

Iconografia di San Bruno in Calabria

Terminus a quo per l'iconografia di San Bruno in Calabria è certamente il 1516, data in cui fu realizzato a Napoli il suo noto busto reliquiario d'argento, oggi conservato sull'altare della chiesa conventuale della Certosa di Serra. Si tratta, infatti, della prima e, al contempo, della più importante raffigurazione del Patriarca certosino dopo l'autorizzazione del suo culto *vivae vocis oraculo* da parte di Papa Leone X, il 19 luglio 1514, e dopo le tante, alterne vicende, relative al ritrovamento delle sue ossa, appena pochi anni prima. Fu lo storico certosino Dom Benedetto Tromby a darcene notizia raccontando gli eventi seguiti alla ricognizione delle reliquie, il 1 novembre 1514, con notevole ricchezza di particolari: "Or in tal favorevole congiuntura (e chi è che non l'avrebbe fatto) ben se ne seppero approfittare i RR. PP. Visitatori, e Commessari. Ciascuno spinto dalla propria divozione, ne prese per se, e per sua Casa, chi più, chi meno non già qualche particola, ma non incontrando contraddizione da niuno, pezzi ben grandi di quelle Sacre Reliquie del Santo Patriarca" (Tromby, 1779, IX: 337-338). Nel frattempo tutte le case dell'Ordine si affrettarono a chiedere una parte dei resti del Santo fondatore, finché, nel 1516, il priore napoletano Pietro de Riccardis, "per eccesso di devozione verso del comune Santo Istitutore, ed affetto verso della propria Casa professa, traslata aveva nella Certosa di S. Martino sopra Napoli la testa di S. Bruno" (Tromby, 1779, X: 37). La comunità monastica napoletana, "ricevuto qual prezioso tesoro con tutta venerazione ed ossequio, collocato l'avea dentro un mezzo Busto d'argento, lavorato maravigliosamente al naturale" (Tromby 1779, IX: 352). In Calabria, però, alla notizia della traslazione del resto mortale più importante del Santo certosino, "si temette una sollevazione di popolo" (Mariani 1943: 250) e a Napoli si convenne che sarebbe stato giusto restituirlo. Il 30 novembre 1516 i padri di San Martino fecero una ricognizione sulla testa del Santo (Tromby 1779, IX, app.: CCXIX) e, qualche giorno dopo, ne consegnarono al monastero di Santo Stefano del Bosco solo una parte, cioè la calotta cranica fino alle arcate orbitali. La reliquia tornò, dunque, a Serra nel 1516. Il Tromby dice, infatti, parlando del priore spagnolo Giacomo d'Aragona: "Egli ordinò che col suo mezzo busto d'argento, e con atto pubblico del convento restituita venisse come seguì" (Tromby 1779, X: 15).

Fu lo storico dell'oreficeria, Angelo Lipinsky (Lipinsky, 1958: 2 – 4), il primo a proporre riferimenti artistici precisi. La sua attribuzione non si basò solo su prove storiche e documentali: lo studioso, facendone l'esame estetico, lo confrontò con le opere di Francesco Laurana trovandovi molte consonanze. Effettivamente la comparazione del busto di San Bruno con quello di Francesco del Balzo, realizzato dal maestro dalmata intorno al 1472 e conservato ad Andria nella chiesa di San Domenico, offre spunti che permettono di scorgervi molte similitudini. Entrambi sono tagliati all'altezza delle ascelle, com'era prassi già dalla metà del Quattrocento, ed entrambi poggiano su una base di forma ellittica. Il modellato dei volti e dei vestiti dimostra un medesimo punto di partenza del linguaggio formale che risente dell'influsso dei ritratti di Antonello da Messina. Certamente il Lipinsky, quasi sempre inesatto, nel suo contributo, per quanto riguarda le notizie storiche, seppe individuare l'ambito a cui ascrivere il busto che fu realizzato, quindi, da un argentiere di influsso lauranesco, come già visto, nel 1516.

Purtroppo l'opera, lavorata a sbalzo con rifiniture a cesello e bulino, risulta alterata nei tratti somatici a causa del lancio di confetti che per tradizione viene effettuato dai fedeli il giorno dopo la Pentecoste, anniversario della prima processione delle reliquie. E' tagliato all'altezza delle ascelle e poggia su una base decorata da una fascia continua, con volute e motivi fitomorfi. Lo scapolare scende docilmente sulle spalle modellandosi sulle forme del corpo e il cappuccio, che ricopre metà della testa, fa vedere, sulla parte retrostante, le morbide pieghe formate dal tessuto di lana grezza. I tratti somatici sono realizzati con tocco sicuro e sapiente dall'argentiere che, certamente, conosceva bene l'anatomia. E', infatti, negli zigomi sporgenti, negli occhi incavati ed espressivi, nel mento

volitivo e nella fronte alta che spiccano l'individualità e le caratteristiche ascetiche che connotano la figura dell'uomo che sente dentro di sé il periodo di transizione dal mondo teocentrico medioevale al mondo antropocentrico rinascimentale. E' evidente, nei tratti del volto, una caratterizzazione psicologica che ne mette in luce le connotazioni della personalità: nella fissità dello sguardo e nell'impostazione della figura dal collo eretto si scorge, infatti, la severità del *magister* ma anche la dolcezza del *pater*. La postura ieratica non contrasta con in suo sguardo benevolente e paterno ma, il ritratto, che mostra le peculiarità psicologiche dell'asceta che contempla il non visibile, è realizzato mettendo in luce anche l'acutezza di chi è attento all'osservazione del mondo sensibile. La nota principale dell'opera è riscontrabile proprio nella sintesi creatrice delle due direttrici psicologiche che la qualificano: l'introspezione e l'estrinsecazione del pensiero. L'artista rinuncia completamente alle suggestioni della fantasia prediligendo l'uomo solidamente impostato che, oltre a guardare pragmaticamente alla realizzazione dei suoi progetti, è anche un mistico e un contemplativo (Pisani D. 1996: *passim*).

Nonostante la sua notorietà e la sua pregevole fattura, il busto argenteo non costituì un vero e proprio prototipo, in quanto l'iconografia bruniana calabrese si presentava già, attraverso un archetipo oggi perduto, tipologicamente, alquanto diversa, da quella tradizionale e maggiormente diffusa, specie nei caratteri fisionomici del Santo. Il dipinto più antico pervenutoci, eseguito probabilmente da un pittore provinciale durante la seconda metà del XVI secolo per la Certosa di Santo Stefano del Bosco, oggi conservato a Serra, nella chiesa dell'Assunta, lo rappresenta con il volto barbato e leggermente inclinato a sinistra, il cappuccio tirato sul capo aureolato e circondato da sette stelle, mentre sorregge con la mano destra un libro e una Croce e con la sinistra un bastone a forma di "Tau". La figura è inserita in un paesaggio naturalistico e, alla destra della composizione, dalle rocce scaturisce l'acqua sorgiva. Si scorgono, inoltre, poggiati a terra, la mitra e il pastorale, attributi iconografici consueti, riferibili alla rinuncia dell'Arcivescovado Metropolitano di Reggio Calabria (Pisani D. 1997: 111). A dimostrare la diffusione di questo modello, si può prendere in considerazione una tela di eguale soggetto, con eguali caratteristiche, opera di un altro artista calabrese che la eseguì tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVII, oggi conservata nel priorato della Certosa serrese. Fu reperita all'inizio degli anni Settanta nei pressi della Roccelletta del vescovo di Squillace, presso Borgia: proveniva, probabilmente, dalla diruta grangia di Sant'Anna, sita tra Montauro e Gasperina. L'opera era, forse, in origine, più grande. Ciò si può dedurre dal fatto che il braccio sinistro della figura scende verso il basso come se dovesse reggere un bastone e, il confronto tra i due quadri avvalorava questa supposizione. Altri dipinti come questi si diffusero attraverso le case dell'Ordine, dando vita alla convinzione che riproducessero il vero ritratto del Santo, poiché derivanti da quello conservato nel luogo che ne aveva visto la morte e la sepoltura. Ad avvalorare la tesi, nei primi anni del XIX secolo, il sacerdote serrese Domenico Pisani, estensore della Platea, cronistoria manoscritta di Serra, segnalò come un'opera importante il quadro "di San Bruno che si conserva nella segrestia della stessa Congregazione dell'Assunta, esprime il vero ritratto del Santo Padre" (Letizia 1985: 71). Il Leoncini affermò, inoltre, in tempi molto più recenti, che tale iconografia era molto diffusa tra i monaci bruniani, come dimostrano una tela tardocinquecentesca conservata nella Certosa di Farneta, un affresco, sovrapposta della cella priorale del grande chiostro della Certosa di Firenze, opera del 1520 c. dovuta a Pietro di Matteo, che riproduce il Santo con la barba e il bastone a forma di "tau" e un *Breviarium Sacri Ordinis Cartusiensis* edito dalla Certosa di Magonza nel 1733 in cui si trova una "vera effigie" che ricalca il prototipo iconografico calabrese (Leoncini 1995: 278).

