffigura Giuseppe, Maria e Gesù bambino durante il loro viaggio verso l'Egitto, intrapreso dopo la visita dei Magi. Questo ignoto pittore, pur denotando un tratto grafico marcato, pensato per esaltare i personaggi rispetto al fondo, è abile nel comporre un'immagine cromaticamente gradevole. La fuga da Betlemme della Sacra Famiglia si era resa necessaria dopo che Erode il Grande, re della Giudea, ordinò il massacro dei bambini fino all'età di due anni (strage degli Innocenti) allo scopo di uccidere Gesù, della cui nascita era stato informato dai Magi. Fu un angelo ad avvisare in sogno Giuseppe, ordinandogli di fuggire. La Sacra Famiglia poté ritornare in Galilea, a Nazaret, solo dopo la morte di Erode. L'episodio è narrato nel Vangelo di Matteo.





### Fuga in Egitto

Il soggetto della "Fuga in Egitto" prospetta distinta personalità tra i pittori, con diversi atteggiamenti culturali e cromatici. La "fuga" attribuita ai fratelli Zizolfo, di Partinico, pittori di "carro" si presenta con originali colori "fauves" zonati, dati a colpo di grosso pennello, pur rispettando l'iconografia religiosa fin nel dettaglio dell'asino bigio: tali stilemi si recuperano in tutte le loro opere. Una "fuga" molto diversa è quella del Museo Uccello, ove appare un cavallo sauro al posto dell'asino. Ciò si riscontra nell'altra "fuga" della coll. Restivo di Palermo, ma questa volta il cavallo è bianco ed il disegno ed i colori diversi dalle altre opere. Nella "fuga" in esame il cavallo è bianco, ma l'autore ha rinunciato all'angelo guida ed al suo posto troviamo San Giuseppe. Ma cosa ha indotto gli "artigiani-artisti" a mutare un asino in un cavallo? Forse ritennero che un cavallo fosse ben più nobile di un asino! Sempre nella "fuga" in esame il disegno è sobrio ed equilibrato. Le ombre attentamente disegnate determinano un elemento spaziale che non è presente altrove: tutto induce a ritenere che questo ignoto artista fu un'autentica personalità da non confondere con gli altri; attivo entro il primo ventennio dell'800. La cornice dorata gugliata in contrasto con il blu del riquadro di fondo aumenta la spazialità del soggetto.



### **Incontro di Cristo con la donna di Samaria**

Questo ignoto pittore, probabilmente siciliano, ha creato un'immagine semplificata dal taglio marcatamente popolare, segnata dall'impronta "tonica" dei personaggi. La scena raffigura l'iconografia tradizionale dell'episodio narrato nel Vangelo di Giovanni: Cristo seduto accanto al pozzo, che chiede da bere alla donna samaritana giunta per attingere l'acqua, rivelando di essere il Messia che ella attendeva.

# Ecce Homo

## Ecce Homo

Seguendo il racconto della Passione dell'evangelista Giovanni, l'immagine, diffusissima nella pittura di ogni tempo, ci mostra Gesù che, dopo essere stato flagellato, rivestito per scherno con un manto di porpora e coronato con un serto di spine, viene presentato da Pilato alla folla, nell'ultimo tentativo di salvargli la vita, con la frase "Ecce homo".





### **Cristo con la croce verso il Golgota**

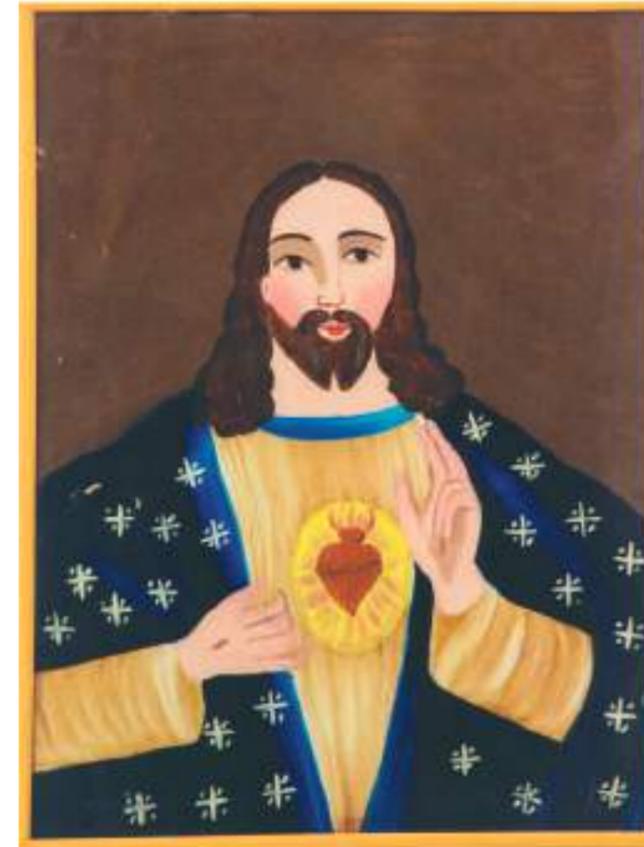
*Ignoto pittore spagnolo della metà del XIX secolo*



### **Cristo crocifisso**

*Ignoto pittore meridionale (fine del XVIII secolo)*

L'autore di quest'opera, che ha dipinto anche il vetro raffigurante l'adorazione dei pastori, ha realizzato un'immagine pregevole del Cristo crocifisso. In particolare, il modellato del corpo di Gesù è raffinato, aderente ai canoni stilistico-espressivi della tradizione barocca; degno di nota è anche il ductus pittorico nella stesura del fondo.



### **Sacro Cuore di Gesù**

*Ignoto pittore spagnolo*

Come ricorda Giovan Battista Fianza nella Sua bella introduzione, la produzione/diffusione della pittura su vetro a soggetto prevalentemente religioso ha riguardato anzitutto l'Europa Centrale ed il bacino mediterraneo.

L'icona raffigurante il battesimo di Gesù nel fiume Giordano (pag.57) è espressione della produzione della Transilvania mentre il cammino di Gesù verso il Golgota (pag.72) ed il Sacro Cuore di Gesù (qui rappresentata) sono manifestazione dell'arte popolare su vetro spagnola. In particolare, il raffronto tra quest'ultima icona e quella precedente, espressione della tradizione italiana e segnatamente del Sud Italia, evidenzia la diversità di tradizioni devozionali, sociali e artistico/artigianali formatasi tra territori nel divenire del tempo.

### Sacro Cuore di Gesù

*Ignoto pittore siciliano | seconda metà del XIX secolo*

Questo dipinto, senza dubbio, è tra i più suggestivi della collezione per il suo vibrante cromatismo, unito alla sorprendente corona di fiori che contorna l'aureola di Gesù, raffigurato mentre mostra ai fedeli il suo cuore ardente. Lo stile di quest'opera, in particolare il suo ricco decorativismo, sembra annodare questo vetro alla feconda tradizione estetico-culturale siciliana. Il culto reso al Sacro Cuore di Gesù intende porre in evidenza sia la natura umana del Messia, indissolubile da quella divina, sia l'amore di Cristo per l'umanità, reso il sacrificio sulla Croce. L'attributo del cuore trae origine dalla mistica tedesca tardomedievale, ma la sua iconografia ebbe vasta diffusione agli esordi del Seicento, essendo fortemente sostenuta dai membri della Compagnia di Gesù (fondata a Parigi da Sant'Ignazio di Loyola nel 1534).





La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

2

# IL BAMBIN GESÙ

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

## Cristo Bambino

*Ignoti pittori meridionali / prima metà del XIX secolo*

Sono ventuno i quadri dipinti su vetro che raffigurano Gesù Bambino adagiato su un cuscino, dormiente o vigile. La peculiarità appena evidenziata, naturalmente, oltre a testimoniare un felice interesse collezionistico, documenta la vasta circolazione di questo soggetto iconografico in tutto l'areale europeo e mediterraneo interessato dalla pittura su vetro. È con il XVI secolo che questa immagine tenera e dolce di Gesù Bambino sdraiato inizia a diffondersi, toccando il suo acme durante il XVII secolo; basti pensare al successo di mercato arriso alla copiosa produzione di questo soggetto offerta dalle botteghe di Guido Reni o Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferrato.

I dipinti mostrano le tipologie iconografiche che riscuoteranno successo nella pittura popolare: il Bambino dormiente coronato di fiori, sereno ma consapevole del suo destino per la salvezza dell'umanità, dipinto con una rappresentazione aderente ai più importanti e noti modelli pittorici; il Bambino vigile in un contesto fiorito, tenero e glorioso, rappresenta, tra i due illustrati, il modello che ebbe la maggiore fortuna nella pittura popolare su vetro dell'Italia meridionale. Va inoltre precisato come in entrambe le tipologie iconografiche del Bambino dormiente, Gesù mostra nella maggior parte dei casi il suo cuore ardente. La variante del cuore è il globo crucigero, che qualifica il Cristo come Salvator Mundi, ponendosi in una linea di continuità iconografica e teologica con le rappresentazioni del Cristo Pantocratore bizantino: il Salvatore glorioso, in atteggiamento maestoso e severo, vestito di porpora e seduto come giudice, alla fine dei tempi, su un trono prezioso.





**Cristo Bambino**  
*Altra icona rappresentativa del tema*



**Cristo Bambino**

*Altra icona rappresentativa del tema*





**Cristo Bambino**

*Altra icona rappresentativa del tema*



### Cristo Bambino

Nelle due pagine altre icone rappresentative del tema

# Bambino Gesù





**Cristo Bambino**

*Altra icona rappresentativa del tema*

**Cristo Bambino**  
Altra icona rappresentativa del tema





# MADONNA CON BAMBINO

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

### Madonna del latte

*Ignoto pittore meridionale | fine del XVIII secolo*

Questo pregevole dipinto, databile intorno alla fine del XVIII secolo per le eco stilistiche della civiltà figurativa classicista che evoca, raffigura una delle immagini mariane più popolari, la Panaghia Galaktotrophousa: la Madonna che allatta teneramente Gesù. La tradizione iconografica e spirituale di questo culto è antichissima e disegna una linea feconda, ininterrotta e millenaria, che muove dai culti preistorici per le divinità delle “grandi madri” lattanti, prosegue con i culti galattofori nati intorno alle fonti d’acqua miracolose e approda alla divinità egizia Iside, effigiata mentre allatta il figlio Horus.





