

PITTURA MURALE IN BASILICATA

Dal Tardo Antico al Rinascimento

Rossella Villani



Consiglio Regionale di Basilicata



Rossella Villani

Pittura murale in Basilicata. Dal Tardo Antico al Rinascimento

Prima edizione digitale gennaio 2022

EDIZIONE A CURA DI DOMENICO SCAVETTA

Si ringraziano

Antezza Tipografi – grafica copertina

Quest'opera è distribuita con [Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



Indice

Colophon

Prefazione

Presentazione

Introduzione

Capitolo Primo. Dal Tardoantico al Medioevo

I secoli IX e X

La civiltà rupestre in Basilicata

La cripta del Peccato originale a Matera

Note

Bibliografia

Capitolo Secondo. Dall'età normanna ai primi anni angioini

Il secolo XI

La cripta di San Michele a Monticchio

IL SECOLO XII

Il "Sant'Andrea" nella Cripta di San Giovanni in Monterrone a Matera

La chiesa di Santa Maria di Anglona a Tursi

L'impianto architettonico e le varie fasi costruttive della chiesa

Il ciclo pittorico

La produzione pittorica materana nel secolo xiii

La Cripta dei Santi Pietro e Paolo

La cripta di San Nicola dei Greci

La cripta di San Giovanni in Monterrone

La cripta di Santa Lucia alle Malve

Note

Bibliografia

Capitolo Terzo. Età angioina

La seconda metà del secolo XIII

Le cripte vulturine

La cripta di Santa Margherita a Melfi

La cripta di Santa Lucia a Melfi

IL SECOLO XIV

La chiesa di San Francesco a Potenza

La chiesa della SS. Trinità a Venosa

La cripta di Sant'Antuono ad Oppido Lucano

La chiesa di San Biagio a Rapolla

La cappella ipogea di San Francesco a Irsina

Note

Bibliografia

Capitolo Quarto. Età aragonese

Pittura tardogotica in Basilicata

La cripta di Santa Barbara a Matera

La chiesa di Santa Maria delle Rose a Lavello

La chiesa di Santa Lucia ad Atella

Il Maestro di Miglionico

La cappella della SS. Trinità a Miglionico

La cripta della Madonna delle Tre Porte a Matera

La cripta di Santa Maria dell'Idris

Note

Bibliografia

Capitolo Quinto. La prima metà del '500

Nicola da Novasiri

La chiesa di Santa Maria degli Angeli a Senise

La cappella dell'Annunziata e la chiesa di Santa Barbara a Rivello

La chiesa di San Donato a Ripacandida

Giovanni Luce da Eboli

La chiesa di San Francesco a Pietrapertosa

Giovanni Todisco da Abriola

Il convento di Santa Maria di Orsoleo a Sant'Arcangelo

Il rapporto tra Luce e Todisco

La chiesa di Santa Maria ad Anzi

Il Martirio di San Sebastiano nella chiesa di San Francesco a Potenza

Il convento di Sant'Antonio ad Oppido Lucano

Il convento di Sant'Antonio a Rivello

La chiesa di Santa Barbara a Rivello

La cappella di Santa Lucia ad Avigliano

Il convento di Santa Maria della Neve a Laurenzana

Gli affreschi di Todisco nella SS. Trinità a Venosa e nella chiesa di San

Gerardo ad Abriola

Note

Bibliografia

Catalogo Libryd-Scri(le)tture ibride

Energheia



Consiglio regionale della Basilicata

Prefazione

Un itinerario guidato attraverso la Basilicata per scoprire i meravigliosi affreschi conservati nelle chiese rupestri, un altro tesoro della nostra terra, la cui conoscenza, ancora oggi, resta prerogativa di pochi addetti ai lavori. È questo l'obiettivo che l'autore ha voluto perseguire, proponendo una meticolosa opera di studio e ricerca sulle pitture murali delle chiesette lucane.

Divulgato prima attraverso le pagine web del sito del Consiglio regionale, si è voluto tradurre il lavoro anche in forma cartacea per dare la possibilità, a tutti, anche cioè a quelli che ancora non utilizzano internet, di poter accedere a questa "preziosa" raccolta di informazioni sulle bellezze nascoste nelle piccole chiese eremitiche della Basilicata.

Una guida che, pur nella sua linearità espositiva, non manca di approfondimenti critici, storiografici e stilistici, e che raccoglie le riflessioni degli studiosi d'arte che, prima dell'autore, hanno analizzato gli affreschi lucani.

Inestimabile è il corredo fotografico che costituisce parte integrante della ricerca che mostra purtroppo in molti casi, come questo patrimonio sia spesso abbandonato a se stesso e soggetto all'azione degli agenti naturali che, con il tempo, e senza purtroppo interventi significativi, ne compromettono la bellezza o, nei casi più malaugurati, trasformano in polvere ciò che secoli addietro abili mani di frescanti hanno riprodotto sulle pareti delle chiese rupestri lucane.

Un richiamo espresso a chiare lettere anche dall'autore affinché non ci si dimentichi di questi affreschi e siano attuati gli interventi necessari perché anche i posteri possano godere di questo tesoro che, se ancora oggi in gran parte sconosciuto, non può non rientrare nel novero delle bellezze artistiche custodite nel nostro territorio che, oltre a costituire un patrimonio storico e culturale di indubbia rilevanza possono anche, se conosciute e divulgate opportunamente, essere meta di quel turismo "colto" che sta caratterizzando sempre più la nostra regione.

Egidio Mitidieri
Presidente del Consiglio regionale

Presentazione

Il lavoro di Rossella Villani contribuisce in misura determinante a far luce sulla storiografia artistica della Basilicata, viaggiando nel tempo e nello spazio, a tutt'oggi scarsamente esplorato, di una Regione del Mezzogiorno che ha fatto per secoli da territorio di convergenze di più culture, ognuna delle quali ha lasciato purtroppo ben poche tracce di sé in ragione sia delle diverse calamità naturali che l'hanno interessata (frane, eventi sismici, erosioni idrogeologiche, ecc...), sia dell'isolamento politico-amministrativo che ha fatto da complemento alla floridezza della sua economia sin dall'avvento della feudalità introdotto dalla conquista normanna.

Alla mancata attenzione della storiografia artistica internazionale, tutta concentrata sul patrimonio culturale emergente nelle aree forti del nostro Paese, ha corrisposto in sede regionale, un interesse piuttosto limitato e circostanziato, dovuto essenzialmente allo sforzo di pochi emeriti eruditi la cui voce solo raramente è riuscita a varcare la soglia del localismo, per affacciarsi all'attenzione di più aperti universi culturali, sollecitando però curiosità e stimolo all'approfondimento.

Solo quando si è aperto il capitolo della storiografia contemporanea, grazie soprattutto a studiosi quali il Croce ed il Bertaux ed all'autorevole organo di stampa "Napoli Nobilissima" da loro fondato e reso cenacolo di dibattito culturale e sede di confronto della critica storica ed artistica internazionale, anche il patrimonio artistico delle regioni politicamente ed economicamente più emarginate ha trovato pari dignità tra quello presente e bene esplorato nelle realtà territoriali più ricche e più fortunate.

Sin dagli inizi del XX secolo, la ricerca scientifica e quella umanistica hanno preso a viaggiare insieme, approfondendo la conoscenza delle tecniche e delle espressività, indagando sulle materie impiegate, come sulle fonti letterarie che avevano fornito i soggetti dell'ispirazione ed allargando il campo della ricerca alle vicende storiche relative alle realizzazioni e alle trasformazioni, alle caratteristiche degli interventi restaurativi, alle analisi dei livelli di persistenza, conservazione e protezione attivati e/o attivabili.

Tale ricerca ha preso ad esplorare su territori aperti, interessando centri storici maggiori o minori, piazze, monumenti e manufatti artistici dislocati in vari contesti, applicando a tutti il medesimo rigore metodologico, dando significato culturale anche ai luoghi di lavoro, agli opifici e ai singoli episodi insediativi, con particolare riferimento alle loro caratteristiche tipologiche, tecnologiche e stilistiche.

L'Ufficio Nazionale per il Catalogo, istituito presso il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, operando attraverso le Soprintendenze, ha promosso un organico censimento di tutte le risorse culturali del Paese. Alla realizzazione del quale stanno contribuendo, in uno con gli esperti interni, strutture universitarie, centri di ricerca e singoli studiosi.

Lo scopo di tali operazioni non sta semplicemente nel "conoscere" e nel "sistematizzare le conoscenze", ma, e direi sostanzialmente, nel divulgare le "conoscenze sistematizzate", nel farle cioè divenire patrimonio di tutti, per affidare a tutti, insieme all'orgoglio di appartenenza, anche le responsabilità della sua cura e della sua protezione.

Alla luce di tali considerazioni il lavoro di Rossella Villani acquista un significato particolarmente meritorio.

A stimolarlo non è tanto la "caccia all'inedito", peccato veniale delle istituzioni di ricerca soprattutto accademiche, né la "originalità ad ogni costo" nel linguaggio scientifico-letterario come nell'ordine temporale e spaziale organigrammante la strutturazione del testo, né

tantomeno la presunzione di spazzare via l'insieme dei dubbi interpretativi sedimentatisi nel corso delle altrui letture, opponendo ad essi elementi di conquistata certezza.

Lo studio di Rossella Villani ci propone un viaggio attraverso cinque secoli di cultura lucana facendoci sostare nelle aree dove la stratificazione delle espressioni artistiche ci offre la maggiore attrazione o semplicemente stimola la maggiore curiosità, coinvolgendoci in dialettici confronti con il pensiero critico che ha contribuito a ricostruire la storia dei manufatti anche ritenuti marginali, riempimenti di quei tanti vuoti che la frammentazione del racconto intrinseco ha lasciato scoperti.

Tra i maggiori pregi del lavoro di Rossella Villani, mi piace sottolineare:

1. la organicità del costruito narrativo, impostato su coordinate temporali rapportate alle dominanze che hanno governato il territorio dall'età bizantina-longobarda a quella dell'avvento viceregnale spagnolo;
2. la chiarezza espositiva che informa la narrazione, sia nella presentazione analitica delle opere d'arte, sia nel dialettico confronto delle attribuzioni e delle interpretazioni alle quali le opere sono andate soggette;
3. la cura dedicata all'ambientamento delle singole opere nelle vicende storiche che ne hanno promosso la genesi e le trasformazioni e nel contesto spaziale architettonico che le accoglie;
4. la ricerca costante nell'individuare i caratteri di una cultura autoctona e nell'ipotizzare il persistere di comportamenti artistici viaggianti nei solchi di un'antica tradizione anche a valle di contaminazioni con scuole esterne (in particolare quelle napoletane), introdotte nel territorio della Basilicata soprattutto ad opera di ordini monastici;
5. la completezza della documentazione bibliografica arricchita talvolta anche da fonti archivistiche di significativa rilevanza;
6. il fortunato incontro tra scientificità e divulgazione, che rende il volume di agile consultazione anche per un pubblico non specializzato, contribuendo a stimolare la sua "curiosità" storico-artistica senza peraltro rinunciare alla rigosità di un metodo analitico ed al perseguimento di più ambiziosi obiettivi, mirati alla maturazione delle conoscenze anche per una utenza più esigente.

Il lavoro della Villani, concludendo, si apre ad una pluralità di interessi e fornisce una chiave di lettura che, partendo dalla storiografia artistica della regione nei cosiddetti "secoli bui" dell'alto e basso medioevo, non ne trascura gli scenari sociali, economici e politico-amministrativi, contribuendo a ridefinire il mosaico delle conoscenze del patrimonio culturale italiano, inserendovi non pochi tasselli che ne risultano mancanti e restaurando quelli che versano in uno stato di mortificante precarietà.

Il volume di Rossella Villani merita di entrare nelle scuole non per essere ricacciato nelle scaffalature di poco trafficate biblioteche ad uso di sporadiche consultazioni, ma per "servire" più direttamente gli allievi come un autentico "libro di testo", a sostegno di quella "cultura locale" che contribuisce a costruire quella nazionale ed internazionale.

Antonio Giovannucci
Soprintendente ai Beni Ambientali ed Architettonici della Basilicata

Introduzione

L'intento di questo excursus sulla pittura murale in Basilicata è di veicolare, a prescindere da finalità squisitamente specialistiche, parte delle espressioni più significative della cultura artistica lucana e fornire la chiave di lettura di opere d'arte di pregio, in taluni casi deteriorate e quasi completamente distrutte dalle intemperie e dal trascorrere degli anni, ma più spesso confinate nella dimenticanza e nell'oblio.

Il percorso di pittura murale che ci accingiamo a tracciare si propone, in particolare, di ripercorrere cronologicamente le tappe e i momenti evolutivi del processo pittorico lucano, a partire dal IX secolo, con l'antico ciclo rinvenuto nella Chiesa rupestre del Peccato Originale, a Matera, sino a giungere alla prima metà del Cinquecento, con il notevole corpus di opere siglate o attribuite a Giovanni Todisco di Abriola, ultimo grande esponente della pittura a fresco lucana.

L'itinerario pittorico proposto ha privilegiato la pittura murale che, rispetto al dipinto su tavola, rappresenta una delle massime espressioni artistiche endogene cominciata, sin dal X secolo nelle chiese rupestri materane e continuata, successivamente, nelle chiese e nei conventi lucani.

In realtà per Adriano Prandi, a partire dal XVI secolo, non si può più parlare d'arte propriamente lucana per la pittura, perché, nonostante l'affermarsi, in loco o nelle vicine città pugliesi di confine, della bottega dei fratelli Stabile, i dipinti maggiori sono opere importate o acquistate nell'area napoletana.

Tuttavia, se in Basilicata le manifestazioni artistiche in genere non hanno una precisa identità o collocazione, tale da determinare una specifica corrente e una storiografia che individui la regione nella sua storia, gusto e cultura, è pur vero che il concetto di un'arte lucana d'importazione, che segue obliquamente, e con ritardo, le innovazioni e la maturazione della grande arte toscana, va rivisto alla luce delle scoperte, dei restauri e delle ricerche effettuate nell'ultimo ventennio, sulla scorta della prima Mostra di opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata (1979), a cura di Anna Grelle e Sabino Iusco, a cui fece seguito la pubblicazione del Catalogo nel 1981.

Sicuramente, l'incapacità di sviluppare un proprio gusto e una personale corrente artistica e, quindi, il ricorso all'importazione di opere, soprattutto dalla capitale del regno, derivarono dalla consapevolezza dei propri limiti, strettamente legati all'impossibilità di godere di autonomia politica e culturale e di liberare l'arte dal peso del passato.

Ma è pur vero che i prodotti autoctoni della regione rappresentano un momento di anticonformistica rinuncia ai modelli imposti dall'alto e dall'esterno, un ripensamento in chiave naïf della cultura classica e ufficiale, un genuino rifiuto di allinearsi, uniformarsi e appiattirsi.

L'autrice

Rossella Villani

Capitolo Primo. Dal Tardoantico al Medioevo

I secoli IX e X

La civiltà rupestre in Basilicata

Il “costume” di dimorare in grotte, spesso ricavate nella roccia o nell’argilla, risale, in Basilicata, a tempi antichissimi. A Matera in particolare, per la presenza di cavità naturali e per la friabilità del tufo, la comunità autoctona, sin dall’era preistorica, scelse l’abitazione in grotta e, successivamente, nei secoli IX-X, all’epoca della “seconda ellenizzazione dell’Italia meridionale e della seconda stagione dell’eremitismo”, le comunità monastiche provenienti dalla Siria, dalla Palestina, dalla Cappadocia e dalla Sicilia musulmana si insediarono nelle grotte che sorgevano a ridosso della città, allora contesa dai bizantini, longobardi e saraceni.

Tali comunità di religiosi rinvennero, in questi anfratti naturali, non solo un rifugio ma un luogo ideale per la meditazione e la preghiera.

La Basilicata in generale e Matera in particolare non furono, così, innovate nel loro abituale sistema di costruzione che, divenuto una vera e propria *forma mentis*, a lungo impedì la scelta di differenti forme abitative, tanto che, anche quando si iniziò la costruzione con massi squadrati, le abitazioni rispettarono forme e schemi delle dimore rupestri.

L’insediamento delle comunità monastiche nelle grotte materane favorì ed incrementò la nascita delle chiese rupestri, in molti casi affrescate con immagini sacre e, più raramente, con scene tratte dalla Bibbia o da importanti avvenimenti del tempo.

Data la simultanea appartenenza della Basilicata, nei secoli VII-X, a due diversi e contrapposti poli di lotta politico-religiosa, le cripte materane furono, artisticamente parlando, il portato di due diverse culture: la greca e la latina.

La greca, facente capo ai “catapani” bizantini, animati dal sentimento di rinnovamento dello spirito giustiniano dell’Impero e contrapposti al vescovo di Roma, la latina legata, con i principi longobardi, alla spiritualità romana del monachesimo benedettino.

Gli ordini religiosi, quello orientale, nella lata accezione definito “basiliano”, e quello occidentale o benedettino, divennero dunque i canali attraverso cui i bizantini ed i longobardi esercitarono il loro potere.

La grande maggioranza delle chiese rupestri lucane è incontestabilmente greca, ad eccezione delle cripte materane del Peccato Originale e di Santa Maria della Valle e del nucleo vulturino, d’origine latina.

La civiltà greca affiancò, effettivamente, al tempo della “seconda ellenizzazione dell’Italia meridionale”, la latina, influenzandone alcuni aspetti, quali il culto, la liturgia e la gerarchia ecclesiastica, ma non provocò mai un profondo cambiamento nella vita e nelle abitudini della popolazione indigena che continuò ad utilizzare la lingua latina e il diritto longobardo.

Le influenze della civiltà bizantina non giunsero tanto nel profondo delle coscienze da trasformarle completamente, ma vennero assorbite dal sostrato preesistente, contribuendo a rendere più ricca di contenuto la civiltà del Mezzogiorno d’Italia latino, successivamente vivificata dai Normanni.

Questi ultimi, istituzionalizzando i monasteri e adottando una politica di tolleranza, agirono, nell'XI secolo, da catalizzatore tra le due culture e si posero, al contempo, come i diretti e legittimi continuatori della civiltà occidentale.

La cripta del Peccato originale a Matera

La cripta del *Peccato originale*, ubicata nell'agro materano, accoglie una serie di affreschi che si dispongono sulla parete di fondo e all'interno di tre ampie nicchie absidali nella parete di sinistra, dell'aula a forma di rettangolo irregolare, che rappresentano ciò che resta di una più ampia decorazione che occupava le altre pareti della cripta.

Sulla parete di fondo si svolge il ciclo della Genesi. Il primo episodio raffigurato, a partire da sinistra, narra la *Creazione della Luce e delle Tenebre*, metaforicamente rappresentata da una donna, dalla tunica decorata con perline e dai capelli spartiti sulla fronte, che alza in alto le braccia e da un uomo dalle braccia legate e incrociate sul grembo. Il *Creatore* è qui rappresentato con il volto giovanile e imberbe e con il nimbo crucesignato, mentre con la destra benedice e con la sinistra stringe il rotolo della Legge.

A sinistra si sviluppa l'episodio biblico del *Peccato originale*, diviso idealmente in diverse scene. Nella prima scena Adamo è in piedi, accanto al Redentore, del tutto simile al Creatore precedente¹; nella seconda scena appare soltanto la mano di Dio nell'atto della creazione; nella terza scena Eva viene fuori dal costato di Adamo, il quale, con un atteggiamento di devota gratitudine, protende le braccia verso la mano creatrice di Dio; nella quarta Eva, in piedi, è affiancata dal serpente, attorcigliato all'albero del peccato; nella scena finale Eva offre il frutto ad Adamo.



Matera, Cripta del Peccato originale, La Creazione della Luce.

Foto: S.B.A.S. Matera

Tutta la parete è trapunta da un tappeto di fiori di un vivace color rosso ed è bordata, in alto, da una cornice gialla ornata di nero, con decorazioni puntiformi bianche e gemme rosso-nere.

Più in basso è raffigurata la purificazione liturgica di un vescovo: un diacono, con tunica drappeggiata, mantello giallo e tonsura sul capo, versa acqua, da un'anfora, sulle mani del prelado, raffigurato con una tunica chiara coperta da una casula rosa, decorata ai bordi da puntini, sulla quale pende il corto pallio latino, decorato da corolle e triangoli e con un piccolo copricapo a punta. Sulla parete di sinistra le tre nicchie absidali contengono altrettante triarchie.



Matera, Cripta del Peccato originale, Purificazione liturgica di un vescovo.

Foto: S.B.A.S. Matera

La prima presenta *San Pietro*, affiancato da *Sant'Andrea* e *San Giovanni*. Dell'immagine di *Sant'Andrea* (SCS ANDRE) rimane soltanto il capo ricciuto con i grandi occhi neri. *San Pietro* (SCS PETRUS), colto nell'atto di benedire, calza sandali e indossa un'ampia e drappeggiata tunica grigia a bande gialle e mantello rosso. Alla sua sinistra *San Giovanni* (SCS IOANNES), rivestito anch'egli di tunica e mantello, alza la destra con la palma tesa, mentre, con la sinistra, mostra un libro riccamente rilegato.

La seconda triarchia mostra la *Madonna con Bambino*, adorata da due figure femminili. La prima di queste è priva di nome, la seconda è indicata con la scritta: SCA LUCOTIA².

La *Madonna Regina* indossa un sontuoso abito, color arancio, ricamato a cerchi e bordato di gemme che si infittiscono sulle spalle. Dal copricapo gemmato, a tre punte, cade un velo bianco che giunge quasi fino ai piedi e che, nel tratto terminale, si arricchisce di una frangia seghettata. Sul viso ovale scendono i capelli scuri divisi, sulla fronte, in due composte bande.

La terza composizione rappresenta i tre Arcangeli. Al centro *San Michele*, con tunica grigia a fasce gialle e mantello rosa, dello stesso colore delle ali, appare nell'atto di benedire con la destra e di reggere un piccolo scettro con la sinistra. La figura di *San Gabriele*, molto rovinata, è identica a quella opposta di *San Raffaele*. Entrambe reggono, con la mano sinistra, una sfera grigia e nera simboleggiante il globo terrestre e, con la destra, una croce rossa; indossano tuniche grige a bande rosse, sotto un mantello bianco. I visi dei tre Arcangeli sono contornati da nimbi gialli orlati di nero e da una riccia capigliatura scura.



Matera, Cripta del Peccato originale, Triarchia con Madonna e Sante.

Foto: S.B.A.S. Matera

Le triarchie sono alleggerite dalla presenza della decorazione floreale verde e rossa, già presente sulla parete di fondo. Soltanto sotto la triarchia apostolica è visibile un motivo decorativo insolito, costituito da larghe fasce a denti di sega sovrapposte, di diverso colore.

Le restanti pareti, un tempo anch'esse decorate, appaiono oggi spoglie o ricoperte da piccoli frammenti di affreschi illeggibili³.

L'intero ciclo di affreschi denuncia una chiara mano latina, per il semplice linearismo di sapore provinciale. Le figure, siano esse nude, come Adamo ed Eva, o vestite con abiti ricercati e sontuosi, quali quelli della *Vergine*, dei Santi e degli Arcangeli, sono caratterizzate, a detta di De' Maffei⁴, da un elementare grafismo che, concentrandosi prevalentemente sulle sagome delle figure, lascia al colore, morbido e vellutato, il compito di plasmare le forme.



Matera, Cripta del Peccato originale, interno.

Foto: S.B.A.S. Matera



Matera, Cripta del Peccato originale, Madonna con Bambino (particolare)

Anche l'espressività dei volti e la libertà compositiva del pannello della Genesi e della decorazione floreale riconducono ad un ambiente di cultura occidentale e latineggiante.

Si aggiunga, inoltre, che la *Madonna* viene raffigurata con un viso e un'espressione giovanili, in contrasto con la regola dell'arte sacra orientale che, a detta di Amman, studioso della pittura sacra bizantina, vuole la Vergine non giovane, ma in veste di "anziana vedova altolocata".

Un altro elemento che caratterizza la *Madonna* di tipo occidentale è la presenza dei capelli che fuoriescono dal velo, laddove nell'iconografia bizantina essi sono accuratamente coperti.

Il pittore del Peccato Originale dovette, con ogni probabilità, essere un benedettino legato alla tradizione estetica e religiosa dell'arte romana, influenzato da schemi formali orientali che seppe mirabilmente fondere nell'arte che gli era propria.

A detta degli studiosi, gli affreschi risalirebbero al IX secolo, ad un'epoca in cui forte era la presenza longobarda in Basilicata e in cui Matera gravitava nell'orbita del Ducato di Benevento. Proprio in Santa Sofia, a Benevento, il ciclo pittorico materano "trova, per la vivacità delle narrazioni, per la cifra naturalistica e per la dilatazione espressionistica ed anticlassica, un riferimento almeno ideale". E quanto sostengono Anna Grelle⁵, la quale ravvisa pure "una notevole puntualità di riscontri" in altri affreschi, presenti nella cripta di San Vincenzo al Volturno, e Michele D'Elia⁶. Ad una datazione di un secolo più recente fa riferimento Nino Lavermicocca⁷ che mette in rapporto gli affreschi con i rotoli di Exultet italo-meridionali e con "quella cultura artistica definita mediterranea che va dalla Spagna mozarabica all'Italia longobarda, marcata, secondo il De Francovich⁸, da forti influenze dell'arte siriano-palestinese del V-VIII secolo".

Note

¹ Per N. Lavermicocca si tratta di reiterazione per cartone (*Gli affreschi della cripta del "Peccato Originale" a Matera*, in "Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'impero Bizantino: La Cappadocia", C.D. Fonseca, Congedo Editore, 1981).

² Poiché non esiste alcuna Santa nota come *Lucotia*, N. Lavermicocca (*Ibidem*), propone che l'iscrizione vada integrata con altre lettere non più visibili che permetterebbero di interpretare la scritta come: *Luce Letitia*.

³ N. Lavermicocca (*Ibidem*), ritiene che i frammenti di affreschi attualmente illeggibili (al di sopra delle absidi sulla parete di sinistra) illustrassero un ciborio con clipeo circondato dai quattro evangelisti ed un clipeo sorretto dagli arcangeli Michele e Raffaele.

⁴ F. De Maffei, *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale*, in "Commentari", 1973, pp. 255-285.

⁵ A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 13.

⁶ M. D'Elia, *I beni artistici e storici in Lucania*, in "Mezzogiorno, Lucania, Maratea", 1987.

⁷ N. Lavermicocca, (*Ibidem*).

⁸ G. De Francovich, *Osservazioni sull'altare di Ratdis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d.C.*, in "Scritti di Storia dell'arte in onore di M. Salmi", Roma, 1961, I, pp. 173-234.

Bibliografia

- G. De Francovich, *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d.C.*, in "Scritti di Storia dell'arte in onore di M. Salmi", Roma, 1961, I, pp. 173-234.
- La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Ediz. De Luca, Roma, 1966.
- C.D. Fonseca, *Civiltà rupestre in terra jonica*, Milano-Roma 1970.
- G. Cavallo, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari, 1973.
- F. De' Maffei, *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale*, in "Commentari", 1973, pp. 255-285.
- R. De Ruggieri, *Gli insediamenti rupestri della Basilicata*, in "La civiltà rupestre nel Mezzogiorno d'Italia", Genova, 1975.
- A. Guillou, *Gli insediamenti rupestri della Basilicata*, in "La civiltà rupestre nel Mezzogiorno d'Italia", Genova, 1975.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra, Arte in Basilicata*, Roma, 1981.
- N. Lavermicocca, *Gli affreschi della cripta del "Peccato originale" a Matera*, in "Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: La Cappadocia", C.D. Fonseca, Congedo Editore, 1981.
- M. D'Elia, *I beni artistici e storici in Lucania*, in "Mezzogiorno, Lucania, Maratea", 1987.

Capitolo Secondo. Dall'età normanna ai primi anni angioini

Il secolo XI

La cripta di San Michele a Monticchio

L'XI secolo è caratterizzato, in pittura, dai lacunosi affreschi della grotta di San Michele Arcangelo, nella Badia di Monticchio che, a detta del Bertaux, risalirebbero al 1059, anno in cui la cripta venne consacrata dal papa Niccolò II.

Le origini della Badia sono piuttosto incerte. Giustino Fortunato afferma che quando i benedettini giunsero sul Vulture, al principio del X secolo, le grotte tufacee del vulcano erano già da tempo abitate da alcuni gruppi di monaci basiliani che, sfuggiti alle ire iconoclaste di Leone l'Isaurico e favoriti dalla politica di tolleranza dei Longobardi, nel corso del IX secolo avevano fondato una vera e propria laura. Appena giunti sul monte i benedettini vi costruirono, secondo lo studioso, la Badia dedicata a San Michele, sul modello dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno, eretta dai benedettini beneventani due secoli prima.



Rionero in Vulture (PZ), Monticchio, Cripta S. Michele, Triarchia con Santi.

Foto: S.B.A.S. Matera

Non si può dire con esattezza per quanto tempo, tra tregue e controversie, basiliani e benedettini convivessero sul Vulture, i primi padroni, probabilmente, della preesistente Badia di Sant'Ippolito che, a detta di Franco Schettini sarebbe stata eretta, tra i due laghi, dai monaci orientali in un periodo compreso tra il VII e il IX secolo per la presenza indiscutibile di alcuni elementi tipici

dell'architettura paleocristiana orientale, i secondi padroni del Santuario dedicato a San Michele. Si sa soltanto che con l'avvento dei Normanni – 1041 – i basiliani scomparvero dal Vulture e, successivamente, i benedettini scesero tra i due laghi per trasformare l'antico monastero basiliano di Sant'Ippolito in un'altra badia benedettina, di cui oggi restano pochi ruderi.



Rionero in Vulture, Monticchio (PZ), Cripta di S. Michele, decorazione della volta.

Foto: S.B.A.S. Matera

La grotta di San Michele¹ è un'edicola poggiate sulla roccia, costruita con pietre di tufo. La sua pianta è quadrata, ed ogni parete è lunga m. 1,62.

Il soffitto è costituito da una volta a botte, mentre la facciata, con frontone triangolare, è rivestita da una sorta di mosaico a disegni geometrici dove si alternano pietre bianche a pezzi di lava nera.

Gli affreschi, rappresentanti nove figure sacre allineate per triarchie, si dispongono sulle tre pareti della grotta: di fondo, di sinistra e di destra.

Nel fondo si scorgono appena le immagini di *Cristo* al centro, della *Madonna* e di *S. Giovanni Battista* ai due lati, mentre sulle due pareti laterali si dispongono, in piedi, due rovinatissime

triarchie di Santi, che è impossibile individuare data la cancellazione dei loro nomi su una riga verticale posta alla destra di ognuno. Infine, sulla volta campeggia, entro un circolo, un'aquila nimbata, che porta "un rotolo nel becco curvo", simboleggiante, secondo Bertaux, *San Giovanni Battista*.

Gli affreschi, in seguito al riferimento cronologico indicato dal Bertaux – 1059 –, sono unanimemente attribuiti all'XI secolo. Allo studioso, che afferma: "Lo stile di queste pitture, assai libero e largo, è puramente bizantino; quanto alla data, ammetterei che la cappella fosse stata dipinta verso il 1059, quando venne consacrata dal papa Nicolò II, almeno la forma rotonda degli occhi, le macchie rosse sulle guance e il tipo austero e severo del Cristo e del San Giovanni mi sembrano indicare l'XI secolo", fanno eco Pia Vivarelli, Alberto Rizzi e Anna Grelle. La Vivarelli discerne nell'aquila nimbata della volta l'influenza delle arti minori – in particolare delle stoffe – bizantine, così come vede nelle figure della *Déesis* e dei Santi, caratterizzate "dai menischi e dagli occhi rotondi immensi dalla pupilla dilatata al centro", il diretto prodotto dell'arte provinciale di Bisanzio. Alberto Rizzi, confutata la tarda datazione delle pitture proposta dal Galli (XI-XIII secolo), definisce gli affreschi della grotta dell'Angelo "un tipico esempio di maniera monocromo-bidimensionale" e aggiunge "ciò rende accettabile la tradizionale datazione del Bertaux all'XI secolo". In anni più recenti, la Grelle, oltre a reiterare il concetto dell'irrigidimento dei corpi delle figure – in contrasto, però, con la "nobiltà, compostezza e gusto di classicità" dei volti –, a differenza della Vivarelli, fa derivare figurativamente l'aquila da lettorini di amboni campani e pugliesi.