In quegli stessi anni, per l'istituzione della Confraternita del Santissimo Sacramento in terra di Spadola, allora possedimento certosino, fu realizzata, in un centro di produzione romano, legato ad ambienti vaticani, una pergamena contenente i capitoli di fondazione. L'inedito documento miniato, oggi conservato nel Museo Diocesano di Catanzaro, è datato 1554 e raffigura, all'interno della decorazione costituente la cornice, un piccolo ritratto di San Bruno, accompagnato da San Biagio, Santo Stefano e dallo stemma, con il compendio CAR. La figura del Santo, importante per la comparsa dei primi attributi iconografici del teschio e della croce, pur realizzata lontano dalla

Calabria, risulta essere importante perché è una delle più antiche della nostra regione e viene a testimoniare l'attività spirituale dei monaci appena pochi anni dopo il loro ritorno a Serra, che aveva visto oltre tre secoli di presenza cistercense.

Tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo venne avviata la ricostruzione della Certosa di Calabria. All'apertura del cantiere si videro artisti e architetti provenienti da tutta Europa tra cui lo scultore tedesco David Muller (Berlino, 1574 - 1639) (Thieme – Becker 1937, XXV: 223). Gli sono attribuite le statue marmoree, commissionate dal priore fiammingo Ludovico Suspechs (1608 - 1611), raffiguranti San Bruno e la Madonna col Bambino, oggi conservate nella chiesa Matrice di Serra. Con altre due, raffiguranti Santo Stefano e San Giovanni Battista, opere di scuola italiana, forse siciliana del XVII secolo, provengono dalla chiesa conventuale certosina dove erano collocate in quattro nicchie situate nella parte basamentale dei piloni della cupola, come ben dimostra una fotografia di fine secolo in cui si notano, prima dell'abbattimento delle strutture cinquecentesche, gli spazi vuoti che le ospitavano (Principe 1981: 22). In passato, le due statue non furono ritenute di sua mano a causa della mancata corrispondenza dimensionale con i rispettivi scannelli, firmati "David Muller tedesco sculp. 1611". Tuttavia le linee aspre, gli atteggiamenti delle figure, e i loro caratteri somatici tradiscono l'ascendenza e l'ambito culturale in cui sono state concepite, oltre ad una conoscenza approfondita delle opere del Durer. Dello stesso autore si conserva, inoltre, a Soriano, paese dove esiste ancora un grosso nucleo familiare che porta il cognome Muller, un Crocifisso ligneo, che ha le medesime caratteristiche delle statue serresi.

Lo scannello della statua raffigurante San Bruno, scolpito minutamente a bassorilievo, riproduce un evento di dubbia attendibilità agiografica, ma importante dal punto di vista iconografico: il conte Ruggero il Normanno, svegliato da un'apparizione miracolosa nel suo attendamento militare. La grande scena comprende anche la battaglia davanti alle mura di Capua.

Nel 1098, infatti, l'esercito normanno aveva stretto d'assedio la città campana. Un ufficiale greco di nome Sergio, corrotto con molto danaro da un principe longobardo, tentò di tradire i normanni. Ma una notte, per svelare la congiura, San Bruno apparve al conte Ruggero che riuscì, così, a sventare il piano. I traditori, rinchiusi nel castello di Squillace, furono condannati a morte. Riuscirono ad avere salva la vita per l'intercessione del Santo che chiese di destinarli, insieme alle loro famiglie, al servizio della Certosa.

Il Muller lo raffigurò, quindi, nell'atto di asciugarsi le lacrime con un fazzoletto tenuto nella mano sinistra e di benedire con la destra. Le sue lacrime si riferiscono alle parole contenute nel "Grande Privilegio" in cui il Gran Conte racconta l'apparizione avvenuta nella sua tenda di "un vecchio d'aspetto venerando, con le vesti lacerate e in lacrime che gli cadevano giù dirottamente".

L'esecuzione della scena è così minuta e, nel contempo, perfetta che stupisce per la grande abilità descrittiva dell'artista, che dimostra, così, di essere un notevole rappresentante del tardo Rinascimento tedesco.

Pochi anni dopo, nel 1633, fu eseguita per uno degli altari della Chiesa conventuale calabrese una "Trinità con Santi certosini", oggi conservata nel coro nella Chiesa Matrice di Serra, che risente ancora di una cultura pittorica controriformata ma aperta alle modernità del naturalismo.

Dell'autore, Francesco Caivano, conosciamo scarsi dati biografici: risiedeva a Tropea dove aveva sposato Elisabetta Mazzara e dove aveva lasciato, nella chiesa di San Michele, un dipinto datato 1642 e raffigurante le anime del Purgatorio (Tripodi 1994: 349), che appare di cultura provinciale attardata su schemi di maniera e non permette di riconoscerne le stesse caratteristiche del quadro certosino. La tela serrese fu oggetto di studi per diversi anni: don Bruno Maria Tedeschi, nel 1859, ne ravvedeva "i caratteri della scuola fiamminga, sul genere di Rembrandt e di Rubens" (Pelaia 1986: 90), mentre Alfonso Frangipane nel suo Inventario (Frangipane 1933: 62) l'aveva considerata un'opera dello scorcio del secolo XVI. Tali congetture da parte delle fonti storico-critiche sono dovute al fatto che la firma è rimasta illeggibile fino al 1984, poiché la parte inferiore della tela

penetrava dietro gli stalli del coro della chiesa (Onda 1992: 7). In un cartiglio posto in basso a destra si legge, infatti, "FRA.CUS CAIVAN....PINGEBA° 1633" (Pisani G. M 1984: 7). Le fonti ne mettono tuttavia in risalto alcune caratteristiche rilevanti: la cultura manierista filtrata attraverso la conoscenza delle opere fiamminghe, senza però considerare i molti elementi naturalistici che hanno fatto ipotizzare alla Di Dario rapporti di discendenza da Antiveduto Gramatica "in chiave di astrazione filo-velasqueziana" (Di Dario Guida 1993: 503). Il dipinto, di ottima qualità pittorica, rivela la non comune conoscenza del suo autore dell'iconografia bruniana e dei Santi certosini, secondo i dettami di una cultura controriformata che l'Ordine, in quel periodo, aveva pienamente abbracciato. E' da notare, a tal proposito, la presenza, nella mano sinistra di San Bruno, del ramoscello d'ulivo che allude al salmo V, 10 *Ego sicut uliva fructifera in domo Dei*, sostituito nei primi anni del Seicento, con gli attributi iconografici che, in seguito diverranno consueti, del teschio e della croce. Inoltre, è stata recentemente valutata da Tonino Ceravolo, la presenza di un piccolo demonio con ali di pipistrello come un'allusione "alle virtù taumaturgiche di S. Bruno, riguardo alla possessione diabolica", *topos* agiografico che si stava affermando proprio in quegli anni in Calabria (Ceravolo 1999: 73). La pregevole opera, comunque, merita di essere indagata ancora più approfonditamente sia dal punto di vista iconografico che da quello stilistico, con particolare riferimento alla figura del suo autore, ancora quasi del tutto nell'ombra. Tuttavia, nella sua armonia compositiva, si nota una stridente dissonanza: le figure poste sopra il mondo, infatti, tra l'Eterno Padre e il Cristo, non sono da riferire al Caivano in quanto sono state aggiunte alla fine del XIX secolo da un modesto decoratore serrese, Federico Bosco (1834 - 1926) (Pisani 2000: 30 - 31). Qualche anno dopo la realizzazione di questa pala d'altare, durante il priorato di Tommaso Cantina da Firenze (1645) fu data una definitiva sistemazione architettonica al piccolo bacino idrico oggi chiamato "il laghetto" all'interno del quale fu collocata una scultura litica raffigurante San Bruno inginocchiato e con le mani giunte, forse scolpita da un maestro locale.