### **Madonna in trono con il Bambino dormiente**

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

L'opera raffigurante la Madonna che sostiene il Bambino dormiente è stata dipinta da un artista di magistero discreto, che ha riproposto uno stile e una composizione iconografica consolidata e di successo nella pittura del XVI e XVII secolo. Nel gesto della Madre che scopre delicatamente il Figlio sollevando un lembo del velo che lo ammantava, i teologi hanno letto un'evocazione simbolica del sudario che avvolse il corpo di Cristo.



### Madonna in trono con il Bambino

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

Quest'opera denota una cultura popolare, non molto raffinata nel ductus pittorico. L'artista ha riproposto un modello iconografico consolidato nell'arte medievale occidentale e orientale: Maria Theotokos, «Madre di Dio», assisa in trono e con una corona regale. Peculiare e diffusa nella tradizione iconografica appena evocata è anche la gestualità del Bambino, il quale si sostiene aggrappandosi al lembo della veste materna con uno slancio affettuoso e tenero.





### **Madonna del Carmelo**

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

Questo dipinto emerge per la sua notevole vivacità narrativa, a cominciare dal volo degli angeli che omaggiano la Vergine con una corona di foggia barocca. Risulta particolarmente delicata l'immagine di Gesù che accarezza il mento della Madre, ispirata al tipo iconografico della Madonna della Tenerezza, in particolare alla variante classificata con il nome di Madonna Pelagonitissa, la quale illustra la giocosa vivacità infantile del Bambino. È altresì interessante annotare come la Vergine dipinta regga quella che nel gergo popolare è chiamata "borsetta" o "abitino": si tratta cioè di una raffigurazione in dimensione ridotta dello scapolare che i monaci Carmelitani indossavano durante il lavoro, che era composto da due ritagli di stoffa con forma quadrangolare, collegati da due stringhe, da portarsi una sul petto e l'altra sul dorso. Nel 1251 la Madonna apparve al Santo carmelitano Simone Stock, per comunicargli che lei avrebbe liberato dal Purgatorio le anime che in vita avrebbero indossato lo scapolare, nel primo sabato dopo la loro dipartita ("privilegio Sabatino"). La presenza dello scapolare, quindi, qualifica il titolo iconografico principale di questa immagine come Madonna del Carmelo. Infatti, per favorire la crescente devozione verso lo scapolare, questo oggetto sacro assunse la forma che vediamo dipinta: due lembi di stoffa che tengono unite le immagini del Sacro Cuore di Gesù e della Madonna del Carmelo.

Le raffigurazioni della Madonna con il Bambino che dona il piccolo scapolare divennero particolarmente popolari in età moderna, come la stessa pittura su vetro in esame testimonia. Intensamente devoto alla Madonna del Carmelo fu San Giovanni Paolo II, il quale sotto la veste era solito indossare lo scapolare.



### Madonna del Carmine

Icona rappresentativa del tema



### Madonna di Loreto

Ignoto pittore romeno | seconda metà del XIX sec.

Quest'opera emerge per il suo originale impatto grafico, con la Madonna che tiene in braccio il Bambino, entrambi coperti da una veste ornamentale variopinta nei colori del viola e del giallo. In questa immagine si può leggere una rappresentazione iconografica, probabilmente dipinta da un maestro della Transilvania, del celebre gruppo sacro ligneo noto come Madonna di Loreto venerato nel santuario omonimo, dove si conserva la reliquia della Santa Casa di Maria trasportata in volo dagli angeli da Nazareth, ancora oggi tra i più visitati in Europa. In particolare, questo culto beneficiò di una straordinaria diffusione europea dopo la vittoria della flotta cristiana a Lepanto (1571), attribuita anche all'intercessione prodigiosa della Vergine lauretana.



**Madonna con bambino**  
Icona rappresentativa del tema

Madonna





**Madonna con bambino**  
*Icone rappresentative del tema*

Madonna



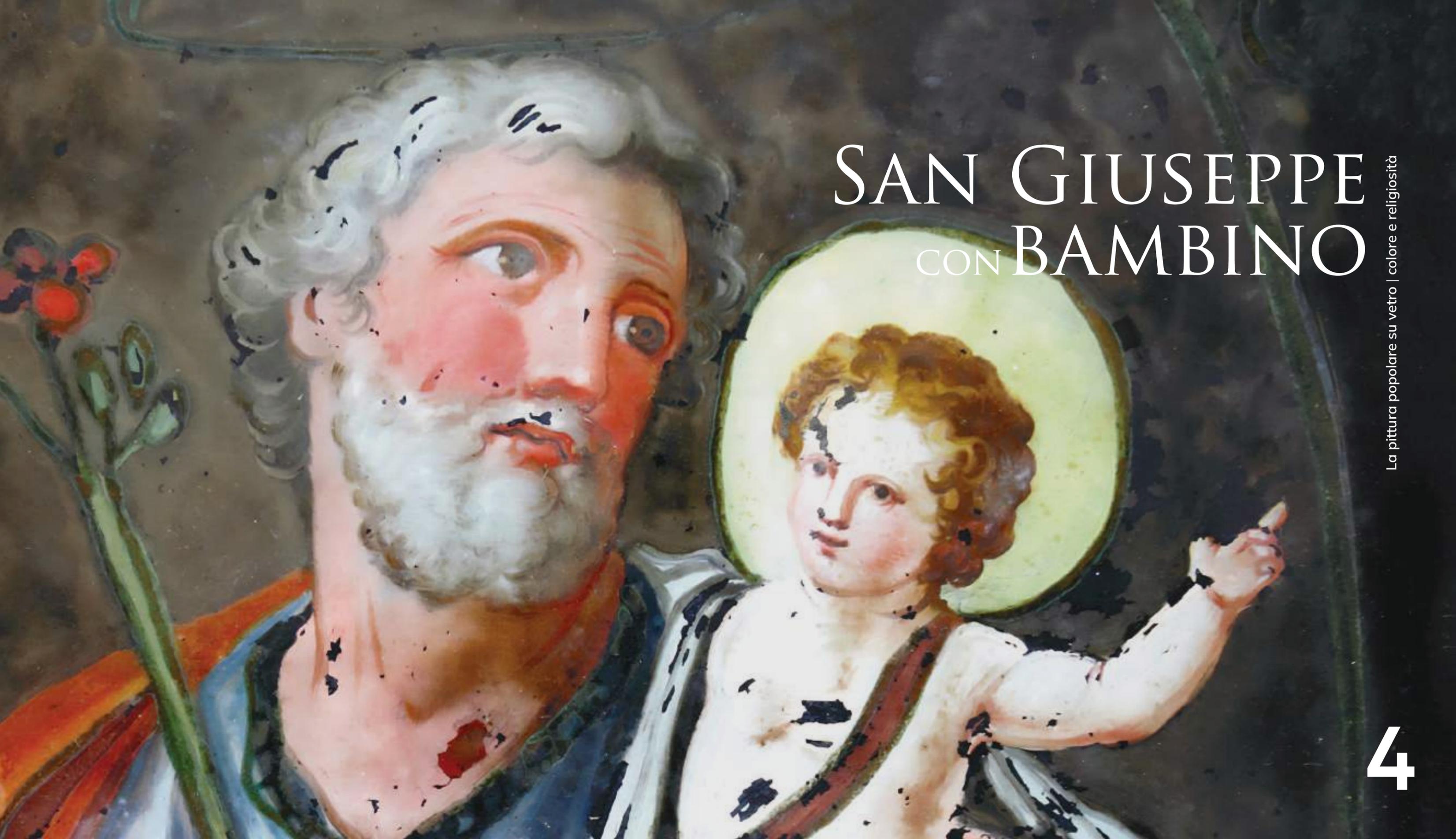
**Madonna con bambino**  
*Icona rappresentativa del tema*

Madonna





**Madonna con bambino**  
 Icone rappresentative del tema



# SAN GIUSEPPE CON BAMBINO

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

## San Giuseppe e il Bambin Gesù

*Ignoto pittore meridionale | prima metà dell XIX secolo*

In questa icona, dipinta probabilmente da un pittore meridionale nella prima metà del XIX secolo, l'artista è stato abile nell'esaltare lo sguardo sentimentale di San Giuseppe verso Gesù, dipinto con una posa tonica, gloriosa, nell'atto di benedire. L'ignoto artista mostra di essere aggiornato sul tema centrale dell'iconografia di San Giuseppe in età moderna, ovvero, la manifestazione del suo slancio emozionale, di tenerezza, verso il Divin Fanciullo. Arricchisce questa pregevole icona il dettaglio della verga fiorita che Giuseppe tiene con la mano destra, suo emblema iconografico: un ramo di mandorlo posto sull'altare del tempio dal padre putativo di Cristo fiorì prodigiosamente per comunicare a tutti gli astanti che egli era il prescelto dal Signore per sposare Maria. Altri attributi di Giuseppe sono: il bastone del viandante, gli strumenti del falegname e il giglio, simbolo di purezza. Particolarmente suggestive e apprezzate nell'arte popolare sono anche le raffigurazioni che mostrano Giuseppe al lavoro nella sua bottega, oppure, mentre insegna a Gesù l'arte della falegnameria. In epoca moderna, a partire dal XVI secolo, la devozione per Giuseppe verrà riscoperta da molti ordini religiosi, con particolare fermento in America Latina. Pio IX nel 1870 dichiarò Giuseppe patrono della Chiesa cattolica.





**San Giuseppe e il Bambin Gesù**  
*Altra icona rappresentativa del tema*

# San Giusep





### San Giuseppe e il Bambin Gesù

Altre icone rappresentative del tema



# San Giuseppe



# MADONNA

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

**Madonna Incoronata**

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

Quest'opera è un esempio di pittura su vetro di matrice popolare e di interesse più antropologico che artistico. L'inesperienza dell'artista e la sua "ingenuità iconografica" sono indice della necessità devozionale del committente o del compratore di quest'opera, che probabilmente di essa ha apprezzato il cromatismo dell'ornamento floreale in contrasto con il fondo, la corona e il manto della Vergine.