Rionero in V, Monticchio (PZ), Cripta di S. Michele, Déesis.

Foto: S.B.A.S. Matera

IL SECOLO XII

Il "Sant'Andrea" nella Cripta di San Giovanni in Monterrone a Matera

Dopo due secoli circa di silenzio – interrotto soltanto dagli affreschi della Cripta di San Michele a Monticchio – che secondo Anna Grelle, “né le reali difficoltà ed incertezze di datazione, accentuate da cadute e rifacimenti, né le supposizioni di più antiche immagini, perdute o coperte da altre più recenti, basta a chiarire per intero”, il XII secolo lascia frammentarie testimonianze a Matera, tra le quali segnaliamo l’“infocata e spettrale” immagine di Sant’Andrea nel Monterrone.

La *Cripta di San Giovanni in Monterrone* si trova all’interno della chiesa rupestre della Madonna de Idris. La sua forma architettonica è di tipo orientale. Ha pianta a croce immissa, navata terminante in un presbiterio sopraelevato e un’abside ampia e accentuata. Nel braccio sinistro del transetto, inoltre, trova posto, entro una nicchia, un massiccio cubo di roccia che, un tempo, fungeva da ambone.

L’interesse della cripta, tuttavia, risiede nell’eterogenea successione di immagini sacre: il *Cristo benedicente*, *San Nicola*, una cinquecentesca rappresentazione del *Cristo con Sant’Agnese*, la *Vergine*, *San Giacomo Minore*, *San Giacomo Maggiore* e, infine, diverse raffigurazioni di santi.

Tra queste ultime spicca, per la sua peculiarità, un palinsesto di due strati che presenta la sovrapposizione di due diverse immagini, databili ad epoche differenti: nella parte superiore del pannello, un viso maschile mobile ed espressivo, dove l’ombra degli zigomi accentua per contrasto l’incavo delle guance e la barba appuntita e i capelli scompigliati rendono più affilato il volto; nella parte inferiore, un corpo avvolto in un’ampia veste drappeggiata, con Gesù Bambino in grembo, che ovviamente non combacia con la testa ora descritta. A sinistra si legge l’iscrizione SANCTUS ANDREAS.

Anna Grelle afferma che l’iscrizione SANCTUS ANDREAS sia da riferirsi al sottostante brano di pittura con la “testa infocata e spettrale”, dato che risulta essere allo stesso livello di questo, mentre la monca figura con il Bambino in braccio appartarrebbe, invece, ad una più tarda *Vergine Hodigitria* (Guida della via) in stile bizantino, che ha perduto il volto. La studiosa colloca, inoltre, la datazione del primitivo strato con l’apostolo Andrea, che nulla ha di bizantino, tra la fine dell’XI secolo e la prima metà del secolo successivo.



Matera, Cripta di S. Giovanni in Monterrone, S. Andrea

Foto: S.B.A.S. Matera

L'impianto architettonico e le varie fasi costruttive della chiesa

La chiesa presenta un prospetto a coronamento orizzontale, solo su un lato affiancato da una torre campanaria, a base quadrata, ornata con bifore romaniche a doppia colonnina.

L'ingresso della chiesa è costituito da un nartece quadrangolare con volta a crociera costolonata e quattro colonne agli angoli. La facciata del nartece presenta delle formelle figurate con l'Agnello e i simboli dei quattro evangelisti, un archivoltò d'ingresso, ornato con diverse testine umane e animali, disposte radialmente, e un portale decorato con un motivo a denti di sega. L'interno della chiesa è a croce latina, ma il transetto non sporge rispetto alle tre navate. Queste ultime sono divise da dieci pilastri che reggono, a destra cinque archi a tutto sesto, a sinistra cinque archi a sesto acuto². Dal lato destro del transetto si accede, all'interno, in una piccola cappella. Questa è ad un'unica navata, con un abside semicircolare e con il muro di sinistra in comune con quello della navatella e del transetto. L'abside della chiesa, piuttosto profondo, presenta una finestra fiancheggiata, all'esterno, da due colonnine sotto un coronamento di archetti pensili, lesene e alcune formelle adorne di teste di bue, di tigri, di pesci, di pavoni, di cervi e di rosoni a rilievo piatto, che il Valente riferisce all'XI-XII secolo, allorché "i ceramisti di questo centro ritraggono simboli evangelici e fiere con lieto vigore, aggiungendo alle forme calligrafiche arabe la compostezza dei modelli classici, tra volute di acanto, palmette e cornici di gusto romanico".

Purtroppo, non si hanno documenti chiari circa la data di costruzione della più antica fabbrica della cattedrale.

Ughelli, nella sua "Italia sacra" del 1721, è il primo a menzionare la chiesa di Santa Maria di Anglona.

A più di un secolo di distanza, il Nigro, uno studioso lucano, fa risalire la fondazione dell'edificio al VII o VIII secolo, mentre il Lenormant, nel 1881, data la prima costruzione all'XI secolo.

Più tardi, il Bertaux, al quale spetta la prima pagina critica sul monumento, colloca la cattedrale nel XIII secolo.

Nel 1934, Nicola Catanuto fa un'accurata descrizione del monumento, attribuendo la parte più antica – l'impianto longitudinale e l'avancorpo – all'XI secolo e il rifacimento – il transetto e il coro – al XIII e riferisce quest'ultimo allo scultore Melchiorre da Montalbano, che firmò la sua opera a Rapolla con l'iscrizione "clericus Anglonensis". Per quanto riguarda i dipinti, il Catanuto attribuisce quelli della navata centrale all'XI secolo e quelli sui pilastri al 1448 circa, data di un diploma di re Ferdinando.

Nel 1958, nel primo Congresso Storico della Basilicata, Biagio Cappelli mette in parallelo questa chiesa con le cattedrali romaniche di Acerenza e Venosa. Egli osserva che, in tutte e tre le chiese, il transetto non sporge rispetto alle navate e che nella chiesa di Anglona l'atrio prorompe dalla facciata ed è diviso in due parti, come nella cattedrale venosina, e il vano a sinistra, al di sotto del campanile, ne postula un altro, ora mancante, all'inizio della navatella destra, ripetendo lo stesso schema delle due cattedrali vulturine.

Purtroppo, la relazione del Cappelli non segna alcun passo in avanti negli studi perché la datazione da lui sostenuta, all'XI secolo, si fonda proprio su quegli elementi architettonici, come il transetto e il coro, dal Catanuto incontestabilmente assegnati ad una "seconda fase" di lavori.



Tursi. Anglona (MT), chiesa di S. Maria, interno.

Foto: S.B.A.S. Matera

Il Venditti, riprendendo successivamente la tesi della datazione della chiesa al XIII secolo, istituisce un parallelo con la cattedrale di Umbriatico e intravede influenze musulmane “nelle decorazioni a dente di sega” e nelle formelle fittili.

Nel 1967 iniziano i lavori di restauro architettonico della chiesa, condotti prima dalla Soprintendenza della Campania, poi da quella di nuova istituzione della Basilicata. Essi comportano la scoperta di tracce murarie relative ad un edificio preesistente nell’ambito della navata centrale, a delle strutture di fondazione di una torre gemella di facciata e ad una originaria conclusione triabsidata della navata e delle navatelle. Di qui si deduce che l’impianto originario basilicale era, appunto, a tre navate su pilastri e a tre absidi e che l’abbattimento di queste ultime e la costruzione del transetto e del coro furono il risultato di una seconda campagna di lavori.

Nel 1974, il Bozzoni, in una lunga nota del suo volume sulla “Calabria normanna”, sostiene che la cattedrale di Anglona esisteva già alla fine dell’XI secolo – la visita di Papa Urbano nel 1092 viene ribadita come referente storico – con il suo impianto basilicale privo di transetto, alterato comunque in seguito, per la presenza dei pilastri con arcate a diverso sesto. Lo studioso ritiene, infatti, che il transetto e il coro siano stati eseguiti “probabilmente tra il secondo e il terzo decennio del XIII secolo” per una sopraggiunta situazione economica favorevole.

Alla nota del Bozzoni segue il saggio della Calderazzi che, tentando una sistemazione cronologica delle diverse fasi costruttive dell’edificio, mette in relazione la campagna di lavori riguardante il corpo absidale con l’opera dello scultore Melchiorre da Montalbano.

Il saggio della studiosa chiude, in realtà, la serie d’interventi critici sull’impianto architettonico della cattedrale prima che il Convegno Internazionale di Studio su “La chiesa di Santa Maria di Anglona”³ (1991) ponga in essere nuovi spunti di riflessione e ricerca.

Il ciclo pittorico

In origine la chiesa era completamente ricoperta di affreschi. Nella navata centrale si sviluppavano gli episodi vetero-testamentari, le storie di Giuseppe Ebreo e il ciclo cristologico, che si concludevano sulle pareti del vano d'ingresso.

Sulle pareti di controfacciata, invece, doveva svolgersi il tema del Giudizio Universale e, sulla parete delle due navatelle, le storie degli Atti degli Apostoli.

Tali pitture erano, poi, integrate da una vasta antologia di santi sui pilastri divisorii di navata e sulle pareti delle navatelle, di evangelisti sui pilastri di crociera e di profeti sui pennacchi delle arcate.

Oggi, gli affreschi visibili sono quelli che si sviluppano, in sequenza, a partire dall'abside, sull'unica parete superstite (destra) della navata principale e alcuni santi sui pilastri, ridipinti nei secoli XV e XVI.



Tursi. Anglona (MT), chiesa di S. Maria, Martirio degli apostoli (particolare).

Foto: S.B.A.S. Matera

La parete della navata è divisa in due registri; in quello superiore si sviluppano gli episodi della Genesi, con la *Separazione della luce dalle tenebre, della terra dalle acque, la Creazione di Adamo ed Eva, il Peccato, la Cacciata dal Paradiso Terrestre, il Lavoro dei progenitori, Caino e Abele, l'Uccisione di Abele, Rimprovero di Caino*; nel registro inferiore si susseguono gli episodi dell'Arca, di *Noè ebbro, della Torre di Babele, dell'Ospitalità di Abramo, dell'Offerta di Abramo a Melchisedek, del Sacrificio di Isacco, della Benedizione di Giacobbe da parte di Isacco e della Lotta di Giacobbe con l'angelo*.

Gli affreschi erano, un tempo, accompagnati – e ancora in parte lo sono – da iscrizioni greche, su cui se ne sovrapposero altre latine, conservate soltanto in pochissimi punti della parete.

Un intenso naturalismo pervade le pitture di Anglona e si dispiega nella varietà e vivacità degli animali nelle sequenze della Creazione e di Noè, nell'animata posa di Eva che cede alle parole tentatrici del serpente, nei metodi di costruzione dell'arca e della torre di Babele, nei costumi dei personaggi.

Tuttavia i frescanti, tanto bravi nella descrizione dei tipi fisici degli animali e delle persone, non sono in grado di unire gli stessi in un quadro pseudoprospectico o di simulare indicazioni di profondità: così una collina della scena in cui Adamo dà il nome agli animali viene utilizzata come fondale per la posa di questi ultimi.

Gli sfondi architettonici sono rari e limitati al ciclo di Giacobbe e Giuseppe, al frammento neotestamentario, ai pannelli degli evangelisti e alla scena del Martirio degli apostoli, dove il turrito castello circolare sullo sfondo introduce un insolito elemento di spazialità.

Ma la novità di Anglona, secondo Kessler, risiederebbe nella "riconsiderazione di elementi programmatici tradizionali in termini di peccato e salvazione. I soggetti quali la Proibizione dell'albero della conoscenza e il Lamento di Adamo, l'enfasi sul diluvio culminante nell'ebbrezza di Noè, l'inclusione della scena di Babele e l'ampio sviluppo dato alla storia di Giuseppe, così come le usuali raffigurazioni relative al peccato originale, la storia di Caino e Abele, tutto dà rilievo alla fragilità morale – un'introduzione al Giudizio Universale sulla parete occidentale".

Il restauro degli affreschi, fino ad allora illeggibili, viene effettuato per la prima volta all'inizio degli anni '80.

La prima a darne notizia è Anna Grelle che, nel capitolo introduttivo al catalogo della mostra materana del '79, scrive:

"Ad Anglona i lavori per il santuario dovettero prolungarsi molto addentro nel secolo XIII. Secondo una tipologia di largo uso, alla fine del secolo XII vi si impiegano pilastri a spartizione delle navate, ma la chiesa è preceduta da un protiro con volta a crociera, a riparo di un portale con motivo arabo a zig-zag, decorato da formelle di evidente derivazione da Melchiorre; e nell'orbita di Melchiorre, che fu chierico ad Anglona nel 1253, si collocano i capitelli del campanile. In questo successivo momento si aggiunse il corpo absidale, per il quale il Bertaux, datandolo alla seconda metà del secolo, notava che le soluzioni decorative ad archetti rampanti, nel timpano della facciata esterna, sono esemplati su modelli della Grecia bizantina, donde probabilmente deriva anche l'impiego di tegole sigillate nel rivestimento di paramenti murari. Talune tracce di decorazione sui resti di una delle absidiole laterali, abbattute per unire la vecchia fabbrica al nuovo corpo, confortano la datazione fra la fine del secolo XII e gli inizi del XIII dell'intero ciclo di affreschi che, benché ridotto a pressoché illeggibile larva, e mutilato dal crollo di oltre la metà dell'edificio e dal rifacimento cinquecentesco dei dipinti sui pilastri, costituisce un episodio di estremo interesse per la storia della cultura regionale. (...) Ancora riferibile ad una cultura di tarda fase comnena, il complesso pittorico di Anglona denuncia importazioni dirette dalla Grecia bizantina e più dalle lontane province di Serbia e Macedonia: ne fanno testo la ventata di espressionismo, i rialzi cromatici ad effetto, l'allungamento delle figure, la ricchezza aneddotica di ambiente che

trovano fonte e riscontro nei cicli di Nerezi ancor prima che di Kurbinovo e di Kastoria. (...).”



Tursi. Anglona (MT), chiesa di S. Maria, Creazione di Eva e Peccato originale.

Foto: S.B.A.S. Matera

Successivamente, Gaetano Passarelli, sulla base dello studio paleografico delle iscrizioni in greco, data il ciclo pittorico di Anglona al tempo del regno di Giovanna I, precisamente intorno al 1352.

Valentino Pace, ne “La pittura in Italia” del 1982, contestualizzando il ciclo di Anglona al fenomeno della Pittura dell’Italia meridionale “greca” propone – premettendo che “nella prevalenza lo stile appare ancorabile al primo ’200” – una datazione già trecentesca, “per alcuni dettagli di spazialità”.

Una data all’ultimo quarto del XII secolo, possibilmente prima del 1184, è assegnata, invece, al ciclo da Giuseppe Roma, che riferisce gli affreschi a “quella vasta area che segna il lento dissolversi dello stile bizantino e che è dominata, in Italia, dalla scuola greco-sicula, di cui restano tracce a Grottaferrata e a Sant’Angelo in Formis”. Egli, inoltre, confronta gli affreschi con altre testimonianze della cultura bizantina comnena, come quella di Vladimir, mentre, per quanto riguarda l’iconografia, osserva che essa afferisce ad uomini di cultura occidentale.

Nel 1988, Emilia Zinzi individua nei tipi facciali, nei costumi e nella fissità dei grandi occhi sbarrati dei personaggi degli affreschi di Anglona, caratteri islamici. Questi ultimi sono pure colti, dalla studiosa, nei partiti decorativi dei “grafemi cufici” e del “doppio zig-zag” e nelle formelle che, pur di esecuzione locale, realizzano “fito-zoomorfie e grafemi d’un lessico che, elaborato nella produzione tessile d’Oriente, veniva riproposto nello stucco a sostituire i ricchi tessuti nell’interno delle chiese, anche in Sicilia e in Calabria”. In particolare, la studiosa ritiene che il ciclo di Anglona

tragga le proprie radici dall'esperienza delle maestranze islamiche operanti nella Cappella Palatina palermitana.

L'anno successivo, Valentino Pace ritorna sugli affreschi tursitani contestualizzandoli all'ecumene "greca" mediterranea e collocandoli ad una data prototrecentesca. Egli nota, infatti, che nella scena del martirio dei Santi Simone e Filippo, "l'edificio circolare di fondo è notazione architettonica la cui complessità presuppone almeno quegli sviluppi spaziali che vengono alla ribalta alla fine del secolo XIII (...)"

Nel 1991, il Convegno Internazionale di Studio sulla cattedrale di Anglona apre il dibattito attorno alla struttura architettonica e al ciclo pittorico.

Mentre Herbert Kessler e Massimo Bernabò rivolgono la loro attenzione ad argomenti iconografici e di natura compositiva dei dipinti, Valentino Pace analizza le fonti e contestualizza il ciclo alla cultura figurativa bizantina dei primi del '200.



Tursi. Anglona (MT), chiesa di S. Maria

Foto: S.B.A.S. Matera

Il primo sostiene che il ciclo veterotestamentario di Anglona assomigli a quelli presenti nelle chiese normanne della Sicilia, come la Cappella Palatina e il Duomo di Monreale, per la presenza dell'episodio della torre di Babele, che manca nella maggior parte di cicli italiani, per il gran numero di scene dedicate alla Creazione, oltre che per il fatto che i pittori, cominciando dall'abside e procedendo verso l'ingresso, dipingono contemporaneamente, nelle tre chiese, i due registri sulla parete.

Bernabò ritiene, invece, che l'arrangiamento compositivo nella prima parte del ciclo – verso l'abside – abbia un carattere più ricercato rispetto alla seconda parte – verso l'ingresso –, così da suggerire che le scene siano state riprese da modelli diversi e che appartengano a maestranze differenti. Lo studioso, soffermandosi sulla prima parte, suggerisce la diretta derivazione dalle miniature, per il carattere narrativo delle singole figurazioni. In particolare, egli individua, come fonte, un perduto manoscritto miniato derivante dal codice della “Genesi Cotton” (Londra, British Library, Cod. Cotton Otho B.VI), eseguito, probabilmente, ad Alessandria d'Egitto nel V secolo, da cui deriverebbero pure i mosaici dell'atrio della Basilica di San Marco a Venezia, che mostrano strettissime affinità con gli affreschi di Anglona, nelle scene in cui Adamo ed Eva mangiano il frutto.

Anche per Valentino Pace i frescanti operanti ad Anglona hanno tratto il loro modello, non da un ciclo monumentale, ma da libri. Tra questi, egli suggerisce l'Ottateuco della Laurenziana Plut. 5.38, esemplare per i caratteri di continuità della narrazione, e altri codici che “ci trasmettono la medesima atmosfera poetica del paesaggio edenico”.

Lo studioso sostiene, inoltre, che accanto alle esperienze siciliane vi siano altri modelli, come gli affreschi del monastero di San Giovanni Teologo a Patmos e gli sviluppi figurativi della Macedonia greca, soprattutto di Kastoria e Kurbino, come aveva già intuito la Grelle dieci anni prima. Egli afferma che il ciclo lucano sia opera di pittori “italo-greci”, attivi attorno al 1200 circa, più precisamente nel primo ventennio del secolo.

Una data negli anni conclusivi dell'età normanna (fine XII secolo) è, invece, preferita dalla Falla Castelfranchi.

In definitiva, sia che la datazione si collochi nell'iniziale XIII secolo, sia pure in età normanna, la critica è concorde nel riferire gli affreschi ad un'età tardobizantina.

La produzione pittorica materana nel secolo xiii

A Matera, sullo scorcio del XII secolo e la prima metà del XIII vengono scavate, nel tufo, nuove e più complesse cripte che ricalcano, in diversi casi, le forme architettoniche delle elaborate chiese in muratura. Tra queste ricordiamo la “Vaglia” sulla quale verrà, più tardi, sovrapposta la più articolata facciata in muratura presente a Matera e dintorni.

Anche la pittura, soprattutto quella rupestre, vive una nuova stagione. Sempre più numerose e varie sono, nel XIII secolo, le immagini di Santi che ricoprono le nude pareti delle cripte o i muri già affrescati. Si tratta di una produzione pittorica eclettica, ambivalente, che è testimonianza, da un lato della forte influenza esercitata dall'Oriente, in seguito soprattutto alle Crociate, dall'altro lato dei nuovi stimoli di cultura occidentale intervenuti con la penetrazione benedettina e con l'avvento dei Normanni. L'impronta orientale si concretizza in dipinti, spesso, evocanti l'icona votiva e derivanti da un unico modello, ricchi di accenti mediorientali e sinaitici, ove l'immagine sacra, priva di evidenza corporea, di movimento e di spessore fisico, è calata in uno spazio sovranaturale che ribalta sul piano la terza dimensione. Le sollecitazioni occidentali si traducono, invece, molto spesso, in modeste innovazioni date, per esempio, da una sorta di naturalismo, espresso dal rilievo e dal chiaroscuro, dal tipo di benedizione alla latina e dallo sfondo caratterizzato da elementi architettonici.

In questo periodo si possono individuare quattro interessanti figure di artisti che operano in Puglia e in Basilicata a ridosso dei secoli XII e XIII: l'autore della Santa Barbara e del San Pantaleone

nella *Cripta di San Nicola dei Greci*, il frescante dei due Santi adiacenti al Sant'Andrea in San Giovanni in Monterrone e i due pittori, attivi soprattutto nella seconda metà del secolo XIII, il *Maestro del San Pietro e del Giacomo Minore* sempre in San Giovanni in Monterrone e il *Maestro della Madonna della Croce*.

La Cripta dei Santi Pietro e Paolo

Alcuni dei dipinti murali da Sabino Iusco fatti direttamente derivare dalla koiné culturale creatasi a seguito dell'avvento delle Crociate sono situati nella cripta sotterranea dei Santi Pietro e Paolo nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Matera.



Matera, Cripta dei SS. Pietro e Paolo, Angelo turiferario.

Foto: S.B.A.S. Matera

Nonostante i crolli e i dissesti, la cripta presenta ancora due cappelle vicine, sovrastate da pseudo-cupolette. La prima cappella contiene semplicemente una nicchia, la seconda, invece, ha una profonda arcata cieca che percorre tutta la parete di fondo e che segna la cavità absidale. Nei restanti

ambient, caratterizzati da nicchie ed archi, sono presenti una finestrella strombata e l'ingresso interrato.

Nella prima cappella è affrescata “una sgraziata e raggelante immagine di *San Vincenzo*”⁴, come si rileva dall'iscrizione S. VINCENGIUS. Il Santo è caratterizzato dai capelli folti, che cadono a ciocche dal capo, da arcate sopraccigliari molto accentuate, da occhi piuttosto grandi, e da baffi corti e spioventi. Indossa un vestito marrone con decorazioni romboidali, che termina in una fascia gialla ricamata a losanghe, e sandali rossi con fibbie nere. La figura si staglia su un fondo tripartito (nero, giallo, nero) ed è racchiusa in una cornice rossa.

Nella cavità absidale della seconda cappella è raffigurata una *Madonna in trono con Gesù Bambino*, affiancata dagli arcangeli *Raffaele e Gabriele*. La Vergine indossa una tunica azzurra e un mantello scuro, il Bambino benedicente regge nella mano sinistra un cartiglio arrotolato.



Matera, Cripta dei SS. Pietro e Paolo, S. Vincenzo.

Foto: S.B.A.S. Matera

I due arcangeli, di cui solo Gabriele è attualmente leggibile, reggono un incensiere e si rivolgono devoti verso la Vergine. Indossano vesti preziose, trapunte da riquadri di diverso colore e losanghe rosse contenenti gigli bianchi, e mostrano nimbi gemmati e ali aperte, contrassegnate dal folto piumaggio. I capelli castani terminano, sulla nuca, in un lungo ciuffo.

Sulla parete attigua, infine, è dipinto un affresco che trae sicuramente spunto da un episodio di cronaca del tempo.

Un personaggio aureolato, seduto in trono, con il pastorale a tau nella mano sinistra, appare nell'atto di benedire. Indossa abiti sontuosi: una tunica e una dalmatica decorate con cerchi concentrici di color verde alternati a punti bianchi disposti in forma circolare, una stola bianca su cui spiccano tre croci nere e una tiara bicorne bianca. Il volto è contrassegnato da alcune ombreggiature rossastre. Accanto a questa figura in cattedra un altro personaggio, in piedi, è ritratto in atto di devoto omaggio. Egli indossa un drappeggiato mantello rosso su una tunica celeste e, sul capo, una mitria. All'estremità destra dell'affresco appare una *Madonna orante* e sul fondo azzurro si stagliano due edifici gialli, collegati da un festone verde pastello.

Che l'affresco ora descritto rappresenti un episodio realmente accaduto non vi sono dubbi: mentre secondo alcuni esso è testimonianza della consacrazione del monastero benedettino di Sant'Eustachio, avvenuta a Matera il 16 maggio del 1082 alla presenza di Arnaldo arcivescovo di Acerenza e di Stefano abate e costruttore del cenobio, secondo il circolo La Scaletta rappresenterebbe la visita fatta, undici anni dopo, sempre a Matera, da papa Urbano II.

La composizione, che pur mostra elementi indiscutibilmente orientali, come il pastorale a tau, il gesto di benedizione del personaggio in cattedra e l'immagine della Vergine orante, rimanda, per la sua struttura narrativa, per la vivacità dei colori e per l'apertura dello spazio suggerita dai due edifici sullo sfondo, ad un ambiente di cultura decisamente occidentale. Così, Sabino Iusco, nel suo recentissimo studio sulle chiese rupestri materane teso a far luce sui "nuovi stimoli di cultura occidentale e di dibattito orientale", intervenuti nella produzione pittorica pugliese e lucana del XIII secolo, a seguito delle Crociate, cita l'affresco in questione quale "ulteriore testimonianza eversiva dal dogmatismo bizantino". Egli, a fronte dell'interpretazione del circolo La Scaletta che identificava il personaggio seduto con Urbano II, per la presenza del nimbo che attesterebbe la fama di santo del pontefice, esclude ogni riferimento storico alla visita del Papa e spiega: "il personaggio in cattedra non è un papa ma un vescovo, santo e per giunta greco a giudicare dal pastorale a tau, così come il prelado che gli rende omaggio, con mitra ortodossa".



Matera, Cripta dei SS. Pietro e Paolo, Scena di consecrazione.

Foto: S.B.A.S. Matera

Lo studioso ritorna, inoltre, sulla tesi della moglie, da lui a suo tempo condivisa, e colloca, oggi, il dipinto nel XIII⁵ secolo facendolo direttamente derivare dalla koiné culturale creatasi a seguito dell'avvento delle Crociate. Egli chiude, infine, il paragrafo dedicato alla cripta dei Santi Pietro e Paolo individuando nel pittore della Visita materana, autore tra l'altro del San Vincenzo e dei due angeli turiferari, un frescante di "estrazione locale: corsivo, estemporaneo e disattento al dettato iconografico". E par quasi di sentire, la Grelle, che aveva, precedentemente, attribuito i dipinti della cripta (eccettuata la più tarda Vergine in trono), "dallo spiccato gusto decorativo, dalla festosa e lirica impaginazione del racconto, sempre infrenato da una ieraticità e da una aristocratica compostezza ritualistica, che fanno pensare ad un Matisse del XII secolo dalla tavolozza vivace e dal raffinato arabesco decorativo" a pittori locali "o comunque di area pugliese, con una sedimentata cultura di provincia bizantina – che male si presta a precisi riscontri con opere di altri territori dell'antico Impero – sulla quale si innesta qualche informazione più aggiornata, soprattutto da icone e miniature".

La cripta di San Nicola dei Greci

All'esterno della cripta vi è un piccolissimo nartece, all'interno essa è divisa in due navate terminanti in due absidi. Sulla navata destra si dispongono due affreschi: il primo riproduce l'immagine di *San Pietro Martire* con una mannaia conficcata nella testa ed un pugnale nel petto, il secondo un austero *Sant'Antonio Abate* che veste un mantello marrone e un cappuccio nero e stringe al petto una croce.

La cavità absidale di destra accoglie una *Crocifissione*. Il fondo dell'affresco è suddiviso in tre zone di colore – bianco, ocra, bianco – ed il Cristo, con il capo reclinato sul braccio destro e cinto da un nimbo gemmato, è affiancato dalla *Vergine* e da *San Giovanni Evangelista*.

Ai lati della croce sono raffigurate le immagini umanizzate del sole e della luna.

Sabino Iusco sostiene che il "Cristo Patiens" della *Crocifissione* "denuncia risentimenti, sia pur tardivi, di fatti assisiati, in verità apparsi dieci anni prima in una *Crocifissione* già in San Francesco di Tricarico" e attribuisce l'affresco ad "un pittore di estrazione popolare", che opera in pieno '300.

L'abside della navata di destra presenta quattro affreschi, piuttosto rovinati: un *San Nicola*, una *Santa Barbara*, un *San Pantaleone* e una *Madonna con Bambino*.

San Nicola, canuto e a capo scoperto, benedice alla greca e regge sull'avambraccio sinistro l'evangelario. Accanto a lui vi è la scritta: S. NICOLAUS.

L'immagine di *Santa Barbara*, molto rovinata nella parte inferiore ma di ben più alta fattura rispetto al *San Nicola*, è contraddistinta dal viso perfettamente ovale, dai grandi occhi scuri – evidenziati, oltre che dalle occhiaie, dalle folte sopracciglia curve – e dalla ricca e preziosa acconciatura. I capelli color rame sono, infatti, attraversati da fili di perle e nastri e raccolti da un velo, trasparente sulla sommità del capo, bianco e a bande dorate dalla testa alle spalle. Ciò che s'intravede del corpo è una veste ricca ed elaborata. Accanto vi è l'iscrizione SANTA BARBARA.

Anche la figura di *San Pantaleone*, eccettuato il volto solenne, appare piuttosto rovinata. Il viso, cinto da un'aureola impreziosita da racemi vegetali, secondo l'uso cipriota, è contrassegnato, come quello di *Santa Barbara*, dagli occhi grandi e intensi.

Il Santo, che indossa una tunica rossa a losanghe bianche, trapunta di perle e pietre blu, regge nella mano sinistra – ben modellata, persino nel particolare delle unghie – una borsa semicircolare da cui sporgono due ampolline di vetro, singolare attributo della sua professione di medico. La scritta dice: SANCTUS PANTALEON.



Matera, Cripta di S.Nicola dei Greci, S.Pantaleone.

Foto: S.B.A.S. Matera

Il quarto affresco è quasi interamente distrutto: s'intravede appena il volto di una *Madonna in trono*, indicata dalle lettere MAT.



Matera, Cripta di S. Nicola dei Greci, S. Barbara.

Foto: S.B.A.S. Matera

Gli affreschi più interessanti della cripta sono, senza dubbio, quelli stilisticamente omogenei di *Santa Barbara* e di *San Pantaleone*, che risultano appartenere alla raffinata mano dello stesso maestro, operante – secondo Sabino Iusco – già nel '300⁶. Nella *Santa Barbara*, oltre all'elaborata acconciatura e alla profusione dei gioielli, spicca, fors'anche per contrasto rispetto alla muta rigidità del corpo, la profondità del volto. Il suo autore si compiace di una sottile penetrazione psicologica, sottolineata da una certa vena naturalistica, che umanizza la figura pur omologandola ai modi bizantini. Questi

non vengono meno neppure nell'adiacente *San Pantaleone*, che appare in posizione frontale, nello stesso gesto di devozione, ma con l'aggravante di una smorzata vivacità rispetto alla Santa.

Il Santo guaritore, inoltre, è connotato professionalmente, quindi umanizzato: il frescante lo raffigura con gli strumenti della sua professione di medico, "un dettaglio connotativo" – fa notare Iusco – "non comune per l'anonimato bizantino, che di solito affida la possibilità d'identificazione alle scritte esplicative".

La cripta di San Giovanni in Monterrone

La chiesa rupestre di San Giovanni in Monterrone, già introdotta a proposito del palinsesto con Sant'Andrea (XI-XII secolo) presenta alcuni santi cronologicamente più tardi rispetto al Sant'Andrea, la cui coerenza stilistica e la fluidità lineare protogotica rompono, in parte, lo schematico figurativo bizantino.

Si tratta del *Santo Monaco* che fronteggia il pannello con *San Giovanni Battista*, la cui paternità ancor oggi è in dubbio, delle immagini dei due Santi adiacenti al *Sant'Andrea* ritenuti di mano di un altro maestro locale, del *San Pietro* e del *San Giacomo Minore* attribuiti ad un pittore simile nei modi a Rinaldo da Taranto e, infine, del *Precursore* appartenente a un discepolo di quest'ultimo, che innesta sul linguaggio aulico e letterario del maestro cadenze popolari e forzature espressionistiche.