Prima del terremoto del 1783 si trovavano ai bordi del "laghetto" due cani di steatite, in atteggiamento riverente, con due grossi collari molto lavorati, ornati da puntali di pietra. Oggi i cani si trovano a Capistrano in una collezione privata. Tutto lascerebbe presumere, e il condizionale è d'obbligo poiché le cronache dei viaggiatori settecenteschi non ne parlano, che accanto ai cani ci fosse anche la statua del conte Ruggero, di cui, però, non è rimasta traccia.

Fu, certo, il rapporto con i principi normanni e l'attività diplomatica svolta all'interno della Santa Sede per rafforzare i legami e le alleanze, a contribuire alla divulgazione dell'episodio leggendario dell'incontro con il conte Ruggero nelle selve calabresi, cui un noto poemetto di don Zaccaria Ferreri aveva dato ampia diffusione. Ruggero avrebbe sorpreso durante una battuta di caccia il Santo in preghiera e colpito da questa visione si sarebbe inginocchiato: "*At princeps Calabria fungens ditione Rogerus, in nemus ire parat venatum. Laeta juvenus Retia rara ferunt, venabula, odora canumque Agmina deducunt, sonipes spumantia mandit Frena, ruunt equites cinctis ad terga pharetris. Postquam frondiferi ventum est ad culmina montis, Invia lustra patent, dejectae a vertice saxi, Ecce ferae aufugiunt, et pulverulenta fatigant. Crura jugis, vallesque petunt, camposque patentes. Tela sonant, clamantque viri, volitantque sagittae. Dantque Lyciscae agiles saltus, cervosque sequuntur: antra petunt ubi Bruno latet sanctique sodales. Maiestate virum moti, tellure cadentes inflexere genu, caudasque movendo sub illis, Numen adorarunt, implent latratibus auras*" (Migne 1879, 153: 580 - 581).

Sembra tuttavia che l'incontro tra i due sia avvenuto diversamente e in tutt'altro luogo, probabilmente alla presenza di Urbano II dopo la fuga della corte papale da Roma. Sappiamo, però, che la leggenda preesisteva alla data di ricostruzione del "laghetto". Infatti, nel 1629, durante la visita apostolica alla Certosa calabrese di mons. Andrea Perbenedetti, vescovo di Venosa, così fu descritto il piccolo bacino: "*Post haec Rev.mus Dominus descendit in lacum, in quo ipse S. Pater in summa hyeme cum nive et glacie terra operiebatur, nudus, genuflexus orabat ut carnis motus cohiberet. Parietibus lacus iste circumdatur et bene clauditur, nec ab ecclesia praeterea longe est constitutum*" (De Leo 1988: 245). La continuità della tradizione è provata dalla "Novena del Patriarca San Brunone fondatore dell'Ordine certosino", stampata a Napoli nel 1863 che, nel

descrivere le penitenze che il Santo faceva nell'eremo di Santa Maria, ricorda anche quella che era solito compiere nel "laghetto": "*Qui vi le astinenze pressocchè continue, il vestir fino alle ginocchia ispido cilicio armato di acuti chiodi, le lunghe vigilie in orazione e salmodia, il dormir brevissimo e sopra il duro terreno, il flagellarsi ogni giorno a sangue, e talora fino al tramortimento, il passar più ore la volta orando nel cuor del verno dentro il lago agghiacciato, erano a lui esercizi ordinari*" (Novena 1863: 10 – 11). All'inizio degli anni cinquanta il sacerdote Giuseppe Oliva scrisse, sotto la guida del vescovo Bruno Pelaia, le laudi a San Bruno e alla strofa XVII accennò alla penitenza del "laghetto": "*Hai qui prediletto - Per casa una grotta - La terra è il tuo letto - Un sasso il guancial - Da gran penitente, - Nel freddo laghetto - Passasti sovente - Le notti invernali -*" (Oliva 1952: 54).

La tradizione fortemente radicata a Serra dipende, certo, da questa leggenda, la cui origine non è stata ancora reperita, ma che, tuttavia, deve essere considerata fondamentale per la ricostruzione completa dell'iconografia bruniana malgrado la sua diffusione, per quanto risulti, sia solo locale. Negli stessi anni in cui fu data una sistemazione definitiva al sopra citato sito di Santa Maria dell'Eremo, sotto il priorato di Ambrogio Gasco (1627-1633), per completare degnamente la chiesa cinquecentesca della Certosa, fu incaricato di progettare e costruire l'altare maggiore, Cosimo Fanzago, architetto bergamasco famoso nella Napoli del tempo per essere stato uno dei principali artefici della costruzione del complesso architettonico di San Martino. L'esecuzione del progetto fu affidata a Biase Monte, mentre la traduzione in bronzo dei modelli delle sue statue si deve ai fonditori Sebastiano Scioppi e Raffaele Maitener o Matiniti detto il Fiammingo (in altri casi chiamato Maiterico tedesco). Secondo il Susinno Cosimo Fanzago inviò in Calabria i modelli in gesso delle sculture raffiguranti gli Apostoli affidandoli al fiorentino Innocenzo Mangani, che "fu lodato per maestro eccellentissimo nel getto delle predette dodici statuette, in altezza di quattro palmi, rinettate a meraviglia e cesellate col fiato secondo la delicatezza degli antichi" (Martinelli 1960: 181 – 184). La maggior parte di queste opere sono conservate nella Chiesa dell'Addolorata di Serra, mentre, altre si trovano a Vibo Valentia, nel Museo del Valentianum, e precisamente due coppie di Angeli oranti, delle quali una è andata perduta in seguito a un furto nel 1972, una coppia di putti alati e quattro statuine raffiguranti Santo Stefano, San Bruno, San Lorenzo e San Martino, santi titolari delle certose meridionali, tutte provenienti dal ciborio fanzaghiano. Di queste sculture trovate tra i ruderi della Certosa dopo il terremoto del 1783 e portate a Vibo Valentia nei primi anni dell'Ottocento, il San Bruno, raffigurato con volto glabro e cappuccio "alla spagnola", è molto danneggiato, schiacciato e mutilo, a causa dei rivolgimenti tellurici del 1783. Come tutte le statue bronzee del complesso, è caratterizzato dalla finezza del modellato, dalla precisione delle proporzioni e dalla squisitezza della decorazione a cesello, e partecipa pienamente alla fase artistica del barocco maturo: l'impianto plastico, il movimento del saio e l'atteggiamento della figura non si discostano, infatti, dalla produzione scultorea realizzata per San Martino a Napoli.

Allo stesso periodo e allo stesso ambito, appartiene un'altra opera, conservata sulla parete sinistra della navata nella chiesa dell'Addolorata di Serra, un bassorilievo marmoreo di Scuola napoletana. Raffigurante con ogni probabilità San Bruno, rappresenta un *unicum* iconografico, in quanto le sue fattezze grassocce mal concordano con quelle emaciate e ascetiche di cui è ricca l'iconografia dell'epoca: questo dubbio fece ipotizzare ad alcuni studiosi che il personaggio in questione fosse, in realtà, un Santo certosino (Gritella 1991: 62). Il medaglione fa parte, con altri tre, di una serie di santi collocati originariamente, prima del terremoto del 1783, sotto la cupola della vecchia certosa, come dimostrano alcune fotografie d'epoca scattate prima della demolizione delle rovine del monastero, in cui si notano, al di sopra di alcune nicchie, cornici atte a contenere bassorilievi di forma ovale. L'opera risulta essere di mano alquanto diversa dalle altre due raffiguranti personaggi barbuti, forse San Pietro e San Paolo, tuttavia presenta alcune concordanze stilistiche con un altro bassorilievo raffigurante San Gennaro. Le opere possono essere assegnate ad alcuni degli scultori venuti da Napoli a lavorare nel monastero calabrese in seguito all'apertura dei lavori per il Gran Ciborio, da parte di Cosimo Fanzago.