### Madonna adorante

*Ignoto pittore della seconda metà del XIX secolo*

Questa delicata immagine mariana emerge per la sua pregevole qualità pittorica, forse riconducibile anche a un pittore di cultura figurativa transalpina. Il modello iconografico della Madonna che adora il Bambino – non visibile nell'opera – con le mani giunte, ebbe notevole successo a iniziare dalla prima metà del XV, documentando l'affermazione di soggetti iconografici ideati per sostenere e stimolare la feconda devozione popolare.



### Immacolata Concezione

*Ignoto pittore siciliano, prima metà del XIX sec.*

Quest'opera è stata dipinta con un'efficace intonazione stilistica popolare, esaltata dalla cromia scenografica del cielo numinoso; vi è raffigurata la Vergine Immacolata, coronata con l'attributo apocalittico delle dodici stelle, vestita di bianco e ammantata d'azzurro stellato. La Madonna è librata nell'aria e ai suoi piedi sono visibili il globo, la falce di luna e il drago vinto, simbolo del demonio.

## Immacolata Concezione

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

Quest'opera è un'altra pregevole raffigurazione d'impronta popolare della Madonna, immune dal peccato originale fin dal suo concepimento. La dottrina maculista per secoli è stata oggetto di riflessione, dibattito e anche scontro tra teologi eminenti soprattutto in ambito francescano: da Duns Scoto a Luke Wadding. Solo nel 1854 Pio IX riconobbe l'Immacolata Concezione di Maria come dogma della Chiesa. Questo elemento potrebbe essere un terminus post quem per datare quest'opera che mostra lo sguardo della Vergine piacevolmente eloquente in senso dimesso e colloquiale: con l'intento di una facile presa sul fruitore incolto di questa immagine.



macolata



### Immacolata Concezione

Altre Icone rappresentative del tema





**Immacolata Concezione**  
*Altra Icona rappresentativa del tema*



**Immacolata Concezione**

Altra icona rappresentativa del tema



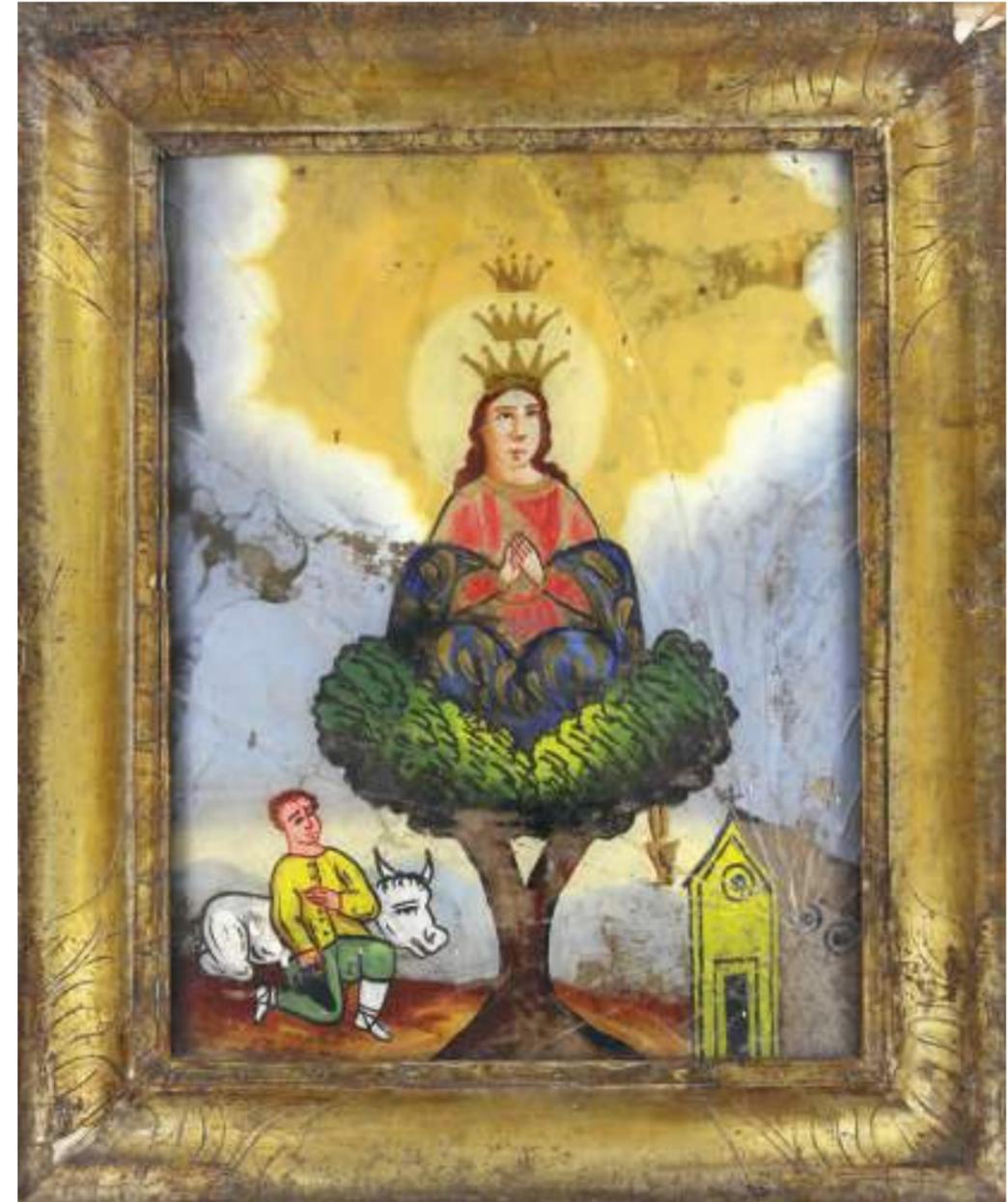
Nella pagina accanto  
**Madonna del mercato**



### Madonna Incoronata di Foggia

*Ignoto pittore pugliese | prima metà del XIX secolo*

L'ignoto pittore, con uno stile popolare, comunque efficace nella sua espressività cromatica e nella sua sintesi narrativa, ha dipinto il pastore Strazzacappa il quale, nel 1001, giunto in un bosco nella campagna di Foggia s'inginocchia con i suoi buoi di fronte a una quercia per venerare la Madonna apparsa tra le sue chiome. Le apparizioni arboree sono molto diffuse nella storia della devozione mariana, ma l'episodio dipinto su questo vetro si può identificare con certezza per il dettaglio delle tre corone – simboli di giustizia, gloria e potenza divina – le quali, come narrato nella storia di questo prodigio, furono poste sul capo di Maria da una cavalcata di angeli. A questo culto è dedicato il santuario della Madonna Incoronata nella frazione foggiana di Borgo Incoronata.



### Nostra Signora di La Salette

*Ignoto pittore alpino | seconda metà del XIX secolo*

Questa icona, probabilmente dipinta da un pittore di area alpina franco-svizzera nella seconda metà del XIX secolo, è una preziosa testimonianza iconografica di un'apparizione mariana avvenuta nel 1846 nelle campagne di La Salette-Fallavaux, nella regione francese dell'Alvernia-Rodano-Alpi, villaggio che oggi conta 73 abitanti. La Vergine apparve a due giovani pastorelli, Mélanie Calvat e Maximin Giraud, che stavano pascolando le mucche – visibili sul fondo del dipinto –, rivelando loro un segreto per il futuro dell'umanità, il cui contenuto sarà parzialmente diffuso nel 1858 e ancora nel 1879. Il culto di Notre Dame de la Salette fu riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa nel 1851, dopo cinque anni d'indagine canonica intorno alla veridicità del prodigio; sul luogo dell'apparizione fu eretto nel 1865 un grande santuario che è ancora oggi un'importante meta di pellegrinaggio in Francia. L'ignoto maestro, con uno stile popolare, tenero nelle armonie cromatiche, ha narrato l'incanto innocente dei pastorelli di fronte all'apparizione della Vergine, la cui immagine è aderente alla descrizione riportata dai due testimoni e dalle iconografie del miracolo: una veste candida, ornata da una croce pendente e dai simboli della passione di Cristo, il martello e la tenaglia.





# MADONNA ADDOLORATA

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità

### **Mater Dolorosa**

*Ignoto pittore meridionale o iberico | prima metà del XIX secolo*

Questa immagine racconta la forza comunicativa della pittura popolare: il fondo scuro e la veste nera di Maria, ornata di stelle, proiettano l'immaginario del fedele verso il dramma del lutto, percezione sublimata anche dal pallore terreo che trasforma il volto di Maria in una maschera di dolore scavata dalle lacrime. Completano questa raffigurazione le dodici stelle apocalittiche che coronano il capo della Madonna e ancora le sette spade, anch'esse dorate, che le trafiggono il petto e il cuore. Le sette lame in questa tradizione iconografica rappresentano altrettanti dolori materni vissuti dalla Vergine dall'infanzia alla passione e morte di Gesù, attribuendo a questo soggetto il titolo di Mater Dolorosa o Madonna dei Sette dolori.





### Mater Dolorosa

Ignoto pittore siciliano | prima metà del XIX sec.

Questa immagine della Madonna dei sette dolori presenta i caratteri stilistici peculiari della pittura su vetro siciliana, in particolare, sono degni di nota la qualità della veste di Maria, raffinata nella sua elaborazione pittorica, e la scelta di usare per il fondo una cromia azzurro intenso, che stempera il pathos drammatico di questa iconografia. Le rappresentazioni della Mater Dolorosa ebbero notevole diffusione popolare in età moderna, in particolar modo nella penisola iberica e in America Latina.