Matera, Cripta di S. Giovanni in Monterrone, Santi Pietro e Giacomo.

Foto: S.B.A.S. Matera

Il *Santo Monaco*, di cui non si conosce purtroppo l'identità, è raffigurato con baffi e barbetta bruni, con la fronte divisa da due ciuffi di capelli e con una tunica e un cappuccio di color marrone. Gli occhi, anch'essi marroni, risaltano, dolci e intensi, nell'ovale del viso pieno, plastico, trattato con larghe e morbide stesure cromatiche, che danno forma ai lineamenti caratterizzati da una fluidità già gotica.

Mentre Anna Grelle avanza timidamente l'ipotesi di una sua possibile attribuzione al *Maestro della Santa Barbara* di San Nicola dei Greci, in una fase più matura della sua carriera artistica (inizi XIII secolo) sulla base del suggerimento di Mario Rotili, la Calò Mariani scorge nell'affresco in questione "modi assimilabili a quelli di Rinaldo e del presunto Giovanni da Taranto".

Anche i due santi adiacenti a Sant'Andrea restano tutt'ora nell'anonimato, data la completa scomparsa delle iscrizioni identificative ai lati delle due figure. Il primo Santo mostra capelli scuri, lunghi fino al collo e girati all'insù, occhi neri allungati verso l'esterno e folte sopracciglia, dell'altro è visibile soltanto la parte inferiore del volto, ricoperta da una barbetta nera, e il corpo avvolto in un'ampia e ben modellata veste rosacea che, oltre a scolpire la sagoma, risalta per il prezioso particolare dello scollo, arricchito da una decorazione floreale. Anna Grelle data i due santi all'inizio del XIII e aggiunge, a seguito di una comunicazione orale di R. Padula, che quello di destra è parzialmente coperto da uno strato più tardo.

Per quanto riguarda i Santi *Pietro* e *Giacomo Minore*, sono attribuiti, sia dalla Grelle che da Iusco ad uno stesso frescante, che la studiosa ha, nel '79, definito *Maestro della Bruna*. *San Giacomo Minore* è raffigurato con un viso oblungo, i capelli castani, come la barbetta appuntita, un'ampia veste rossa e un mantello bianco; *San Pietro*, invece, mostra capelli bianchi e ricciuti, una barba rigogliosa, anch'essa bianca e una tunica rossa, parzialmente coperta da un mantello azzurro. Entrambi si stagliano su un fondo tripartito⁷, incorniciato da archi poggianti su esili colonne, e compiono il tipico cenno di benedizione.

Le due figure si caratterizzano per un impianto plastico e monumentale che già precorre il gotico. I volti, ritratti con una sorta di vivo naturalismo che li rende espressivi ed umani, rompono la ieratica fissità orientale, mentre i corpi, avvolti in ampie vesti sapientemente drappeggiate, prorompono, imponenti, dal fondo. Il chiaroscuro modella queste immagini sino a rendere l'idea della fisicità corporea, soprattutto in *San Giacomo*, dove le cadenze delle pieghe della veste assecondano il rilievo della coscia.

Mentre la Grelle, vent'anni or sono, ha attribuito all'autore del *San Giacomo Minore* e del *San Pietro* nella cripta del Monterrone anche il frammento della "Bruna" – recuperato da una parete della cattedrale materana e databile al 1270 –, la *Madonna del Latte* e il *San Gregorio* nella cripta di Santa Lucia alle Malve, Sabino Iusco, oggi, confortato dal parere della stessa Grelle⁹, escludendo la derivazione dei quattro dipinti dalla stessa mano, attribuisce la paternità della *Madonna della Bruna*, della *Madonna del Latte* e del *San Gregorio Magno* a Rinaldo da Taranto e quella del *San Pietro* e del *San Giacomo Minore* del Monterrone ad un artista più informato di cui non si conoscono altri prodotti. Infatti, a voler usare le sue parole, "il nostro è in attività negli stessi anni del *Maestro della Madonna della Croce* e di Rinaldo da Taranto (fine XIII secolo), ma si contrappone ad entrambi per un deciso distacco dalla matrice bizantina e per chiara adesione alle novità occidentali [...] Di lui non si conoscono altre opere. Il suo sconvolgente messaggio di modernità è recepito, ma solo in parte, dall'affresco, sempre al Monterrone, del *Precursore*."

Il *Precursore*, appunto, restaurato dalla stessa Grelle nel 1975, mostra chiaramente, a detta della studiosa, la desunzione da una icone nella rigida frontalità e nelle forti analogie iconografiche con

due altre immagini di *San Giovanni Battista*, l'una nella Cripta di Santa Lucia alle Malve a Matera, l'altra nella cripta pugliese della Cirimanna, a Supersano.



Matera, Cripta di S. Giovanni in Monterrone, Il Precursore.

Foto: S.B.A.S. Matera

La sua figura è contraddistinta da un volto oblungo, reso più affilato dai capelli lunghi e scuri e dalla barba. Gli occhi sono grandi, espressivi e contrassegnati da occhiaie evidenti, il naso è lungo e affilato, mentre la bocca si curva all'ingiù, formando due solchi profondi ai lati del mento. Un volto cupo e austero che si innesta su un corpo villosso dalle forme cilindriche e definite, che vien fuori prepotente dalla cornice, come nei *Santi Pietro e Giacomo Minore* di San Nicola dei Greci. A questi il *Precursore* è apparentato anche per la presenza della cornice, nella parte superiore del dipinto, chiara allusione architettonica, ma di stampo più modesto e semplicistico. Si evince un rapporto di stretta collaborazione tra i due artisti, ma anche la minore coerenza, il tono popolare e l'incapacità di assimilare profondamente l'innovazione e l'apertura mentale del maestro, da parte del discepolo.

Il *San Giovanni Battista* del Monterrone è datato dal circolo La Scaletta tra il XII e il XIII secolo, dal Rizzi, dal Rotili e dalla Grelle alla seconda metà del '300. Quest'ultima, in particolare, mette in parallelo questa figura con quella trecentesca del *Battista* di Santa Lucia alle Malve e con la *Crocifissione*, anch'essa del XIV secolo, di San Nicola dei Greci, "lavori indubbiamente più tardi ma probabilmente della stessa bottega".

La cripta di Santa Lucia alle Malve

All'interno la chiesa è costituita da tre navate, divise da robusti pilastri – due a sinistra, tre a destra su cui svoltano archi, alcuni a tutto sesto altri più o meno acuti. Il soffitto è ornato da cinque pseudo-cupole, rese evidenti da due cerchi concentrici appena segnati nella roccia.

Le tre navate non sono simmetriche. Quella di destra accoglie i resti di almeno quattro nicchie. L'aula è interrotta da un muro di roccia, su cui spicca una bifora; il presbiterio, illuminato da un lucernaio, termina con una nicchia absidale. In alto, a sinistra, è parzialmente visibile una croce a sbalzo, intagliata nella parete.

La navata centrale conserva pochi elementi degni di nota: il presbiterio termina in una ben modellata e profonda nicchia absidale con arco a sesto acuto. La navata di sinistra è caratterizzata dalla parete movimentata da otto nicchie, terminanti con archi a tutto sesto e divise da colonnine con capitelli. Un bellissimo arco a sesto acuto separa l'aula dal presbiterio, dotato di due finestre laterali.

Nella cripta sono visibili quattro affreschi: due sul primo pilastro di sinistra, due in due nicchie della parete di sinistra. Sul pilastro sono rappresentati: nella parte inferiore, un *San Gregorio Magno* con fluente barba bianca, aureola gemmata, vesti pontificali riccamente decorate, mitria, pastorale terminante in una testina di animale e un volto sapientemente scolpito dal colore, disteso per stacco di zone scandite dal tratteggio lineare e dalle sottili variazioni di tono all'interno delle singole campiture cromatiche; nella parte superiore, su un fondale azzurro, un santo a metà busto, con baffi e barba nera, fronte alta e stempiata, realizzato con una sommaria stesura cromatica, ma con un'intensità espressiva quasi ritrattistica.



Matera, Cripta di S. Lucia alle Malve, S.Gregorio.

Foto: S.B.A.S. Matera

Nelle due nicchie campeggiano le immagini della *Madonna del Latte* (Galattotrophousa) e del *San Michele Arcangelo*.

La Madonna, seduta sul trono in leggera torsione, tiene sul braccio destro il Bambino, mentre con l'indice e il medio della sinistra gli porge il seno. Indossa una tunica azzurra e un mantello rosso e mostra un viso dall'ovale dolcissimo, che si reclinava verso il Bambino. Gli occhi a mandorla sono evidenziati dalle folte sopracciglia, il naso è lungo e curvo, mentre le labbra, piccole, si increspano in un abbozzo di sorriso.



Matera, Cripta di S.Lucia alle Malve, Madonna del Latte.

Foto: S.B.A.S. Matera

Tutta la figura è caratterizzata da un plasticismo risentito e vigoroso e da un accenno di profondità, suggeriti dal panneggio della Vergine e dallo stacco della figura dal fondo.



Matera, Cripta di S.Lucia alle Malve, S.Michele Arcangelo.

Foto: S.B.A.S. Matera

Il *San Michele Arcangelo*, figura ieratica e frontale, si caratterizza per una sorta di sproporzione tra la testa minuta dalla riccia capigliatura bionda e il corpo lungo, ricoperto dalla tunica rossa e dal *loros*¹⁰ dorato fittamente decorato.



Matera, Cattedrale, Madonna della Bruna.

Foto: S.B.A.S. Matera



Matera, Cripta di S. Lucia alle Malve, Testa di Santo.

Foto: S.B.A.S. Matera

Anche le ali scendono, dritte ed allungate, ad assecondare in verticale la figura. L'arcangelo regge nella mano sinistra un'asta e nella destra un globo di vetro decorato e calpesta con i piedi un grosso serpente attorcigliato. Eccettuato il Santo con la sola testa, la cui paternità oggi è ancora in dubbio¹¹, i tre affreschi della cripta risultano appartenere a due grandi personalità artistiche operanti nella seconda metà del XIII secolo¹². Il *San Gregorio* e la *Madonna del Latte* appartengono al frescante dalla Grelle definito *Maestro della Bruna*¹³, lo stesso in cui la Calò Mariani ravvisa "modi assimilabili a quelli di Rinaldo e del presunto Giovanni da Taranto" e che Sabino Iusco giunge ad identificare proprio con Rinaldo, autore, secondo lui, oltre che dei due dipinti della cripta di Santa Lucia alle Malve (*San Gregorio Magno* e *Madonna del Latte*), anche della *Madonna della Bruna* staccata da una parete della cattedrale materana e dei due affreschi (l'uno brindisino l'altro materano) con il "Giudizio Universale".



Matera, Cripta della Madonna della Croce, Madonna in trono tra due angeli.

Foto: S.B.A.S. Matera

È un artista che, per la sua fedeltà al dato formale, la sua resa espressiva, il suo tentativo di contestualizzare l'immagine mediante l'uso di nicchie architettoniche e la sua abilità nello smorzare la durezza romanica, già si proietta verso il gotico.



Matera, Cripta della Madonna delle tre porte, Frammento della Madonna in trono.

Foto: S.B.A.S. Matera

Il *San Michele Arcangelo* appartiene, invece, al cosiddetto *Maestro della Madonna della Croce* dalla Grelle definito:

“aristocratico artista, di convinta cultura bizantineggiante, con spiccate caratterizzazioni idiomatiche nel segno nervoso e spezzato, nella colorazione timbrica di bleu scuri opposti a rossi vivaci, nell’allungamento dei personaggi magri e sparuti con volti grifagni”.

Oltre all’Arcangelo, il pittore della Madonna della Croce ripete a Matera, per due volte, l’immagine della “*Madonna Regina*” (Kyriotissa) nelle due chiese rupestri della Madonna delle Tre Porte e della Madonna della Croce appunto. In quest’ultima egli affianca alla *Vergine*, la cui arcaicità del volto è solo apparente per Rotili, gli *arcangeli Raffaele e Michele*, caratterizzati da flessuose cadenze lineari e accordi cromatici che presuppongono, sempre secondo Rotili, una “traduzione riduttiva e provinciale di modelli raffinati, forse miniaturistici”.

Note

¹ La grotta è attualmente chiusa a causa di una frana.

² A conclusione delle navate si trovavano, in una prima fase, un abside e due absidiole, la cui fondazione, diversamente datata dalla fine dell’XI secolo in poi, fu successivamente modificata con la costruzione del transetto a filo delle navatelle stesse e con l’attuale profondo coro.

³ Il Convegno Internazionale di Studio, dal titolo *La chiesa di Santa Maria di Anglona* è stato tenuto a Potenza nel 1991, curato da Valentino Pace e Cosimo Damiano Fonseca e patrocinato dall’Università degli Studi di Basilicata.

⁴ La Scaletta, *Le cripte di Matera*, 1966, pag. 100.

⁵ Anna Grelle, nel *Catalogo della mostra: Arte in Basilicata*, scritto in collaborazione con il marito Sabino Iusco, già Soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Basilicata, e pubblicato nel 1981, aveva datato l’affresco tra la fine dell’XI secolo e gli inizi del XII secolo. Lo stesso intervento di Sabino Iusco *Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera*, pubblicato nella rivista *Basilicata Regione Notizie*, 1997, n. 3-4, intitolata “*Basilicata: il turismo possibile*”, è stato scritto e redatto in collaborazione con Anna Grelle.

Anna Grelle, nel capitolo introduttivo al catalogo della mostra materana dell’81, aveva datato i due affreschi alla fine del XII secolo.

⁷ Nell’iconografia bizantina la prima zona in basso ha valore di pavimento, la mediana finge un piano verticale, l’ultima allude al cielo.

⁸ Il 1270 è l’anno della consacrazione della cattedrale di Matera.

⁹ L’intervento di Sabino Iusco *Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera* pubblicato sulla rivista *Basilicata Regione Notizie*, 1997, n. 3-4, intitolata “*Basilicata: il turismo possibile*”, pp. 119-128, è stato scritto e redatto in collaborazione con la moglie, Anna Grelle.

¹⁰ Il *loros* è una fascia che circonda lo scollo e scende in verticale sulla veste degli arcangeli.

¹¹ Il circolo *La Scaletta* qualifica la testa del Santo come “raro prototipo di scuola barbarica (longobarda) databile al IX secolo”, la Grelle ne suggerisce, ma con una non velata perplessità, l’appartenenza al *Maestro della Madonna della Croce*, mentre Sabino Iusco, pur non affrontando direttamente la questione, esclude il frammento dall’elenco che lui stesso fa delle opere del *Maestro della Madonna della Croce* e, in separata sede, data il Santo mutilo alla fine del XII secolo. Il Rizzi e il Rotili datano il frammento tra l’XI e il XII secolo.

¹² Il circolo *La Scaletta* ha proposto, per il San Michele Arcangelo, una datazione alla fine dell’XI secolo, accolta anche dal Rizzi.

¹³ Al *Maestro della Bruna* la Grelle aveva attribuito, oltre alla *Madonna del Latte* e al *San Gregorio* di Santa Lucia alle Malve, il frammento della Bruna della cattedrale materana e il *San Giacomo Minore* e il *San Pietro del Monterrone*.

Bibliografia

Per la cripta di S. Michele a Monticchio

- E. Bertaux, *I monumenti medievali della regione del Vulture*, suppl. "Napoli Nobilissima", VI, 1897, pp. I-XXIV.
- G. Fortunato, *Storia della Badia di Monticchio*, Ediz. Osanna Venosa, 1904.
- E. Galli, *Restauro a dipinti nel Bruzio e nella Lucania (anni 1928-29)*, in "Bollettino d'Arte del M. P.I.", X, 1930, p. 171.
- La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Ediz. De Luca, Roma, 1966.
- F. Schettini, *Due monumenti paleocristiani inediti del Vulture e loro riflessi sull'architettura medievale*, in "Archivio storico pugliese", XIX, 1966.
- P. Vivarelli, *Problemi storici ed artistici delle cripte medievali nella zona del Vulture*, in "Studi lucani", Atti del II Convegno di storiografia lucana, Montalbano-Matera, 1972, p. 337.
- A. Rizzi, *Ancora sulle cripte vulturine*, in "Napoli Nobilissima", XII, 1973, pp. 72-73.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 20.

Per il S. Andrea nella cripta di S. Giovanni in Monterrone

- La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Ediz. De Luca, Roma, 1966.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 20.
- La Scaletta, *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, 1995.
- S. Iusco, *Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera*, in "Basilicata: il turismo possibile", Basilicata Regione Notizie, 1997, n. 3-4, pp. 119-128.

Per la chiesa di S. Maria d'Anglona

- F. Ughelli, *Italia Sacra*, editio secunda aucta et emenda cura et studio N. Coleti, Venetiis, 1721, coll. 68-114.
- A. Nigro, *Memoria topografica istorica sulla città di Tursi e sull'antica Pandosia di Eraclea oggi Anglona*, Napoli 1851, pp. 95-97.
- F. Lenormant, *La grande Grèce*, Paris, 1881, I, pp. 195-196.
- E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1903, p. 522.
- N. Catanuto, *La chiesa cattedrale di Anglona*, in "Rinascita. Rassegna mensile di tecnica ed arte", III (1934), pp. 41-48.
- C. Valente, *Aspetti dell'arte medioevale nella Lucania*, in Atti del Congresso Nazionale di studi Romani, Roma, 1942, III, pp. 142-143.
- B. Cappelli, *Aspetti e problemi dell'arte medioevale in Basilicata*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", XXXI, 1962, fasc. III-IV (Atti del I Congresso storico della Basilicata, ottobre 1958), pp. 283-300.
- A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967, p. 948.
- A. Calderazzi, *Santa Maria d'Anglona: storia e restauro di un monumento*, "Rassegna tecnica pugliese - Continuità", X/4, 1976, pp. 45-66.
- C. Bozzoni, *Calabria normanna. Ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*, Roma, 1974, pp. 200-201.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma 1981, p. 457.
- G. I. Passarelli, *Alcune iscrizioni bizantine dell'Italia meridionale*, "BBGG", XXXV, 1981, pp. 3-35.
- V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in "I Bizantini in Italia", 1982, p. 457.
- V. Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale greca*, in "La pittura in Italia. Le origini", a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1985, p. 392.
- E. Zinzi, *Presenze e memorie della cultura figurativa islamica in Calabria e Basilicata*, in "Minoranze etniche in Calabria e in Basilicata", a cura di P. De Leo, Cava dei Tirreni, 1988, pp. 262-263.
- G. Roma, *Santa Maria d'Anglona. Struttura architettonica e decorazione pittorica*, Cosenza, 1989, pp.102-103.
- V. Pace, *Affreschi dell'Italia meridionale "greca" nella prima metà del XIV secolo*, in Decani et l'art byzantin au milieu du XIV siècle, colloques scientifiques de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts (Decani 1985), vol. XLIX, Classe des sciences historiques, vol. 13, Beograd, 1989, pp. 115-118.
- AA. VV., *La chiesa di Santa Maria di Anglona*, in Atti del Convegno Internazionale di Studio (Potenza-Anglona 1991) a cura di C.D. Fonseca e V. Pace, Galatina 1996.

Per la produzione pittorica materana nel sec. XIII

La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Ediz. De Luca, Roma, 1966.

A. Rizzi, *La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1968. M.S. Calò Mariani, *La cattedrale di Matera*, Bologna, 1978, p. 49.

M. Rotili, *Cultura artistica bizantina in Calabria e in Basilicata*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1980, pp. 149-157.

A. Grelle Iusco, *Catalogo della mostra, Arte in Basilicata*, Roma, 1981.

La Scaletta, *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, 1995.

S. Iusco, *Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera*, in "Basilicata: il turismo possibile", Basilicata Regione Notizie, 1997, n. 3-4, pp. 119-128.

R. Villani, *Affreschi del Duecento a Tricarico*, in "Basilicata Regione Notizie", 1999, n. 91, pp. 109-112.

Capitolo Terzo. Età angioina

La seconda metà del secolo XIII

Le cripte vulturine

A differenza delle chiese rupestri materane, il nucleo vulturino è piuttosto omogeneo in quanto le dieci cripte note del Vulture¹ risalgono tutte al medioevo e non presentano segni di rimaneggiamenti o alterazioni successive.

Riguardo allo stile architettonico, i caratteri occidentali coesistono e, spesso, si fondono con gli orientali, come mostrano l'assoluta assenza di elementi tipicamente orientali, quali il narcece o l'iconostasi, nelle cripte del Vulture, e nel contempo l'impianto bizantino di alcune di esse, a pianta centrale coperta da cupolette ribassate.

Sicuramente l'influsso orientale si fece sentire in questa zona, come del resto in tutta la regione, ma in termini ridotti e per un periodo di tempo limitato. I monaci basiliani, infatti, si insediarono sul Vulture attorno alla metà del X secolo e vi restarono soltanto fino alla metà del secolo successivo, quando i Normanni fecero di Melfi, occupata nel 1041, il punto di partenza della loro conquista dell'Italia meridionale.

In seguito, l'avvento dei nuovi fatti politici e religiosi della seconda metà del XIII secolo, quali la fine della dominazione sveva, così aperta agli apporti orientali e arabi, e il subentrare di quella angioina, radicata in occidente, ebbe come prima conseguenza l'estinguersi di ogni autonomia e l'allentarsi sempre più dei vincoli col mondo orientale nel progressivo affermarsi, in arte, delle esperienze gotiche caldegiate dalla corte.

Del resto, le testimonianze figurative di alcune cripte del Vulture, quali Santa Lucia e Santa Margherita a Melfi, confermano tale orientamento culturale; infatti la pittura, pur acquisendo i modi occidentali più lentamente e timidamente rispetto all'architettura, accoglie le novità e le fonde con le vecchie tendenze dando luogo a ibridi singolari.

Così, sotto il segno della coesistenza e sovrapposizione delle culture occidentale e orientale, emergono una maggiore libertà del segno, un'inquietudine nuova, un contatto meno intellettualistico con la realtà che postulano, alla fine del '200, una presa di coscienza in termini schiettamente gotici del dato fenomenico.

La cripta di Santa Margherita a Melfi

Santa Margherita è una chiesa rupestre, scavata nel tufo vulcanico, il cui impianto architettonico è improntato, con molta evidenza, ad un gusto occidentale.

E lunga m. 11.50, larga m. 10 e alta m. 11.50.

Dall'ingresso ampio si accede nell'unica navata divisa in due moduli, coperta da crociere a sesto acuto e fiancheggiata da quattro cappelle di diversa profondità, con volte a botte.

Nella seconda cappella di destra un'apertura ogivale, quantunque irregolare, permette l'accesso ad un piccolo vano quadrilatero.

Due altari, ricavati nella roccia, occupano il fondo dell'abside e della prima cappella di sinistra, mentre due sedili di pietra fiancheggiano la parete esterna delle due cappelle più lontane dall'ingresso.

Dal punto di vista pittorico la chiesa presenta numerosi affreschi databili ad epoche differenti. La maggior parte di essi è di stile bizantino come il *San Michele Arcangelo*, la *Madonna in trono con Bambino*, il *San Giovanni Evangelista*, *Santa Margherita*, *San Giovanni Battista*, *Cristo in trono*, *San Benedetto*, *Santa Lucia e Santa Caterina*, *San Basilio e San Vito*, *San Guglielmo e Santa Elisabetta*, *Sant'Orsola*, *San Paolo*, *Santa Margherita con otto storie della sua vita*, *San Pietro* e, infine, il *Cristo Pantocratore con due angeli*; altri, invece, come il *Contrasto dei vivi e dei morti*, il *Martirio di Sant'Andrea* e il *Martirio di San Lorenzo* s'inscrivono in un ambito culturale e figurativo che ha ben poco da spartire con l'Oriente.



Melfi (PZ), Cripta di S.Margherita, S. Margherita e storie della sua vita.

Foto: S.B.A.S. Matera

E su questi ultimi che sin dai tempi del Guarini e del Bertaux la maggior parte degli studiosi ha concentrato la propria attenzione.

Gli affreschi in questione, infatti, obbedendo a criteri affatto diversi rispetto a quelli dei dipinti bizantini sopra menzionati, si pongono problematicamente come il punto di fuga verso cui convergono i diversi orientamenti culturali, di matrice occidentale, presenti nel Meridione d'Italia, nella seconda metà del XIII secolo, a seguito del passaggio del Regno di Sicilia dalla dominazione sveva a quella angioina.

Lo schema iconografico del "*Contrasto dei vivi e dei morti*" raffigura l'incontro tra tre scheletri, ritti in piedi o distesi nella bara, e tre falconieri.



Melfi (PZ), Cripta di S. Margherita, *Contrasto dei vivi e dei morti*.

Foto: S.B.A.S. Matera

Nel *Contrasto* di Santa Margherita questi ultimi, di cui due adulti e uno fanciullo, indossano vesti eleganti di foggia identica: una tunica rossa bordata di pelliccia bianca con disegni geometrici neri che sembrerebbe ermellino, un cappuccio giallo foderato di vaio all'interno, una borsa gialla su cui è raffigurato un fiore con otto grandi petali e sul cui fermaglio è dipinto un giglio stilizzato e, infine, una daga. Sulla mano guantata della prima figura è appollaiato un falcone variopinto. A destra dell'affresco, dietro una tomba aperta, si ergono mostruosi due scheletri.



Melfi (PZ), Cripta di S. Margherita, Martirio di S. Andrea.

Foto: S.B.A.S. Matera

Ciò che maggiormente colpisce l'attenzione dello spettatore sono i teschi, raffigurati di profilo, con l'unico occhio tondo e nero, con la fronte alta e con la mandibola notevolmente sviluppata, dalla quale fuoriescono le due arcate dentali.

Essi sono colti nell'atto di apostrofare i "vivi" e, infatti, volgendo i loro crani a sinistra, tendono gli arti superiori verso questi ultimi, rappresentati con grandi occhi neri contornati da evidenti occhiaie e folte sopracciglia, visi lunghi, nasi aquilini e capelli ondulati.

Il *Martirio di Sant'Andrea* presenta, in posizione centrale e frontale, il Santo con braccia aperte, in procinto di essere legato ad un palo.

La sua figura è caratterizzata da una testa aureolata, enorme e sproporzionata rispetto al corpo, dai capelli bianchi, folti e lunghi, come del resto la barba poggianti sul petto. Indossa una tunica bianca e corta che lascia scoperte le gambe "legnose" e i piedi dalle piante larghe, poggianti su un masso di pietra.

Il suo corpo è, in più punti, attraversato dai legacci della fune che due aguzzini stanno annodando al tronco. Questi ultimi, la cui mobilità data dalle gambe arcuate contrasta violentemente con la staticità del martire, indossano calze nere e tuniche corte di color rosso mattone le cui maniche terminano con polsini chiusi da una lunga serie di bottoni bianchi. Un cappuccio scuro dalla lunga estremità completa l'abbigliamento.

La particolare iconografia dell'affresco è estranea all'arte italiana del tempo e trova riscontro in miniature germaniche dell'inizio del XIII secolo.

Il *Martirio di San Lorenzo* mostra, a sinistra, il santo ignudo e supinamente disteso sulla graticola rovente. La nudità del suo corpo è evidenziata da forti linee nere che segnano le costole, lo sterno, i

contorni della figura.

Il carnefice che lo affianca, vestito con una tunica nera simile a quella dei due sgherri del *Martirio di Sant'Andrea*, preme il corpo del santo con un lungo bastone dall'estremità ricurva.

A destra si scorge, di profilo, la figura dell'imperatore Valeriano che, avvolto in una ricca veste, siede in trono con scettro e corona e impartisce un ordine ad un personaggio attempato con barbetta, il quale reca nella mano sinistra una spada e indica, con la destra, il martire.

Sullo sfondo scuro di un cielo trapunto di stelle, campeggiano un angelo a mezzo busto con aspersorio e una mano uscente da una manica alonata di festoni concentrici. In basso s'intravedono appena le teste incappucciate di altre due figure che potrebbero appartenere al sottostante *Martirio di Santo Stefano*, oggi illeggibile.



Melfi (PZ), Cripta di S. Margherita, Martirio di S. Lorenzo.

Foto: S.B.A.S. Matera

L'iconografia del *Martirio di San Lorenzo* melfitano pertiene, senza riserve, all'area italiana ed è riscontrabile, sia nell'ambito della miniatura che in quello della pittura.

Mentre la tematica iconografica del *Contrasto* rimanda all'area francese, da cui provengono in età angioina molti manoscritti miniati, e parallelamente, l'iconografia del *Martirio di Sant'Andrea* trae origine dalla miniatura germanica, l'analisi stilistica dei dipinti induce a ravvisare, quali centri

propagatori dell'arte gotica documentata in Santa Margherita, le regioni iberiche della Catalogna e del Roussillon, come ha, per primo, intravisto Ferdinando Bologna.

Infatti, lo stacco netto di zone di colore blu e giallo rinvia alla più tipica tradizione spagnola facente capo a San Clemente e a Santa Maria di Tahull, come anche l'isolamento delle figure "sequestrate impenetrabilmente nella loro forma e mantenute estranee tra loro e rispetto al fondo".

Riscontri puntuali possono essere instaurati con opere spagnole come quelle di Sant Joan de Bohì, presso Lerida, di Santa Maria di Tahull, della "Messa di San Martino" nell'"antependium" di Chià, di San Clemente di Tahull e del *Maestro di Soriquerola*. Questi, insieme alla decorazione dello sfondo con stelle a otto punte, le perline bianche intorno alle aureole e il cappuccio a punta degli aguzzini, postulano una visione diretta delle opere spagnole da parte del pittore melfitano e inducono a ravvisare in quest'ultimo un maestro proveniente dalle lontane terre catalane e roussillonesi.

Seguendo la tesi di Bologna, con ogni probabilità egli giunge nel Regno di Napoli nel 1291, a seguito cioè delle vicende politiche e personali che vedono coinvolto, per otto anni in Spagna, Carlo II e la sua famiglia².

E a tale data a Melfi, importante sede degli Svevi prima e degli Angioini poi, – "ove, tra l'altro, nel 1283 si era tenuto un sinodo, presieduto dal Legato Pontificio, che deliberava la concessione di notevoli sussidi finanziari a Carlo II, divenuto da poco Vicario del Regno, per proseguire la guerra dei Vespri siciliani" –, nella piccola chiesa rupestre di Santa Margherita, già affrescata "all'antica maniera", l'anonimo pittore dipinge il Contrasto e i Martirii, attingendo a quelle forme inedite che gli erano proprie.

La cripta di Santa Lucia a Melfi

La chiesa di Santa Lucia viene scoperta, nel 1897, da Emile Bertaux che la descrive così:

"Una grotta è chiamata dai contadini la "Giaconella": sul tufo del fondo si scorgono ancora dei frammenti delle pitture con scene della vita di Santa Lucia, che si possono attribuire al 1200, nel mezzo, la Madonna e Santa Lucia ridipinte nel 1873, Dio sa con quali colori".

Nessun riferimento allo stile del dipinto accompagna tale descrizione a cui segue, l'anno successivo, la segnalazione scarna del Guarini, il quale si ripromette di dedicare una più ampia notazione critica alla chiesa, purtroppo mai pubblicata.



Melfi, Cripta di S. Lucia, Madonna in trono con Bambino e S. Lucia (Foto: R. Villani)

Dopo diversi interventi critici tesi a stabilire la datazione degli affreschi presenti nella cripta sulla base dell'iscrizione – MIL SIMO NONAGESIMO SECVNDO –, nel 1968 Adriano Prandi è il primo a focalizzare la propria attenzione sulle dodici storie della vita di Santa Lucia che affiancano le immagini della Vergine e della Santa.

Queste si caratterizzano infatti, a detta dello studioso, per il “piglio popolare”, la vivacità, la suddivisione in scene e le umili vesti, “elementi di una pittura che narra i fatti e non presenta i protagonisti della pia istoria”.

In seguito Alberto Rizzi stabilisce connessioni tra le storiette di Santa Lucia e le miniature dell’Ippocrate della Laurenziana mentre Leone De Castris, nell’86, coglie nell’affresco con storie di Santa Lucia “segni del portato narrativo provenzale, in aggiunta a quello pirenaico e a prosecuzione di quello franco svevo”.