Nel cantiere certosino lavoravano, però, anche maestri e lapicidi locali, alcuni dei quali, pur dimostrando discrete capacità, rimanevano ancorati a schemi provinciali. Infatti, sul seicentesco altare in marmi policromi, oggi conservato nella Chiesa Matrice di Gasperina, proveniente dalla grangia certosina di Sant'Anna, opera della scuola del Fanzago, sono collocate sulle porte laterali d'accesso al coro due statue marmoree raffiguranti San Biagio e San Bruno, opere della seconda metà del XVII secolo. Il Certosino, che regge un libro con la mano sinistra e con la mano destra una croce, oggi spezzata, indossa la cocolla con il cappuccio "alla spagnola". Le due statue non concordano stilisticamente con le altre, di chiara scuola fanzaghiana, che fanno parte del grande complesso dell'altare maggiore. Potrebbero essere state poste sull'altare in seguito al terremoto del 1783 quando il complesso marmoreo fu trasportato a Gasperina dai ruderi della grangia.

Pure di scuola provinciale, ma di mano probabilmente locale, è una piccola statua marmorea raffigurante San Bruno collocata sulla facciata della Chiesa Matrice di Serra. Poche e frammentarie notizie relative a questa scultura si conservano: sappiamo dalla Platea che nella seconda metà del XIX secolo, completato il frontespizio della chiesa dall'ingegnere Salomone Barillari (1831 - 1898), l'Arciprete Raffaele Tedeschi "sulle navarelle laterali fece situare le statuette in marmo de' nostri protettori, che un tempo, erano sulle portiere dell'antico altare maggiore" (Letizia 1985: 276). San Biagio e San Bruno, dunque, opere di esecuzione popolare, forse locale, facevano parte del complesso seicentesco del ciborio della chiesa Matrice distrutto con il terremoto del 1783: "Inoltre pr.ma del Sud.o Tremuoto era la Chiesa adornata della Custodia di marmo ch'è posta nell'altare maggiore del SS. Sacramento, la quale non ha altra tradizione, che quella di essere stata fatta a spese di un ricco divoto della n.ra Padria, e nella epoca stessa nella quale fu costruita la magnifica del Convento di S. Stefano, la quale ora è posta nella Congregazione dei Sette Dolori, e della quale la prima ha qualche idea" (Letizia 1985: 16).

Dalla facciata della distrutta Chiesa conventuale, proviene, invece, la scultura in pietra bianca raffigurante un giovane San Bruno intento a meditare con la croce in mano. Fu rimossa dai ruderi nei primi anni del Novecento, come testimonia una fotografia d'epoca conservata nell'archivio certosino, insieme alla statua di Santo Stefano, oggi conservata nel Museo. La scultura sistemata sul sagrato della nuova chiesa conventuale ha, nello stile, caratteristiche simili alle due statue di marmo che si trovano nella chiesa Matrice di Serra accanto a quelle del Muller, di cui si è già detto. Le due statue raffiguranti Santo Stefano hanno, infatti, diverse somiglianze tra loro, specie nelle decorazioni della tunicella diaconale. L'autore va, dunque, ricercato tra gli scultori attivi in Sicilia durante i primi decenni del XVII secolo.

Non furono, però, solo gli scultori e gli architetti a lavorare al cantiere della Certosa. Diversi pittori si prodigarono, pure, per adornare il grande complesso monastico. Molte furono le opere, in gran parte napoletane, dipinte in quegli anni. Tra queste spicca una piccola tela, raffigurante San Bruno seduto sotto un albero mentre si volge verso destra, all'apparizione di tre serafini in un nuvolario, che fu attribuita, nel 1977, al pittore napoletano Domenico Gargiulo detto "Micco Spadaro" (1610 – 1675), in una tesi di laurea discussa a Napoli da Raffaella Stasolla, che ebbe come relatore Ferdinando Bologna. L'artista, che mantenne intensi contatti con i monaci di San Martino, per i quali aveva dipinto una serie di affreschi, tra il 1638 e il 1646, nel Coro dei Conversi, nella Loggia e nelle Camere del Priore, ebbe fama, per le intense atmosfere ambientali nella pittura di paesaggio. Con il quadro serrese si ripropone la tematica della solitudine dell'asceta, che nel deserto di Chartreuse o della Torre entra a contatto con "il divino".

Un altro dipinto, recentemente acquisito dal Museo della Certosa calabrese, riproduce la celebre incisione inserita nella "Vita del gran patriarca S. Bruno Cartusiano" di Meleagro Pentimalli, stampata a Roma nel 1622. Il Santo è raffigurato in orazione davanti al Crocifisso, appoggiato ad una roccia su cui è posato un libro aperto, un teschio, il pastorale e la mitria. La pittura, con spiccate caratteristiche popolari, può essere ascritta agli ultimi anni del Seicento, quando l'opera del Pentimalli aveva ormai avuto ampia diffusione.

Il tema della preghiera estatica fu, dunque, caro a diversi artisti del XVII secolo: ancora un'altra tela recentemente acquistata dal Museo della Certosa sul mercato antiquario, raffigura San Bruno

disteso ai piedi di un albero, con la mano destra sollevata verso il cielo, dove appaiono due serafini in un nuvolario. L'opera, databile tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo, riproduce una celebre composizione di Pier Francesco Mola, conservata a Parigi nel Museo del Louvre (Roli 1966: 12). Il Mola, formatosi alla scuola del Cavalier d'Arpino, ebbe interessi pittorici ad ampio spettro, comprendenti i veneti, il Guercino, l'Albani, il Testa e il Cortona, maturando un interesse specifico per la resa pittorica del paesaggio, la nota certamente più originale della sua opera, in cui spesso inserì i certosini. La tela, per la prima volta esposta dopo l'acquisizione, risulta essere una replica dalle spiccate connotazioni popolari del quadro del Mola, ma si caratterizza per i decisi contrasti cromatici tra il colore chiaro del saio e gli scuri dello sfondo.

Eseguito intorno agli inizi del XVIII secolo per la Certosa di Serra, opera di un buon pittore napoletano è, invece, l'ovale su tavola, raffigurante San Bruno in orazione, che fa *pendant* con un'altra pittura della stessa mano raffigurante la Beata Beatrice di Ornacieux, monaca certosina. La figura, vista di scorcio, con le braccia aperte e l'atteggiamento estatico, deriva da un disegno di Giovanni Lanfranco (1582 – 1647), che lo aveva raffigurato in preghiera nel deserto di Chartreuse, inciso da Francesco Villamena nel 1620 e da Teodoro Kruger (1575 – 1624) nel 1621 (Leoncini 1993: 59). Il ciclo iconografico del Lanfranco ebbe una così grande diffusione da costituire fonte primaria di ispirazione per molti pittori: la tavoletta della certosa serrese mostra, però, alcune interessanti varianti stilistiche rispetto all'incisione lanfranchiana: il Santo è più giovane e la sua figura più slanciata.

Una delle più interessanti opere realizzate nel Settecento è, però, l'Apparizione della Vergine a San Bruno di Paolo De Matteis (1662 – 1728). Dipinta nel 1721 si trova oggi nel braccio sinistro della crociera della Chiesa dell'Addolorata di Serra.

L'autore, già allievo del Giordano, aveva assorbito, a Roma, i modi della pittura del Maratta, nel solco del dibattito sulla classicizzazione del barocco, ma il suo sostrato giordanesco subì, successivamente, anche l'influsso del Lanfranco e del Solimena. Nella decorazione del soffitto della farmacia della Certosa di San Martino, il De Matteis adottò, infatti, modi settecenteschi, con richiami rocaille abbandonati, poi, dopo il soggiorno parigino (1702 – 1705), per ritornare a modi solimeniani. L'opera serrese si inserisce a pieno titolo tra le più belle composizioni del suo ultimo periodo: caratterizzata da una pittura *flo*, densa di sfumature, con le figure immerse in una luce soffusa e calda, evoca suggestioni tipiche del pastello. Il Santo, inginocchiato su una nuvola, in atteggiamento devozionale, solleva la testa, sapientemente scorciata, verso l'apparizione della Vergine che, con le braccia sul petto, gli rivolge lo sguardo benevolo.