Addolorato



**Mater Dolorosa**

Altre rappresentazioni su vetro del tema

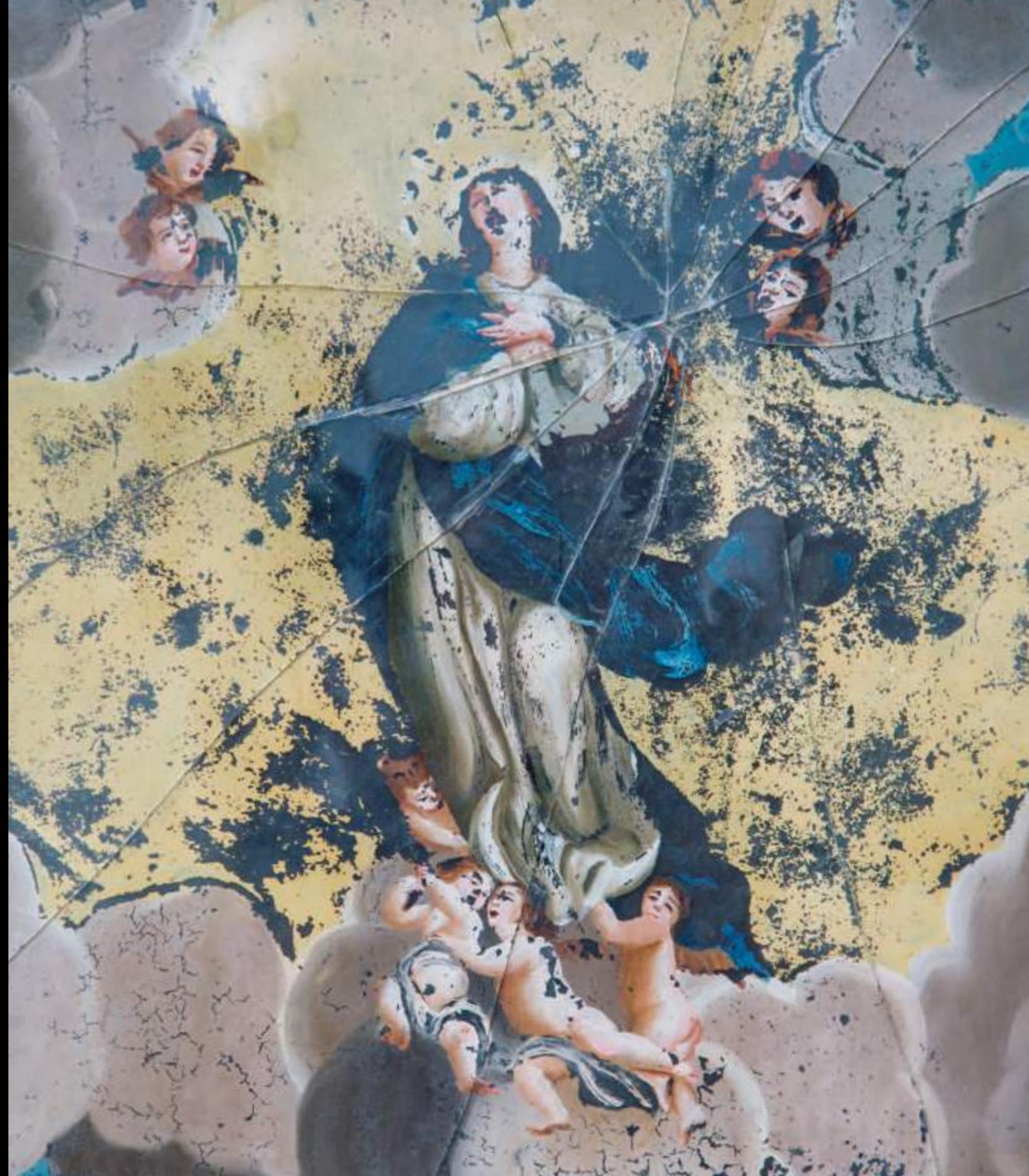
Addolorata



olorata

### L'Assunzione di Maria Vergine

Il dipinto, la cui bellezza non è scalfita dalle scoloriture inflitte dal tempo, mostra un'immagine molto cara e diffusa della pietà mariana: l'Assunzione in cielo della Madonna in anima e corpo. Mentre la "resurrezione della carne" dell'umanità avverrà alla fine dei tempi, l'Onnipotente assunse subito Maria in cielo non volendo che il corpo che, durante la gestazione, era stato beatificato dalla presenza di Gesù, figlio di Dio e seconda Persona della Trinità, subisse la corruzione del sepolcro. Le ultime notizie storiche sulla Madre di Gesù le troviamo negli Atti degli Apostoli. Nel primo capitolo leggiamo che gli Undici, dopo l'Ascensione di Gesù al cielo, rientrarono a Gerusalemme nella casa in cui abitavano. In quella casa erano "assidui e concordi nella preghiera, insieme con alcune donne e con Maria, la Madre di Gesù". Fin dai primi secoli del Cristianesimo si parlò, soprattutto fra i monaci greco-orientali, del trapasso di Maria con la locuzione "dormitio Virginis" e si festeggiò l'Assunzione di Maria in cielo. Le riflessioni teologiche su Maria, molto vive in Occidente nel Medio Evo, sfociarono nella definizione dell'Assunzione in cielo di Maria in anima e corpo come dogma della fede cattolica solo il 1° novembre 1950 durante il Papato di Pio XII.





# I SANTI

La pittura popolare su vetro | colore e religiosità



### San Matteo Evangelista

Matteo, detto anche Levi, è l'apostolo chiamato da Gesù mentre era seduto al Suo banco di esattore delle imposte. Nell'immagine il Santo è rappresentato con la penna ed il Vangelo accompagnato dall'angelo che lo ispira nello scrivere il Vangelo che presenta Gesù come colui che porta a compimento la storia e le speranze di Israele.

San Matteo





**San Matteo**  
*Altre icone rappresentative del tema*

San Matteo





S. RAFFAELE ARC.<sup>o</sup>

### San Raffaele arcangelo

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XVIII sec.*

Questa icona per qualità stilistica emerge fra le più pregevoli della collezione. Il dipinto mostra una consapevole impaginazione spaziale, un ductus pittorico raffinato e un delicato equilibrio cromatico evidenziando la mano di un maestro meridionale, probabilmente anche esperto nella pittura di maggiore formato. La storia dell'arcangelo Raffaele qui illustrata è tratta dall'omonimo testo deuterocanonico del Vecchio Testamento. Nel Libro di Tobia si narra di una storia familiare, nella quale si intrecciano le vicende del vecchio padre Tobi, di suo figlio Tobia e della giovane Sara. I primi due vivono in Siria, mentre la vedova Sara conduce la sua esistenza in Persia. Tobi è diventato cieco ed è caduto in miseria (Tb 2, 10), mentre a Sara il demone Asmodeo ha ucciso sette mariti prima che il matrimonio fosse consumato (Tb 3, 8). I protagonisti riusciranno a superare le varie sventure che li colpiscono, grazie all'intervento dell'angelo Raffaele, inviato dal Signore in loro aiuto come ricompensa per non aver mai abbandonato la fede. Raffaele si presenta a Tobia sotto le umane spoglie dell'israelita Azaria, offrendosi come guida per il viaggio in Media che il ragazzo deve intraprendere per recuperare del denaro lì depositato dal vecchio padre Tobi (Tb 5, 4-17). La prima notte sul fiume Tigri, un pesce gigantesco aggredì Tobia, ma Raffaele convinse il giovane a pescarlo e ad aprirgli le viscere per toglierli il fiele, il cuore ed il fegato, da conservare come utili medicinali per guarire, col cuore e col fegato gli indemoniati e con il fiele i ciechi. I fedeli si rivolgono all'arcangelo Raffaele per chiedergli di proteggerli, come ha fatto con Tobia, dalle malattie e dai possibili pericoli che potrebbero insidiarne il cammino durante i viaggi.



### San Raffaele Arcangelo

In entrambe le pagine altre icone rappresentative del tema



# San Raffaele

### **Sant'Anna con Madonna bambina**

*Ignoto pittore siciliano | seconda metà del XIX secolo*

Il quadro raffigura Sant'Anna mentre educa alla lettura la Vergine Bambina, a sua volta dipinta con le mani giunte nell'atto della preghiera. Il fascio di luce divina gialla e bianca che illumina Anna e Maria testimonia il vigore sacro di quest'opera che il pittore ha dipinto con un solido magistero, consapevole del ruolo e del valore delle cromie nel creare il transfert emozionale tra il personaggio sacro e il fedele, in questo caso esaltato anche dal contesto domestico, quotidiano, raccontato dal soggetto iconografico.

Sant'Anna



### Santa Caterina d'Alessandria

*Ignoto pittore meridionale / seconda metà del XIX secolo*

La martire alessandrina, abbigliata sontuosamente, ornata da una corona sul capo e dalla palma del martirio, è stata dipinta con uno stile volutamente naïf: due cortine aperte sulla scena invitano lo spettatore ad assistere allo 'spettacolo' dell'ascensione di Caterina, maldestramente distesa sopra un panno del quale lei stessa sorregge i lembi, mentre la colomba numinosa dello Spirito Santo e un angelo l'accompagnano nella gloria dei santi. La solennità del racconto agiografico, quindi, cede il passo alla vivacità narrativa di questo ignoto pittore, in un gioco di contrasti che rende l'icona in esame fra le più originali della collezione. I testi agiografici illustrano Caterina come una giovane di diciott'anni nata da una nobile stirpe d'Alessandria d'Egitto. Dopo aver rifiutato di venerare gli idoli e l'offerta di matrimonio avanzata dal governatore romano, Caterina, prima della sua decapitazione, subirà numerosi e atroci supplizi. Devozione molto popolare durante il medioevo, il culto di Caterina ebbe notevole fortuna presso gli ordini mendicanti, poiché il suo *exemplum vitae* incarnava i valori cristiani, uniti a una particolare dignità sapienziale. Dopo il martirio una schiera angelica traslò il corpo di Caterina sul Monte Sinai, dove è officiato un santuario-monastero a lei dedicato, meta secolare di pellegrini attirati dalla fecondità taumaturgica delle reliquie di questa Santa.





### **Sant'Antonio da Padova**

*Altra icona rappresentativa del tema*

### **Sant'Antonio da Padova**

*Ignoto pittore siciliano | prima metà del XIX secolo*

L'ignoto autore di questa icona ha offerto una tenera immagine di Sant'Antonio da Padova e del Bambino, esaltando in entrambi la fisionomia delicata, caratterizzata dal rosso infantile delle gote. Questo tono espressivo appena accennato testimonia la vitalità comunicativa della pittura su vetro, pensata per sostenere lo slancio emotivo dello spettatore. Nel dipinto Antonio mostra il giglio, simbolo di purezza, e tiene in braccio il Bambino sopra il Vangelo (memoria iconografica di una prodigiosa apparizione di Gesù al Santo). In questa immagine il pittore esprime il candore di questo protagonista della religiosità popolare, attraverso una disarmante semplicità nella resa del suo sguardo e dei suoi gesti, mezzi espressivi per arrivare in modo diretto alla sensibilità emotiva e devozionale del "povero" fruitore di questo "santino" di vetro.