La chiesetta, situata tra i comuni di Melfi e Rapolla, è costituita da un avancorpo in muratura e da una grotta contigua scavata nel tufo vulcanico.

La facciata è di forma irregolare con tetto a doppio spiovente su cui s’elewa un campanile a vela. Un ampio portale, leggermente decentrato sulla sinistra, è sormontato da una finestra di forma rettangolare.

L’interno consta di un’unica navata lunga m. 9,80. Il soffitto della grotta è più basso rispetto a quello piatto dell’avancorpo.

La parete di fondo della cripta accoglie, entro un arco, una serie di affreschi raffiguranti, a partire da sinistra, un abate committente inginocchiato, una Madonna con Bambino, Santa Lucia e nove storie della sua vita.

Un’iscrizione latina, assai rovinata e difficilmente leggibile, – MIL SIMO NONAGESIMO SECVNDO –, integrata e interpretata come 1292, sovrasta tali dipinti³.

La *Madonna con Bambino* e *Santa Lucia* obbediscono, al pari delle altre icone presenti in territorio meridionale, a dei criteri di stretta osservanza bizantina: immagine frontale e ieratica, capo circondato dal nimbo contornato di perline bianche, pomi colorati di rosso, bocca breve e fine, naso lungo e sottile, sopracciglia lunghe e fortemente arcuate sotto una fronte breve, quasi tutta coperta dal manto.

La figura d’abate committente, la cui iconografia – mani giunte e tese in avanti in atteggiamento di preghiera – ancora si ispira all’arte di Bisanzio, è invece caratterizzata da un linguaggio che privilegia un plasticismo risentito e vigoroso entro cui si sciolgono gli stilemi bizantini.



Melfi, Cripta di S. Lucia, Storie di S. Lucia (particolare, S. Lucia dona le sue sostanze) e, sotto, Martirio della Santa (particolare)

Foto: R. Villani

Tale trattamento stilistico e formale è in sintonia con quello delle storie di Santa Lucia che si dispongono in tre fasce orizzontali sovrapposte, di lunghezza via via crescente verso il basso.

La prima contiene solo due riquadri, la seconda tre e la terza, più lunga perchè posta alla base della parete arcuata, quattro.

Il primo riquadro, in alto, raffigura Lucia e sua madre Eutizia, inginocchiate e con le mani giunte e tese in atteggiamento di preghiera accanto ad un edificio dalla cui finestra ad arco si sporge Sant'Agata.

Le due donne indossano tuniche semplici dalla maniche lunghe, rispettivamente di color marrone scuro e di color marrone chiaro, Sant'Agata una veste bianca e marrone dalle larghe maniche. Tutte e tre portano sul capo un velo bianco ornato da fasce marroni.

Il riquadro rappresenta la visita di Lucia ed Eutizia, quest'ultima affetta da una grave malattia, al sepolcro di Sant'Agata per invocarne la guarigione.

Nel secondo riquadro, sullo sfondo di un ricco palazzo, Eutizia, miracolosamente guarita, dona un panno bianco, simboleggiante la dote, a Lucia.

Ma poiché quest'ultima – stando alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine⁴ – ha giurato sul sepolcro di Sant'Agata di divenire, al pari di lei, sposa di Cristo e di rinunciare alle ricchezze terrene, appare, nel terzo riquadro, nell'atto di donare le sue sostanze a due anonime figure.

Nel quarto riquadro è rappresentata un'altra donazione di Santa Lucia poveri della città.

A questo punto la leggenda ci informa che il promesso sposo di Lucia, venuto a conoscenza del voto da lei fatto, decide di denunciarla, in quanto cristiana, al prefetto Pascasio.



Melfi, Cripta di S. Lucia, Abate committente.

Foto: R. Villani

Nel quinto episodio, infatti, Lucia è sospinta da un uomo, il suo promesso sposo o un suo emissario, verso Pascasio, figura rovinatissima di cui s'intravede solo una mano, tesa in gesto allocutorio.



Melfi, Cripta di S. Lucia, Storie di S. Lucia (particolare, la Santa riceve la dote dalla madre).

Foto: R. Villani

Nel riquadro successivo appaiono Pascasio che, dall'alto di una finestra del castello decreta la condanna della santa, immobile, e un gruppo di uomini e due cavalli presenti allo scopo di trascinare via la martire.

Nel settimo episodio un emissario di Pascasio versa sul capo di Lucia – come vuole la leggenda – dell'olio bollente frammisto a pece, contenuto in un'enorme giara nera.

L'ottavo episodio raffigura la decapitazione della santa ad opera di un aguzzino di Pascasio che, assiso in trono, assiste all'esecuzione.

Nell'ultimo riquadro Santa Lucia, che ha ormai subito ogni sorta di supplizio, persino la decapitazione, appare inginocchiata e nell'atto di prendere l'ostia consacrata offertale da due frati dal saio bianco.

Secondo la leggenda la santa muore immediatamente dopo.

Nelle storie della martire siracusana si è lontani da Bisanzio e anche dal mondo romanico: figure sottili e allungate, dalle tuniche semplici, dominano la scena, inquadrata da quinte architettoniche, esprimendosi in un linguaggio d'impronta occitanica.

Ci troviamo di fronte ad una pittura che si emancipa da una rappresentazione in chiave bizantina della realtà dove l'aureola che contraddistingue le raffinate icone orientali viene sostituita

in Santa Lucia, come in Sant'Agata, dalla caratteristica, quanto mai comune "guimpe", che stringe il capo delle donne di bassa estrazione sociale.

Si coglie nelle storie della Santa un'attenzione rivolta al racconto nel suo rapido disporsi episodico.

La narrazione è il punto di forza del frescante, essa procede con ritmo sciolto e vivace, privilegia le tinte tenui e calde e smorza l'irruenza del dramma, propria dei *Martirii* della vicina grotta di Santa Margherita, a favore di una trattazione scattante e rapida della forma con forti accenti dialettali che è possibile rinvenire in miniature come l'*Exultet II* di Troia (prima metà del XII secolo), già accostato dalla Vivarelli alle storiette in questione.

L'affresco della martire siracusana s'inscrive nello stesso ambiente di cultura degli affreschi di Santa Margherita, sempre a Melfi.

La figura del committente, inginocchiato accanto alla Madonna e a Santa Lucia, presenta spiccate affinità stilistiche e formali con i personaggi presenti nel *Contrasto dei vivi e dei morti* e nei *Martirii*. Il volto di mezzo profilo della figurina inginocchiata, gli occhi a mandorla, le sopracciglia allungate, il naso aquilino, la piega delle labbra, la piega del collo al di sotto del mento, le mani delineate con i tipici contorni neri e, in ultimo, la corposità della figura, ritornano nei "vivi" e nei carnefici di Santa Margherita e rinviano decisamente all'area catalana.

Le stesse storiette di Santa Lucia, inoltre, presentano strette analogie con le assai rovinate storiette di Santa Margherita, disposte ai due lati dell'immagine della santa nella omonima grotta melfitana.

Malgrado la scarsa leggibilità di queste ultime, infatti, tali analogie appaiono evidenti nelle sagome delle figurine sottili e allungate, – "nastriformi" per la Vivarelli –, negli edifici che fanno da sfondo alla scena e nella disposizione dei vari episodi in riquadri contigui, delimitati da una fascia di color marrone.

Con ogni probabilità il frescante di Santa Lucia è un locale che esegue gli affreschi nell'anno immediatamente successivo a quello in cui il pittore catalano, attivo in Santa Margherita, dipinge il *Contrasto* e i *Martirii*, derivandone uno stile personale che fa fatica a liberarsi da inflessioni dialettali e spunti popolareschi – nelle figure di Caterina, Eutizia e Sant'Agata, vestite, per esempio, alla stregua di umili plebee – presenti in larga misura nelle storiette.

IL SECOLO XIV

Agli inizi del '300 la pittura ancora si nutre di iconografie e stilemi tardobizantini, ne sono prova i numerosi affreschi o lacerti presenti in tutta la regione, in particolare a Matera: il *San Leone Magno* nella chiesa di Santa Maria ad Anzi, la *Madonna con Bambino fra gli Arcangeli* in una lunetta del Duomo di Melfi, la *Hodigitria* nelle chiese rupestri materane della Vaglia e di Santa Maria della Palomba, i frammenti di affreschi trovati in una chiesa rupestre sottostante al vecchio seminario materano, ecc.

Le testimonianze artistiche della metà del secolo inclinano, con evidenza, verso l'ambiente campano, dal quale giungono informazioni, prodotti (trittico di Colobraro, trittichetto portatile nell'Episcopio di Acerenza, trittico nella Rabatana di Tursi) ed artisti (anonimo autore della *Santa Caterina d'Alessandria*, del *Cristo di Pietà* e dell'*Angelo Gabriele* nella chiesa della SS. Trinità di Venosa).

Verso l'orbita campana, e precisamente napoletana, gravita anche il pittore della *Santa Chiara*, e forse del *San Francesco*, nella chiesa di San Francesco a Potenza e trovano collocazione la *Madonna con Bambino ed angeli* nella chiesa rupestre della Vaglia a Matera, i brani dell'abside del convento di San Francesco a Senise⁵, la *Crocifissione* nella cripta della Madonna di Virtù sempre a Matera, la *Madonna con il Bambino* sul ginocchio sinistro nella SS. Trinità di Venosa.

Ma accanto ad opere che risentono dell'influsso partenopeo, vi sono prodotti autoctoni che, se in taluni casi non vanno oltre uno sclerotico rifacimento di modi e forme della pittura bizantina (la *Crocifissione* nella chiesa di Sant'Antonio a Marsico Nuovo, gli angeli sui capitelli della cripta della Vaglia a Matera, le Sante affrescate in Santa Lucia alla Gravina e il San Gilio nella chiesa della Madonna degli Angeli, sempre a Matera), costituitasi in loco nel secolo precedente, in altri casi esprimono un'originalità e una forte impronta popolare, che evidenziano un parziale affrancamento dallo sterile schematismo orientale. Così nei due cicli affrescati nella chiesa rupestre di Sant'Antonio ad Oppido Lucano, da un locale che tenta di imitare lo stile delle due più note cripte melfitane, negli affreschi con *Crocifissione* e due Santi nella chiesa di San Biagio a Rapolla e nella *Crocifissione* della chiesa rupestre materana di San Nicola dei Greci, si avverte una tensione nuova che dona alla pittura una forte impronta locale.

La chiesa di San Francesco a Potenza

L'attuale chiesa di S. Francesco sorge, nel 1274, su un antico oratorio protoromanico di cui oggi restano, secondo il D'Acunti, dei frammenti a foglie di palma, attaccati sulla parete esterna di sinistra della chiesa.

L'impianto planimetrico, rimasto inalterato, è di un'austera semplicità: un'unica navata, priva di transetto, coperta da un tetto a spioventi con capriate lignee e conclusa da un'abside semicircolare.

Quest'ultima è contrassegnata da un arco trionfale in pietra della fine del XIV secolo, da una monofora trilobata a doppia strombatura e da una volta a crociera poligonale, segnata da costoloni in pietra che si raccordano ad esili colonnine, incastonate nella parete e ingentilite da capitelli con foglie d'acanto.

Lungo le pareti longitudinali si aprono, a sinistra, tre monofore ogive a doppio strombo, risalenti alla fase di costruzione della chiesa, a destra, delle finestre della fine del '300 o inizi '400.

All'esterno, la chiesa presenta una facciata altrettanto semplice con un timpano a spioventi, una rotonda monofora e un maestoso portale in pietra di forme durazzesche, risalente alla prima metà del '400.

Quest'ultimo incornicia una porta lignea, intagliata nel 1499 e composta da otto serie di formelle con vari motivi figurativi, rosoni, monogramma cristologico di San Bernardino da Siena, angeli reggicartiglio con data, uccelli cavalcati da figure umane.

Sul lato sinistro è addossata l'unica ala superstite del chiostro del vecchio convento (fondato nel 1266) a cui si accede attraverso un portale rinascimentale, proveniente dalla Cappella dell'Immacolata, originariamente all'interno della chiesa. Più in fondo si eleva il campanile, il cui impianto originario (secolo XIV) è stato stravolto dai numerosi restauri e rimaneggiamenti. Alto 35 metri, esso si articola su quattro livelli costituiti da un massiccio basamento, da un ordine di finestre romaniche e due ordini di gotiche e si conclude con una cuspide, sostituita ad un originario piccolo tetto a padiglione.

Dell'antico convento rimangono soltanto il portale d'ingresso, sistemato alla base del campanile, e una porta lignea intagliata e traforata.

All'interno delle nicchie lungo la parete destra della chiesa si collocano due affreschi raffiguranti Santa Chiara (cm. 85 x 25) e San Francesco (cm. 90 x 27). Santa Chiara, in posizione frontale, è raffigurata con il bruno saio francescano, una cappa e un velo neri bordati di bianco, un soggolo

bianco e un libro rilegato in rosso, tenuto in grembo dalla mano sinistra, di cui sono visibili le unghie quadrate delle prime due dita. Il volto, contornato dall'aureola, è austero al pari dell'abito e del portamento: le labbra corte sembrano sigillate in una piega amara e gli occhi, leggermente strabici, guardano in un punto fisso senza espressione.

In alto il riquadro reca una fascia decorativa a motivi geometrici.

San Francesco, anch'egli in posizione eretta, è rappresentato di mezzo profilo, con il saio marrone stretto in vita da un cordone e un libro nella mano sinistra. Il volto è contornato dalla barba e dalla corolla di capelli scuri che lascia scoperta la calotta cranica, circondata dall'aureola. Il collo è coperto da un cappuccio che ricade su di esso formando un anello.



Potenza, chiesa di S. Francesco d'Assisi. S. Chiara.

Foto: R. Villani.



Potenza, chiesa di S. Francesco d'Assisi. S. Francesco d'Assisi.

Foto: R. Villani.

Nel 1975 Ruotolo mette in relazione le immagini dei due santi con le opere napoletane della prima metà del '300 e istituisce un confronto diretto tra la *Santa Chiara* francescana e la *Santa Caterina d'Alessandria* affrescata nella chiesa della SS. Trinità di Venosa, per il linearismo fluido che caratterizzerebbe entrambe le figure, e il *San Francesco* con il polittico di Ottana Cattedrale, eseguito dal *Maestro delle Tempere Francescane* nel 1340.

Nel 1980 la Grelle data la *Santa Chiara* al quarto-quinto decennio del XIV secolo e, nel ravvisarvi "un'aria napoletana appena toccata dalla presenza di Lello", attribuisce il dipinto ad un anonimo frescante, autore forse anche del *San Francesco* dirimpetto, che avrebbe dipinto pure nella chiesa materana della Vaglia la Deésis ampliata con le immagini di San Giacomo e di Santa Maria di Valleverde.

Otto anni dopo A. Simonetti ritorna sugli affreschi francescani, ma esclude, per Santa Chiara – "caratterizzata da un disegno più piatto e lineare, prodotto da una maestranza artigianale che si esprime con un linguaggio dal tono dimesso" – la stretta somiglianza sia con la Santa venosina, pervasa da "uno straordinario preziosismo", che con la Deésis della Vaglia, permeata di "sostrato bizantineggiante".

Per quanto riguarda il San Francesco, Simonetti lo postdata di un secolo, per le strette affinità che intravede tra questo e gli affreschi con Santi eseguiti sui pilastri della chiesa di San Donato a Ripacandida, databili attorno al quinto decennio del XV secolo.

Si tratterebbe di una pittura in rapporto, non solo, con le manifestazioni campane più salienti, "ma in sintonia anche con il filone salentino, che ha negli affreschi di Santa Caterina a Galatina il centro di irradiazione più determinante".



Matera, Cripta di S. Maria della Vaglia.

Déesis con S. Giacomo e S. Maria di Valleverde (particolare).

Foto: S.B.A.S. Matera

Del resto Michele D'Elia, parlando dei beni artistici e storici della Lucania, aveva, già nel 1987, riportato i due affreschi della chiesa potentina di San Francesco alla stessa epoca di quelli di San Donato a Ripacandida, deducendone però un "indubbia origine marchigiana" e una collocazione "nell'ambito della scuola fabrianesca".

La chiesa della SS. Trinità a Venosa

La Trinità di Venosa sorge, in epoca alto medievale, su un settore dell'antico insediamento urbano romano.

L'edificio paleocristiano originario con impianto basilicale romano – un narcece con atrio antistante, tre navate, di cui la centrale più ampia, un transetto e un coro – è stato, in più fasi, ampliato e rimaneggiato.

Secondo Rosaria Salvatore, all'XI secolo sembrano risalire alcuni ambienti, ricavati all'interno della chiesa, poggiati direttamente sul pavimento a mosaico e collegati tra loro da passaggi, di cui resta tutt'ora ignota la destinazione d'uso, e la realizzazione di un cantiere per la fusione di una campana da mettere in relazione con la costruzione di due torri, ai lati del narcece e a ridosso della facciata paleocristiana, successivamente abbattute⁶. Attualmente l'ingresso prevede un portico coperto in cui è incorporata una scalinata⁷ (originariamente esterna) che conduce al piano superiore dove si apre una cappella romanica, coperta da una cupola, all'interno di un ambiente rettangolare. La parete su cui poggia la scalinata, che costituiva la facciata dell'intero complesso, presentava tre archi comunicanti con l'atrio, due dei quali sono stati tompagnati, forse tra il 1070 e il 1080, insieme ad un loggiato al primo piano, per costruirvi la scalinata appunto. Il portale d'ingresso, datato al 1287 e firmato dal maestro Palmerio, è di stile arabeggiante. Esso prevede una lunetta decorata con tre lastre mutili che presentano una serie di archi continui all'esterno del timpano e motivi e disegni islamici all'interno. Tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII si ha il prolungamento della navata centrale con la realizzazione di un nuovo pavimento con un tessellato policromo a motivi geometrici. Dopo che i lavori per la nuova chiesa – l'Incompiuta – che doveva sostituire la vecchia, furono definitivamente interrotti, la trasformazione e il restauro della SS. Trinità ripresero. Nel periodo svevo-angioino, un nuovo pavimento in mattoni di cotto venne poggiato direttamente sul tessellato esistente e tre grandi arcate trasversali a sesto acuto furono inserite nella navata centrale insieme agli archi di contropinta delle navate laterali. La cripta venne ampliata per la larghezza dell'intera chiesa e coperta con volte poggianti su pilastri e le scale di accesso ad essa furono realizzate nuovamente. Dopo il 1297, quando l'Abbazia passò dai Benedettini ai Cavalieri Ospedalieri di San Giovanni in Gerusalemme, nuove trasformazioni interessarono il presbiterio, con la suddivisione del transetto mediante due archi a sesto acuto poggianti su quattro piedritti.



Venosa, chiesa della SS. Trinità. S. Nicola, S. Caterina d'Alessandria e Cristo di Pietà.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Successivamente, tra il 1550 e gli inizi del 1600, furono costruite cappelle e altari nelle navatelle e venne data una nuova sistemazione alle tombe del Guiscardo e degli altri principi normanni. Alla fine del XVIII secolo alla chiesa fu impressa una forma barocca e ricostruito il presbiterio e, dopo il terremoto del 1851, vennero rinforzati i muri esterni della navata sinistra con contrafforti laterali.

La chiesa, internamente, si presenta, oggi, a tre navate divise da otto pilastri, a destra, e da sei, a sinistra, reggenti archi a tutto sesto e affrescati. La navata centrale, che nel suo punto più alto supera i dieci metri, si suddivide, a sua volta, in quattro campate per la presenza di quattro grandi archi trasversali. Il transetto, molto ampio, (la sua lunghezza equivale allo spazio intercorrente tra quattro pilastri della navata) è suddiviso da due archi poggianti su quattro piedritti.

L'abside è caratterizzato attualmente da una finestra ovale, piuttosto tarda, sostituita a fornice di origine paleocristiana che, oltre a filtrare luce e aria, permettevano in basso di comunicare con un altro ambiente, il tornacoro, sorta di corridoio anulare, di cui sono stati trovati i muri di fondazione. Il primo fornice di sinistra dell'abside è stato adattato a passaggio verso la ex cappella di Sant'Atanasio.

Ai lati dell'abside sono state poste, in funzione decorativa, due colonne antiche semplici, dal fusto marmoreo ben levigato. Altre due colonne sono affiancate all'arco trionfale e presentano un capitello corinzio, sormontato da un abaco di stile bizantino, ornato di croci e di foglie a rilievo piuttosto piatto. Singolare, inoltre, è il capitello all'ingresso, che funge da acquasantiera: decorato con mostruose immagini animalesche ed umane di chiara fattura occidentale, risale, a detta degli studiosi, all'XI secolo.

Tra i numerosi affreschi della chiesa – *San Vito, San Nicola, SS. Biagio e Chirico, un Santo Vescovo, San Paolo, Santo Stefano, Sant'Antuono ed episodi della sua vita*, diversi ritratti e varie *Madonne con Bambino* – attribuiti ad epoche e ad artisti diversi, emerge un nucleo omogeneo risalente alla metà del XIV secolo.

Si tratta della bellissima immagine di *Santa Caterina d'Alessandria*, del *Cristo di Pietà* e del frammento di un' *Annunciazione* raffigurante l'arcangelo Gabriele.

La Santa, dal portamento solenne, mostra il capo coronato, circondato dall'aureola. Quest'ultima invade la cornice del riquadro e fa da sfondo al volto che, intenso ed espressivo, appare incorniciato da un'acconciatura allamoda, tenuta lateralmente da un velo bianco che, dal mento, corre a stringersi attorno all'esile collo.

Tutta la sua figura è un saggio d'eleganza: raffinato il lungo abito bianco, orlato e impreziosito da ricami floreali di colore rosso sul corpetto, sulla manica e sulla balza terminale; regale il manto che, dalla spalla sinistra, avvolge il braccio e ricade morbido lungo il corpo. La cornice, a motivi geometrici e lineari, e il fondo verde danno maggior risalto all'immagine.

Sotto la *Santa Caterina* è rappresentato un *Cristo di Pietà* fra la Vergine e San Giovanni Battista. Il Cristo, dal colorito grigiastro, è raffigurato a mezzo busto, con le mani incrociate sul grembo e con il volto, circondato dai lunghi capelli color rame, che ricade mestamente sul petto; la Vergine, a sinistra, con un abito scuro, protende il viso sofferente e le mani verso il Cristo, mentre San Giovanni Battista, vestito con un abito verde e un manto chiaro, mostra il viso contratto da una smorfia di dolore e fa cenno di strapparsi le vesti.

Veniamo, infine, al bellissimo frammento con l'*angelo Gabriele* che, vestito con un semplice abito a riquadri scuri, è ritratto, di profilo e in posizione di riposo, nell'atto di benedire una scomparsa Vergine Annunciata.



Venosa, SS. Trinità. Angelo annunciante.

Foto: S.B.A.S. Matera.

L'incarnato è delicato come le mani, esili e raffinate, lo sguardo è dolce, profondo e sottolineato dai bei capelli castani che, circondati dal nimbo, ricadono ondulati sulla spalla nuda.

I tre affreschi, che facevano sicuramente parte di un corpus più ampio andato perduto, sono stati attribuiti, per le evidenti affinità stilistiche e formali, alla stessa mano.

Nel 1923, il Berenson assegna la paternità di *Santa Caterina* a Roberto d'Oderisio da Benevento (metà XIV secolo), ma Ferdinando Bologna, nel 1969, attribuisce invece l'affresco al cosiddetto *Maestro della "Bible moralisée"* che dipinse anche la cappella di Pipino in San Pietro a Maiella a Napoli. Per lo studioso

“Lo straordinario allungamento della figura, la fattura dei veli in delicata trasparenza, la bellezza luminosa del manto candido bordato di rosso, sono intercambiabili con quelli di miniature come *l'Ascensione* (fol. 188) o il *Noli me tangere* (fol. 186) della Bible moralisée. [...]. L'affresco di Venosa fu dipinto veramente dal *Maestro della Bibbia*, al tempo delle miniature”.

Diversa la posizione di Adriano Prandi, nel '64, riguardo ai dipinti in questione. Lo studioso, accomunando la Santa venosina alla *Santa Barbara* dell'omonima cripta materana, anch'essa “incorniciata con un motivo di origine cosmatesca”, riconduce sia *Santa Caterina* che il *Cristo di Pietà* – ad essa ritenuto pertinente – alla prima metà del XV secolo, periodo a cui andrebbe ascritto, secondo lui anche “il *Santo Vescovo* effigiato lì accanto”.

Più tarda, ma non di molto, sarebbe inoltre, per lo studioso, la lunetta con la Trinità effigiata sul sepolcro di Roberto il Guiscardo, “se si prescinde dalle figure dei devoti, che probabilmente hanno subito generosi ritocchi in tempi forse recenti”.

La Grelle, nell'80, riconduce la *Santa Caterina d'Alessandria*, il *Cristo di Pietà* e l'*angelo Gabriele* (finora mai menzionato dalla critica) alla stessa mano e accetta la proposta del Bologna, cioè dell'attribuzione della paternità degli affreschi venosini all'autore principale delle pitture in San Pietro a Maiella, alla luce delle affinità stilistiche ma anche del fatto che i Pipino erano signori di Altamura, Minervino, Potenza e Bari e, quindi, Giovanni, l'esponente maggiore della casata, poteva aver commissionato, nel periodo 1350-1358 (anno in cui lui e i suoi fratelli furono sbaragliati e uccisi da Ludovico da Taranto), gli affreschi venosini all'ignoto pittore napoletano.

La studiosa, inoltre, colloca genericamente al XIV secolo altri due affreschi della SS. Trinità: il *Santo Vescovo*, di cui parla Prandi, e una *Madonna con il Bambino* sulle ginocchia d'ambiente napoletano. Il primo, figura frontale e ieratica, benedice alla latina con la mano destra e regge il pastorale, ben scorciato, con la sinistra. Il disegno incisivo e il tratto definito modellano le mani, delineano il viso scarno, gli occhi, le sopracciglia, le occhiaie, le rughe, la barba e l'abito, caratterizzato da una serie di pieghe scure, rigide e diritte, quasi geometriche, che inducono la Grelle a definirlo “disseccato pur nella sua correttezza formale”. La seconda è un'immagine dolcissima: la Madonna, dal viso roseo e dagli splendidi occhi castani, con indosso una veste e un velo marrone bordato di bianco, stringe a sé il Bambino che, in piedi sulle ginocchia della Vergine e vestito con un abito bianco trapunto di stelle, si volta indietro a guardare la madre.

La cripta di Sant'Antuono ad Oppido Lucano

Esternamente la chiesa di Sant'Antuono si presenta con un tetto di tegole ad un unico spiovente, di recente costruzione, poggiante sulla primitiva struttura in pietra viva, e con una facciata entro cui si apre un portale rettangolare, sormontato da una finestrella rotonda.



Oppido Lucano (PZ), Cripta di S. Antuono. Interno.

Foto: D. Calabrese.

La parete sinistra della chiesa s'innalza a ridosso di una collina di tufo entro la quale si apre una grotta, contenente affreschi, alla quale si accede dall'interno della chiesa, mediante due arcate.

La grotta è costituita da un'unica, ampia navata alta m. 2,57, larga m. 3,80 e lunga m. 5,70, da un piccolissimo vano a destra, alto m. 2,38, largo m. 1,05 e lungo m. 2,80 e da una diramazione laterale a sinistra, alta m. 2,66, larga m. 1,50 e lunga m. 4, alla quale si può accedere pure dall'interno della chiesa, mediante il primo arco.

Due cicli di affreschi adornano la cripta: l'uno, dedicato alla *Passione*, si dispone sulle pareti dell'ampia navata, l'altro dedicato alla *Sacra Infanzia*, occupa le pareti del cunicolo laterale di sinistra.

Il ciclo cristologico della *Passione* comincia, a partire da sinistra, con l'*Ultima Cena*.

commensali sono tutti disposti, in posizione frontale rispetto allo spettatore, dietro una tavola rettangolare imbandita il cui ripiano, appiattito sul fondo, non ha alcuna intenzione prospettica. Le tonalità prevalenti sono l'ocra e la rossastra.

Nella scena seguente è raffigurata la *Cattura di Cristo* ad opera di Giuda che, sullo sfondo di soldati armati, stringe un cappio attorno al collo di Gesù mentre Pietro, in primo piano, taglia l'orecchio a Malco.

Nel riquadro sottostante s'intravede appena una figura sulla sinistra che, con l'indice proteso in avanti, ordina a Cristo di portare la croce.

Il riquadro successivo occupa, in altezza, l'intera parete e raffigura un enorme *Cristo alla colonna*.

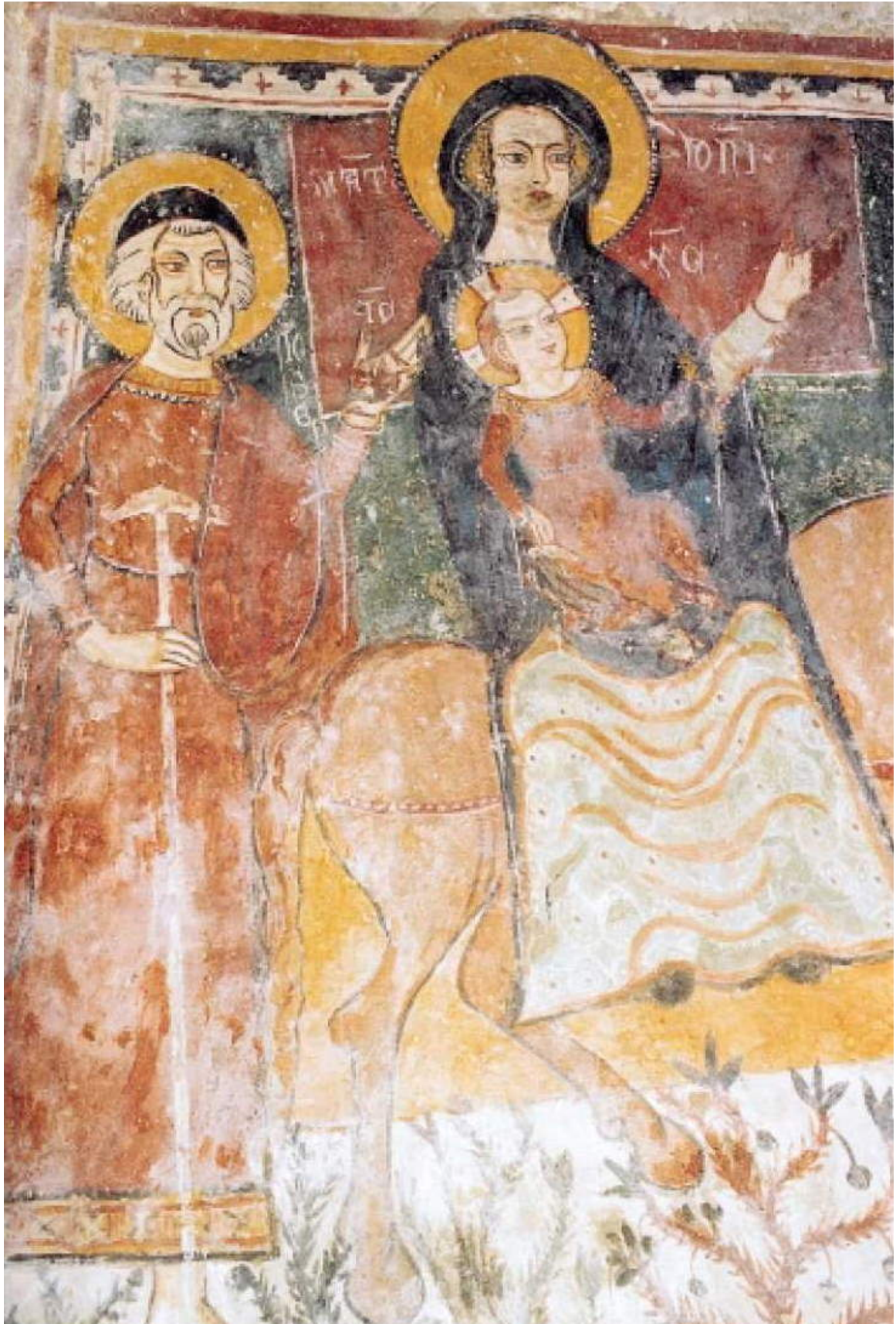
Segue la raffigurazione del buon ladrone Disma – come conferma la scritta – con i capelli biondi a zazzera, i contorni del corpo ben delineati e le braccia legate dietro le traverse della croce a tau, secondo un modulo iconografico comune alle scuole orientale e occidentale, derivato dalla Siria.