La scena si riferisce probabilmente all'apparizione della Madonna nei boschi di Santa Maria dell'Eremo, tema molto caro alla devozione popolare e agli artisti, da Simon Vouet, al Guercino, al Ribera, per citarne solo alcuni. La tela, commissionata sotto il priorato di Domenico Castelli da Gerace (1720 – 1725), per uno degli altari della chiesa conventuale, fu portata in paese dopo la catastrofe tellurica del 1783, insieme all'altare in marmi policromi in cui era alloggiato.

In quegli stessi anni, attraverso i possedimenti feudali e le grange si diffuse, seppur in modo contenuto, il culto del Santo in Calabria: una piccola statua lignea, di ignota provenienza e di esecuzione popolare, lo raffigura con in mano la croce e la mitria ai piedi. Sulla base si legge la scritta: "PER DEV. DI MAT. SPADARO MESSINESE 1730". La scultura, quasi totalmente illeggibile a causa di una ridipintura eseguita a smalto, è oggi collocata nella parrocchia, inaugurata nel 1962, che sorge nel quartiere San Brunello, nella zona nord dell'abitato di Reggio Calabria. Non è però questa l'unica testimonianza iconografica settecentesca presente in questa città: nel Museo Nazionale, ma appartenenti alla collezione civica, si trovano pure diversi albarelli da farmacia provenienti dalla spezieria della Certosa serrese (Geraci 1975: 52 – 53). Il primo è firmato Francesco Antonio Saverio Grue (1686 – 1746) celebre ceramista che aveva lavorato anche per Carlo III di Borbone a Capodimonte. Le ceramiche realizzate a Castelli, in Abruzzo, raffigurano il Santo in due diversi, ma consueti, atteggiamenti. Nella prima è in orazione di fronte al crocifisso,

inserito in un paesaggio naturalistico con alberi e costruzioni, mentre nell'altra è riprodotta la diffusissima incisione di Lanfranco e Villamena sebbene con diverse varianti, specie nello sfondo. Diversi altri albarelli di questo tipo, di uguale provenienza, si conservano in alcune collezioni private di Vibo Valentia e Cosenza: le immagini, tuttavia, ricalcano, nello stile e nell'iconografia, quelle più celebri di Reggio Calabria.

Nel Settecento la devozione bruniana si estese anche alla Calabria Citeriore: alla prima metà del secolo appartiene una tela di esecuzione modesta conservata a Celico nella Chiesa Matrice, sul secondo altare della navata destra. Non si sa come il dipinto sia arrivato nella presila, poichè come afferma il Leoncini "le immagini di questo Santo non ebbero mai un'ampia diffusione, ma rimasero sostanzialmente legate agli ambienti certosini" (Leoncini 1995: 173). Possiamo solo ipotizzare che il quadro sia stato dipinto per devozione di qualche personaggio locale influente che aveva lavorato per la Certosa serrese o del folto gruppo di carbonai che dalle Serre andavano a lavorare in Sila. L'opera è interessante perché l'artista ha riprodotto sullo sfondo della composizione un piccolo bacino idrico, alimentato da una cascata, con al centro una colonna sormontata da una croce: un riferimento pittorico al "laghetto" di Santa Maria dell'Eremo, di cui si è già detto, nelle cui acque San Bruno faceva penitenza e pregava.

Un'altra tela, che descrive, invece, la battuta di caccia in cui il Conte Ruggero dei Normanni scoprì San Bruno in preghiera, è conservata a Morano Calabro. L'opera, dalle caratteristiche popolari piuttosto marcate, dipinta nei primi anni del Settecento, riproduce, in ogni particolare, una delle incisioni di Giovanni Lanfranco e Teodoro Kruger: la scena si svolge nei boschi serresi alla presenza di un personaggio che suona il corno, di un ragazzo che tiene le briglie del cavallo del Conte e di un piccolo cane in atteggiamento riverente davanti al Santo. Anche il conte Ruggero inginocchiato, in primo piano, con la mano sinistra sul petto, gli rende devotamente omaggio. L'episodio illustrato dalla tela di Morano si ritrova, secondo i canoni dell'iconografia tradizionale, già nelle xilografie del 1524 che illustrano "la vita" scritta dal du Puy, dove, peraltro, non manca la figura di un cane accanto al conte Ruggero. Successivamente, anche Daniele Crespi (1597 - 1630) in uno degli affreschi eseguiti per la certosa di Garegnano si attenne all'iconografia tradizionale raffigurando l'arrivo del conte Ruggero con i suoi cani e il suo seguito davanti a San Bruno in orazione, con le mani giunte e l'espressione assorta. Nell'incisione di Eustache Lesueur (1616 - 1655) e François Chavueau (1613 - 1676), invece, si nota una leggera variante rispetto alle altre raffigurazioni. San Bruno viene distolto dalla preghiera dall'arrivo del conte Ruggero che si inginocchia e congiunge le mani. Anche uno dei cani è raffigurato "inginocchiato" davanti a lui. Non abbiamo notizie in merito alla presenza di quest'opera a Morano, paese lontano dai territori di influenza certosina. Si può supporre che sia stata dipinta per la devozione privata di qualche personaggio legato alla Certosa calabrese o a quella lucana di Chiaromonte non poi così lontana geograficamente (Tozzi 1996: 96 - 99).

Un dipinto più interessante, che raffigura San Bruno in Preghiera si trova a Cosenza: un tempo collocato nel Duomo ed oggi conservato presso l'Arcivescovado, fu notato da Alfonso Frangipane che, nel suo inventario del 1933 (Frangipane 1933: 128), lo assegnò ad un "ignoto manierato pittore settecentesco". Stilandone, poi, le note storiche riportò l'attribuzione "a un pittore locale di cognome Oranges". La tela, datata 1758, è, infatti, attribuibile a Domenico Oranges, pittore di Cosenza (1720 c. - post 1783), anche sulla base di confronti stilistici con "L'Immacolata, S. Chiara d'Assisi e S. Teresa d'Avila" conservata nella chiesa dell'Annunziata di San Lucido (Mari G. 1994, p. 174), con alcune pitture conservate a Cosenza nella chiesa di San Nicola e con gli affreschi della volta della navata centrale nella chiesa del Carmine a Corigliano del 1744 (Leone 1992: 28 - 31). San Bruno, caratterizzato da una lunga barba nera, è colto in estasi mentre una visione gli fa volgere gli occhi al cielo. Sul libro, aperto e posato sulla roccia, si legge il Salmo LIV, 8 *Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine*. Il versetto ricorda la visita ad un eremita che, pronunciandolo, lo avrebbe esortato ad isolarsi dal mondo. In riferimento alle continue penitenze a cui si sottoponeva, due angioli, dipinti in basso a sinistra, recano in mano i cilici che venivano portati direttamente sulla pelle.

Un altro tema iconografico devozionale, caro, però, al culto locale, quello dell'apparizione della Vergine nei boschi di Santa Maria, più volte ripetuto dai pittori del Seicento e del Settecento, venne trattato, in chiave popolare, da un pittore, forse serrese, per la cappella della grangia certosina di San Leone presso Camini. La tela, della prima metà del Settecento, raffigura il Santo inginocchiato, con i suoi attributi iconografici, il teschio e il pastorale, e le braccia incrociate sul petto, mentre guarda in atteggiamento estatico la figura della Madonna tra gli Angeli con il Bambino in braccio. Interessante, sullo sfondo della scena, una fresca e leggera rappresentazione delle prime capanne monastiche costruite presso il primo eremo bruniano, nel cosiddetto "deserto della torre".

Tra le tele settecentesche, di matrice popolare, presenti in Calabria è da annoverare pure quella che doveva essere la pala dell'altare della grangia di Montauro, in località Cece, oggi conservata in una collezione privata. La composizione pittorica, strutturata su due registri, raffigura in alto la Madonna col Bambino in gloria ed in basso San Bruno, San Pietro e Santo Stefano.