### Sant'Antonio Abate

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

Questa icona su vetro è stata dipinta sui toni del pastello con uno stile compendiario – fumettistico si scriverebbe oggi – che descrive Sant'Antonio come un eremita anziano e fragile, tenero, pur nella sua imponenza fisica sorretta dal bastone con la campanella. Ai suoi piedi è visibile un'immagine altrettanto schietta e sintetica di un maiale, fedele compagno dell'eremita. Conosciuto anche come Antonio il grande o Antonio di Vienne (Qumans, 251 - regione di Tebe, 356), questo Santo egiziano è considerato il padre del monachesimo orientale. Il suo culto si diffuse in Occidente grazie all'impegno di un ordine religioso a lui vocato, istituito da Urbano II nel XI secolo: i Canonici regolari di Sant'Antonio di Vienne. Questa famiglia si dedicava all'assistenza dei poveri, istituendo un pasto gratuito prandiale nei monasteri da loro abitati e negli ospedali da loro gestiti, ma, soprattutto, gli antoniani divennero popolari per la cura dell'ergotismo – detto anche «fuoco di Sant'Antonio» o «fuoco sacro». I monaci applicavano un preparato ricavato dal grasso di suino, pertanto, prese piede nell'iconografia la raffigurazione di Sant'Antonio che vediamo nell'icona: un eremita con un bastone a forma di Tau (simbolo del suo ordine), al quale è appesa una campanella per farsi annunciare, con ai piedi un maialino, suo compagno di vita eremitica. Sant'Antonio ancora oggi gode di grande devozione come protettore degli animali.



### San Nicola di Mira

*Ignoto pittore romeno | prima metà del XIX secolo*

Lo stile di questa icona è riconducibile alla feconda scuola della pittura su vetro della regione romena della Transilvania, tra il XVII e gli inizi del XX secolo. Il pittore ha attinto al ricchissimo catalogo di antiche icone ortodosse di stile bizantino che raffigurano San Nicola, reinterpretandolo con efficacia grafica e cromatica, dando vita a un'immagine volutamente semplificata nei tratti fisionomici del protagonista, che per questo motivo assumono un'efficacia retorica di maggiore presa nei confronti dei fruitori incolti di quest'opera. San Nicola vescovo di Mira (Patara di Licia, 270 – Myra, 343) è universalmente conosciuto come Nicola di Bari, perché le sue reliquie vi furono traslate nel 1084, dove sono custodite ancora oggi nella superba basilica romanica a lui dedicata, da allora divenuta uno dei più importanti santuari continentali, accogliendo schiere di pellegrini da Oriente e Occidente. Dal 1929 il santuario vanta lo status di basilica pontificia, ed è un luogo di incontro e dialogo con i fedeli Ortodossi, russi principalmente, considerata la grande devozione nicoliana in questa nazione. Altre reliquie del santo sono venerate nell'abbazia di San Nicolò del Lido a Venezia, portate da alcuni crociati lagunari di ritorno da Myra (antico insediamento nei pressi di Demre, nella Turchia meridionale).

Il culto di San Nicola, qui dipinto con accanto le immagini dei quattro evangelisti entro clipei, è uno fra i più diffusi in Oriente come in Occidente, nell'iconografia è principalmente rappresentato vestito della mitra, del pallio e con il pastorale, emblemi della sua dignità vescovile, il suo attributo iconografico univoco, in ogni modo, sono tre palle dorate o tre sacchetti contenenti oro (la dote che nottetempo il Santo donò a tre fanciulle, per salvarle dal meretricio, al quale il padre anziano e povero intendeva avviarle). Sono innumerevoli in tutto il mondo le città delle quali San Nicola è patrono (274 solo in Italia), così come è ricchissimo il suo catalogo dei miracoli, da secoli invocato per la protezione di: marinai, mercanti, pescatori, agricoltori, bambini e molti altri.



### Sant'Orsola

*Ignoto pittore siciliano | prima metà del XIX secolo*

In questa raffigurazione di Sant'Orsola, il pittore ha offerto un'immagine tenera della Santa, proposta allo sguardo dei fedeli più come una bambina che come una sposa di Cristo vittoriosa. Semplice l'abbigliamento, tutt'altro che principesco, delicata e variopinta è la coroncina di fiori, anche la freccia che Orsola ostenta – suo consueto attributo iconografico – sembra più un gioco che uno strumento ferale. È questa la forza comunicativa della pittura popolare su vetro: restituire all'immaginazione devota dei fedeli visioni capaci di donare conforto e serenità. Orsola visse tra il III e il IV secolo, ed era la figlia di un re britannico, ammirata per la sua bellezza e la sua devozione a Cristo. Quando Eterio, figlio di un re pagano, chiese Orsola in sposa, la ragazza, consigliata da un angelo, finse di acconsentire alle nozze ma chiese al futuro sposo una dilazione di tre anni, affinché fosse educato alla fede cristiana. Eterio acconsentì e assegnò a Orsola dieci compagne della sua stessa età e nobiltà, ciascuna accompagnata da mille damigelle. Allo scadere del triennio Orsola s'imbarcò su una flotta di undici navi, insieme al suo nutrito corteo, per compiere un pellegrinaggio a Roma. Sulla via del ritorno, transitando per Colonia, le compagne di Orsola furono trucidate dagli Unni, solo Orsola fu risparmiata perché Attila si era invaghito di lei e la chiese in sposa. Al suo rifiuto Attila la fece uccidere a colpi di freccia. Le reliquie della martire – patrona di mercanti, marinai e fanciulle – e delle sue compagne sono venerate nel santuario a lei dedicato a Colonia.



### Santa Rita Da Cascia

Questa icona rappresenta la Santa secondo la tradizione devozionale con le gocce di sangue sulla fronte. La sera del Venerdì Santo del 1432, ritiratasi in preghiera, avrebbe ricevuto una spina della corona del Crocefisso conficcata in fronte. Questa Stigmata l'accompagnò sino alla morte, scomparendo in un'unica occasione; avendo la Santa espresso il desiderio di andare a Roma per assistere alla canonizzazione del predicatore agiostiniano Nicola da Tolentino, l'iniziale diniego della Superiora fu superato solo dalla scomparsa della stigmata il giorno prima del pellegrinaggio; ricomparve al ritorno.





### San Giorgio uccide il drago e libera la principessa

*Ignoto pittore meridionale | prima metà del XIX secolo*

Il pittore che ha raffigurato questa icona di San Giorgio che combatte con il drago e lo uccide mettendo in salvo la principessa è riuscito a imprimere un efficace dinamismo ai movimenti del cavallo e del cavaliere. Pur evocando la ricca tradizione di celebri immagini rinascimentali di questo soggetto, il modello iconografico più aderente si può rintracciare nelle icone ortodosse, come suggerisce il dettaglio della lunga lancia arditamente sollevata in verticale, molto diffuso nell'impaginazione di questi prodotti. Di San Giorgio, molto venerato in oriente e occidente, non si conoscono dati certi sulla vita. Egli nacque probabilmente in Cappadocia da un padre pagano e una madre cristiana, ricevendo il martirio verso il 303 in Palestina, nella città di Lydda. La sua fama iconografica, come è noto, si deve proprio alla leggenda che lo vide combattente e vincitore contro un dragone che imperversava in Libia. Giorgio, appresa la notizia che era imminente il sacrificio della principessa libica, per placare le ira della bestia, l'affrontò e la uccise, convertendo alla fede cristiana il re di Libia e di tutto il suo popolo.



## San Cataldo

*Ignoto pittore pugliese | prima metà del XIX secolo*

San Cataldo è dipinto con indosso i paramenti vescovili e alle sue spalle si vede la porta di una città, probabilmente Taranto, davanti alla quale sono ammucchiati alcuni cadaveri di fanciulli in fasce, deceduti forse per una pestilenza. Un giovane abbigliato con abiti di foggia moderna ringrazia il Santo per la guarigione o la resurrezione in vita. La scena descritta è drammatica, straziante, ma questo pittore, principalmente, ha restituito agli occhi devoti degli spettatori l'aura sacra del Santo, esaltata dalla fragilità del giovane inginocchiato ai suoi piedi. Cataldo nasce in Irlanda nella città di Rachan nel primo ventennio del VII secolo e muore a Taranto l'8 marzo del 685, dove le reliquie sono venerate nella cattedrale. Dopo la morte dei genitori dona tutti i suoi beni ai poveri e si trasferisce nella città di Lismore sotto la direzione del monaco Carthagh. Alla morte del suo padre spirituale fu ordinato vescovo e si recò in pellegrinaggio in Terra Santa. Qui, mentre era in visita al Santo Sepolcro, gli apparve Gesù che lo invitò a recarsi a Taranto per rievangelizzare i cittadini di quel luogo. Il culto di San Cataldo, molto popolare in Puglia, è legato alla protezione dalle morti improvviste, dalle epidemie e dei fanciulli.



### San Vincenzo Ferrer

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XIX secolo*

Le ali variopinte che San Vincenzo – caratterizzato dalla fiammella ardente della fede sopra il capo – ostenta offrono a quest'opera una notevole vivacità comunicativa, anche sostenuta dal segno grafico che delinea la fisionomia e il corpo di questo angelo dell'Apocalisse inviato ad annunciare l'imminente giudizio universale, come amava presentarsi in vita il predicatore domenicano (nel libro sono dipinte le parole *Timete deum Timete et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*, Temete Dio e dategli onore perché è giunta l'ora del giudizio). Vicent Ferrer (Valencia, 1350 – Vannes, 1419), entrò nella famiglia domenicana nel 1367, conducendo un'intensa attività apostolica di predicazione apocalittica in Francia, in Spagna e in Italia.