Sulla parete di fondo della grotta campeggia, entro un arco, un'enorme *Crocifissione*.

Alla destra del Cristo si dispone un gruppo di soldati con lance, scudi ed armature, alla sinistra San Giovanni, Maria e un'altra figura femminile aureolata.

Dietro questi ultimi si scorge, disposto in profondità, un gruppo di anonime figure con vesti arabesche.

Il cielo, ben delimitato da una zona di colore scuro nella parte superiore della parete arcuata, accoglie, in perfetta simmetria, due angeli, il sole, la luna e quattro stelle delimitate da cerchi bianchi.



Oppido Lucano (PZ), Cripta di S. Antuono. Fuga in Egitto (particolare).

Foto: D. Calabrese.

In basso s'intravedono, ancora, due angeli intenti a raccogliere il sangue di Cristo che, secondo la Medea, richiamano un motivo "di oscura origine, forse siriana".

Segue, sulla parete di destra, la raffigurazione del cattivo ladrone GESTAS, con i lunghi capelli castani e la corporatura longilinea del compagno.

I seguenti affreschi, rovinatissimi e semidistrutti a causa dell'umidità, non consentono allo stato attuale una corretta lettura iconografica. Per la Medea si tratterebbe di una *Deposizione* e della scena con le *Marie al sepolcro*.

Nel piccolo vano che s'apre, a destra della grotta, vi è un unico affresco raffigurante una *Madonna con Bambino*, in perfetto stile bizantino.

Di maggior interesse gli affreschi del cunicolo di sinistra, dedicati all'*infanzia di Gesù*.

A partire da sinistra è l'affresco della *Natività*, interrotto dalla costruzione dell'arco.



Oppido Lucano (PZ), Copia di S. Antuono. Crocifissione (particolare).

Foto: D. Calabrese.



Oppido Lucano (PZ), Copia di S. Antuono. Battesimo di Cristo.

Foto: D. Calabrese.

Al centro la Madonna, distesa su un giaciglio di forma rettangolare coperto da una stoffa di colore rosso dal bordo ocra con fregi neri, sembra combinare due tipi, quello della puerpera

sofferente, sdraiata sul dorso, e quello della Vergine seduta, comune all'Occidente.

Nella parte superiore del dipinto, quasi in sospensione, si collocano il Bambino in fasce col nimbo crucesegnato, giacente in una sorta di mangiatoia, e un pastorello seduto che suona un flauto.

Nella parte inferiore due donne lavano il Bambino – di cui oggi non resta traccia – : una immerge realisticamente il braccio nell'acqua per assicurarsi della temperatura, l'altra versa l'acqua con un catino mentre Maria porge un panno per asciugare il piccolo; a destra, condotto da un angelo ormai mutilo, avanza un vecchio pastore.

La scena è contornata da una fascia ondulata che delimita la grotta ove essa si svolge.

Molto meglio conservata è la seguente scena, in alto, della *Fuga in Egitto*.

A partire da sinistra si ha la raffigurazione di San Giuseppe, con barba e capelli bianchi, che avanza appoggiando la mano destra ad un lungo bastone e alzando la sinistra in atteggiamento solenne, di Maria che, seduta di prospetto sull'asino, porta in grembo il Bambino con il nimbo crucesegnato mentre, in testa alla fila un santo⁸ tira per le briglie l'asinello.

Il rovinato riquadro sottostante rappresenta la *Strage degli innocenti* su un fondo di zone di diverso colore: nero, giallo, verde.

A sinistra Erode, in trono sotto un'edicola, ordina la strage ad un suo emissario, a destra aguzzini armati uccidono i fanciulli strappandoli, ancora lattanti, al grembo materno. Immediatamente in alto segue la scena del *Battesimo di Gesù*.

Al centro è il corpo nudo di Gesù, lambito fino all'addome dalle onde del Giordano, entro cui s'intravede una miriade di pesci; a destra è San Giovanni Battista che piegato verso di lui, gli posa le mani sulla spalla e sul petto (si noti il particolare del corpo villosa del Battista) A sinistra tre angeli presenziano all'avvenimento.

Nel registro inferiore vi è un riquadro rovinato e illeggibile che potrebbe far riferimento alla scena dell'*Entrata a Gerusalemme*.

A sinistra è chiaramente visibile un asino che reca sul dorso una figura indecifrabile – probabilmente Gesù – di cui s'intravede una parte di nimbo, a destra si scorgono una figura nuda, appollaiata su un albero e, più in basso, delle sagome umane intente a spogliarsi delle vesti.

Segue una *Presentazione al Tempio* piuttosto rovinata: della profetessa Anna rimane solo il volto, di Simeone le mani dalle dita lunghe e affusolate protese ad accogliere il Bambino, ancora in grembo a Maria.

Di data sicuramente posteriore (XIV secolo) rispetto ai dipinti stilisticamente affini delle due chiese rupestri di Melfi sono gli affreschi oppidani, la cui matrice popolare si carica di un'intensa espressività tendente talvolta a sconfinare nel grottesco.

I cicli cristologici di Oppido, infatti, parlano un linguaggio schietto e immediato ove si moltiplicano le deformazioni formali e stilistiche in nome di una comunicazione "aggressiva/trasgressiva" che rompe i convenzionali stereotipi bizantini.

Valga, a titolo d'esempio, la scena della *Crocifissione*, dove le Donne ai piedi del Crocifisso sono ritratte nell'atto di dare sfogo alla loro profonda disperazione, con i capelli sciolti e il viso percorso da lacrime, e il Cristo col volto contratto in una smorfia di dolore.

L'ambiente di cultura è, come nelle cripte melfitane, quello pirenaico-catalano. Un'innequivocabile impronta catalana mostrano, ad esempio, i commensali dell'*Ultima Cena* paragonata, da Borraro, all'affresco spagnolo della seconda metà del XIII secolo attribuito al *Maestro della Seu d'Urgell* (Museo di Vich) o le figure dei due ladroni, irrigidite in una sorta d'impenetrabile isolamento e statica "legnosità" o, ancora, il Cristo e il San Giovanni Battista nella scena del *Battesimo*, che ricordano l'affresco presente sulla parete nord della navata di San Julian de Bagués (Museo de Jaca) per la posizione e la fisionomia dei corpi lambiti dalle onde.

Siamo, certamente, di fronte a un frescante locale che, se da un lato ancora ricorre alle ingenue soluzioni della grammatica figurativa bizantina – come sottolinea Alba Medea⁹ –, dall'altro, compiacendosi d'insistite profilature "espressionistiche", di arditi scorci e di note paesaggistiche, soprattutto nel ciclo della *Sacra Infanzia*, mostra di appartenere alla stessa scuola artistica spagnola, facente capo al *Maestro del Contrasto dei vivi e dei morti* operante nella cappella vulturina di Santa Margherita.

La chiesa di San Biagio a Rapolla

La chiesetta di S. Biagio a Rapolla, ove l'aula di un oratorio bizantino ha accolto, più tardi, una volta a botte, interrotta al centro da una cupola a scodella, presenta, all'interno di un perimetro rettangolare concluso da un'abside unica, tre campate. Queste sono intervallate da archi trasversali e contrassegnate da tre grandi arcate cieche su ciascun fianco della chiesa, divise da pilastri addossati alla parete. La facciata della chiesa coincide con la parete laterale di sinistra, nella quale si aprono la porta d'ingresso rettangolare, sormontata da un'apertura ovale orizzontale e due monofore ad arco. Il campanile, che si eleva a destra della facciata, presenta una monofora ad arco e, più in alto, all'altezza della cella campanaria, una bifora a sesto acuto.



Rapolla (PZ), Cripta di S. Biagio. Crocifissione.

Foto: S.B.A.S. Matera.

All'interno di una nicchia, che si apre sulla parete laterale di destra della navata, trovano posto lacerti di affreschi rappresentanti una Crocifissione al centro, due Santi ai lati, e un medaglione con Agnello mistico in alto.

Il Crocifisso è raffigurato con il corpo contorto e contratto da spasmi di dolore e con il volto segnato che ricade sul petto. Castani sono i capelli e la barba e bruni i tratti che delineano la figura, il volto, le costole. Il corpo è avvolto in un morbido e vaporoso perizoma di colore rosa la cui stoffa forma eleganti circonvoluzioni in sintonia con la flessuosità della sagoma crocifissa che, frontale nel busto, mostra la testa, le gambe e i piedi in posizione obliqua.

Ai piedi del Crocifisso s'intravedono tre figure: due a destra ed una a sinistra. Di quella più in alto, a destra, si scorgono soltanto il volto nimbato, fisso e assorto, e parte del busto, ricoperto da una veste bianca e un manto cremisi, da cui fuoriescono le braccia conserte; di quella in basso,

sempre a destra, è visibile l'intera sagoma, piuttosto minuta: un velo bianco sul capo privo di aureola, gli occhi grandi e le mani protese verso la croce.



Rapolla (PZ), Cripta di S. Biagio. S. Biagio.

Foto: S.B.A.S. Matera.

A sinistra invece, campeggia, in primo piano, un'unica figura nimбата, grande quasi quanto quella del Crocifisso: é verosimilmente Maria che, vestita con una veste chiara e un manto color cremisi che avvolge anche il capo, rivolge lo sguardo a Gesù e ne indica la Croce.

La rovinatissima figura di Santo, sulla parete destra della nicchia, mostra, purtroppo, soltanto il volto e parte del corpo, ormai completamente sbiadito. I capelli, divisi al centro, sono bianchi, come la barbetta e i baffi; gli occhi, di colore marrone, sono intensi ed espressivi; i tratti del viso (sopracciglia, occhi, naso e labbra) sono delineati da un fluido tratto bruno.

Il Santo alla sinistra del riquadro con la Crocifissione, riconosciuto come San Biagio, è meno rovinato del precedente, ma appena percettibile. Mostra un volto barbuto, coperto da un copricapo vescovile bianco, adorno di rombi e fiori rossi, da cui fuoriescono lateralmente pochi capelli chiari, veste una tunica – di cui è attualmente impossibile identificare il colore – completata da una stola bianca con croci nere e benedice alla latina.

Alberto Rizzi colloca i tre affreschi alla fine del XIV secolo e ravvisa, nelle due figure di santi, una tipologia arcaica (data dalla testa a triangolo rovesciata e dall'estrema sproporzione tra la testa ed il corpo del Santo anonimo), dovuta all'affioramento di un sottostante strato dipinto in epoca precedente, che lascia supporre l'originaria presenza, nella nicchia, di affreschi bizantini dello stesso tipo di quelli dell'edicola di San Michele a Monticchio, ricoperti successivamente (XIV secolo) da questi appena descritti.

La cappella ipogea di San Francesco a Irsina

La cappella ipogea della chiesa francescana di Irsina sorge, in epoca romanica, all'interno di una torre quadrangolare normanna. Gli elementi architettonici in essa presenti, quali le arcate, la volta a botte, le monofore strombate all'interno e l'abside rotonda, collocano la sua costruzione ad un periodo non posteriore al XIII secolo, ad eccezione della porta di accesso che si apre nella nicchia della parete occidentale e del frammento d'arco rinvenuto nell'absidiola della seconda nicchia della parete occidentale che, più propriamente gotici, risalgono al XIV secolo, vale a dire alla stessa epoca in cui fu affrescata la cappella e venne costruita la chiesa superiore di San Francesco¹⁰.

Ritenuta, da Margherita Nugent, oratorio francescano¹¹ la cappella ipogea accoglie una serie di affreschi sulle pareti e sulla volta. Il primo che incontriamo, a partire dalla parete orientale, meno rovinata e più integra delle altre, è *San Francesco d'Assisi*. Sul viso, contornato dall'aureola, evidenti sono le occhiaie, che suggeriscono quell'aria mesta e dimessa dell'umile fraticello. Il Santo, che indossa un saio grigiastro da cui spunta, in basso, una sottoveste bianca striata da pieghe rigide e scure, regge nella mano sinistra la Croce, nella destra un libro chiuso da cerniere metalliche. Finemente modellati appaiono il piede e le mani del frate.

L'affresco successivo mostra una *Presentazione al Tempio*, racchiusa in un'ampia nicchia cieca. Al centro di questa composizione, perfettamente simmetrica, è il tempietto, la cui intenzione prospettica si palesa nella raffigurazione delle due sezioni, frontale e laterale, nell'architettura giottesca piena di archi, pilastri, guglie, pinnacoli e motivi decorativi cosmateschi.



Irsina (MT), cappella ipogea di S. Francesco.

Interno (sopra) e Presentazione al Tempio sec. XIV (sotto).

Foto: S.B.A.S. Matera.

Sotto l'edicola, Simeone è ritratto nell'atto di consegnare Gesù Bambino alla Madonna che, a sinistra della composizione, è seguita da San Giuseppe, con tipica cuffia trecentesca dai lobi appuntiti, e da un'altra elegante figura femminile. Simeone, ricoperto da un ampio mantello rosso bordato di pelliccia, con un piglio pensoso e quasi corrucchiato, regge con entrambe le mani il Bimbo che, mentre protende una manina verso la Madre, tocca con l'altra il viso barbuto del vegliardo. Alla destra della raffigurazione, la profetessa Anna regge con la sinistra il cartiglio della profezia per metà arrotolato, mentre con la destra, tesa in avanti all'interno dell'edicola, addita con fare solenne il cielo. Dietro di lei due sacerdoti barbuti, dagli ampi panneggi drappeggiati di color rosso chiaro e arancio, chiacchierano animatamente. La composizione è racchiusa in una cornice decorata a motivi geometrici cosmateschi. Sull'arco del lunettone, tra il ricco fogliame senese di color rosso vivo, spuntano, ai due lati, i busti di due Padri della Chiesa: Sant'Ambrogio a sinistra, San Girolamo a destra.

A seguire, sul pilastro successivo al lunettone con la *Presentazione al Tempio*, si staglia, su un fondale scuro, la *Crocifissione*. La croce lignea è semplice, lineare, Cristo vi pende reclinando il capo sul petto e ricadendo con le braccia e con il busto in avanti. Il suo volto è sofferente, gli occhi sono chiusi e le sopracciglia aggrottate, il corpo curvo è ben disegnato nelle costole, nello sterno, nel petto, nell'addome. Un perizoma morbido, di color bianco, avvolge i fianchi e lascia trasparire le cosce. Due angeli, raffigurati in discesa, assecondano il profilo obliquo delle braccia del Crocifisso: quello di sinistra, dai grandi occhi espressivi, regge, in un'ardita posizione di volo, la coppa in corrispondenza di una ferita sul costato di Gesù, l'altro, di profilo, porta le mani al viso, in un atteggiamento di dolore. Ai piedi del Crocifisso siedono la Madonna e San Giovanni Battista. L'affresco è racchiuso in una cornice a spina di pesce.

Segue un'altro lunettone in cui è rappresentata l'*Incoronazione della Vergine*. Il fulcro della composizione è dato dalle figure di Cristo e della Madonna, sedute in primo piano su uno scranno e incorniciate da nove angeli festanti. Il Cristo, sul cui capo è posata una candida colomba nimbata simboleggiante lo Spirito Santo, è avvolto in un'ampia veste bianca drappeggiata sul davanti ed è raffigurato nell'atto di posare la corona d'oro sul capo della Vergine. Quest'ultima, tutta racchiusa nel suo elegante manto azzurro che lascia intravedere un velo e una veste bianchi, reclina leggermente il viso soffuso di letizia e volge la mano destra verso il Figlio, mentre con la sinistra mantiene graziosamente il mantello sulla spalla.



Irsina (MT), cappella ipogea di S. Francesco. Crocifissione, sec. XIV.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Sette ricciuti angeli musicanti, ritratti con vivo realismo nelle vesti, nelle ali multicolori, nei visi paffuti e negli strumenti musicali, si dispongono in piedi ai lati della composizione mentre altri due in abiti fiammeggianti recano, genuflessi ai piedi di Cristo e della Vergine, due cesti colmi di rose bianche. Anche questa scena è incorniciata da un motivo simile a quello del lunettone precedente. In alto, tra il fogliame rosseggiante, sono ritratti, a mezzo busto, altri due *Padri della Chiesa*, *San Gregorio Magno e Sant'Agostino*¹².

Sulla stessa parete, laddove il sottarco si incurva, trovano posto ai due lati, entro rombi, due ritratti femminili. Si tratta, probabilmente, di *Margherita e Antonia Del Balzo*, rispettivamente duchessa di Taranto e futura regina di Trinacria, madre e figlia, probabili committenti degli affreschi.

La prima sfoggia un'acconciatura semplice: una coroncina di perle poggiata sui capelli biondi, morbidamente raccolti dietro la nuca. Gli occhi a mandorla sono accentuati da sopracciglia nere lunghe e sfoltite, il naso è abbastanza lungo, quasi aquilino, le labbra sono atteggiate ad un abbozzo di disappunto, in sintonia con il mento, leggermente sporgente.

Il secondo ritratto, somigliante al primo ma meno severo, mostra lineamenti più delicati, un naso più corto e labbra carnose e tondeggianti; l'acconciatura, d'altra parte, è più elaborata: i capelli sono intrecciati, dietro la nuca, insieme ad un raffinato nastro trapunto di perle.

La decorazione della parete ora descritta termina con la raffigurazione di una Santa, dalla Nugent identificata come *Santa Maria Maddalena*. Questa indossa una veste viola, coperta da un ricco ed avvolgente mantello di color arancio, che ricade sul davanti in ampie pieghe drappeggiate, e reca nella destra la pisside con gli unguenti, ricoperta da un velo trasparente che ella tiene con la mano sinistra, insieme al mantello. I capelli biondi della Santa ricadono sciolti sulle spalle, gli occhi, dolci, si allungano leggermente verso l'esterno e le guance piene arrotondano il viso.

Passando alla parete meridionale s'incontra l'immagine monumentale e ieratica del *Pontefice Urbano V*, con un fiammeggiante panneggio orlato d'oro. Questa figura, grande più del doppio delle altre affrescate nella cappella, seduta frontalmente su un trono squadrato, decorato con motivi cosmateschi di vario colore, vero e proprio saggio d'architettura, regge l'enorme coppa contenente le teste dei Santi Pietro e Paolo¹³. Il volto, coperto dal triregno, è totalmente illeggibile. Alla sua destra campeggia, in alto, il Volto Santo e a sinistra uno stemma gentilizio non identificabile.



Irsina (MT), cappella ipogea di S. Francesco. Transito della Vergine, sec. XIV.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Accanto al Pontefice, in basso, al di sotto della finestra, si svolge un' *Ultima Cena*. Purtroppo, a causa della pressoché totale cancellazione dell'affresco, oltre al Cristo, contrassegnato dal nimbo crucesignato, sono visibili solo alcuni apostoli, tra cui Giovanni che piange sul grembo di Gesù e Giuda inginocchiato, intento a ricevere il pane e il vino. Fanno da sfondo alla composizione degli archetti ogivali, dai quali si intravedono delle architetture con bifore.

Nella parte superiore della parete meridionale voltata a botte, sopra *Urbano Ve l'Ultima Cena*, trova posto un grande riquadro con l'*Annunciazione*, divisa in due da una banda verticale costituita da due riquadri e dalla parte superiore della monofora.

Del dipinto rimane, purtroppo, soltanto il lato sinistro, occupato dall'angelo Gabriele, genuflesso e benedicente sotto un'edicola, a cui doveva corrispondere un'Annunciata, ora scomparsa. Il capo dell'Arcangelo, raffigurato di profilo, si innesta su un collo largo e taurino, che fuoriesce dallo scollo della veste, impreziosito da ricami geometrici. Gabriele, contraddistinto dai tratti marcati del viso, reca nella mano sinistra un giglio dallo stelo lungo e diritto e con la destra benedice alla latina.

Passando alla parete successiva (occidentale) si incontra, sul primo pilastro, la figura di *Santa Elisabetta d'Ungheria*, di cui è visibile, purtroppo, soltanto la parte superiore del corpo. Il viso, contornato dall'aureola, è ingentilito dai capelli biondi che, divisi da una riga centrale, formano due trecce che circondano il volto. La Santa, che indossa sotto un manto scarlatto un abito verde scuro dalla profonda scollatura, reca al petto una rosa bianca.

I lunettoni presenti su questa parete non contengono affreschi ma, l'uno¹⁴ un piccolo loculo rettangolare, l'altro la porta e la scala d'accesso al piano superiore, per cui gli affreschi superstiti (*Santa Caterina* e *Sant'Antonio da Padova*) si dispongono sui pilastri divisorii e sulla superficie muraria

soprastante alle nicchie. Gli affreschi della parete successiva sono andati distrutti a causa di un varco praticato nel muro, successivamente richiuso. Restano una *Resurrezione di Cristo*, purtroppo illeggibile, un rovinatissimo *Transito della Madonna*, affrescato sulla parte superiore della parete ad arco ed un *San Ludovico da Tolosa*.

Nel *Transito* la Vergine, al centro della composizione, è distesa sul letto mentre due angeli e i dodici apostoli, sei a sinistra, rovinati e illeggibili, e sei a destra, avvolti in panneggi dalla pieghe fitte e ondulate, le porgono l'ultimo saluto, atteggiando i loro visi a smorfie di dolore. In basso è raffigurata la lotta tra l'Angelo e il demonio che, sotto le mentite spoglie di una donna, tenta di rapire l'anima della Vergine; in alto, perpendicolare alla Vergine, il Redentore, con indosso un drappeggiato panneggio bianco, è pronto ad accogliere l'anima di Maria. Anche questo affresco è incorniciato da motivi cosmateschi.

La successiva figura di *San Ludovico da Tolosa*, smilza ed alta, con indosso una cappa decorata con i gigli di Francia sul saio francescano, sborda, in alto, oltre la cornice gotica trilobata. Completano la decorazione pittorica della cappella i ventiquattro medaglioni con i ritratti dei *Patriarchi* e dei *Profeti Maggiori e Minori* sulle pareti orientale e occidentale e la figura di Dio Padre, sorretta da quattro angeli, e i simboli dei quattro evangelisti sulla volta.

Il volto del *Redentore* è enorme, come il collo, coperto dalla lunga barba tesa a formare un tuttuno privo di mento. Gli occhi a mandorla sono ravvicinati e le sopracciglia appaiono sottili ed arcuate, il naso, piccolo e sottile, risulta sproporzionato rispetto al volto, tondo e largo. I capelli, divisi da una riga centrale sul capo, formano un ciuffo a forma di fiore stilizzato sulla sommità della fronte e, incorniciando la rotondità del viso e dell'aureola, scendono, sul collo taurino, in forma di boccoli compatti e tesi, a guisa di trecce.



Irsina (MT), cappella ipogea di S. Francesco. Incoronazione della Vergine, sec. XIV.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Il *Creatore*, così raffigurato, è circondato da tanti cerchi concentrici multicolore, rappresentanti l'universo, sorretti da quattro angeli. Due, inginocchiati di profilo e ripresi nell'atto di reggere, dai lati con le braccia lunghe e snelle il medaglione, indossano una candida veste decorata con piccole doppie crocette nere che avvolge graziosamente la silhouette e poggia in terra con eleganti circonvoluzioni. Gli altri due, inginocchiati frontalmente, con le ali spiegate e con le braccia flesse a sostenere dall'alto e dal basso l'immagine di Cristo, sono impreziositi da una veste scarlatta ricoperta da un ampio mantello drappeggiato.

Tra gli angeli si situano quattro tondi con cornici lobate all'interno, in cui sono raffigurati i simboli dei quattro evangelisti. Alla destra di Dio Padre è S. Matteo, a sinistra è S. Marco, figurato in forma di leone alato. In basso, a sinistra del *Creatore*, è il tondo con l'aquila nimbata simboleggiante S. Giovanni, che regge negli artigli un cartiglio recante le parole del Vangelo. L'ultimo tondo, alla sinistra di Dio, racchiude il simbolo di S. Luca, il bue alato.

Molteplici sono, a detta di Margherita Nugent¹⁵, gli influssi che agiscono sulle pitture montepelosane, dalla scuola fiorentina alla senese e alla pisana, dalla napoletana a quella romana che, armonicamente fuse e mirabilmente amalgamate con le reminiscenze oltremontane e irlandesi presenti nella volta, rappresentano un saggio di tutte le correnti pittoriche nazionali e internazionali che interessano la Napoli del XIV secolo. Ed è alla luce della filiazione più o meno diretta degli affreschi irsinesi dalle opere dei maggiori maestri del Trecento italiano che si inseriscono le scene con la *Presentazione al Tempio*, l'*Annunciazione* e l'*Incoronazione della Vergine*. In particolare la prima più di tutte può definirsi giottesca per il rimando continuo al Maestro e alla sua arte. L'architettura dell'edicola scenograficamente funzionale ai personaggi, l'eloquenza e la spiritualità di questi ultimi, la disposizione simmetrica delle due parti in un crescendo centrale piramidale sono un evidente richiamo al grande pittore trecentesco, così come le fonti dell'affresco¹⁶. Vi sono pure elementi che richiamano fortemente l'arte senese di Duccio di Buoninsegna, come i panneggi a pieghe aguzze dei vecchi sacerdoti conversanti alla destra del dipinto, le increspature delle labbra e il corrugare dei sopraccigli, i capelli e le barbe arricciati.

Il successivo affresco con la *Crocifissione*, invece, è quello che più di tutti risente del carattere ibrido e provinciale, dato dalla fusione tra influssi senesi, giotteschi e pisani con sicuri richiami oltremontani, e dal travaso dal linearismo bizantino a quello gotico. Se il rilassamento e la muscolosità del corpo del Cristo lo qualificano come tipo nordico, lo scheletro lineare di sapore duecentesco e la bellezza stilizzata del volto, con le sopracciglia aggrottate e la bocca deformata, nonostante l'ondularsi tutto gotico della figura, richiamano lo stile nervoso ed energico di Giunta Pisano.

Nell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* un altro senese è chiamato in causa: Simone Martini. Certamente la Maestà dipinta da Simone, nel 1315, dovettero avere in mente i frescati irsinesi quando dipinsero l'*Incoronazione*. Qui la figura goticamente più riuscita è sicuramente la Madonna, avvolta nelle linee ondulate dell'ampio mantello, mentre gli angeli genuflessi ai piedi della Vergine e del Cristo altro non sono che un pallido riflesso di quelli presenti nella Maestà di Simone. A Simone Martini ci riportano anche la *Santa Maria Maddalena*, con l'abito elegante dalle pieghe aguzze di stampo ducresco¹⁷, il *S. Ludovico da Tolosa*, filiazione diretta del *S. Ludovico* della predella del Polittico al Museo Civico di Pisa, soprattutto per la raffigurazione del pastorale terminante in un riccio a forma di testina di drago e il *Sant'Antonio Abate*. Di stampo senese è pure la *Santa Elisabetta d'Ungheria*, che ricorda per l'impostazione frontale della figura scultorea, oltre Duccio di Buoninsegna e Simone Martini, anche Ambrogio Lorenzetti.

L'arte del Lorenzetti ritorna, assieme a quella di Simone e di Giotto, nello splendido *Angelo Annunciante*, dal volto duro e dal collo taurino.

Tutt'altra aria spira, invece, dalla figura di *Santa Caterina d'Alessandria* e dall'episodio con il *Transito della Madonna*, accomunati dall'impronta della scuola napoletana di Pietro Cavallini¹⁸. Per la Nugent, cavalliniani sono i tipi degli apostoli presenti nel *Transito*, ma anche gli angeli e le figure muliebri "un po' camuse", presenti in tutto il ciclo: le Sante irsiniane *Elisabetta e Maria Maddalena* ricordano da vicino la *Santa Caterina* nello *Sposalizio* a S. Maria Donnaregina e il coro di angeli dell'*Incoronazione* richiama i paffuti putti suonatori di tromba degli affreschi cavalliniani di S. Cecilia in Trastevere e di S. Maria Donnaregina a Napoli.

L'impronta cavalliniana è presente anche nell'immagine di *Dio Padre* sulla volta che risente, secondo la Nugent di ben altri influssi, che quelli nostrani fin qui illustrati: la raffigurazione del volto gigantesco e appiattito, il viluppo ornamentale che lo lega ai simboli animaleschi degli Evangelisti e il suo essere rappresentato quale essere supremo, monumentale, al di sopra degli uomini, chiamano in causa, secondo la studiosa, la miniatura celto-irlandese che, con le sue figurazioni lineari e geometriche, si pone come l'antesignana del gotico irlandese, su cui si innesta il goticismo degli affreschi montepelosani.

Così i capelli, divisi sulla sommità del capo da una riga centrale con ciuffo a forma di fiore stilizzato e inanellati a guisa di treccia sul collo e sulle spalle, si ritrovano, sempre secondo la studiosa, nei manoscritti irlandesi di St. Gall e nei celebri Vangeli di Lindisfarne, culmine della migliore arte irlandese.

Invero, queste reminiscenze anglo-irlandesi sono, dalla Nugent, messe in rapporto con gli strettissimi legami che, già dal 748, intercorrevano tra la Badia di Montecassino, quella di Fulda in Germania e con l'Irlanda. Nel "De Prophetis" (Lib. III, Cap. II) di Montecassino, oltre che nel Duomo di Monreale, ritroviamo miniato lo stesso fregio che, ad Irsina, avvolge i medaglioni con i Patriarchi.

Alle miniature inglesi, e in particolare al *Benedictional* di St. Aethelwold¹⁹, la studiosa accomuna anche l'angelo di S. Matteo sulla volta che, oltre a presentare le caratteristiche oltremontane presenti negli altri angeli, nei simboli degli Evangelisti, nella corporatura del *Crocifisso* e nei ritratti delle due committenti²⁰, appare permeato di una patina bizantina che va, appunto, ricondotta non a fonti dirette, ma alle trasformazioni da queste subite in campo internazionale. Orientali sono, per esempio, le lampade d'antica foggia egizia pendenti dagli archi dell'edicola della *Presentazione al Tempio*, che ritornano pure negli affreschi della fine dell'XI secolo in S. Clemente a Roma, ritenuti fra le prime pitture benedettine – oltre quelle di S. Angelo in Formis – eseguite dopo l'arrivo di artisti greci a Montecassino. All'arte benedettina si ricollega anche il motivo rarissimo della colomba rappresentante lo Spirito Santo sul capo di Gesù, nell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine*.

Alla luce di queste considerazioni gli affreschi montepelosani vanno attribuiti in parte a frescanti di diretta ascendenza toscana, in parte ad artisti meridionali che hanno avuto rapporti, oltre che con modelli di scuola toscana, con altri di scuola romana e, soprattutto, con esemplari d'arte internazionale, della seconda metà del XIV secolo.

La datazione degli stessi non può che collocarsi tra il 1370 e il 1373. Il primo termine di questo arco temporale è giustificato dalla raffigurazione del Pontefice Urbano V²¹ – morto il 19 dicembre del 1370 – con l'aureola di Santo, il secondo, invece, dalla rappresentazione in veste di nobile giovinetta "priva di corona" della committente Antonia Del Balzo, che diventerà regina nel 1373 appunto, sposando il re di Trinacria, Federico III²².

D'altronde, la morte di Antonia nel gennaio del 1375 e i successivi spiacevoli avvenimenti che videro coinvolto il padre Francesco Del Balzo, signore di Montepeloso, dichiarato ribelle dalla regina Giovanna e spodestato dei suoi feudi nel regno di Napoli e in Provenza, escludono una più tarda esecuzione degli affreschi.