In Certosa, invece, nella cappella del vecchio quarto priorale, si trova un dipinto, raffigurante l'Apoteosi del Santo (Gritella 1991: 88), assegnabile ad uno dei tanti artisti di scuola serrese operanti nel XVIII secolo, e derivante da una delle scene disegnate da Giovanni Lanfranco e incise da Teodoro Kruger nel 1621, che raffigura la sua anima portata in Cielo dagli Angeli. Il tema è stato replicato più volte da molti artisti, venendo a costituire, come afferma il Leoncini, "un prototipo tipologico" (Leoncini 1993: 61).

A Scilla, invece, nella chiesa dell'Immacolata è conservata un'opera di Giacinto Diano (Pozzuoli, 1731 – Napoli, 1803) raffigurante la gloria di Sant'Andrea. Nell'impianto compositivo si inserisce anche la figura di San Bruno con il pastorale ai piedi mentre indica ai devoti la scena Sacra. La tela reca la firma frammentaria "Dian" e fa pendant con un'altra di identiche misure, raffigurante la Pietà, firmata e datata Giacinto Diano 1761. Della gloria di Sant'Andrea si conserva pure il bozzetto che però esclude la figura del Certosino, aggiunta, sicuramente, per volontà del committente, da identificare, con molte probabilità, con un membro della famiglia Ruffo. I monaci possedevano, infatti, in quella zona diverse grange, le cui pertinenze si estendevano addirittura fino a Reggio. Questo culto, potrebbe essere arrivato fino a Scilla per questo motivo, oppure per una particolare devozione dei Ruffo. L'opera del Diano, pittore attento all'opera del De Mura che evoca suggestioni proprie della pittura di Corrado Giaquinto e addirittura di Pompeo Batoni (Cagliostro 1999: 98), ci mostra un monaco, anziano, dai lineamenti decisamente caratterizzati, tanto da far intravedere un vero e proprio ritratto.

L'iconografia bruniana del Settecento, per ciò che riguarda, invece, la scultura, non presenta esempi pregevoli: ci sono pervenute solo due opere, entrambe conservate a Serra, presso Santa Maria del Bosco. Un mezzobusto collocato sulla nicchia posta al di sopra del finestrone della Chiesa, che regge nella mano destra una croce e nella sinistra un teschio, è, purtroppo, di difficile leggibilità a causa della sua collocazione, ma sembrerebbe essere un'opera di esecuzione popolare, forse serrese, tardosettecentesca. Il San Bruno dormiente, invece, posto in quello che i serresi chiamano "dormitorio", nella grotta, cioè, abitata durante la permanenza nell'eremo della Torre, arricchisce i temi iconografici. Fu scolpito, probabilmente, dallo scultore Stefano Pisani (1750 – 1843), alla fine del XVIII secolo, per ricordarne il riposo nella grotta "romitorio" ma anche per alludere alla sua morte, in quanto il termine "dormitorio" può essere riferito alla sua tomba. Questo topos iconografico, unico in Calabria, è interessante per il culto diffuso dai certosini e la devozione esercitata nella spelunca. Si legge, infatti, nel "Chronicon Cartusiae Calabriae quae SS. Stephani et Brunonis appellatur ab Anonimo cartusiano": *Innumerabilia profecto sunt miracula quae, Deo operante, fiunt in illo loco, in quo sanctus Bruno poenitentiam agens manebat. Nam quam plures morbo frigoris, ac febre tertiana laborantes curati sunt et curantur in dies, desumentes pulverem ipsius lapidis, super quem ipse sanctus Bruno dormiebat, una cum vino, dicentes ter orationem dominicam et ter salutationem angelicam cum invocatione eiusdem sancti. Et res usque adeo in tantum votum venit, ut totus ille lapis videatur confossus ac ipsius lapidis pulverem omnes habere procurant* (De Leo 1993: 114).

Nei primi anni dell'Ottocento, fu dipinta invece, probabilmente da un certosino, una morte di San Bruno. L'opera, eccessivamente popolare, manca di disegno e prospettiva tanto che la sua ingenuità la fa apparire come un interessante quadro naif *ante litteram*. Anche questa tela prende spunto da uno dei disegni del Lanfranco incisi dal Kruger, raffigurante il transito del Patriarca, sebbene sia stata dipinta con alcune varianti: la composizione appare meno affollata e i volti dei monaci più caratterizzati. "L'apparizione della Vergine", invece, opera, dipinta dal pittore popolare Domenico Ruffo per la Chiesetta "Giancotti" di Serra, riproduce, in chiave popolare, la più famosa tela del Guercino (1591 - 1666), dipinta nel 1647 e conservata presso la Pinacoteca di Bologna. Il tema, caro alla devozione e agli artisti che hanno contribuito ad arricchire l'iconografia bruniana, assume a Serra un significato particolare a causa del culto per Santa Maria del Bosco. Del Ruffo si conoscono in Calabria diverse opere, tra le quali meritano nota la "Madonna della Catena e Santi", firmata e datata 1858, conservata a Catanzaro nel Museo Diocesano e la "Madonna di Porto" conservata a Taverna, nella chiesa Arcipretale di Santa Barbara.

Un'altra interessante immagine popolare del Santo Patriarca è quella scolpita a bassorilievo sul paliotto d'altare della cappella dei fratelli della Certosa. L'ignoto scultore lo ha colto in preghiera, inginocchiato di fronte ad una roccia su cui sono poggiati il teschio e il crocifisso. La resa della figura, fortemente caratterizzata in chiave popolare, fa pensare ad una origine locale dell'opera, in quanto, in quegli anni, era attiva una bottega di scultori che discendevano da Giuseppe Tommaso Pisani che il Tedeschi aveva definito "non ispregevole scultore in marmo" (Pelaia 1986: 164) e che ebbe continuazione in Salvatore, autore, nel 1834 dell'altare maggiore della Chiesa Matrice di Mammola.

Un interessante quadro, invece, proveniente da Napoli e conservato nella Certosa calabrese riproduce il Fondatore dell'Ordine anziano, con la barba bianca e il capo aureolato di sette stelle, sorreggente con la mano destra il libro e la Croce e con la sinistra il bastone. L'ignoto pittore napoletano volle riproporre in epoca neoclassica quella che ne era diventata la *vera effigies* nel secolo precedente. Questa iconografia era, in quegli anni così diffusa da venire riprodotta in ogni genere di medagliette ed oggetti votivi e, inoltre, venne adottata per la prima tela facente parte della serie dei ritratti dei priori generali dell'Ordine conservata nel capitolo generale di Grenoble (Leoncini 1995: 218). La particolarità sta proprio nella presenza della barba sul volto di San Bruno che i padri certosini non hanno mai portato, ma era, bensì, una caratteristica distintiva dei fratelli. E' per questo che nei quadri e nelle statue, eseguiti in aree geografiche diverse, il suo volto è sempre glabro. E' il caso, pure, di un'altra tela che lo raffigura, opera dell'artista Venanzio Pisani (1800 - 1878), dipinta nel 1842 per la cappella dedicatagli a Rossano dall'Arcivescovo Bruno Maria Tedeschi e collocata oggi nel locale Museo Diocesano (Pisani D. 1994: 132). Dello stesso autore o della sua cerchia si conservano presso alcune famiglie serresi altri due quadri. Il primo raffigura San Bruno in preghiera riferibile ad una già citata opera del Lanfranco incisa da Francesco Villamena nel 1620 (Leoncini 1993: 59), mentre il secondo, più originale, lo raffigura con i piedi immersi in un fiume, circondato da alberi, mentre medita con in mano un teschio. Interessante per l'originalità del tema iconografico, quest'opera lo indica come Santo dell'acqua, a causa delle sue continue penitenze nel fiume Ancinale. Troviamo l'elemento naturale o le fontane, infatti, in diverse opere, tra le quali spicca un quadro di Simon Marmion, eseguito durante l'ottavo decennio del XV secolo. Questo attributo potrebbe riferirsi alla sua identificazione con "il fonte da cui scaturisce l'ordine di Certosa" e questa sembra infatti l'interpretazione più attendibile. Il primo rapporto con l'acqua può essere riferito al miracolo della fonte sgorgata a Chartreuse in seguito alle sue preghiere. Tuttavia anche l'arrivo a Serra fu caratterizzato dal miracoloso sgorgare di una sorgente, come dimostra la sua presenza nel quadro cinquecentesco della chiesa dell'Assunta. Le fonti di Chartreuse e della Torre furono fondamentali per lo stanziamento delle comunità monastiche che, altrimenti, non avrebbero potuto vivere. Ma una ulteriore conferma del legame con l'acqua può essere ricercato nella leggenda che vuole che dal suo sepolcro scaturisse un liquido miracoloso capace di guarire gli

infermi. A conforto della solidità di questo rapporto privilegiato c'è, pure, la tradizione popolare secondo la quale ci si rivolge a San Bruno per placare i temporali e le alluvioni che a Serra sono molto frequenti. Vengono, infatti, conservati i confetti lanciati il giorno di Pentecoste, anniversario della prima processione delle reliquie, sul busto d'argento, per essere utilizzati, tenendoli fuori di casa, durante i temporali invernali, come vere e proprie reliquie da contatto, mentre si prega per placare la furia degli elementi.