### San Vincenzo Ferrer

Altre icone rappresentative del tema



### San Michele arcangelo

*Ignoto pittore meridionale | prima metà del XIX secolo*

Il culto di San Michele è particolarmente intenso nel meridione d'Italia – come anche documenta questa icona, pregevole nella sua armonia cromatica – sostenuto dal santuario nella grotta pugliese di Monte Sant'Angelo, meta di un intenso pellegrinaggio: un testo del VI secolo narra di un pastore di nome Gargano che, inseguendo il suo toro fuggito in una grotta, fosse stato ferito dalla freccia che egli stesso aveva scoccato, miracolosamente tornata indietro. Michele è l'arcangelo guerriero, colui che combatte perennemente contro Satana e contro gli angeli che si ribellarono al Creatore. In questo dipinto è raffigurato secondo la sua consueta iconografia: un angelo guerriero, protetto da un'armatura e sovente da uno scudo, il quale con la spada o una lancia uccide il demonio, oppure come nell'opera in esame lo tiene alla catena. Il culto dell'angelo guerriero era radicato nella tradizione religiosa ebraica, mantenendo la stessa rilevanza per i cristiani. L'altra fisionomia iconografica principale di Michele mette in luce la sua identità di angelo psicopompo, cioè colui che accompagna le anime buone nel loro viaggio eterno, ruolo che nell'antichità greca e romana era affidato a Hermes-Mercurio. Michele è il santo psicagogo: pesatore armato di bilancia delle anime dei defunti, dinanzi alla porta del Paradiso nelle raffigurazioni del Giudizio Universale. Michele fu un santo molto popolare nel medioevo orientale e occidentale, particolarmente per il suo ruolo di angelo guaritore, secondo una tradizione già rintracciabile nel Vangelo di Giovanni (Gv. 5, 1-9), egli veniva associato alla guarigione ottenuta soprattutto attraverso l'acqua, per questo il suo culto è spesso associato ai santuari idrico-

termali, sostituendo spesso il culto di divinità pagane come Asclepio e Apollo già venerate in loco. Intensa era anche la richiesta d'ausilio contro le pestilenze, come fece anche papa Gregorio Magno a Roma durante la peste del 590, consacrando il celebre Castel Sant'Angelo. La semplicità e l'ingenua immediatezza della resa pittorica di questo Santo "traducono" in modo diretto – in questa immagine – tutti gli elementi evocativi della sua complessa iconografia.



*Pittura su vetro di San Michele arcangelo*



### San Pasquale Baylon

*Ignoto pittore siciliano | prima metà del XIX secolo*

In quest'opera l'ignoto pittore ha impaginato l'ostensorio che appare avvolto dalla luce divina con una apprezzabile sensibilità scenografica, ideata per sostenere il transfert emozionale tra la devozione di San Pasquale in adorazione dell'eucarestia e quella degli spettatori di questa scena. Pascal Baylón Yubero (Torrehermosa, 1540 – Villarreal, 1592) nacque in Aragona da una famiglia di contadini. Fu impegnato nella pastorizia per tutta l'infanzia e l'adolescenza fino a quando, trasferitosi a Valencia, entrò nel convento dei francescani riformati alcantarini di Nostra Signora di Loreto. La sua profonda umiltà, unita allo spiccato afflato mistico, sostenuto dalla devozione per l'Eucarestia, ne sostenne la popolarità in vita e il culto postumo.



## Sant'Ignazio di Loyola

*Ignoto pittore meridionale | seconda metà del XVII secolo*

Il dipinto raffigura Íñigo López (Azpeitia, 1491 circa – Roma, 1556), grande protagonista della Riforma cattolica nel XVI secolo. Egli nel 1521 decise di abbracciare la vita religiosa nell'abbazia benedettina di Montserrat, dove visse oltre un anno nella preghiera e nella penitenza, avviando il percorso di meditazione che darà vita ai suoi celebri Esercizi Spirituali, pubblicati nel 1548. Per consacrarsi a Cristo, Ignazio rinunciò alle sue ambizioni di divenire cavaliere e nella raffigurazione in esame l'ignoto pittore ha esaltato l'efficacia comunicativa di questa icona, mettendo in risalto la collana cavalleresca che Ignazio ostenta al collo, insieme all'esortazione a temere e onorare Dio scritta nelle pagine del libro e al giglio, simbolo della sua purezza e castità. Questa icona su vetro si caratterizza per una qualità stilistica pregevole, che ne testimonia la possibile destinazione a un contesto di committenza più elevato, in linea con la peculiare azione pedagogica della Compagnia di Gesù fondata da Sant'Ignazio e approvata da Paolo III nel 1538, le cui scuole erano particolarmente apprezzate per la formazione dei rampolli dei nobili o in generale dei ceti più abbienti.





### **Santa Maria Maddalena**

*Ignoto pittore meridionale | fine XVIII secolo*

Il pittore di questa icona degna d'interesse per la sua qualità stilistica, probabilmente alla fine del XVIII, mostra di essere aggiornato sul notevole successo avuto in età barocca dall'iconografia della Maddalena penitente. La positura della Santa rapita dall'estasi, esaltata dalla quinta scenica di nubi rigogliose, donano notevole forza espressiva ed emozionale all'opera in esame. Maria Maddalena (Maria di Magdala, cittadina sulla sponda occidentale del Lago di Tiberiade) è la seguace di Gesù menzionata nei Vangeli, ed ebbe il privilegio di poter assistere alla crocifissione, divenendo la prima testimone oculare e la prima ad annunciare l'avvenuta resurrezione. Qui il tono monocromo della composizione, la disposizione in diagonale della protagonista e l'eloquenza del suo sguardo (non proprio "penitente" e forse evocativo del suo passato) dotano l'immagine di un gusto teatrale di particolare efficacia.



### **Santa Cecilia**

*Ignoto pittore meridionale | fine XVIII secolo*

In questa icona l'ignoto esperto pittore ha raffigurato, con una bella variegata composizione di colori, la decapitazione di Santa Cecilia essendosi rifiutata di sacrificarsi agli dei. Nell'icona la Santa appare in estasi, guardando verso il cielo e verso un angelo che porta in mano un ramo di acacio; a destra un rozzo boia pronto con la sua lunga spada a decapitare la Santa. Correva l'anno 230; oggi le reliquie della Santa sono in Roma nella Basilica di S.Cecilia nel quartiere Trastevere.



### **Santa Lucia di Siracusa**

*Ignoto pittore siciliano | seconda metà XIX secolo*

Santa Lucia, il cui culto è molto popolare, fu una martire cristiana uccisa durante la persecuzione voluta dall'imperatore Diocleziano. In quest'opera il pittore ha esaltato il contrasto tra il rosso vibrante della fiammella di luce e del manto che copre la martire, con la sua veste candida decorata di fiorellini. L'esito pittorico risulta gradevole e popolare, senza valicare quella soglia estetica impercettibile che avrebbe reso questa icona naïf. La martire è invocata come protettrice della vista, a motivo dell'etimologia latina del suo nome (Lux, luce). Le spoglie di Santa Lucia sono attualmente custodite nella chiesa di San Geremia a Venezia, città dove giunsero nel 1204, dopo essere state trafugate dai lagunari che conquistarono Costantinopoli durante la quarta Crociata. Il luogo principale del suo culto è il santuario a lei dedicato a Siracusa.



**Santa Lucia di Siracusa**  
*Icone rappresentative del tema*



### Sant'Eustachio

*Ignoto pittore meridionale | fine XVIII secolo*

L'opera è stata dipinta, probabilmente alla fine del XVIII secolo, da un artista che ha impaginato con magistero la scena che vede protagonista Sant'Eustachio, modellando gli equilibri prospettici degli spazi e dei personaggi. Il racconto è condotto con candore e semplicità; la qualità del ductus pittorico è pregevole, al pari della morbida sensibilità cromatica. Eustachio, nella sua tenuta militare, è raffigurato nel momento della sua conversione al Cristianesimo: egli si prostra dinanzi a un cervo nascosto tra gli alberi di una foresta dove stava cacciando; il Crocefisso che apparve tra le corna dell'animale chiese al Santo la ragione del suo accanimento contro di lui. Di Eustachio è dubbia l'identità storica; Egli secondo la tradizione agiografica era un soldato romano vissuto ai tempi di Traiano (imperatore dal 98 al 117). A Matera, della quale è patrono dal 994, il suo culto è legato al ruolo di protettore vittorioso della città assediata dai cavalieri.