Note

- ¹ Secondo Pia Vivarelli e Alberto Rizzi le cripte vulturine, comprese nell'area di Melfi, Rapolla e Monticchio sono quelle di S. Barbara, Madonna delle Spinette, Il Crocifisso, S. Pietro, S. Elia, S. Michele, S. Biagio, S. Lucia, cripta inedita annessa a S. Lucia e S. Margherita.
- ² Il periodo 1283-1291 è, infatti, contrassegnato dalla crociata contro Pietro III d'Aragona – colpevole d'aver tolto la Sicilia a Carlo d'Angiò – a cui parteciparono il re di Francia Filippo III e Giacomo re di Maiorca, dalla prigionia di Carlo II prima a Messina poi a Barcellona, dalla consegna in ostaggio, all'aragonese, dei tre figli di Carlo a seguito della liberazione del padre per effetto del trattato di Canfranc, dall'incoronazione di Carlo II a Rieti (1289) e, infine, dai negoziati di Tarascona del 1291 e della conseguente cessione al re di Napoli della metà francese del territorio di Avignone, a cui fanno seguito i due matrimoni di Roberto d'Angiò, prima con Iolanda d'Aragona, poi con Sancia di Maiorca.
- ³ Quest'ultima integrata dalla scritta LESIMO CENTE tra MIL e NONAGESIMO venne interpretata nel 1948, da Sergio Ortolani, come 1192. Nel 1962, Alba Medea mise in discussione tale datazione in quanto ritenne che se l'iscrizione attribuiva il dipinto al 1192 gli elementi gotici in esso presenti lo collocavano all'inizio del XIII secolo. Nel 1972, Pia Vivarelli risolve il problema sollevato dalla mancata coincidenza tra il dato epigrafico e gli stilemi gotici del dipinto integrando la lacuna, già intesa come LESIMOCENTE, con l'iscrizione DVECENTESIMO riportando, così, la datazione al 1292, esattamente un secolo dopo l'iniziale attribuzione cronologica.
- ⁴ Per le fonti della leggenda di Santa Lucia cfr.: P. GUERIN, 1880; A. LEVASTI, 1924; L. REAU, 1959; G. KAFTAL, 1965.
- ⁵ Tali frammenti, raffiguranti una Stigmatizzazione, risalgono alla fine del Trecento e sono stati attribuiti ad un pittore locale di formazione napoletana, come mostrano le strette affinità con le pitture di Roberto d'Oderisio e dell'autore degli affreschi nella cappella Pipino nella chiesa di San Pietro a Maiella a Napoli.
- ⁶ Dato che Drogone divenne conte di Puglia nel 1046 e morì nel 1051, una prima fase di lavori dovette svolgersi tra queste due date, 1046-1051, e una seconda fase dovette essere portata avanti dall'abate Ingelberto, che nella bolla del Papa Niccolò II del 1059 si ricorda aver iniziato il restauro. Inoltre, sotto Roberto il Guiscardo, successore di Drogone, sempre nel 1059, il Pontefice Niccolò II, in occasione del concilio di Melfi, si recò a Venosa per consacrare la SS. Trinità, trasformata da cattedrale in abbazia e assoggettata direttamente alla Santa Sede.
- ⁷ La parete su cui poggia la scalinata, che costituiva la facciata dell'intero complesso, presentava tre archi comunicanti con l'atrio, due dei quali sono stati tompagnati, insieme ad un loggiato al primo piano, per costruirvi la scalinata appunto (M. R. Salvatore, *Il restauro e l'archeologia: Venosa SS. Trinità*, in "Monasteri italogreci e benedettini in Basilicata", Soprintendenza per i beni Culturali e Ambientali, 1996, pp. 46-50).
- ⁸ Secondo i Vangeli apocrifi si tratterebbe di San Giacomo Minore.
- ⁹ La studiosa è l'unica, ad oggi, ad aver fatto una descrizione accurata degli affreschi di Sant'Antuono e ad aver tentato un'analisi iconografica degli stessi, da lei considerati come "ultimo riflesso di correnti d'arte legate ad un ambiente bizantino in traduzione popolare [...]".
- ¹⁰ Quest'ultima, ristrutturata nel XVI secolo e rimaneggiata nel 1717, è probabile sorgesse sui ruderi di una preesistente basilica romanica, per la presenza di due colonne di pietra rossa ornate da fogliame barbarico sul portale settecentesco della chiesa. Essa è costituita da un'unica navata con volta ogivale e da un'abside ricavata nella stessa torre normanna che ospita, a livello inferiore, la cappella.
- ¹¹ All'interno della cappella furono affrescati, oltre San Francesco, altri due santi francescani, quali San Ludovico da Tolosa e Santa Elisabetta d'Ungheria. In particolare il primo, figlio di Maria, pronipote della Santa Elisabetta d'Ungheria affrescata, e di Carlo II d'Angiò, fu canonizzato nel 1317, come protettore dei francescani.
- ¹² Il primo (a sinistra) è riconoscibile per la tiara bianca con le pandette, la mano destra inguantata, il manto bordato di pelliccia e il libro nella sinistra; il secondo (a destra) regge nella destra un pastorale ornato all'estremità da un ricciolo rappresentante una testa di drago, nella sinistra un libro e porta sul capo la mitria.
- ¹³ Guglielmo Grimoard, eletto Papa nel 1362 con il nome di Urbano V, aveva ritrovato, durante una visita alla Basilica Lateranense (1367) le reliquie dei SS. Pietro e Paolo.
- ¹⁴ L'absidiola, sempre secondo la Nugent, è decorata con un motivo floreale a viticci più antico, di un secolo o due, rispetto ai restanti affreschi.
- ¹⁵ L'analisi stilistica degli affreschi ora descritti non può prescindere dal saggio della studiosa che, pubblicato nel 1930, rappresenta ancora oggi una tappa obbligata nello studio delle pitture irsinesi. In realtà altri studiosi, pur toccando l'argomento, non si sono mai addentrati nell'esame analitico degli affreschi, ad eccezione forse di Biagio Cappelli che, partendo dalle considerazioni della Nugent, propone nuovi confronti. Prandi nel 1964, nel suo "Arte in Basilicata", accenna a due soli affreschi della cappella irsinese, la Crocifissione e l'Incoronazione della Vergine e, accomunandoli a

due Santi quattrocenteschi del Santuario di Anglona, il S. Leonardo di Noblac e il S. Vito Martire, ne dà un giudizio poco lusinghiero, in quanto vi ravvisa "l'opera d'un lavorante uscito da una bottega non definibile" che, tra l'altro, impiega "una tavolozza avara".

La Grelle, nel 1980, contestualizza il ciclo irsinese alla scuola campana del XIV secolo, rimandando al saggio della Nugent per una più ampia e approfondita analisi dello stesso. Posizione questa non condivisa da Michele D'Elia che, sette anni più tardi, in occasione del convegno "Mezzogiorno, Lucania, Maratea", attribuisce la paternità degli affreschi montepelosani a maestranze salentine.

¹⁶ Il tipo della Vergine e il Bambino in braccio a Simeone traggono origine rispettivamente dall'unica pala di Giotto con *Madonna in Trono con Santi ed Angeli* (Uffizi) e dalla *Presentazione al Tempio* nella cappella degli Scrovegni a Padova.

¹⁷ Secondo la Nugent una certa grazia nell'atteggiamento della Maddalena richiama la Santa omonima dipinta da Simone nella chiesa inferiore di S. Francesco d'Assisi, pur non avendo di questa l'ovale delicato e raffinato.

¹⁸ Ma se, a detta della Nugent, la prima riproduce pressoché fedelmente l'immagine di San Tommaso, affrescata dal Maestro nella chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli, nel *Transito* l'arte del Cavallini è fortemente filtrata dalla romanità di cui sono pervase le figure e dalla drammaticità della scena, ancora frammista a qualche reminiscenza bizantina.

¹⁹ Il *Benedictional* di St. Aethelwold, in mancanza di affreschi di quel periodo sopravvisuti in Inghilterra, fu avvicinato agli affreschi italiani di S. Angelo in Formis a Capua e a quelli francesi di Saint-Savin a Poitou.

²⁰ Questi ricordano alcuni ritratti su mattonelle maioliche che sin dal XIII secolo si fabbricavano in Francia.

²¹ L'imponente presenza del Pontefice nel ciclo irsinese è giustificata dagli ottimi rapporti tra questi e la famiglia Del Balzo: nel 1367 Urbano V si rivolse con Bolla al signore di Montepeloso per raccomandare i deputati della Curia inviati a prendere possesso della Badia di Montecassino e, nello stesso anno ridusse le decime del Priore Giovanni Del Baloy, acerrimo nemico di Francesco del Balzo.

²² Il matrimonio tra la giovane Del Balzo e Federico III fu voluto dalla Regina Giovanna e dai Pontefici Urbano V e Gregorio XI per pacificare il regno di Napoli e quello di Sicilia.

Bibliografia

Per la chiesa di Santa Margherita a Melfi

G. B. Guarini, *Santa Margherita, cappella vulturina del Duecento*, in "Napoli Nobilissima", VIII, 1899, 113-118.

G. B. Guarini, *Le chiesette medioevali in Basilicata*, in "Napoli Nobilissima", 1901, p. 143.

G. Gabrieli, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Roma, 1936, pp. 13-22, pp. 108-111.

Galli, *La chiesa rupestre di Santa Margherita*, in "Arte e Restauro", XVIII, 1940, p. 16;

L. Léonard, *Les Angevins de Naples*, Paris, 1954, p. 153.

L. Ménager, *La Byzantinisation religieuse de l'Italie meridionale (IX-XII siècles) et politique des Normands d'Italie* in "Rev. d'Histoire monastique Ecclésiastique", LIII, 1958, p. 748.

G.G. Monaco, *I frammenti del Trionfo della morte di Melfi*, Potenza, 1965.

Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, 1969.

C.D. Fonseca, *Civiltà rupestre in terra jonica*, Milano-Roma, 1970.

P. Vivarelli, *Problemi storici e artistici delle cripte medievali nella zona del Vulture*, in "Studi Lucani, Atti del II Convegno di storiografia lucano", Montalbano-Matera, 1972, Galatina 1976, p. 337.

P. Vivarelli, *Pittura rupestre dell'alta Basilicata. La chiesa di Santa Margherita a Melfi*, in "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age. Temps Moderns", 1973.

Rizzi, *Ancora sulle cripte vulture*, in "Napoli Nobilissima", XII, 1973.

R. Villani, *Presenze transalpine nella pittura del Duecento in Basilicata*, in "Basilicata Regione Notizie", 1997, n. 5, pp. 89-100.

Per la chiesa di Santa Lucia a Melfi

- P. Guerin, *Les petits bollandistes*, Paris, 1880.
- Bertaux, *I monumenti medioevali della regione del Vulture*, in "Napoli Nobilissima", VI, 1897, p. V.
- B. Guarini, *Le chiesette medioevali della regione del Vulture*, in "Napoli Nobilissima", 1901, p. 143.
- Levasti, *Legenda Aurea di Jacopo da Varagine*, Firenze, 1924.
- Galli, *Restauri a dipinti nel Bruzio e nella Lucania*, in "Bollettino d'Arte del M.P.I.", X, 1930, p. 168.
- G. Gabrieli, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Roma, 1936, pp. 52-53.
- S. Ortolani, *Inediti meridionali del Duecento*, in "Bollettino d'Arte del M.P.I.", 1948, pp. 295-319.
- L. Reau, *L'iconographie de l'art chrétien*, 1959.
- Medea, *La pittura bizantina nell'Italia meridionale del Medioevo*, in "L'orientamento cristiano nella storia della civiltà", Atti del Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1964, p. 741.
- G. Kaftal, *Iconography of the Saints in central and south Italian school of painting*, Firenze, 1965.
- Prandi, *Arte in Basilicata*, "Atti del LIX Convegno della Dante Alighieri", Roma, 1968, pp. 95-98.
- A. Rizzi, *Ancora sulle cripte vulturine*, in "Napoli Nobilissima", XII, 1973, p. 73.
- P. Vivarelli, *Pittura rupestre dell'alta Basilicata. La chiesa di Santa Margherita a Melfi*, in "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age. Temps Moderns", 1973, p. 569.
- P. Vivarelli, *Problemi storici e artistici delle cripte medievali nella zona del Vulture*, in "Studi Lucani, Atti del II convegno di storiografia lucano", Montalbano-Matera 1972, Galatina 1976, p. 37.
- P. L. De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 169.
- R. Villani, *Presenze transalpine nella pittura del Duecento in Basilicata*, in "Basilicata Regione Notizie", 1997, n. 5, pp. 89-100.

Per la chiesa di San Francesco a Potenza

- D'Acunti, *Storia e arte nella chiesa di San Francesco a Potenza*, 1973.
- R. Ruotolo, *Schede O. A. n. 7-8*, 1975, Archivio Catalogo Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Matera.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 39.
- M. D'Elia, *I beni artistici e storici in Lucania*, in "Mezzogiorno, Lucania, Maratea", 1987, p. 107.
- Simonetti, *Potenza, chiesa di S. Francesco di Assisi, affreschi raffiguranti S. Francesco e S. Chiara*, in "Insediamenti francescani in Basilicata", Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 183-184.

Per la chiesa della SS. Trinità di Venosa

- Lenormant, *À travers l'Apulie et la Lucanie*, Paris, 1883.
- Bertaux, *I monumenti medioevali della regione del Vulture*, Ediz. Osanna, 1897, pp. 51-53.
- Crudo, *La SS. Trinità di Venosa: memorie storiche, diplomatichè, archeologichè*, Trani, 1899.
- Berenson, *A panel by Roberto Oderisi*, in "Studies of medioeval Art", New Haven 1930, p. 75.
- Prandi, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964, pp. 204-205.
- Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma, 1969, pp. 317-319.
- D. Mezzina, *Radiografia di un monumento. La chiesa della SS. Trinità di Venosa*, 1977, pp. 73-112.
- E. Lauridia, *La mia Venosa*, 1979.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 39.
- M.R. Salvatore, *Il restauro e l'archeologia: Venosa SS. Trinità*, in "Monasteri italogreci e benedettini in Basilicata" Ediz. Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali, 1996, pp. 46-50.

Per la chiesa di Sant'Antuono ad Oppido Lucano

- Medea, *Resti di un ciclo evangelico, affreschi della cripta di Sant'Antuono a Oppido Lucano*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", 1962, PP. 301-311.
- P. Borraro, *Brevi considerazioni sulla pittura medievale in Lucania*, in Atti del Convegno "Dante e la cultura sveva", Melfi, 1969.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 42.
- R. Villani, *Presenze transalpine nella pittura del Duecento in Basilicata*, in "Basilicata Regione Notizie", 1997, n. 5, pp. 89-100.

Per la chiesa di San Biagio a Rapolla

- A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, 1967, pp. 952-953.
A. Rizzi, *Ancora sulle cripte volturine*, in "Napoli Nobilissima", XII, 1973, p. 72.
A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 42.

Per la cappella ipogea di S. Francesco a Irsina

- M. Nugent, *Affreschi del Trecento nella cripta di San Francesco ad Irsina*, Bergamo, 1933.
A. Prandi, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964, pp. 218-219.
F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma, 1969.
P. Borraro, *Brevi considerazioni sulla pittura medievale in Lucania*, in Atti del Convegno "Dante e la cultura sveva", Melfi, 1969, p. 51.
A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981.
M. D'Elia, *I beni artistici e storici*, in "Mezzogiorno, Lucania, Maratea", 1987.
C. Muscolino, *Irsina, affreschi della chiesa di S. Francesco d'Assisi*, in "Insediamenti francescani in Basilicata", Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 86-90.

Capitolo Quarto. Età aragonese

Pittura tardogotica in Basilicata

All'inizio del Quattrocento cominciano a diffondersi, in Basilicata, i modi del gotico fiorito, quasi sempre accompagnati dagli adusati manierismi tardobizantini e da una pittura di sapore popolareggiante che, solo in alcuni casi, si eleva di tono sposandosi con gli episodi pittorici della vicina Napoli, ricco crogiuolo artistico e culturale, e della Puglia, terra elettiva di artisti veneti.

Tali sollecitazioni, provenienti in Lucania dal versante tirrenico e da quello adriatico, vengono assimilate, nei primi decenni del XV secolo, da due personalità artistiche di rilievo, il *Maestro dei Pastori* e il *Maestro di Miglionico*. Il primo lascia, secondo Anna Grelle, diverse testimonianze artistiche di pregio a Matera, quali la *Santa Barbara* con l'appendice georgico del pastore al pascolo e la *Madonna con Bambino* nella cripta di S. Barbara e il *Sant'Antonio* nel Convicinio di Sant'Antonio, a cui guardano altri artisti ignoti gravitanti nella sua orbita che affrescano, a Matera, il *Sant'Antonio Abate* nella cripta di San Nicola dei Greci, i *Santi Antonio e Vito* nella Chiesa di San Francesco, e a Venosa, il tabellone con *Sant'Antonio ed episodi della sua vita* e i *SS. Biagio e Quirico* nella SS. Trinità; il secondo opera a Miglionico e a Matera.

Intorno alla metà del secolo si collocano l'affresco con la *Madonna della Misericordia*, nell'edicola della chiesa di Santa Lucia ad Atella e gli affreschi staccati della chiesa di Santa Maria delle Rose presso Lavello, ove i modi del gotico internazionale, mescolati ad uno stile arcaizzante e nostrano, conferiscono alle pitture quel carattere genuino e arcano che contraddistingue la pittura a fresco lucana.

La cripta di Santa Barbara a Matera

La cripta di Santa Barbara, datata da Alberto Rizzi tra il X e l'XI secolo¹, si presenta come una delle più interessanti, dal punto di vista architettonico e figurativo, in quanto trovano posto in essa elementi tipologici e morfologici propri delle originarie chiese greche di Cappadocia, che appaiono sparsi in altre cripte materane (perfetto orientamento, sviluppo assiale, protiro, narcece, cella del custode, cupole, nicchie, archi profilati, pilastri addossati, lesene, semicolonne, cornice seghettata, ambone, abside, altare e iconostasi) e affreschi che s'inscrivono in un ambito figurativo decisamente occidentale.

Scavata nella massa calcarea della gravina materana, essa si apre con un arco parabolico, affiancato da due semicolonne dal capitello trapezoidale con duplice collarino, in modo da alludere ad una sorta di protiro. Si compone di tre corpi: il narcece, l'aula o navata e il santuario, separato dalla navata per mezzo dell'iconostasi.

Il narcece, serrato tra due archi opposti, ha la forma di un quadrilatero irregolare e immette, a sinistra, in un piccolo ambiente dalla funzione ignota.

L'unica navata, pressoché rettangolare, presenta le pareti divergenti verso il fondo, dove si erge l'iconostasi², ottenuta lasciando nello scavo del tufo un setto di separazione della navata dal presbiterio. Sul soffitto, delimitato da una cornice graffita a denti di sega, si dispongono due calotte emisferiche di diversa grandezza, la più piccola nel fondo, la più grande nei pressi dell'ingresso, così da rompere la divergenza del vano. L'ingresso all'aula è contrassegnato da un arco delimitato da lesene oblique, appena aggettanti, con capitello a mezzo toro. Successivamente due semipilastri, con

capitello trapezoidale e duplice collarino, si dispongono simmetricamente all'inizio delle pareti laterali. Sul lato destro, dopo il primo pilastro si apre un arco profilato che dà accesso a un duplice ambiente, probabile cella dell'anacoreta. Seguono due arcatelle cieche, separate da un pilastro rastremato³ con collarino e capitello trapezoidale a doppia profilatura.

Sull'ultima arcatella è addossato un masso parallelepipedo che, secondo Biagio Cappelli, può costituire l'ambone oppure un podio su cui saliva il sacerdote per poi accedere e sedere sulla cattedra, costituita dalla nicchia cieca.

La parete destra è, invece, movimentata da una rientranza, corrispondente all'arco d'accesso alla cella del custode, e da due arcate cieche su cui sono graffite delle croci.

L'iconostasi, cui abbiamo accennato, merita un'attenzione particolare, in quanto rappresenta il più perfetto esempio nel complesso appulo-lucano, tale da reggere il confronto con i più grandiosi esemplari cappadocesi. Essa accoglie al centro un arco di passaggio, fiancheggiato da coppie di archi minori di diversa grandezza, sulla parte superiore del diaframma, separati da rudimentali pilastri e, sulla parte bassa della parete, delle immagini affrescate.

Superata la quinta architettonica, si accede al santuario, a sua volta diviso in: presbiterio, abside centrale ed abside laterale (a sinistra) o *prothesis*, cui doveva corrispondere a destra il *diaconicon*, ovvero la sacrestia.



Matera, chiesa rupestre di S. Barbara. Interno.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Evidentemente la *prothesis*, ambiente indispensabile nella liturgia greca in quanto vi si conservavano le sacre specie che si preparavano nella parte iniziale della messa, assurgeva nella

cripta anche a sacrestia. La *prothesis*, la cui sopraelevazione rispetto al resto della chiesa permette di fruire della luce proveniente dai fornicelli della iconostasi, presenta un'abside piatta con arco profilato.

La grande abside centrale, invece, è costituita da una cavità delimitata da un arco parabolico profilato e contrassegnata da arcate via via digradanti, a lieve rilievo, che terminano, sul fondo, in una nicchia a doppio profilo, poggiante su mensole che dovevano un tempo contenere un'icona.

Dell'antica decorazione che, un tempo, ricopriva per intero l'interno della cripta di Santa Barbara restano, oggi, soltanto i pannelli sull'iconostasi e pochi frammenti sulle pareti, di cui due immagini della Santa titolare a sinistra e una a destra, vicina all'iconostasi, risalenti al XVI secolo⁴.

L'iconostasi, divisa in due dall'arco centrale, accoglie a destra un solo pannello cinquecentesco con l'immagine della Santa, a sinistra, invece, una *Madonna con Bambino*, una *Santa Barbara* e un'appendice bucolica con pastorello al pascolo, databili nella prima metà del XV secolo.

E su queste ultime raffigurazioni quattrocentesche che porremo la nostra attenzione per la presenza in esse di novità stilistiche e caratteri schiettamente occidentali che esulano dal panorama rupestre materano dominato, in architettura come in pittura, quasi esclusivamente dalla maniera bizantina.

Già Adriano Prandi, dedicando una menzione particolare alle pitture "intatte" di Santa Barbara quali testimonianza ulteriore di un'arte in Basilicata profondamente laica, osservava:

"Stupisce davvero in quell'ambiente così chiaramente bizantino trovare l'opera di un pittore tanto lontano, o meglio tanto emancipato dal mondo orientale, nel senso che tracce bizantine, evidentemente superstiti qui come in tutta la pittura 'minore' di quest'epoca, sono ridotte a passivi manierismi, dispoticamente dominati da ben altro gusto, da ben diversa cultura".



Matera, chiesa rupestre di S. Barbara.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Il pannello più vicino all'arco centrale dell'iconostasi è quello con l'immagine della *Madonna con Bambino*. La Vergine, il cui capo circondato dall'aureola sconfinava oltre la preziosa cornice cosmatesca, è ripresa nell'atto di offrire un frutto⁵ al Bambino, dalla testa purtroppo monca. La mano sinistra della Madonna, ben modellata, persino nel particolare delle unghie, regge tra il pollice e l'indice il dono, mentre il viso, pieno, plastico ed incorniciato da morbidi e ondulati capelli biondi, è volto non già verso il piccolo ma, profondo e ammiccante, verso lo spettatore. Ella indossa una preziosa tunica bianca ornata di aquile rosa e nere ed orlata da un bordo ricamato sullo scollo, coperta da un ampio manto blu scuro, profilato come lo scollo della veste, che dal capo scende sulle spalle e avvolge tutta la figura. Il Bambino, attualmente privo del viso turgido e paffuto e del biondo capo ricciuto, visibili in un'antica fotografia scattata prima del trafugamento della testa, siede sul grembo materno protendendo le manine verso la Madre. Il corpo, coperto da una tunichetta oca, è talmente pieno e plastico da risultare erculeo, come il collo largo e cilindrico, ingentilito dallo scollo ricamato e da una collana scura.

Il pannello successivo mostra una splendida *Santa Barbara* che, nei biondi capelli ondulati, nei tratti del viso tondo e nell'abito sfarzoso, ricorda da vicino la *Madonna con Bambino*. Ma mentre in quella l'intesa silenziosa con il Figlio, il capo chino e l'atteggiamento elegiaco ancora conferivano alla figura quell'aura di rispettosa sacralità riecheggiante Bisanzio, in questa il volto luminoso ed espressivo, il capo eretto, la silhouette elegante, la coroncina gemmata e il simbolo distintivo della torre smerlata evocano quel tono frivolo e cortese, quel piglio civettuolo e profano che contraddistingue le dame del Quattrocento. La Santa, vestita con un abito lungo di color bianco a rosoni neri e rosa, ricoperto da un manto scarlatto profilato da bordi preziosi e chiuso sul collo da un fermaglio, si staglia su un fondo rosso mattone, che esalta il vivace cromatismo di tutta la figura, seguita a sinistra dal pannello con un pastore al pascolo, probabilmente lo stesso personaggio che rivelò al padre della martire il suo nascondiglio⁶.

La cornice cosmatesca del riquadro bucolico è la stessa degli altri due, ma il realismo della composizione, unito ad un'estrema semplificazione e sommarietà della forma, raggiunge un livello sublime di espressione. Sullo sfondo di alti alberi dalle folte chiome, si erge il pastore, munito di vincastro e vestito con una tunichetta corta con cappuccio e calzari con gambali. Egli, immerso tra ciuffi d'erba e fiori rossi brucati dal gregge in primo piano, è affiancato da un altro pastore, ora abraso, e si volge, con le mani giunte, verso la vicina Santa.

Questa, rappresentata con gli emblemi canonici dell'iconografia occidentale postrecentesca – il diadema, la torre merlata e la palma del martirio – parla un chiaro linguaggio tardogotico⁷, che solo in pieno Quattrocento prende piede nella regione.



Matera, chiesa rupestre di S. Barbara. Madonna con Bambino.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Una regione la cui pittura rupestre, “rimasta totalmente assente dalla rinascenza ‘paleologa’ sarà così declassata”, a detta del Rizzi,

“ad un rango di straprovincia, continuando per la legge delle aree laterali, a coltivare, fino alla definitiva affermazione gotica, i vecchi stilemi dell’arte comnena della quale accentua quei principi astratti d’ascendenza orientale che ne costituiscono l’elemento basilare”.

Per lo studioso

“ciò che caratterizza maggiormente gli affreschi quattrocenteschi di Santa Barbara, distinguendoli da quelli coevi materani (per es. della Madonna d’Idris e di quella delle Tre Porte), è il carattere ‘cortese’ e una tecnica miniaturistica da *Ouvrage de Lombardie*, il cui clima in queste zone periferiche si fece sentire, per un applicabile “principio del ritardo”, probabilmente solo in pieno Quattrocento”.

E nel XV secolo colloca gli affreschi pure Adriano Prandi, per il quale

“Le figure parlan chiaramente quella lingua che, tramite Napoli, aveva tradotto per uso del Meridione d’Italia il linguaggio toscano. La torre sostenuta dalla Santa, con i suoi partimenti architettonici, basterebbe da sola a datare al secolo XV l’affresco; ma la ricchezza tardogotica del panneggio, la consistenza plastica delle forme tutte, la finezza ostentata della mano di Barbara, e finalmente la decorazione quasi arabizzante, ma frutto d’intrecci geometrici, della tunica, sono la prova indiscutibile della datazione proposta”.

Ma se Prandi limita le proprie considerazioni allo stile e alla datazione, oltre che al contesto architettonico degli affreschi in questione, il Rizzi e la Grelle⁸ ricostruiscono, o per lo meno tentano, il percorso figurativo del frescante cosiddetto *Maestro dei pastori*.

A quest’ultimo, infatti, i due studiosi attribuiscono anche l’immagine del *Sant’Antonio Abate* posta sul pilastro mediano della navata principale del complesso criptologico materano noto come convicinio di Sant’Antonio. In effetti la cornice, la forma, lo stile e il gusto tardogotico del dipinto – il Santo è caratterizzato da una fluente barba bianca ondulata e da un abito elegante e raffinato del tutto simile, con le sue aquile rosse e nere, a quello di *Santa Barbara* – inducono a ravvisare nell’autore il Maestro che lasciò sull’iconostasi di Santa Barbara i ben noti affreschi, come ha più tardi (1997) confermato Sabino Iusco, asserendo che

“L’esuberanza decorativa delle larghe cornici e il frequente uso di stampini, estesi alle stoffe con eleganze formali e compiaciute cadenze di pieghe, evidenziano un artista educato sui modi veneto-marchigiani, refluì verso la metà del secolo, in Puglia, dove gli è stata riconosciuta una precedente attività pittorica”.

Anna Grelle, inoltre, avvicina all’autore della cortigianesca *Santa Barbara* e dello “splendido e concitato *Sant’Antuono* che ancora rimanda al Nicolò di Tommaso del periodo napoletano”

“i brani modesti, ma certamente residui di più numerose ed ampie decorazioni, nei quali si riflette un analogo momento e orientamento della cultura napoletana, fra epigoni di Roberto d’Odorisio e prime penetrazioni camerinesi: le lacunose figure di *S. Antonio* e *S. Vito*, rinvenute dietro il coro nella chiesa materana di S. Francesco d’Assisi, il frammentario

Sant'Antuono nella cripta di San Nicola dei Greci a Matera, il tabellone con *Sant'Antonio ed episodi della sua vita* nella SS. Trinità di Venosa ed i *SS. Biagio e Chirico* nella stessa chiesa”.

Gli apparentamenti fatti dalla studiosa ci inducono a introdurre questi dipinti di sapore tardogotico presenti, per la maggior parte, in chiese o cripte di cui abbiamo precedentemente trattato.



Matera, cripta di S. Nicola dei Greci.

S. Antonio abate.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Il *Sant'Antonio Abate* di S. Nicola dei Greci, figurina di cui sono purtroppo visibili soltanto il volto e la parte superiore del busto, si erge su un fondo rosso mattone, su cui spicca per contrasto l'enorme e irregolare aureola del Santo, di color arancio, contrassegnata da diversi raggi bianchi e da due cerchi concentrici all'estremità che qui, come in Santa Barbara, fuoriesce dal riquadro del fondo.

La particolarità dell'immagine è data da un velo nero che copre il capo del Santo e scende poi fin nel cappuccio del saio marrone, ripiegato sulle spalle.

Il volto dell'Abate, incavato nelle guance, è segnato da profonde rughe sulla fronte, da lunghi capelli bianchi e da una folta e lunga barba anch'essa bianca. Quest'ultima, in particolare, ha una curiosa forma perfettamente ovale e costituisce un tutt'uno con i lunghi baffi. Gli occhi sono grandi ed allungati verso l'esterno, le sopracciglia curve.

Del tutto diversa appare, invece, l'impostazione del *Sant'Antonio* venosino. L'immagine frontale e ieratica, in gran parte cancellata a destra, è contornata da una cornice cosmatesca e da tre rovinati episodi della vita del santo a sinistra. Il capo calvo è scoperto e mostra ai lati le protuberanze tondeggianti dei capelli; gli occhi grandi e chiari si accompagnano a sopracciglia sottilissime e fortemente arcuate. La parte inferiore del volto è coperta da una lunga e folta barba brizzolata.

Il Santo, che indossa un saio di color marrone scuro, profilato di bianco, su una veste bianca dalle pieghe diritte ma plastiche, flette il braccio destro in cenno di benedizione. Notevole è la resa formale dell'arto, per la mano ben modellata e per la scorciatoia dell'avambraccio che prorompe in avanti, coperto da diversi strati di tessuto (la sottoveste aderente al polso, l'abito e il mantello largo e fluente). Prima di passare alla descrizione delle tre storiette alla sinistra del Santo, notiamo le somiglianze tra questo e il *Sant'Antonio* di San Nicola dei Greci: gli occhi grandi e allungati verso l'esterno, le sopracciglia sottili e fortemente arcuate, la barba lunga e brizzolata – tratti riecheggianti il *Cristo* sulla volta della cappella ipogea di San Francesco a Irsina –, il nimbo a raggiera. Caratteri che solo in parte ritornano nel *Sant'Antonio Abate* dell'omonimo Convicinio, che si impone per un più forte plasticismo, oltre che per una immediata espressività affabulatoria.

Per quanto riguarda le storie della vita di *Sant'Antonio Abate* della Trinità venosina, bisogna precisare che esse sono scarsamente leggibili: la prima, a partire dal basso, mostra una figurina nimbata distesa su un giaciglio, mentre accanto si intravede appena l'aureola di un'altra figura, probabilmente il Santo in procinto di compiere un miracolo; nel secondo piccolo riquadro sono visibili ancora la figura precedente, questa volta genuflessa davanti all'abrasa immagine di Sant'Antonio, un angelo in volo e la chiara iscrizione *S. Antonio*; infine, la terza scena presenta le due figure (l'Abate genuflesso vestito come nel riquadro centrale e l'infermo in piedi aiutato da un bastone) nell'atto di stringersi la mano.



Venosa (PZ), chiesa della SS. Trinità.