Oltre a Venanzio Pisani, altri artisti serresi hanno raffigurato San Bruno, nell'Ottocento: nella Chiesa Matrice del paese, sul quarto altare della navata destra si trova una scultura policroma dell'intagliatore Michele Amato, che lo rappresenta nell'atto di leggere un libro, attribuito iconografico frequente in molte sue raffigurazioni. In alcuni casi il libro allude ad una delle sue più famose opere, il commentario ai Salmi ma, in generale, simboleggia la cultura del "Magister" della scuola di Reims. Lo scultore gli volle dare lineamenti giovanili, secondo una iconografia localmente poco diffusa, ed imprimere movimento al vestito con le pieghe del cappuccio "alla spagnola". Michele Amato, morto nel 1874, può essere considerato uno dei più fecondi statuari locali dell'Ottocento: le sue sculture lignee, dai tratti delicati, adornano, infatti, molte chiese della Calabria. Non furono, però, solo le statue processionali a diffondere il culto e la devozione bruniana. Negli appartamenti vescovili di Squillace sono conservati due "scarabattoli" di mano serrese, ovvero due teche di legno, contenenti alcune statuette di terracotta dipinta, il primo dei quali, firmato, raffigura l'apparizione della Madonna a San Bruno, mentre l'altro contiene le immagini di tutti i santi più venerati a Serra: San Raffaele, San Giuseppe, San Francesco di Paola, San Biagio, l'Immacolata e San Bruno. Dell'autore, Angelo Gabriele Valente non abbiamo dati precisi. Era detto "lu cicatu di Taffa", a causa della sua forte miopia e la voce popolare vuole che per modellare con l'argilla le statuine e curarle in ogni minimo dettaglio le avvicinasse troppo al naso, spesso rovinandole. Di Valente rimangono oggi, in collezioni private, altri due scarabattoli, di cui uno, firmato e datato 1870, è composto da numerosi pezzi, alcuni dei quali così piccoli (misurano, infatti, in altezza cm 1,5) e al contempo perfetti da suscitare meraviglia (Pisani D. 1999: 17). Un'altra statuette di terracotta policroma, probabilmente dello stesso autore, conservata in Certosa, raffigura San Bruno nell'atto di rifiutare la mitria. L'opera ricalca le linee della celebre statua conservata a Roma, nella basilica di San Pietro, opera del 1743 del francese Michel-Ange Slodtz.

Anche i dipinti, nell'Ottocento, erano utili a diffondere l'iconografia: due di essi, conservati, uno nella Cappella esterna della Certosa e l'altro nella Chiesa di Santa Maria del Bosco eseguiti da pittori locali durante la seconda metà dell'Ottocento, riproducono il tardocinquecentesco prototipo iconografico calabrese conservato nella chiesa dell'Assunta di Serra. Replicata più volte, anche in piccole dimensioni, e destinata alla devozione privata, quest'immagine, oggetto di culto locale, si diffuse in paese tramite i dipinti di Federico Bosco, Salvatore Carnovale, Michele e Vincenzo Minichini, Salvatore Pisani e Salomone Barillari. Ed è, probabilmente, in questa cerchia di pittori che va ricercata la paternità delle due opere.

Di Salomone Barillari, (1831 – 1898), che aveva compiuto i suoi studi artistici a Roma, esistono due dipinti identici, uno in una collezione privata e l'altro nella biblioteca della Certosa, raffiguranti un San Bruno giovane, senza barba, colto nell'attimo in cui una apparizione sovranaturale lo distoglie dalla lettura; mentre del serrese Vincenzo Minichini (1886 – 1954), si conserva, pure, in una cappella eretta nell'abitato di Serra, una tela che riproduce il celebre San Bruno marmoreo dello scultore francese Jean Antoine Houdon (1767) collocato nella basilica romana di S. Maria degli Angeli. La statua fu più volte replicata perché era considerata una delle più grandi sculture religiose del secolo tanto che, appena eseguita, suscitò l'ammirazione di Clemente XIX che esclamò "Se la regola lo permettesse, parlerebbe" (Montagu 1966: 3).

Alla fine dell'Ottocento, per la Certosa serrese in fase di ricostruzione, il tema iconografico della morte di San Bruno, fu ripreso, secondo il racconto dello scrittore certosino François du Puy, con i confratelli disperati per la grave perdita, raccolti al capezzale del Santo, disteso sul letto con le mani giunte, nel paliotto di bronzo dorato, eseguito dallo scultore francese Poussielgue Rusand (1824 –

1889) (Thieme - Becker 1933, XXVII: 320). L'opera, commissionata dai certosini, insieme agli altri bronzi che adornano l'altare maggiore della chiesa conventuale, durante gli anni della ricostruzione del monastero, tradisce, nell'esasperazione dei gesti dei personaggi, l'eclettismo stilistico e l'accademismo di fine Ottocento.

Per la stessa chiesa conventuale fu realizzato un ciclo iconografico raffigurante San Bruno e i sei compagni, l'incontro con il conte Ruggero dei Normanni, la morte e l'apoteosi. Il ciclo è dovuto al pennello di Carmelo Zimatore (Pizzo, 1850 – 1933) che studiò all'accademia di Belle Arti di Firenze, dove fu allievo di Michele Gordigiani e di Diego Grillo detto Antonio (Pizzo, 1878 – Roma 1963) allievo, a Napoli di Palizzi e Cammarano. I due artisti, che lavorarono in coppia per diverse chiese della regione, seppero rendere suggestivamente, con il loro stile verista, basato sulla preminenza del colore sul disegno, che conferiva indeterminatezza ai contorni, le atmosfere mistiche delle scene riprodotte. I dipinti, eseguiti contestualmente agli affreschi realizzati nell'abside della chiesa conventuale agli inizi del XX secolo, ne documentano la vena narrativa e capacità tecnica.

Un ulteriore piccolo quadro dipinto, evidentemente, per la devozione privata nello stesso arco di tempo, è conservato nel priorato della Certosa e raffigura un San Bruno giovane, senza barba con una aureola luminosa che spicca sul fondo scuro. Potrebbe essere opera di dom Raffaele Baldegger un monaco tedesco che fu a Serra nel 1907 dove ricoprì la carica di vicario tra il 1918 e il 1932. Lasciò alla certosa diversi studi, disegni e dipinti di buona qualità pittorica. Il suo lavoro terminò nel 1932, quando la morte lo colse a Pavia.

Ultime in ordine cronologico sono le opere della famiglia serrese Scrivo. Lo scultore Giovanni Scrivo (1868 - 1933), frequentata l'accademia di Belle Arti a Roma dove ebbe per maestro Ercole Rosa, ebbe commissioni importanti dai certosini, tra le quali la statua di Santa Rosellina per il convento di Calci, la statua della Vergine per quello di Lucca (Scrivo 1988: 9). Conservati nel Museo della Certosa di Serra ma provenienti da Calci, sono, invece, i sedici medaglioni di gesso, eseguiti nel 1908, che raffigurano i santi dell'Ordine: Santa Rosellina, Santo Stefano vescovo, Sant'Artoldo vescovo, Sant'Antelmo vescovo, Sant'Ugo di Lincoln, la Beata Beatrice, il Beato Niccolò Albergati, il Beato Ayraldo, il Beato Bonifacio di Casa Savoia, il Beato Giovanni di Spagna, il Beato Lanuino, il Beato Odone, il Beato Dionigi, il Beato Guglielmo de Fenoglio, i Beati martiri Giovanni, Agostino, Roberto e compagni oltre al Patriarca portato in gloria dagli angeli, con le braccia sollevate verso sette stelle.