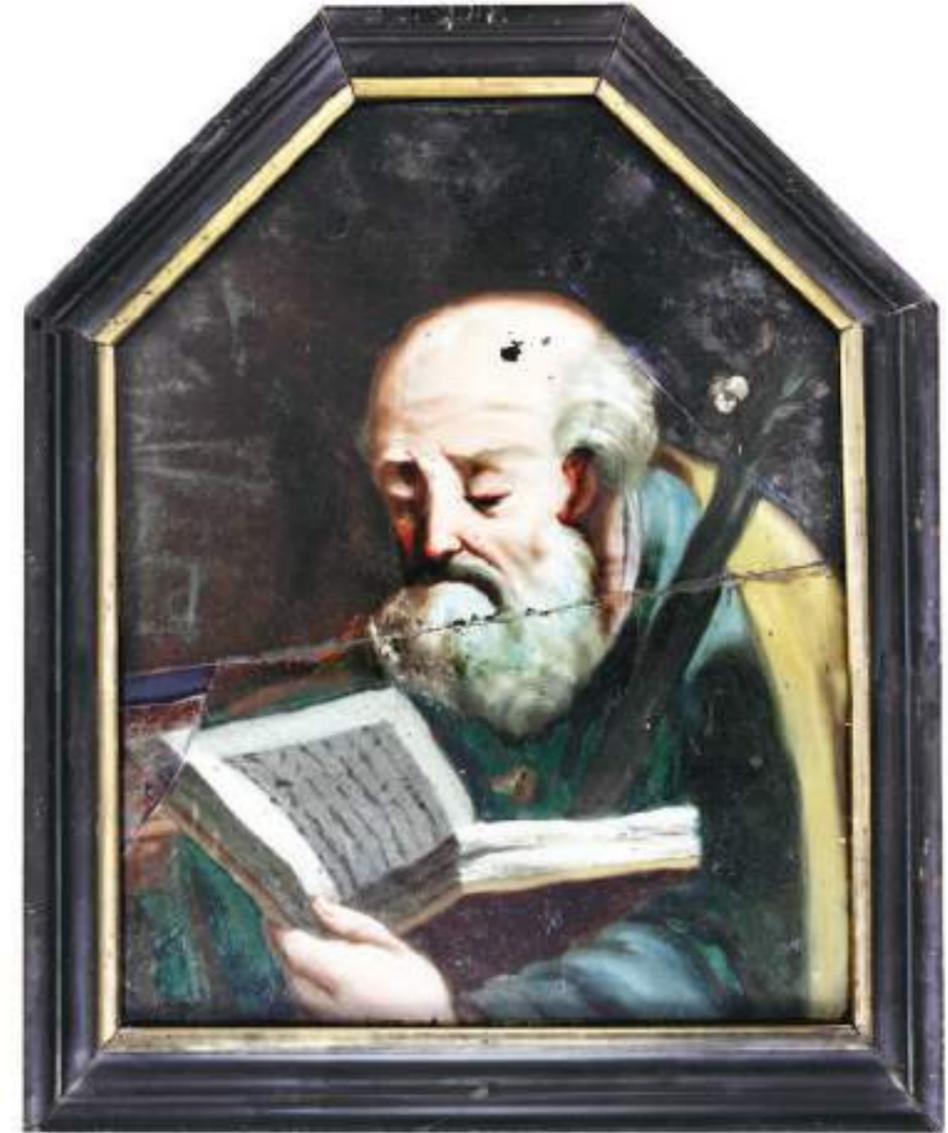
### **San Luigi**

L'ignoto pittore si rifà all'iconografia più diffusa del Santo che lo presenta giovane in abiti da religioso con la cotta sopra la veste talare nera. Nel 1590 Roma fu colpita da una violenta epidemia di peste; il Santo si prodigò per i malati, contagiato morì nel 1591 a 23 anni.



### San Nicola di Bari

In questa icona il Santo, nativo della Licia (odierna Turchia), è rappresentato in abiti vescovili essendo stato proclamato Vescovo del popolo quando era ancora laico. È a capo scoperto, con il pastorale, un libro e tre palle d'oro. Il culto del Santo è assai diffuso: dall'Asia minore al Nord Europa, dove ha dato origine alla figura di Babbo Natale, e in Italia con la traslazione delle sue reliquie a Bari nel 1087.



### San Giuseppe

L'ignoto pittore si rifà all'iconografia tradizionale, la figura di uomo maturo, molto più anziano di Maria è dettata dalla volontà di mettere in risalto la paternità divina di Gesù. Il Santo è protagonista dei momenti più significativi dell'infanzia di Gesù narrati nei vangeli di Matteo e Luca: la sollecitazione da un angelo apparso in sogno di prendere con sé Maria già incinta, la nascita a Betlemme, la fuga in Egitto, la vita a Nazareth.

### San Francesco di Paola

*Ignoto pittore meridionale | prima metà del XIX secolo*

Nell'icona qui proposta, l'ignoto ma esperto pittore siciliano raffigura S. Francesco di Paola con l'abito monacale ed il bastone. La cornice di legno e pastiglia con la guglia centrale conferma la collocazione tra le opere della prima metà dell'Ottocento. Esperto taumaturgo fu inviato dal Papa alla corte di Luigi XI per guarirlo. Nel viaggio verso Parigi, il Re di Napoli Ferrante voleva trattenerlo a Napoli offrendogli adeguato compenso per costruire un convento nella città. Il Santo prese una moneta, la spezzò facendone sprizzare sangue e disse: "Sire, questo è il sangue dei tuoi sudditi che tu opprimi e che grida vendetta al cospetto di Dio". Eremita fin dalla giovinezza e dalla vita piena di prodigi morì in Francia nel 1507.





### San Giovanni Battista

Il Santo, detto "il Battista" per aver battezzato Gesù nel Giordano, è rappresentato giovane, con l'agnello in braccio, diversamente dall'icona di pag. 48/49, come eremita, vestito con pelli di cammello, la croce e l'agnello. L'agnello, sovente rappresentato in braccio al Santo, è il principale attributo iconografico di Giovanni Battista che quando vide Gesù pronunciò la frase "Ecco l'agnello di Dio". Di lui Gesù disse: "Fra i nati da donna non vi è alcuno più grande di Giovanni.





### San Giovanni

*Pitture su vetro rappresentanti il tema*

# Santi



### **San Simone Stock**

Questa icona è tra le più interessanti della collezione. Il dipinto si rifà ad una leggenda, nata dopo la morte del Santo nel 1265 a Bordeaux, secondo la quale la Madonna sarebbe apparsa ad un certo Simone al quale avrebbe consegnato lo scapolare promettendo che chiunque fosse morto rivestendolo avrebbe avuto la salvezza. Accreditata a S. Simone Stock, l'apparizione divenne un tema iconografico diffusissimo.

# BIBLIOGRAFIA

Le didascalie allegate al saggio "La devozione di vetro", sono stati integrati, quando mancanti, per l'inserimento di ulteriori pitture, nel quadro dell'attività di editing con ricorso a: *Wikipedia*, l'enciclopedia libera; *I Santi*. Dizionari dell'Arte, ristampa 2003, Electa Mondadori; *Cultura e Quotidianità della vita del Mezzogiorno*, Banca di Roma, 1983; schede di G. Borrelli relative a *Annunciazione*, *Sponsalizio della Vergine*, *Natività con adorazione dei patori*, *Sacra conversazione*, *Fuga in Egitto*

**Bibliografia di riferimento**

- M. Bacci, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.
- A. Bagnoli (a cura di), *Duccio. La vetrata del duomo di Siena e il suo restauro*, Cinisello Balsamo 2003.
- L. Barison, V. Iori, B. Nebl (a cura di), *Fragili devozioni. Icone su vetro della collezione Morelli - Litta Modigliani*, Catalogo mostra Sanzeno (TN), Centro Culturale d'Anauonia, Casda de Gentili, 16 dicembre 2017 - 18 febbraio 2018, Sanzeno 2017.
- H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001.
- A. Bertarelli, *Le stampe popolari italiane*, Milano 1974.
- C. Brisac, *Le vetrate. Pittura e luce: dieci secoli di capolavori*, Milano 2002.
- P. Brown, *Il culto dei Santi: l'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino 1983.
- P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1980.
- Buttitta, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo 1961.
- A. Buttitta, *Ideologie e folklore*, Palermo 1971.
- A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo 1972.
- A. Buttitta (a cura di), *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, Palermo 1985.
- C. Calsolaro (a cura di), *La pittura su vetro nell'Arte Popolare Romana*, Torino 1967.
- G. Capitò, *Il carretto siciliano*, Palermo 1979.
- E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994.
- C. Cennini, *Il libro dell'Arte*, Milano 2009.
- C. Chiesura, *I Remondini. Una storia imprenditoriale centenaria divenuta museo. Un museo da conoscere e da rivedere*, Bassano del Grappa 2015.
- G. Cocchiara, *Studi sull'arte popolare*, Palermo 1965.
- G. Cocchiara, *Le immagini devote del popolo siciliano*, Palermo 1982.
- Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, online: <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/>
- G. D'Agostino, *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*, Palermo, Flaccovio 1991.
- C. De Benedictis, *Devozione e produzione artistica in Umbria: vetri dorati dipinti e graffiti del XIV e XV secolo*, Firenze 2010.
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 2021.
- E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty e D. Fabre, Torino 2019.
- E. De Martino, *Sud e Magia*, Roma 2015.
- G. Durando, *Rationale Divinorum Officiorum*, Roma 2001.
- U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1988.
- P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Venezia 1977.
- G. Funaro, *Vetri dipinti italiani*, Roma 1998.
- G. Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia del Mezzogiorno d'Italia*, Milano 1986.
- C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia Einaudi. I caratteri originari*, vol. II, Torino 1972, pp. 601-676.
- C. Gregorio, *I santi siciliani*, Messina 1999.
- M. Infelise, *I Remondini. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa 1990.
- F. G. Martin, *Le vetrate di san Francesco in Assisi*, Assisi 1998.
- S. Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978.
- G. Pizza, *L'antropologia di Gramsci. Corpo, natura, mutazione*, Roma 2020.
- D. Primerano (a cura di), *Sacre trasparenze: antiche icone romene su vetro dalla Transilvania*, catalogo della mostra, Museo Diocesano Tridentino Trento, 25 novembre 2006-28 gennaio 2007, Trento 2006.
- F. Riccobono, A. Sarica, *Immagini devote in Sicilia*, Messina 1982.
- F. Riccobono, *L'arte dei pastori tra Peloritani e Nebrodi*, Patti 1992.
- A. Rispoli Fabris, *Icane su vetro nella pittura contadina transilvana: XVIII-XIX sec.*, Venezia 1987.
- M. Rossiti (a cura di), *Il guardiano dei suoni. Studi e memorie in occasione del 70° compleanno di Renato Morelli*, Milano 2021.
- G. Ruggeri, *Le icone su vetro di Sibiel: il museo Zosim Oancea*, Sibiel 2008.
- M. Sposito (a cura di), *L'imam nascosto: santi, condottieri e donne rivelate: pitture persiane su vetro tra '800 e '900*,

catalogo della mostra, Palermo, Oratorio di Santa Cita (18 maggio - 10 giugno 2006) e Rovereto, Galleria Transarte (29 settembre - 5 novembre 2006).

S. Todesco (a cura di), *Vet-ri-flessi: un pincisanti del 21° secolo*, Messina 2011.

S. Todesco, *Miracula in vitro. La pittura popolare su vetro nelle Isole Eolie (secc. XVIII-XIX)*, in "Archivio Storico Messinese", 64 (1993), pp. 95-142, ristampa in S. Todesco (a cura di), *Atlante dei Beni etno-antropologici eoliani*, Palermo 1995.

A. Uccello, *Pitture su vetro del popolo siciliano*, Siracusa 1968.

M. Zibawi, *Icane. Senso e storia*, Milano 2018.



## IL RECUPERO DELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA A GAETA



Il recupero della chiesa di S. Giovanni Battista della Porta sede della fondazione nel cuore della Gaeta medioevale.