S.Antuono e storie della sua vita.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Le altre due immagini venosine di *San Biagio e San Chirico*, avvicinate dalla Grelle alle opere del *Maestro dei Pastori*, sono anch'esse inquadrare in una cornice a rombi di stampo cosmatesco. San Biagio mostra un volto ben modellato, circondato dal nimbo a raggiera e, in parte, coperto da barba e baffi bianchi, occhi leggermente a mandorla e sopracciglia sottili. Indossa un'ampia mitra vescovile sul capo e una veste chiara con mantello ricamato al collo e drappeggiato sul davanti, la cui plasticità mette ben in evidenza le pieghe scorciate. Accanto al *Santo vescovo*, *San Chirico* contrasta per il sembiante giovanile e la sagoma più esile. I capelli ricciuti del Santo, lunghi fino alle orecchie e spartiti sulla fronte da una riga centrale, si accompagnano ad un ovale delicato, quasi femminile, sapientemente scolpito dal chiaroscuro. Il taglio degli occhi leggermente a mandorla e le sopracciglia sottili e arcuate sono il prodotto della stessa mano che ha affrescato il vicino San Biagio. *San Chirico* indossa un vestito da giovinetto in linea con la moda del tempo: una tunichetta bianca lunga fin sotto le ginocchia, decorata da fiori scuri che aderisce al corpo fino all'altezza della cintura e poi si allarga a guisa di campana, con pieghe diritte e compatte. Il mantello del Santo, abbottonato sul

collo da quattro bottoni, si apre e poggia soltanto sulla spalla e sul braccio sinistro, formando eleganti pieghe, mentre lascia libero il braccio destro, coperto soltanto dalla lunga manica fiorata della tunichetta.

Gli affreschi ora descritti (*Sant'Antonio Abate* in San Nicola dei Greci, *Sant'Antonio e storie della sua vita* e *SS. Biagio e Chirico* nella SS. Trinità di Venosa), che per fattura e stile possiamo collocare nel XV secolo, attestano, come afferma la Grelle, che il *Maestro dei Pastori* non fu un semplice “clericus vagans”, ma un raffinato maestro nella cui bottega o cerchia probabilmente si formarono gli autori dei brani sopra descritti, o comunque un artista a cui guardano, all’inizio del Quattrocento, i principali frescantì operanti in Basilicata.



Venosa (PZ), chiesa della SS. Trinità.

SS. Biagio e Chirico.

Foto: S.B.A.S. Matera.

La chiesa di Santa Maria delle Rose a Lavello

L'antica, oggi diruta, chiesetta di Santa Maria delle Rose sorge nei pressi di Lavello, in una località nota come “Foresta” o “Bosco delle rose”, da cui essa trae appunto il nome.

L'impianto architettonico, descritto nel 1901 dal Guarini, constava di un'unica navata affrescata, terminante in un'abside rivolta ad oriente e di una porta d'accesso molto semplice, sormontata da un timpano archiacuto, ancora oggi visibile.

Purtroppo della costruzione originaria sono attualmente rimasti *in situ* soltanto i ruderi⁹: gli affreschi che si susseguivano lungo la parete sinistra della chiesa, sul fondo di una nicchia ed entro

un'abside, dopo essere rimasti esposti per diversi secoli alle intemperie e alle erosioni, sono stati asportati nel 1972 dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata che, dopo averne curato il restauro in laboratorio¹⁰, li ha riconsegnati al paese di origine dove, dal dicembre del 1997, sono in mostra permanente presso i locali della Banca di Credito Cooperativo di Gaudiano di Lavello.



Lavello (PZ), chiesa di S. Maria delle Rose.

S.Giorgio.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Riguardo alla datazione del monumento, bisogna risalire alla prima consacrazione della chiesa avvenuta nel 1059, di cui reca memoria il seguente documento *"1059 - Nicolaus II Aug. Lavelli ecclesiam S. Mariae consecrat, presentibus 6 cardinalibus et 18 episcopis"*, dal quale si evince che intorno alla metà dell'XI secolo la chiesa di Santa Maria delle Rose già esisteva.

La chiesetta fu, poi, sicuramente riconsacrata nel XII secolo, stando ad un'iscrizione su una lastra di terracotta del 1715 – presente fino al 1980 nella parete a destra del portale – che afferma che la chiesa della Madonna delle Rose, consacrata sei secoli prima dal Pontefice Alessandro III, dagli arcivescovi Rainaldo di Bari e Bertrando di Trani e dai vescovi Giovanni di Lavello, Paolino di Giovinazzo, Daniele di Ruvo, Giovanni di Bitonto, Rago di Bitetto, Leopardo di Minervino, Pietro di Venosa e Nicola di Rapolla, viene ricostruita nell'anno 1715.

La datazione precisa di questa seconda consacrazione è stata fissata, da Giovanni Montano, al 1181¹¹, ultimo anno del pontificato di Alessandro III (7 settembre 1159-30 agosto 1181) e primo anno di vescovado di Paolino di Giovinazzo ed anno in cui tutti i vescovi citati sedevano

effettivamente sulle rispettive cattedre menzionate, eccetto il vescovo Nicola di Rapolla, di cui non si fa menzione. Tuttavia Giovanni Battista Guarini, sulla base di un documento trovato da Giustino Fortunato nell'Archivio di Stato di Napoli, fa notare che, dalla fine del 1180 al 1183 almeno, vescovo accertato di Rapolla era un certo Uberto¹², non il citato Nicola, quindi esclude che la consacrazione della chiesa possa essere avvenuta nel 1181.

Giustino Fortunato risolve il dissidio temporale datando la consacrazione a non oltre la primavera del 1180, l'anno successivo al Concilio ecumenico tenuto da Alessandro III a San Giovanni in Laterano, dove si sarebbe decisa la consacrazione della chiesa di Santa Maria delle Rose a Lavello. Circostanza confermata anche dal Fenicia che, parlando del vescovo Daniele di Ruvo, dice che dopo aver assistito al Concilio Lateranense, al ritorno da Roma consacra una chiesa nella città di Lavello.

Gli affreschi della chiesa, in tutto nove, erano disposti sulla parete sinistra della navata, di cui uno in una nicchia ed un altro in un'abside. A partire dall'ingresso, vi era un grande riquadro, in alto, che incorniciava uno splendido *San Giorgio* a cavallo, su uno sfondo fiammeggiante. Il Santo, dai capelli biondi circondati dal nimbo a raggiera, è ritratto, con il mantello svolazzante, nell'atto di infilzare il drago, disteso supino sotto il cavallo bianco. L'affresco è, purtroppo, privo di colore e del cavaliere è chiaramente visibile soltanto la sagoma con il mantello alato, di cui uno stralcio di color verde che richiama il drago e la cornice, mentre del cavallo sono ben disegnati i finimenti rossi che spiccano sul corpo dell'animale e si intonano con il fondo uniforme.

Al di sotto del *San Giorgio* si disponevano quattro riquadri raffiguranti i SS. *Pietro e Paolo*, un *Angelo Gabriele* e una *Vergine Annunciata*.

Mentre il *San Pietro* è più statico nell'impostazione frontale e nel solenne atteggiamento benedicente, il *San Paolo*, il cui volto semicancellato è circondato dai capelli e da una corta barbetta di color rame, mostra un sembiante più mosso e vivace, sicuramente suggerito dalle ricche circonvoluzioni del panneggio arancio, che si scorgono nonostante le abrasioni dell'intonaco, e che spesso si traducono in accartocciamenti del tessuto che ricade in ampie e irregolari volute sulla tunica verde dalle molteplici pieghe sfumate. Il Santo regge nella mano sinistra un libro dalla copertina nera e nella destra una lunga lancia dalla punta metallica acuminata.

San Pietro indossa, invece, una tunica marrone con scollo bordato di bianco e un plastico mantello verde acqua dalle movenze tardogotiche che, isolando dal fondo rosso mattone la figura, distoglie l'attenzione dello spettatore dal volto minuto e composto, circondato da capelli e barba grigi.



Lavello (PZ), chiesa di S. Maria delle Rose.

SS. Pietro e Paolo.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nei due pannelli successivi il gotico internazionale la fa da padrone: una *Vergine Annunciata* seduta, nascosta e appesantita dalle movenze vorticoshe del vestito rossastro e del mantello marrone dai risvolti verdi, tende le mani grandi, dai palmi aperti, in gesto di adorazione verso Gabriele. Il suo ovale delicato è incorniciato dai capelli biondi che fuoriescono appena dal velo marrone. Inginocchiato presso di lei, ma nell'altro riquadro dall'elegante cornice, è l'angelo, ritratto in atteggiamento benedicente e con una tunica lunga, di color rosaceo, le cui verticali pieghe pennellate di rosso cadono in ricche volute sul pavimento. L'angelo, il cui profilo raffinato ricorda quello della Vergine vicina, mostra il volto proteso in alto, verso l'Annunciata, il braccio destro flesso a benedire e l'ala dorata semispiegata.

Seguiva sulla parete una *Madonna con Bambino*, entro una nicchia. Purtroppo, nonostante il restauro, l'immagine è appena leggibile: si scorgono la Vergine, su un trono architettonicamente costruito, e il Bambino in piedi sulle ginocchia della madre. Bellissimi dovevano essere i colori originari dell'affresco, ora in gran parte scolorito, di cui si intravedono il celeste intenso tendente al

turchese dell'interno del velo della Madonna e il rosso scarlatto della tunica, tardogotiche provocazioni che caratterizzano anche il successivo enorme riquadro con *San Martino* a cavallo. Il pannello, simile nelle proporzioni e nella forma a quello con il *San Giorgio*, di cui il *San Martino* con mantello svolazzante sembra essere gemello, presenta una cornice a motivi geometrici e uno sfondo bicolore, dato dal rosso mattone della parte superiore e dal senape della terra, da cui spuntano ciuffi di fiori neri stilizzati. Il giovinetto, dalla tunica azzurra, i gambali arancioni, il mantello verde e marrone, è ritratto nell'atto di tagliare con la spada il mantello da dare al mendicante, la minuta e abrasa figura dai piedi nudi che gli si para innanzi, all'estrema sinistra del riquadro. Il volto del palafreniere, dal sembiante giovanile, mostra un enigmatico sorriso che, allontanando la figura dall'iconicità classica, la rende espressiva e accattivante.

Al di sotto dell'affresco con *San Martino* si collocava, a destra, un piccolissimo riquadro con su affrescato un offerente inginocchiato. Del dipinto è visibile la sagoma genuflessa, di un color giallo pallido, che sembrerebbe quasi intagliata in contrasto com'è con il fondo rosso vivo. L'anonima, monocromatica figura, vestita assai semplicemente, con tunica corta fino alle ginocchia dello stesso colore della pelle e dei capelli, sembrerebbe passare inosservata rispetto alla successiva immagine del *Cristo in Trono*, entro l'abside, raffigurata con un cortigianesco abito multicolore, sinuoso e accartocciato.

Anche il Cristo, come la Vergine descritta entro la nicchia, siede su un trono dall'architettura geometrica, con funzione prospettica, che ne accentua la Maestà. Il volto, modellato da un chiaroscuro sapiente, è circondato dai capelli e dalla barba ramati; la tunica verde è coperta da un manto di color rosa-rosso, la mano sinistra regge un libro aperto, mentre la destra, ora cancellata, era probabilmente tesa a benedire.

Ben poco può dirsi, invece, della *Madonna* che chiudeva la serie di affreschi sulla parete; ciò che resta di essa è un piccolissimo e assai rovinato frammento in cui si intravedono appena parte del bellissimo volto della Vergine, coperto da un mosso velo bianco, e confusamente il corpo del Bambino.

Gli affreschi appena descritti sono stati, da Anna Grelle, attribuiti ad un ignoto artista lucano operante attorno alla metà del secolo XV. Ne sono prova, per la studiosa,

“la sequenza delle immagini quasi per tabelle votive, come nei cicli medioevali di tante chiese rupestri, e talune persistenze di iconografia bizantina ma anche particolari morfologici ampiamente e talvolta da tempo in uso nella regione; le liste marmoree policrome delle cornici, con angoli a punta di diamante che rimandano a fonti napoletane trecentesche, la stampigliatura a motivi cosmateschi, ancora nelle cornici, od a vasi con fiori, nel prato della scena col S. Martino; la perlinatura esterna dei nimbi, con filze ritmate a tre ed a quattro; le specchiature a tinta unita, quali ideali fondi oro, che indiziano una separazione dello spazio fra piano e fondo”.



Lavello (PZ), chiesa di S. Maria delle Rose.

Annunciazione

Foto: S.B.A.S. Matera.

Ma se è vero che il frescante lavellese è riconoscibile come lucano per l'utilizzo di siffatti rimandi alla pittura nostrana, soprattutto rupestre, è tuttavia presente in lui una consapevole e voluta adesione ai modi del gotico internazionale che si esprime, più che nelle movenze delle figure, ancora troppo rigide, nell'esplosione di colori e nell'accartocciamento delle vesti che le avvolgono, sintomo di una notevole carica emotiva che l'autore sprigiona subordinando l'iconografia al dato visivo, il significato al significante.

Anche per la Grelle il racconto, che "ha accenti di tenerezza ed affidabilità paesana anche nelle punte più iconiche del *S. Pietro* e del *Cristo in trono*, si carica di intensità emotiva non tanto nelle scene epiche del *S. Giorgio* e del *San Martino*, per i quali l'accelerazione si esaurisce nel manto

frappato o fluente che si rialza controvento, quanto nel guizzare ed attorcersi delle pieghe nelle vesti di questi interpreti contadini di una sacra rappresentazione”.



Lavello (PZ), chiesa di S. Maria delle Rose.

S. Martino

Foto: S.B.A.S. Matera.

Per la studiosa, “gli effetti di ritaglio e l’insistenza grafica nel fitto e fluido articolarsi dei panneggi” avvicinano questo frescante all’autore dei lacerti recuperati dalla chiesa della Rocca a Calciano¹³ che, a mio parere, si distingue per un piglio più corsivo e popolare ed una maggiore sintesi grafica.

Inoltre la Grelle, riferendosi alle possibili fonti delle immagini lavellesi, quelle marchigiane, sanseverinatesi e camerinesi, ritiene che,

“isolate nel già articolato contesto della pittura napoletana dei primi trent’anni del secolo, hanno perduto ogni precisa identità di origine nelle successive fasi di adattamento e assimilazione alle necessità di comunicazione immediata, rapida e ad un tempo coinvolgente,

della cultura locale a livello quasi popolare: sicchè appena si individuano nell'andamento sdutto degli orli delle vesti, nell'ancora soffice spiegazzarsi del velo della Vergine, nel ritmo lento e dilatato, nel morbido abbandono dei gesti”.



Calciano (MT), chiesa della Rocca.

Figura di Santo.

Foto: S.B.A.S. Matera.



Atella (PZ), chiesa di S. Lucia.

Madonna della Misericordia.

Foto: S.B.A.S. Matera.

La chiesa di Santa Lucia ad Atella

La facciata della chiesa, in stile neoclassico (seconda metà XIX secolo), è caratterizzata da un arco a tutto tondo, rientrante, che contiene il portale ligneo con stipiti ad ordine multiplo e l'oculo apicale. Affiancano l'arcata due sagome rettangolari, mentre il frontone triangolare completa l'esterno.

All'interno l'edificio presenta un'unica navata, fiancheggiata da tre archi a tutto tondo su ogni lato, contenenti sei altari. Lesene con capitelli ionici scandiscono i lati della chiesa.

Sull'altare maggiore è impostata un'edicola di stampo classico con quattro colonne corinzie e fronte triangolare racchiudente l'affresco della *Madonna della Misericordia*.

La pittura, secondo il Bertaux, si è conservata nonostante i due rovinosi terremoti del 1694 e del 1851. Il primo sisma, a detta dello studioso, avrebbe causato il crollo della chiesetta, originariamente intitolata a San Vito, ma non la perdita dell'affresco che, con la successiva ricostruzione dell'edificio da parte dei frati agostiniani, sarebbe rimasto nascosto nell'abside murata fino a quando il secondo terremoto, invece, non avesse provocato il crollo del "muricciolo" e quindi la scoperta dell'opera.

Lo studioso ci informa che l'evento "miracoloso" della scoperta impressionò talmente le genti del luogo che Ferdinando II, durante il suo viaggio in Basilicata, non mancò di visitare la "Madonna riparatrice" di Atella, per la quale fu fatta ricostruire la chiesetta¹⁴.

Oltre al fedele disegno tratto dal regio disegnatore di Pompei, l'affresco di Atella fu allora oggetto di una interessante pubblicazione da parte di Stanislao D'Aloe¹⁵, il quale lo mise in relazione con gli eventi storici della seconda metà del XIV secolo, alludendo in particolare allo scisma che dilaniava la Chiesa in quegli anni, per cui il Papa Urbano VI, in un momento di sconforto, avrebbe rivolto la sua preghiera alla "Madonna delle Divine Grazie" e in onore di lei avrebbe fondato la festa della Visitazione. In particolare, il D'Aloe pensò di riconoscere sotto l'enorme manto della Vergine: Urbano VI con vesti pontificali, triregno e mani giunte in atteggiamento di supplica, il fedele cardinale Francesco de' Tebaldeschi, il vescovo di Rapolla, alla cui diocesi apparteneva Atella, ed altri vescovi, forse di Melfi e Lavello, due monaci virginiani, Carlo III di Durazzo, successore della regina Giovanna proprio per merito di Urbano VI, Margherita d'Angiò, moglie di Carlo III, ecc. Identificazioni certamente azzardate e fantasiose che lo stesso Bertaux smentisce affermando:

"Credo che la verità sia molto più semplice, e che non si debba andare a cercare nella storia del Papato la spiegazione di un quadro, il cui simbolismo è puramente religioso. Il motivo della Madonna protettrice, che copre col suo mantello la folla dei suoi figli copevoli o miserabili, si ritrova in altre opere d'arte, e per esempio, in un rilievo del Trecento, conservato nella chiesa di San Pietro Martire in Napoli. Il papa, il re, la regina sono personaggi puramente astratti, che appaiono soltanto per significare che tutti, dal capo della chiesa e dello stato fino all'ultimo suddito, debbono aspettare la salute dalla protezione di Maria".

Veniamo ora alla descrizione del dipinto. La composizione è perfettamente simmetrica. In alto, entro una semicirconfenza dentellata, di colore rosso-verde, si staglia Dio Padre con lunghi capelli e barba bianca, tunica coperta da un pannello rosso poggiato trasversalmente sul davanti. Egli è raffigurato con le braccia aperte e con le mani reggenti due mazzetti rappresentanti i fulmini che ricadono, in basso, sull'enorme mantello della Vergine, aperto a riparare i fedeli, sotto di Lei genuflessi.

Nel secondo ordine, due angeli in piedi ai lati della composizione, vestiti l'uno di giallo l'altro di rosso, volgono i loro volti verso l'Eterno, mentre al centro, a ridosso del mantello riparatore un gruppo di sei angeli accovacciati, dalle tuniche multicolore, è intento, in parte a dispiegare un cartiglio, in parte a leggere un libro.

Il resto dell'affresco è occupato dalla maestosa figura della Madonna, il cui viso tondo e roseo, coperto dal velo blu del mantello e incorniciato dal sottovelo bianco, s'innesta su un collo cilindrico finemente modellato e su un corpo gigantesco, rivestito dalla lunga tunica rossa, dalle pieghe dritte, che spartisce in due gruppi i fedeli genuflessi, in cerca di protezione. Questi, rappresentati con abiti e copricapi di varia foggia, indicanti il diverso ceto e la provenienza, concentrano i loro sguardi verso la Vergine. Ai due lati, in piedi, al di fuori del mantello dall'interno fiammeggiante, si ergono due angeli, dalla tardogotica silhouette snella ed allungata, con le mani incrociate sul petto in atteggiamento di adorazione. Quello di destra indossa una fluttuante veste bianca, coperta da un manto rosso, e porta sui capelli castani una ghirlanda di rose bianche, l'altro, abraso nella parte inferiore, è avvolto, fin dal capo, in un mantello di color marrone.

Riguardo alla datazione, il Bertaux fissa un termine post quem, il 1420, poiché a suo parere

“Le figure tonde e rosee, che non sentono più del giottesco, la testa bonaria del Dio delle Vendette fanno pensare – da lontano – agli affreschi di San Giovanni a Carbonara; quanto ai costumi delle donne sono proprio quelli della cappella Caracciolo”.

Lo studioso, inoltre, suffraga tale ipotesi asserendo che i fulmini ivi raffigurati “alluderanno forse ad un flagello locale, epidemia sconosciuta, – o terremoto del 1426”.

Tesi abbracciata da Anna Grelle che, sulla scia del Bertaux, mette appunto il relazione la pittura con il terremoto del 1426. La studiosa scorge nel dipinto

“sedimentate assimilazioni di esperienze venetomarchigiane filtrate forse dalla bottega pugliese di Giovanni di Francia” e lo attribuisce ad un ignoto pittore, autore delle due tavolette, con Santa Chiara e Sant’Antonio, facenti parte di uno smembrato polittico francescano, nella chiesa del Sacro Cuore a Genzano, “che presentano una incorniciatura coeva analoga a quella di un’ampia ma usurata Madonna col Bambino, su tavola, nella Chiesa Madre di Atella; e quest’ultima è protesa verso la Puglia non soltanto per i rimandi a Giovanni di Francia ma anche per i recuperi dall’ignoto maestro napoletano-marchigiano, attivo a Galatina...”.

Il Maestro di Miglionico

Immediatamente dopo la prima metà del XV secolo protagonista della pittura a fresco lucana è il cosiddetto *Maestro di Miglionico* a cui si deve la decorazione della cappella rurale della SS. Trinità nei pressi di Miglionico, e la gran parte degli affreschi presenti nelle due chiese rupestri materane, delle Tre Porte e di Santa Maria dell’Idris.

Il suo stile si caratterizza per la duttilità e la sottigliezza della linea, per la scioltezza e la fluidità del disegno, per l’eleganza cortigianesca dei vestiti e per il delicato accoppiamento di colori.

Secondo la Grelle, “popolaresco nel suo ingenuo espressionismo, nella necessità di schematiche astrazioni, nel condizionante bagaglio di cultura accantonata, il *Maestro di Miglionico* si dimostra non privo di garbo e sensibilità nella fluida articolazione della linea sottile, nel ritmo delle pieghe a cannello, nell’accennato plasticismo delle immagini”.



Miglionico (MT), cappella della SS. Trinità.

Madonna in trono con Bambino e angeli (particolare)

Maestro di Miglionico, sec. XV

Foto: S.B.A.S. Matera.

“Ricco e vivace a Miglionico”, “sciolto e quasi corsivo nelle Tre Porte”, “più asciutto e frenato nell’Idris”, egli mostra di prediligere, in tutte e tre le chiese, una trattazione lineare e sciolta della forma – evidente negli ovali allungati, nelle arcate sopraccigliari estremamente sottili e rialzate, e nei troni ageggiati – che egli desume dalla cultura tosco-marchigiana, frammista ad elementi iberici, che informa gran parte dei cicli affrescati del Lazio e della Campania, a cui egli sembra guardare nella prima metà del ’400.

La cappella della SS. Trinità a Miglionico

La cappella della SS. Trinità, situata verso est, a poca distanza dal centro di Miglionico, consta di un’unica navata priva di abside e transetto, con volta a sesto acuto, tutta affrescata¹⁶.

I dipinti, disposti su due registri delle pareti di navata e sulla parete archiacuta di fondo, sono racchiusi in cornici pseudo rettangolari e presentano, a partire dall’ingresso verso l’altare, sul

registro inferiore della parete di destra la *Santissima Trinità*, la *Madonna in trono con Bambino e angeli musicanti*, *San Luca*, *San Giacomo Maggiore*, sul registro superiore *Sant'Antonio da Padova*, *Maria di Giacobbe*, un'altra *Madonna in trono con Bambino*, *Maria Salomè* e *Maria Maddalena* e, sulla lacunosa parete opposta, una serie di Santi rovinatissimi e illeggibili tra cui *San Sebastiano*, *San Pietro*, *San Paolo*, e un *Cristo risorto*. Infine, sulla parete di fondo è affrescata una *Santissima Trinità* tra due angeli adoranti e, sulla lunetta di controfacciata, un' *Adorazione dei Magi*.



Miglionico (MT), cappella della SS. Trinità.

Madonna in trono tra le due Marie (particolare

Maestro di Miglionico, sec. XV

Foto: S.B.A.S. Matera.

La *Santissima Trinità* sulla parete di destra appare piuttosto rovinata e, in alcuni punti, abrasa: si tratta di una figura tricefala – di cui è leggibile soltanto la testa centrale, nonostante l'abrasione – seduta in trono che con la mano destra benedice, mentre con la sinistra regge un enorme libro.

Il riquadro successivo con *Madonna in trono*, Bambino ed angeli musicanti occupa la gran parte del registro inferiore della parete di destra. La Vergine, ripresa di tre quarti, è seduta su un trono ligneo, lineare e prospettico, e regge il Bambino che, benedicente sulle ginocchia materne, mostra un fisico snello e longilineo, più vicino a quello di un giovinetto che di un lattante.



Miglionico (MT), cappella della SS. Trinità.

SS. Trinità

Maestro di Miglionico, sec. XV.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Raffinatissimo il gioco di volute del candido velo della Madonna, che dai capelli castani scende sulle spalle a coprire il vestito marrone dal prezioso scollo quadrato dal quale si intravede un sottogola bianco. I sei angeli circondano l'*Hodigitria* disponendosi ad altezze digradanti: i due in primo piano reggono chi un mandolino chi uno strumento a fiato non meglio identificabile, gli altri due, posti all'altezza del Bambino, suonano un flauto ed un violino, gli ultimi due, infine, di cui si scorgono soltanto i volti dietro gli spioventi del trono, giungono le mani in atteggiamento di adorazione.

Il Santo successivo, dalla Muscolino identificato con qualche perplessità come l'*evangelista Luca*, regge nella sinistra un libro, nella destra, tesa in avanti, una penna. Il volto del Santo è suggellato, come quello della *Madonna e del Bambino* appena descritti, da occhi grandi ben disegnati e languidi, da sopracciglia sottilissime e arcuate, da un incarnato delicato e levigato, esaltato da un sapiente uso del chiaroscuro. Indossa un elegante ed ampio panneggio che lo avvolge interamente, formando un'ampia e ben scorciata balza sul davanti.

Ben poco si scorge, invece, del *San Giacomo Maggiore* che, ritratto subito dopo con il bastone da pellegrino, chiude la serie di figure del registro inferiore della parete di destra.

La prima figura che incontriamo sul registro soprastante è *Sant'Antonio Abate*. Il frate, ritratto di tre quarti in una posa leziosa e con il saio marrone striato da fitte pieghe verticali e blandamente stretto in vita da un cordone chiaro, regge con la sinistra un libro e con la destra un giglio bianco dal lungo stelo.

Nell'ampio riquadro successivo, tra i più integri e belli dell'intera decorazione, la *Madonna in Trono* è affiancata da *Maria di Giacobbe* e *Maria Salomè*, splendidamente ritratte in abiti sontuosi e goticeggianti. Su uno sfondo di un delicato color verde pastello la Madonna, seduta su un elegante trono ligneo a scomparti, dal sapore gotico, stringe a sé il Bambino che, rivestito di una tunichetta scarlatta, circonda con le braccia il collo della madre. Quest'ultima è avvolta in un mantello violetto, dalla linea fluida e sciolta, foderato con un tessuto di color verde pallido, che lascia intravedere una veste rosacea dalle chiare lumeggiature metalliche.

Le due Marie, la cui identificazione è affidata alle iscrizioni poste sulla cornice del riquadro, in corrispondenza delle teste delle due figure, si stagliano frontali ma turgide sul fondo, animate da un piglio vivace nel volto – soprattutto di *Maria di Giacobbe* – e da vesti raffinatissime e arabesche, persino cortigianesche nelle sfarzose fantasie floreali delle tuniche e nelle arzigogolate e flessuose pieghe dei manti che assecondano e richiamano prepotentemente, per una studiata ed armonica ricerca di corrispondenze, le linee ondulate degli spioventi laterali del trono.



Miglionico (MT), cappella della SS. Trinità.

Madonna in trono tra le due Marie (particolare)

Tali eleganti e nervosi grafemi si ripetono, ma con minor ridondanza, nella successiva esile figura di *Maria Maddalena*, dal collo lungo, dall'ovale smunto, dai capelli chiari sciolti sulle spalle, dalla veste ricca, ma semplice e nei due angeli ai piedi del Crocifisso nella Trinità affrescata sulla parete di fondo. Tale dipinto, purtroppo assai rovinato, si sviluppa attorno all'asse verticale costituito dalla maestosa immagine di Dio Padre seduto in trono che occupa, per le sue proporzioni, la gran parte della parete. Questa, a differenza della *Santissima Trinità* tricefala rappresentata sulla parete di destra, presenta un'iconografia cinquecentesca: sul corpo dell'Eterno, raffigurato con capelli bianchi e lunga barba ed un ampio panneggio, si sovrappone la sagoma longilinea e contorta del Cristo Crocifisso che, sovrastato dalla colomba dello Spirito Santo, rechina il volto, ormai illeggibile, sullo sterno. Ai lati due giganteschi angeli, dalle vesti a pieghe fitte e dalle ali disegnate minutamente nel piumaggio striato, pregano incrociando le braccia sul petto l'uno, congiungendo le mani l'altro.

Sulla parete di destra poche sono le immagini visibili e riconoscibili: *San Pietro* su uno sfondo scarlatto contrassegnato da fiori stilizzati, *San Paolo e Cristo risorto* alla presenza di due angeli.

La cripta della Madonna delle Tre Porte a Matera

La chiesa ipogea presenta una pianta quadrangolare movimentata da sei absidi laterali – tre a destra e tre a sinistra –, una cappella absidata con nicchia centrale sulla parete di fondo a sinistra contenente una croce graffita, un ambone sempre sulla parete di fondo, ma a destra, quattro massicci pilastri irregolari decentrati in prossimità del gruppo triabsidato di sinistra e diverse croci graffite di varie dimensioni, oltre a qualche nicchietta.

Una ricca decorazione pittorica, affidata al cosiddetto *Maestro di Miglionico*, ricopre i muri della cripta. A destra dell'abside centrale trova posto una *Déesis* con Cristo, Madonna e San Giovanni Battista: il Cristo, rivestito da un manto rosso foderato di verde, seduto su un trono dallo schienale elaborato, benedice con la mano destra, mentre con la sinistra regge un libro aperto che recita: "Ego sum lux mundi qui sequitur menon ambulat in tenebris". La Vergine, coperta da una tunica rosa e da un lungo mantello grigio trapunto di stelle, rechina umilmente il capo, infine il Precursore, vestito con un mantello giallo foderato di verde ed una pelle di animale, volge lo sguardo adorante verso il Cristo.

A sinistra della *Déesis* è raffigurata una *Madonna in trono con Bambino (Glykophilousa)*, su un fondo rosso con cornice a fasce rosse, bianche e verdi. La Vergine, dall'ovale delicato, indossa una tunica bianca orlata d'oro ricoperta da un mantello verde contrassegnato da stelle rosse e regge, con la mano sinistra, un melograno; il Bambino, dai capelli ramati, con indosso una tunichetta dai bordi ricamati, poggia la manina sul petto della Madre.

La parete su cui è addossato l'ambone accoglie, oltre ai lacerti di una cornice, altri tre affreschi: un'*Annunciazione*, una *Madonna con Bambino* e una *Crocifissione*.

Nel riquadro con l'*Annunciazione* trovano posto, oltre alla Vergine, rivestita da una tunica rosa ed un mantello scuro, e Gabriele dai lunghi capelli color rame, Dio Padre circondato da una serie di cerchi concentrici da cui si dipartono dei raggi bianchi e una colomba bianca simboleggiante lo Spirito Santo.



Matera, cripta della Madonna delle Tre Porte.

Madonna con Bambino.

Foto: S.B.A.S. Matera.

La bellissima *Madonna con Bambino*, accanto all'*Annunciazione*, siede su un trono dall'ampio schienale ricurvo e dal cuscino cilindrico, veste con una tunica di color porpora ricamata alle maniche e coperta da un mantello azzurro bordato di rosso e regge sulle ginocchia, in piedi, Gesù che leva la mano per benedire.