Tuttavia le opere più interessanti trovano collocazione sull'altare maggiore della Certosa calabrese. Due statue raffiguranti San Bruno e il Beato Lanuino, recante nella mano sinistra un rotolo che lo connota come architetto dell'Ordine, affiancano il baldacchino dentro il quale è situato il cinquecentesco busto reliquiario d'argento. Il complesso, frutto della collaborazione tra i marmorari romani Medici con gli scalpellini Mattia e Gabrielli (Grazioli Medici: 670), i bronzisti francesi fra i quali spicca il già citato Poussielgue Rusand, e Giovanni Scrivo, "fu premiato con medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900" (Scrivo 1988: 9).

Un'altra opera marmorea dello scultore, realizzata nel 1922, si trova nella chiesa dell'Assunta di Serra. San Bruno vi è raffigurato benedicente con, sullo sfondo, la facciata della chiesa che ospita la scultura.

Il fratello di Giovanni Scrivo, don Bruno (1876 - 1957), che aveva partecipato attivamente ai lavori di ricostruzione della nuova Certosa, scolpendo, tra l'altro, quattro bassorilievi in legno, raffiguranti gli Evangelisti per il coro della chiesa realizzò, invece, un bassorilievo di terracotta acroma firmato e datato 1936, raffigurante l'apparizione della Vergine ambientata nel bosco di Santa Maria: si vedono, infatti, sullo sfondo, la chiesa e il "Dormitorio".

Altra sua nota opera è l'Ostensorio, eseguito durante la prima metà di questo secolo per la chiesa Matrice. Realizzato tenendo presente le argenterie napoletane settecentesche di questo tipo che presentano sul nodo due angeli sorreggenti un cuore, ha come caratteristica specifica la presenza, sul piede, di due Santi che godono a Serra di grande devozione, San Biagio e San Bruno, raffigurato in ginocchio e intento nelle orazioni.

Oltre agli artisti già citati, molti altri calabresi, nel corso del XX secolo, e specie nella seconda metà, hanno contribuito ad arricchire l'iconografia bruniana, spesso in modo particolarmente interessante. Tuttavia questo studio non ne prende in considerazione le opere perché toccherebbe alcuni aspetti dell'arte contemporanea che meritano di essere diversamente indagati.

BIBLIOGRAFIA

- Novena del Patriarca S. Brunone fondatore dell'ordine certosino*, 1863, Vincenzo Manfredi, Napoli
- Cagliostro, R. M. 1999, *L'apoteosi di S. Andrea*, in Cagliostro, R. M. – Nostro C. – Sorrenti M. T., *Sacre visioni*, De Luca, Roma
- Ceravolo, T. 1999, *Gli spiridati*, Monteleone editore, Vibo Valentia
- De Leo, P. 1993, *Certosini e Cistercensi nel Regno di Sicilia*, Rubbettino, Soveria Mannelli
- Di Dario Guida, M. P. 1993, *Pittura e scultura dal Seicento al Settecento*, in "Storia del Mezzogiorno", vol. XI, pp. 493 - 535
- Geraci, P. O. 1975, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria – L'arte bizantina, medioevale e moderna*, Edizioni Parallelo 38, Reggio Calabria
- Grazioli Medici, P. 1992, *Medici – Marmorari romani*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Roma
- Gritella, G. 1991, *La Certosa di S. Stefano del Bosco a Serra San Bruno*, L'artistica, Savigliano
- Leoncini, G. 1993, *Iconografia della vita di San Bruno nelle incisioni del XVI e del XVII secolo*, in "Die kartauser und ihre welt", Institut fur Anglistik und Amerikanistik universitat, Salzburg
- Leoncini, G. 1995, *Considerazioni sull'iconografia di San Bruno "prototipo" del certosino. Un'indagine sulle stampe dal XV al XVII secolo*, in De Leo P. (a cura di) *San Bruno e la Certosa di Calabria*, Rubbettino, Soveria Mannelli
- Leone, G. 1992, Beni Culturali a Corigliano Calabro. Le opere d'arte: l'Annunciazione di Domenico Oranges, in "Il serratore", V, pp. 28 - 31
- Letizia, G. (a cura di) 1985, *La Platea. Cronistoria di Serra San Bruno*, Tip. Mele, Serra San Bruno
- Lipinsky, A. 1958, *Il busto di San Bruno scultura in argento di Francesco Laurana*, in "Brutium", a. XXXVII, nn. 9 – 10., pp. 2 – 4
- Mari, G. 1994, *Domenico Oranges – L'Immacolata, S. Chiara d'Assisi e S. Teresa*, in AA. VV., "Iconografia di Chiara d'Assisi in Calabria, il Coscile, Castrovillari
- Mariani, A. 1943, *San Bruno fondatore dell'ordine certosino*, Istituto missionario Pia società San Paolo, Alba
- Martinelli, V. (a cura di) 1960, *Francesco Susinno - Le vite de' pittori messinesi*, Le Monnier, Firenze
- Migne, J. P. 1879, *Sanctus Bruno ordinis carthusiensis fundator*, in "Patrologiae cursus completus. Series latina", apud Garnier fratres, Paris
- Montagu, J. 1966, *Jean Antoine Houdon*, in *I maestri della scultura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano
- Oliva, G. 1952, *Laudi a San Bruno*, Pia Società San Paolo, Bari
- Onda, S. 1992, *La pittura colta di Francesco Caivano*, in "Brutium", a. LXXI, n. 2, p. 6
- Pelaia, B. (a cura di) 1986, *Bruno Maria Tedeschi – Serra e i paesi del circondario*, Catanzaro Tipografia FATA
- Pisani, D. 1994, *Bruno Maria Tedeschi Arcivescovo di Rossano*, in "Calabria nobilissima", a. XL – XLI, n. 88 – 89 – 90 - 91
- Pisani, D. 1996, *Il busto Argenteo di San Bruno*, in *Vivarium Scyllacense*, a. VII, n. 1- 2
- Pisani, D. 1997, *Il centro storico*, in Ceravolo et al., *Serra San Bruno e la Certosa*, Qualecultura, Vibo Valentia
- Pisani, D. 1999, *Arte e tradizioni nelle figure presepiali delle Calabrie*, in Sicilia Fiorella – Pisani Domenico (a cura di), *Figure presepiali napoletane e calabresi dal XVIII al XX secolo*, Rubbettino, Soveria Mannelli

- Pisani, D. 2000, *Cenni sulla cultura pittorica del XVII secolo in Calabria*, in Sicilia Fiorella – Pisani Domenico (a cura di), *Il recupero della memoria. Pittori del Seicento in Calabria*, Electa Napoli
- Pisani, G. M. 1984, *Oggetti d'Arte nella chiesa Matrice di Serra San Bruno*, in "Il laghetto", a. VII, n. 5, p. 7
- Principe, I. 1983, *L'immagine nascosta* (catalogo della mostra), Tipografia Offset81, Firenze
- Roli, R. 1966, *Il classicismo*, in "I maestri del colore", Fratelli Fabbri editori, Milano
- Scrive, B. 1988, *Famiglia Scrivo. Una tradizione che continua* (catalogo della mostra), Mapograf, Vibo Valentia
- Thieme U. – Becker F. 1937, ad vocem : *Muller David*, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, vol. XXV, p. 223, Seeman, Leipzig
- Tozzi, S. 1996, *La collegiata dei Santi Pietro e Paolo a Morano Calabro*, Florence Art edizioni, Firenze
- Tripodi, A. 1994, *In Calabria tra Cinquecento e Ottocento*, Jason, Reggio Calabria
- Tromby, B. 1773 – 1779, *Storia critico cronologica diplomatica del Patriarca San Brunone e del suo ordine cartusiano*, 10 voll. Vincenzo Orsino, Napoli