### TUTTE LE SEDI

**Sede Legale:**

Via San Giovanni - Prima Calata senza civico  
ex Chiesa San Giovanni Battista della Porta - 04024 Gaeta (LT)

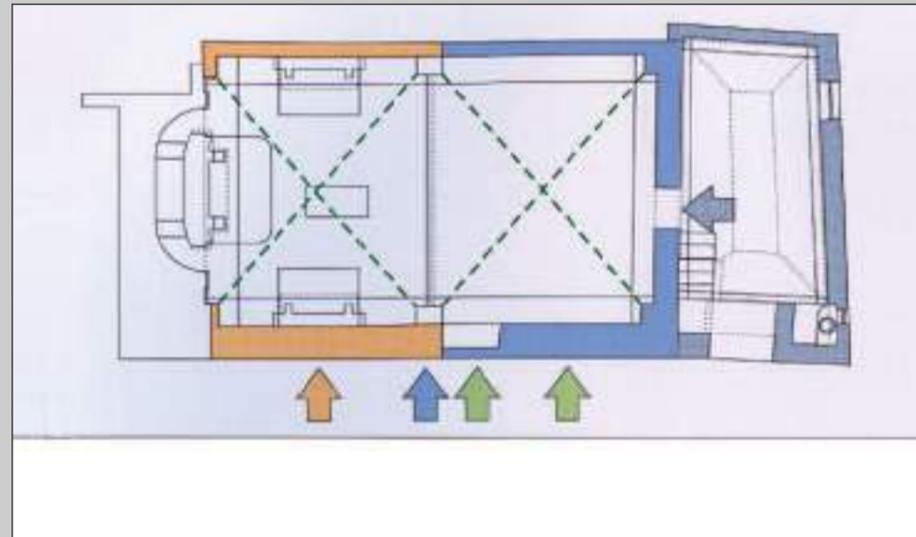
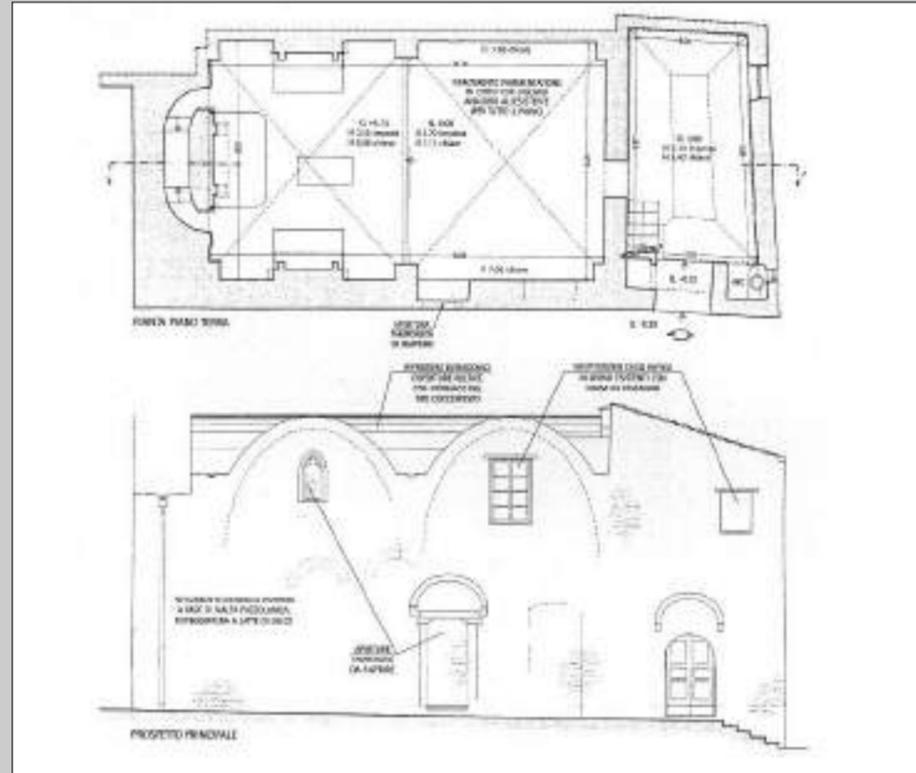
**Sede Amministrativa:**

Via XVIII Dicembre 20 - 04100 Latina

**Sedi Operative:**

Via Arco della Ciambella, 6 - 00186 Roma  
Via Salita degli Albitto, 27 04024 Gaeta (LT)

[www.fondazionegolinelli.it](http://www.fondazionegolinelli.it)



Ricostruzione in planimetria delle fasi costruttive



Giacinto Gigante. Veduta della piazza antistante la chiesa di San Giovanni Battista della Porta. Napoli, Museo di Capodimonte, collezione Astarita



Interni restaurati della chiesa di San Giovanni Battista della Porta



Interni restaurati della chiesa di San Giovanni Battista della Porta  
 Fotografie di Alfredo Langella



San Giovanni Battista della Porta, altare maggiore  
 Fotografie di Alfredo Langella



San Giovanni Battista della Porta, particolare dell'altare maggiore



Affresco di San Giovanni Battista e affresco con Santo benedettino.

I due affreschi, separati da una cornice, sembrano darsi le spalle.

A destra San Giovanni Battista, in piedi, snello e slanciato, coperto da una pelle di pecora su cui ricade, poggiandosi su entrambe le spalle, un mantello di colore rosso.

Il Santo è ritratto nel gesto di indicare verso sinistra con la mano destra; probabilmente, l'intento era di indirizzare l'occhio dello spettatore verso il centro della composizione artistica oggi perduta. L'altro affresco rappresenta un monaco benedettino che indossa una tonaca monastica e mostra nella mano sinistra un oggetto, forse un libro.

# REGESTO CRONOLOGICO

della ex Chiesa di San Giovanni Battista della Porta\*

\* Riguardo alle caratteristiche paesaggistiche, architettoniche e storiche cfr. Fondazione Gaetano e Simona Golinelli, *La Chiesa di S. Giovanni Battista della Porta; una città tra le sue mura*, 2019.

■ **Prime testimonianze del monastero o cella di San Giovanni**

**915:** viene combattuta e vinta dai Cristiani la Battaglia del Garigliano, che garantisce una larga autonomia ai duchi di Gaeta.

**963:** un certo Leone è abate dei monasteri San Magno, San Michele e San Giovanni.

**1013:** sono ricordate la chiesa e cella di San Giovanni Battista della Porta.

■ **Da cella a chiesa benedettina dipendente dal monastero dei Santi Teodoro e Martino**

**1030:** si esaurisce il potere ducale nella città di Gaeta.

**1094:** l'appartenenza della chiesa di San Giovanni Battista della Porta al monastero dei Santi Teodoro e Martino è affermata in un documento nel quale l'abate di detto monastero concede a Stefano il "passo avanti" alla chiesa di San Giovanni, affidata con molta probabilità al presbitero Leo.

**1123:** viene istituito il Comune di Gaeta.

**1196:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta viene ricordata in un documento dove si enumerano tutti gli obblighi del monastero dei Santi Teodoro e Martino rispetto ad altre istituzioni religiose.

**1214:** i consoli di Gaeta stipulano un trattato commerciale con la città di Pisa.

**1220:** Giovanni de Campello, forse mercante, nel suo testamento devolve alla chiesa di San Giovanni Battista della Porta due "tarenos" amalfitani.

**1300:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta è menzionata nel testamento di Giovanni Zeccadenari.

**1343:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta è retta dal presbitero Pietro.

**1382:** L'abate Roberto de Roberto è ricordato come rettore della chiesa di San Giovanni Battista della Porta.

**1390:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta riceve un piccolo lascito testamentario in moneta da Francesco Birriano.

**1392:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta è ancora amministrata dal canonico gaetano Roberto de Roberto.

■ **Dal monastero dei Santi Teodoro e Martino al monastero di San Michele Arcangelo**

**1425:** il monastero di San Michele Arcangelo in Planciano è affidato in commenda al cardinale Rainoldo Brancaccio.

**1427:** il monastero di San Michele Arcangelo in Planciano è affidato Giovanni Cervantes.

**1433:** il monastero di San Michele Arcangelo in Planciano entra nella Congrega di Santa Giustina.

**1434:** il monastero dei Santi Teodoro e Martino viene soppresso e aggregato a quello di San Michele Arcangelo al quale di conseguenza spetta il diritto di nominare il parroco della chiesa di San Giovanni Battista della Porta.

**1436-1446:** Alfonso d'Aragona risiede a Gaeta e inizia la costruzione del castello cittadino.  
**1446:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta è amministrata da un priore.

**1517:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta è ricordata con la denominazione di San Giovanni de' Monti.

**1689:** la chiesa di San Giovanni Battista della Porta è ricordata dal Rossetto col nome di San Giovanni nel Castello.

**1710:** Pietro San Severino viene sepolto nella chiesa di San Giovanni Battista della Porta.

■ **Da chiesa benedettina a parrocchia episcopale**

**1721:** in seguito al crollo della chiesa di San Tommaso Apostolo, l'omonima parrocchia è aggregata alla chiesa di San Giovanni Battista della Porta.

**1758:** Nicola Matarese di Castellone (Formia) devolve una donazione alla chiesa di San Giovanni Battista della Porta.

**1772:** il vescovo di Gaeta visita la chiesa di San Giovanni Battista della Porta.

**1788:** viene soppresso il monastero di San Michele Arcangelo e la chiesa di San Giovanni Battista della Porta entra nella disponibilità dell'episcopio gaetano svolgendo funzioni parrocchiali.

**1805:** la parrocchia di San Pietro viene inglobata in quella di San Giovanni Battista, che prende il nome di parrocchia di San Pietro e San Giovanni Battista.

**Edting**  
Fondazione Gaetano e Simona Golinelli

**Photo**  
Colezione Fondazione Gaetano  
e Simona Golinelli

**Progetto grafico**  
thebox

Finito di stampare novembre 2022  
da 4graph

LA PITTURA  
POPOLARE  
VETRO  
COLORE  
RELIGIOSITÀ  
MEMORIA  
ITALIA DEL SUD



FONDAZIONE  
GAETANO E SIMONA  
GOLINELLI