Nella scena con la *Crocifissione Cristo*, dai lunghi capelli e dalla barbetta color rame, pende dalla croce, reclinando il capo sul braccio destro. Gonfio è l'addome e contratte sono le dita delle mani, segni di sofferenza, siglata del resto anche dagli occhi serrati. In basso la Madonna e Giovanni, avvolti in ampi mantelli rossi, assistono, inerti, all'evento.

La cripta di Santa Maria dell'Idris

Chiamata Madonna dell'Idris, dal greco Odigitria, che significa signora dell'acqua o guida della vita, questa chiesa, di dimensioni piuttosto modeste (m. 6,75 X m. 13), presenta una facciata in muratura e un'unica navata irregolare scavata, in parte, in cima al massiccio calcareo del Monterrone.

L'interno è quasi interamente ricoperto da affreschi: sulla pareti di retrofacciata, *uri Annunciazione*, una *Crocifissione*, un *S. Leonardo* e tre *Madonne con Bambino*; sulla parete di fondo, l'episodio con *l'apparizione del cervo a Sant'Eustachio*, una *Madonna con Bambino*, una *Madonna orante* irraggiata dallo Spirito Santo sotto forma di colomba, un *San Michele Arcangelo*, una *Natività* e un *Sant'Antonio Abate*; infine, nella piccola cappella a destra, una *Crocifissione*.

I sei affreschi della parete di retrofacciata, restaurati nel 1975 da R. Pizzinelli, sotto la direzione di Anna Grelle, furono dalla studiosa attribuiti, eccetto la *Crocifissione* tardocinquecentesca, al pittore che, "decora volta e pareti della cappella della Trinità in agro di Miglionico con imprevedibile policromia e spiccato gusto sontuario inserendo le immagini, ormai in gran parte obliterate da ridipinture, entro uno schema abbastanza unitario, e collocando a riscontro d'una Resurrezione e d'una serie di Santi la visione regale d'una Vergine in trono affiancata da due solenni Sante in gesto liturgico".

I pannelli, di diverse dimensioni, riquadrati in cornici semplici e lineari, si accostano, senza alcun intento di partizione strutturale, in una sorta di tabellone irregolare. Il primo, a partire dall'alto a sinistra, contiene l'episodio con *l'Annunciazione*: sullo stesso piano l'Angelo e la Vergine si trovano affiancati e, quasi costipati, in uno spazio limitato e circoscritto ove contenute appaiono le movenze del primo, dalle ali compatte e unite nel ristretto angolo superiore del riquadro, o le volute del manto della seconda che, lungi dall'espandersi e dilatarsi sul pavimento, assecondano in verticale la figura. Il pannello successivo è occupato dall'immagine ageggiante e scorciata di *San Leonardo*, dai tratti del viso delineati dalla linea sottile, dalla tunica con pieghe a cannello, caratteristiche del maestro. E, al di sotto del Santo, trova posto un minuscolo riquadro *con la Vergine e il Bambino (Kyriotissa)*. Mentre quest'ultimo si slancia verso la Madre con un abbraccio affettuoso, la Madonna, la cui aureola sconfinava oltre la mondanatura del pannello, poggia la guancia sulla fronte del Bimbo e, con una mano, stringe a sé la creatura.

Altre due Madonne in trono chiudono il ciclo del *Maestro di Miglionico*, la *Hodigitria* e la *Glykophilousa*¹⁷. La prima, di proporzioni ben più grandi rispetto agli altri dipinti, siede vigile e frontale su uno splendido trono a baldacchino con tettuccio a lacunari dal sapore tardogotico, con uno statuario Gesù Bambino sulle ginocchia che, avvolto in una tunichetta dalle fitte pieghe, mostra anche lui una posizione rigida ed eretta, ma un volto vivace ed espressivo dalle gote rosate, che ricorda da vicino le due Marie ai lati della Madonna nella SS. Trinità di Miglionico. Infine, la *Glykophilousa*, piuttosto rovinata, è appena percettibile nel suo tenero abbraccio con il Bambino.

Note

¹ Mentre Biagio Cappelli data la cripta al IX-X secolo, allorché comincia a diffondersi, a Matera, il monachesimo bizantino, Alberto Rizzi colloca lo scavo ad un secolo di distanza (X-XI), ovvero "nel periodo di maggiore bizantinizzazione della città". Dello stesso parere è Arnaldo Venditti che, indipendentemente dal Rizzi, sostiene: "l'impianto generale con le cupolette e la complessa iconostasi induce – a dispetto del carattere primitivo delle forme particolari – a ritenere l'opera non precedente alla metà del X secolo".

² Parte architettonica delle basiliche cristiane che aveva la funzione di separare la navata dal coro.

- ³ Rastremato è un pilastro o una colonna che si restringe progressivamente partendo dal basso.
- ⁴ Tra i frammenti di affreschi cinquecenteschi Alberto Rizzi colloca delle “pressoché illeggibili tracce sopra una cinquecentesca *S. Barbara* sulla parete sinistra, vicino all'iconostasi” solidali con una cornice a quadrilobi rossi presente nella *Kyriotissa* della cripta della Madonna delle Tre Porte e nel *S. Giacomo* della chiesa rupestre di San Gregorio, “estremamente somigliante nel lungo naso, nei marcati archi sopraccigliari, nei baffi e nella barbetta, ai *SS. Pietro e Giacomo Minore* in San Giovanni in Monterrone”.
- ⁵ Stando alla denominazione di Alberto Rizzi – “Madonna del fico” – la Vergine stringe tra le dita appunto un fico.
- ⁶ Tra le diverse redazioni della passio di Santa Barbara, la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine racconta che Barbara, figlia del re Dioscuro, è da questi rinchiusa in una torre perché seguace del cristianesimo. Ma, grazie ad uno stratagemma, ella riesce a ricevere il battesimo in cella, da un sacerdote inviato da Origene. Venuto a conoscenza di ciò, il padre decide di ucciderla, ma ella riesce a fuggire e a nascondersi nel cavo di una roccia, dove viene trovata in seguito alle rivelazioni di un pastore. Tradotta in carcere, è esortata dal giudice Marciano ad abiurare e, a fronte del suo rifiuto, costretta a subire l'interrogatorio, le torture, il miracolo divino e la morte. A questo punto il suo corpo è trascinato nudo per le vie della città ma, a fronte della sua miracolosa risurrezione, il padre decide di decapitare Barbara. Una volta eseguita la sentenza, Dioscuro viene fulminato e trova la morte.
- ⁷ Secondo G. De Jerphanon l'uso degli attributi nella raffigurazione dei Santi caratterizza l'arte occidentale e la oppone a quella orientale: “Questa opposizione non significa che qualsiasi tipo di attributo sia bandito dall'arte d'Oriente, né che lo sia dappertutto. Bisogna distinguere tra attributi e attributi, tra province diverse dell'arte cristiana orientale... In origine la scelta dell'attributo è spontanea. Esso è voluto, in qualche modo, dal suffragio popolare e il pittore non può che adottarlo. Così l'attributo è dato solo ad un esiguo numero di figure, più note e più venerate. È semplice e l'interpretazione è agevole. Ma più tardi, secondo la moda, i pittori moltiplicano gli attributi, frutto della loro personale immaginazione... Tale evoluzione avviene parallelamente anche in Occidente, ma più tardi e su più larga scala. Anche qui, in origine troviamo un piccolo numero di attributi, semplici e naturali. Nel tredicesimo secolo si moltiplicano. Nel quattordicesimo e nel quindicesimo, il loro uso è così diffuso che diventa difficile raffigurare un Santo senza dargli un particolare attributo”.
- ⁸ Anche la studiosa colloca i due affreschi nella prima metà del '400.
- ⁹ Della chiesa – interno ed esterno – è stata fatta una ricostruzione virtuale, mediante computer multimediale, da Nicola Abbiuso e Pierfranco Costanzo.
- ¹⁰ Dopo aver intelaiato e distaccato gli affreschi mediante il fissaggio del colore, la rimozione dei sali e delle scialbature, in laboratorio è stato eseguito il livellamento degli intonaci, l'intelaggio, l'applicazione dei pannelli su supporti in poliestere; dopodiché, liberata la superficie dipinta dalle tele dai collanti, è stata rifinita a bisturi la pulitura del colore ed effettuato il trattamento delle lacune.
- ¹¹ Giovanni Montano respinge la datazione della consacrazione al 1014 come affermato, invece, da Serafino Da Montorio (*Zodiaco di Maria. S. Maria del principio ed altre cinque chiese della Città di Lavello*), Antonio Lavista (*Notizie storiche degli antichi e presenti tempi della città di Venosa*) e Giuseppe Crudo (*Venosa ed i suoi vescovi*, Salerno, 1894) sulla base della lettura di tale datazione (1014) accanto al vescovo Pietro di Venosa sulla trascrizione di una bolla papale nelle carte dell'archivio capitolare di Lavello, perché ritiene che tale data fosse stata aggiunta in un secondo momento erroneamente da qualcuno che, controllando la serie dei vescovi di Venosa, aveva trovato lo stesso nome Pietro nel 1014. Inoltre Montano suffraga questa tesi affermando che alcune chiese menzionate non erano ancora decorate della Cattedra Vescovile nel 1014, quali Bitetto, Minervino e Lavello.
- ¹² Il documento, in data febbraio 1183, contiene la conferma da parte del vescovo di Rapolla, Uberto, della concessione della chiesa di Santa Maria di Perno al Monastero di San Salvatore al Goletto.
- ¹³ I frammenti, restaurati dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata, sono stati collocati nella Chiesa Madre di Calciano.
- ¹⁴ S. D'Aloe, *La Madonna d'Atella nello scisma d'Italia*, Napoli, 1853: “Il Re salutò ginocchioni con gli augusti Principi la divota effigie di Maria, e uscito poscia di chiesa era per muovere di quel luogo; quando tòcco da un arcano pensiero, e come spinto da superior forza, tornò davanti all'opera prodigiosa. E tanta considerazione vi pose nel rimirla e nel contemplarla che poco manco di un'ora trascorrer fece nel più muto silenzio della contemplazione. Poi comandò che della immagine benedetta si traesse un fac-simile, ed in onore di Lei si edificasse una chiesa dalle fondamenta”.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ I primitivi affreschi quattrocenteschi coperti, nel XVIII secolo, da motivi floreali e architettonici e, successivamente, da ulteriori ridipinture che ne alterarono completamente l'aspetto e la leggibilità, sono stati parzialmente recuperati dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata che, nel 1982, ha dato inizio ai lavori di restauro rimuovendo le scialbature d'intonaco settecentesco e le recenti ridipinture.
- ¹⁷ Nello schema della *Hodigitria* il Bambino siede assialmente sulle ginocchia della Madre, in quello della *Glykophilousa* il Bambino porge un frutto alla Madre, seduta in Trono, in quello della *Kyriotissa* la Vergine appare generalmente in

piedi.

Bibliografia

Per la cripta di Santa Barbara a Matera

- S. Volpe, *Descrizione ragionata di alcune chiese de' tempi remoti esistenti nel suolo campestre di Matera etc.*, Napoli 1842, pp. 10 ss.
- C. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie meridionale*, Paris 1894, pp. 153-154.
- É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale, De la fin de l'Empire Romain à la conquete de Charles d'Anjou*, Paris 1904, p. 134.
- De Jerphanion, *Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne*, in *La voix des monuments. Etudes d'archéologie, nouvelle serie*, Roma-Paris 1938, p. 299.
- B. Cappelli, *Chiese rupestri del Materano. S. Barbara*, in "Calabria nobilissima", X, 1956, pp. 45-59.
- B. Cappelli, *Le chiese rupestri del Materano*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", XXVI, 1957, pp. 223-289.
- A. Prandi, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964.
- La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Ediz. De Luca, Roma, 1966.
- A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, 1967, pp. 952-953.
- A. Rizzi, *La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1968.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981.
- S. Iusco, *Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera*, in "Il turismo possibile", "Basilicata Regione Notizie" a cura dell'ufficio Stampa del Consiglio Regionale di Basilicata, n. 3-4, 1997.

Per la chiesa di Santa Maria delle Rose a Lavello

- Archivio Capitolare di Lavello, *Platea capitolare*, anno 1677, fogli 3 verso e 4 recto.
- G. Araneo, *Notizie storiche della città di Melfi*, Firenze, 1866, pp. 283-290.
- G. Crudo, *La SS. Trinità di Venosa*, Trani, 1899, pp. 114-117.
- G. Fortunato, *S. Maria di Perno*, Trani, 1899, pag. 56.
- G. Montano, *Brevi note su poche iscrizioni antiche*, Potenza, 1900, pp. 13-25.
- G. B. Guarini, *Chiesette medievali di Basilicata*, in "Napoli Nobilissima", vol. X, anno 1901, fasc. VI, pag. 93-96.
- S. Fenicia, *Monografia di Ruvo*, pag. 38.
- G. Solimene, *La Chiesa Vescovile di Lavello*, Melfi, 1925, pag. 109.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra, Arte in Basilicata*, 1981, pag. 58.
- A. Rosucci, *Una chiesa medioevale di Lavello e gli affreschi del XV secolo (Santa Maria della Foresta al Bosco delle Rose)*, Banca di Credito Cooperativo Gaudiano, Lavello, 1997.

Per la chiesa di Santa Lucia ad Atella

- S. D'Aloe, *La Madonna d'Atella nello scisma d'Italia*, Napoli, 1853.
- S. Volpicella, *La Madonna di Atella*, Napoli, 1854.
- E. Bertaux, *I monumenti medievali della regione del Vulture*, Ediz. Osanna, 1897, pp. 57-59.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra, Arte in Basilicata*, 1981, pag. 49-52.

Per il Maestro di Miglionico

- B. Cappelli, *Le chiese rupestri del Materano*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", XXVI, 1957, pp. 254-257.
- La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Ediz. De Luca, Roma, 1966, pp. 244-246 e pp. 292-293.
- A. Rizzi, *La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1968, p. 173.
- A. Grelle Iusco, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 58 e pp. 169-171.

C. Muscolino, *Quando nel tre ci sta il quattro. A proposito degli affreschi della Santissima Trinità di Miglionico*, in "Studi in onore di Michele d'Elia", di C. Gelao, Matera, 1996, pp. 206-212.

Capitolo Quinto. La prima metà del '500

Nicola da Novasiri

La chiesa di Santa Maria degli Angeli a Senise

I frati Minori Conventuali costruirono la chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Senise, nel 1319, sul lato settentrionale del convento di San Francesco d'Assisi. Quest'ultimo sorse nel 1270 ad opera di Margherita Sanseverino, contessa di Chiaromonte, che mise a disposizione dei frati alcune stanze del castello di sua proprietà, come riporta la seguente iscrizione:

“Caenobium hoc a illustrissima Margherita Sanseverino a fundamentis fieri fecit annis sub mille duecentis septuaginta”¹.

Nel corso dei secoli (XIV-XVI) alcuni corpi di fabbrica si aggiunsero a ridosso del primo nucleo abitativo e si disposero attorno ad un chiostro comunicante sia con gli ambienti del castello che con quelli del convento.

Come tutte le chiese francescane la chiesa di Santa Maria degli Angeli presenta un'unica, ampia navata terminante in un presbiterio quadrato con finestra sul fondo. Quest'ultimo, contrassegnato da un arco trionfale a sesto acuto, richiama le finestre archiacute sulla parete meridionale e il bellissimo portale della facciata.

Impreziosiscono l'interno un coro ligneo decorato ad intagli ed intarsi, dietro cui sono venuti alla luce dei frammenti di affresco raffiguranti la *Stigmatizzazione*², le pitture cinquecentesche relative ad una *Madonna con Bambino* entro una nicchia ad arco ribassato con *Sant'Antonio da Padova e Santa Caterina d'Alessandria* nell'intradosso e teste di Santi nel sottarco a destra dell'arco trionfale, una *Crocifissione* databile al XV secolo a sinistra dell'arco trionfale, lacerti settecenteschi sui pennacchi dell'arco raffiguranti *S. Marco e S. Luca* e un *San Francesco d'Assisi* della seconda metà del '400 scoperto, sulla parete di retrofacciata a sinistra dell'ingresso principale, in seguito al distacco del soprastante pannello con *San Francesco da Paola*, assegnato a Giovanni Todisco.



Senise (PZ), convento di S. Francesco.

Eva ignuda. Nicola da Novasiri (sec.XVI).

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nel chiostro trovano posto, oltre ai due affreschi di un maestro che si firma come Nicola da Novasiri, datando le sue opere – *l'Èva ignuda circondata da un cartiglio* e *il Cristo di pietà* – al 1513, una serie di seicentesche illeggibili lunette contenenti una *l'Immacolata Concezione* e le altre *Episodi della vita di San Francesco* (*l'Angelo annuncia la nascita di Francesco, la Visione del Crocifisso, S. Francesco vende la vesti e il cavallo per restaurare il Tempio, S. Francesco si spoglia dei suoi averi davanti al Vescovo, S. Francesco ottiene per intercessione di Cristo la "Confermatone" dell'Ordine, Tentazione e Castità di S. Francesco, Tentazione del demonio, S. Francesco percosso e flagellato dai demoni, frate Bernardo calpesta S. Francesco, il Miracolo delle rose, S. Francesco confortato dall'angelo*), da Convenuto attribuite ad un pittore locale che conosceva le incisioni di Giacomo Franco, edite

a Venezia tra la fine del cinquecento e gli inizi del seicento, riprese da quelle molto più note sulla vita del Santo d'Assisi di Philip Galle.

Oltre all'*Èva impudica*, ritratta sullo sfondo di un edificio contrassegnato da una serie di archetti pensili aggettanti, e al *Cristo di Pietà*, racchiuso in una cosmatesca cornice triangolare, Anna Grelle attribuisce al maestro Nicola anche la *Madonna con Bambino*, *Sant'Antonio da Padova e Santa Caterina d'Alessandria* e teste di Santi, affrescati all'interno della chiesa, e un *San Bernardino da Siena* entro una fastosa e dorata edicola dipinta secondo il gusto tardogotico dell'epoca, nella sacrestia.

L'Eva ignuda si erge in primo piano all'interno di un riquadro interamente occupato dalla sua figura in movimento, volteggiante, dal cartiglio serpentino che l'avvolge e la circonda insieme, assecondando la sua posa danzante, e dall'edificio sul fondo, la cui cornice merlata raggiunge l'altezza delle cosce tornite.

Il corpo è ben messo in rilievo dal disegno sottile e incisivo che traccia i contorni delle cosce, del ventre leggermente gonfio, dell'ombelico, dei seni tondi – ma giustapposti, quasi posticci – delle braccia, delle mani e, persino, delle unghie e si sofferma sui lineamenti del viso atono, sul mento sporgente e sui capelli lunghi e fluenti che ricadono a ciocche sparse sulle spalle e gli avambracci, accentuando quello spirito profano, quella carica sensuale ed emotiva che promana dalla figura.

Tutt'altra aria si respira osservando il rinsecchito *Cristo di Pietà*, ritratto a mezzo busto all'interno di una tomba rettangolare in primo piano, ampia e profonda, sul cui angolo è poggiato un improbabile coperchio, dalle esigue dimensioni. Il Cristo, con le mani incrociate in avanti, disegnate dalla stessa incisiva linea di contorno dell'*Èva ignuda*, appare congelato sullo sfondo di una serie di simboli della passione appesi ordinatamente alla croce, che inducono Adriano Prandi a rinvenirvi un'iconografia antica, derivante dagli scritti di Gioacchino da Fiore.



Senise (PZ, convento di S. Francesco.

Cristo di Pietà, Nicola da Novasiri. (sec. XVI).

Foto: S.B.A.S.Matera.

Nei dipinti all'interno della chiesa lo stile, o se vogliamo la mano, sono gli stessi. Qui la pittura di Nicola da Novasiri, non priva di fascino ed eleganza nella linea duttile e sciolta del tutto simile allo stile del Maestro di Miglionico, subisce ancora il fascino del gotico internazionale, spesso contrassegnato da forzature espressionistiche che risentono dell'influenza di stampe nordiche e della cultura tardoquattrocentesca napoletana di Giovanni da Gaeta, soprattutto nel *San Bernardino da Siena*, che trae direttamente spunto proprio dall'omonimo Santo affrescato dal pittore di Gaeta nel polittico di Pesaro.

Sul muro di fondo della nicchia, incorniciato da una fascia semplice, a motivo geometrico, su uno sfondo color celeste cielo, si erge la *Madonna*, seduta su un superbo trono ligneo dalle linee geometriche nitide e pulite, abraso nella parte inferiore.



Senise (PZ), chiesa di S. Francesco.

Madonna con Bambino, S. Caterina d'Alessandria e S. Antonio Abate.

Nicola da Novasiri (sec.XVI).

Foto: S.B.A.S. Matera.



Senise (PZ), chiesa di S. Francesco.

S. Caterina d'Alessandria (part.). Nicola da Novasiri (sec.XVI).

Foto: S.B.A.S. Matera.

La Vergine, di ridotte proporzioni rispetto alla cattedra ampia e maestosa, mostra un ovale delicato, messo in rilievo dalle gote rosate, dai lunghi capelli color rame sciolti sulle spalle e da una corona d'oro sul capo. Indossa un manto bianco, su cui risalta uno scollo marrone impreziosito da gemme rosse e azzurre, dal quale si scorge una veste di colore bruno e regge, sulle ginocchia, il Bambino, anch'egli rivestito di una tunichetta bianca tutta pieghe.

Tutta la parte inferiore del dipinto è stata cancellata dall'irrimediabile caduta dell'intonaco.

Nell'intradosso dell'arco, a destra della Vergine, la figura elegante di *Santa Caterina d'Alessandria*, entro un arco a schiena d'asino, offre un saggio della fluidità tutta gotica del disegno di Nicola. La figura, pur frontale, è resa viva dal gesto della Santa che con una mano regge una penna dalle piume verdi in sintonia con l'interno del panneggio color arancio, con l'altra regge un libro dalla copertina celeste, in una insolita posizione orizzontale. La raffinatezza della figura è data dall'ovale perfetto del viso, circondato da un'acconciatura semplice dei capelli castani che lascia scoperto il collo lungo, esaltato da una preziosa scollatura quadrata dal bordo tempestato di gemme, al di sotto del quale spicca la veste scarlatta che, nella sua aderenza, mette in risalto il seno.

Nicola, come abbiamo visto per *l'Eva impudica*, è legato ad una concezione corporea, fisica della figura, soprattutto della donna, che egli mette in risalto nei suoi attributi femminili, nelle pose sciolte e sensuali, nelle movenze danzanti e nei gesti invitanti.

Al di sopra dell'arco entro cui è racchiusa la Santa si ergono sei teste di Santi, variamente connotate nel sesso, nella foggia e colore dei capelli e nelle lunghe barbe, ma tutte siglate, nel volto finemente disegnato, da occhi grandi e corrucciati che, sgomenti, si rivolgono all'interno della cornice sottostante.

La stessa espressività tocca le tre teste superstiti al di sopra della figura del *Sant'Antonio Abate* dirimpetto, di cui è purtroppo visibile soltanto il saio grigio, stretto in vita da una cordicella bianca.

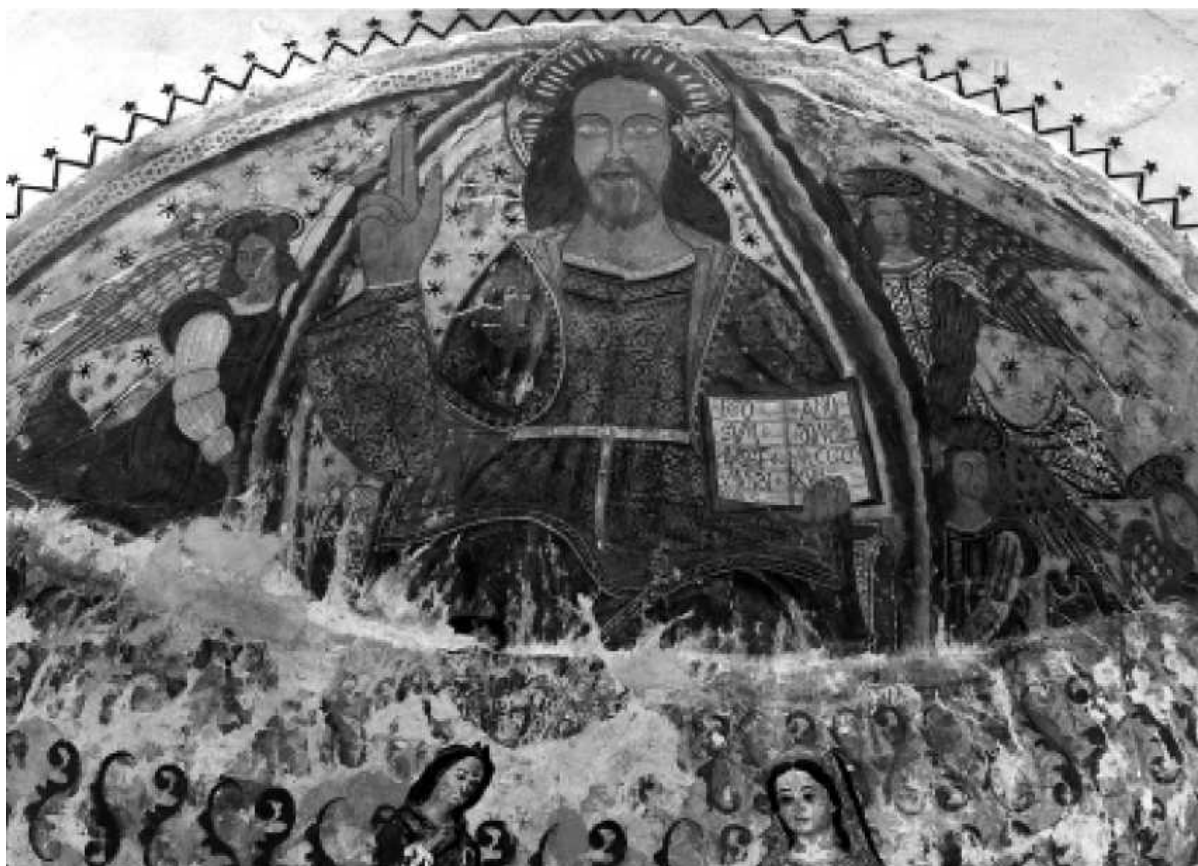
Saio che indossa anche lo splendido *San Bernardino da Siena* pure affrescato dal maestro Nicola all'interno della sacrestia. La particolarità del dipinto è qui data, oltre che dalla resa naturalistica della figura, disegnata nei particolari del collo rugoso circondato dal cappuccio ben scorciato, dei lineamenti marcati del volto e della espressività dello sguardo, dall'elaborata edicola tardogotica, tutta guglie, colonnine, archi, e pinnacoli d'oro, entro cui è ritratto.

La cappella dell'Annunziata e la chiesa di Santa Barbara a Rivello

A Nicola da Novasiri, "il primo frescante di cui il '500 ci abbia tramandato il nome", Anna Grelle avvicina il "supposto Antonio Aiello, autore del Cristo in Gloria, entro una mandorla sorretta da angeli, affrescato nel 1517 sul catino della cappella dell'Annunziata a Rivello, riproposto nella decorazione absidale della chiesetta di Santa Barbara, sempre a Rivello, unica opera a lui assegnata".

Nel lacunoso affresco dipinto nella cappella dell'Annunziata, troneggia all'interno di una pseudo mandorla, su un fondo stellato, un Cristo dilatato e imponente, dai grandi occhi a mandorla, capelli lunghi e barbetta. Avvolto in un pesante panneggio, con la sinistra il

Redentore regge un libro aperto, con la destra benedice, mentre due angeli, incassati nello spazio tra la cornice ad arco dell'affresco e la mandorla, sostengono quest'ultima in volo.



Rivello (PZ), chiesa dell'Annunziata. Cristo in Gloria.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Lo stesso tema trova posto nel catino absidale della chiesa di Santa Barbara, integrato però da una sottostante teoria di dodici apostoli, in piedi, i cui nomi sono scritti nella fascia inserita fra i due registri che spartiscono in due l'affresco:

S. IACOBUS MINOR/ S. PHILIPPUS/ SCS.../SCS THOMAE/SCS ANDREAS/ SCS PETRUS/SCUS
PAULUS/SCS JACVOB M/ SCS JOHNES/SCS MATTHIAS/SCS SIMON/SCS.../.

Nel registro superiore Cristo, incorniciato da una mandorla, siede imponente su un trono figurato da una semplice fascia orizzontale e, mentre con la mano destra benedice, con la sinistra regge un libro su cui è scritto:

EGO SUM/LUX MUDI/QUI SEQUI/TUR ME/NON AUB/VIAT IN /TENEBRIS/SED.../ .../VITE...
DOMINUS/EGO SUM/ALFA ET O/PRIMUS/ET./.

Ai lati due angeli sostengono la mandorla, con un'insolita posizione delle braccia: l'arto destro perpendicolare al busto la regge dal basso, quello sinistro passante sulla testa dall'alto.

Nel registro inferiore i Santi si allineano, divisi in due gruppi da sei, in uno spazio limitato e circoscritto che li comprime e li assottiglia.

Le figure, longilinee ed eleganti, dichiarano una intenzionale subordinazione della rudezza e dilatazione di stampo romanico, già presenti nel Cristo della cappella dell'Annunziata, ad uno stile squisitamente tardo gotico non estraneo ad influenze catalane, chiaramente visibile nel ductus lineare e verticalizzante delle pieghe, non prive di turgore plastico, nella scioltezza e fluidità del disegno, nell'espressività dei volti delle figure stesse.

A destra dell'abside, da un'edicola cinquecentesca emerge l'immagine di un Santo, dalla Grelle identificato come San Matteo e nelle Schede O. A., redatte dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata, come San Marco, dato che "la parte superiore delle lettere del secondo gruppo farebbe pensare più ad un CUS che ad un THEUS".

Secondo la studiosa il Santo lascerebbe supporre un intervento pittorico in origine esteso all'intera superficie dell'arco trionfale, da attribuirsi allo stesso autore del Cristo in Gloria del catino absidale per le strette affinità tra lo stile del Santo e quello degli Apostoli. E probabile che nel 1566 la costruzione dell'edicola lo isolasse dal contesto pittorico senza, però sopprimerlo. Ciò dovette avvenire nel XVIII secolo, allorchè si ricoprì la figura con altre immagini di cui ancora oggi possediamo i frammenti. Il Santo infatti risulta tagliato, all'altezza del mento, da una fascia sovrapposta, ornata di losanghe, che giunge fino a metà petto. Di qui in giù il corpo è visibile fino alla vita, quindi risulta tagliato per l'apertura di un armadio a muro.



Rivello (PZ), chiesa di S.Barbara. Cristo in Gloria.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Tuttavia, Antonio Aiello – il cui nome è dalla studiosa tratto dalla Guida del T.C.I. del 1965³ (p. 72) – sembra essere oggi, alla luce delle nuove ricerche condotte da Sabino Iusco su Nicola da Novasiri⁴, autore soltanto degli affreschi rivellesi presenti in Santa Barbara in quanto il Cristo in Gloria nella chiesa dell'Annunziata, pur intriso di cultura tardo gotica e di un provocatorio sostrato romanico comune alle pitture del catino absidale di Santa Barbara, è stato da Iusco attribuito ad Antonello Palumbo da Chiaromonte. Quest'ultimo artista, fratello di quel Giovanni Palumbo che ha dipinto nel 1494 il trittico murale con *Madonna con Bambino fra i SS. Giovanni Battista e Cataldo* nella chiesa del Calvario a Maratea, è, per lo studioso, anche l'artefice della *Madonna in Maestà tra i SS. Pietro e Paolo* scoperta di recente al disotto della tela con l'Annunciazione di Francesco Guma, nella chiesa di San Francesco a Pietrapertosa, degli affreschi con scene neotestamentarie nella chiesa di San Donato a Ripacandida, della *Madonna di Loreto fra San Michele e un Santo vescovo*, accompagnata ad un *Cristo di Pietà*, nella chiesa della Rocca a Calciano⁵ e della *Madonna di Loreto* nella chiesa di Santa Maria del Principio a Lavello; queste ultime due precedentemente ritenute da Anna Grelle primizie di Giovanni Todisco di Abriola.

Effettivamente la *Madonna in Maestà* in San Francesco a Pietrapertosa di Antonello, "seduta su un trono marmoreo con alto dossale, absidato e concluso da un catino a conchiglia, affiancata dai Santi Pietro e Paolo entro archetti trilobati dai quali sporgono due angioletti con strumenti della Passione..." ricalca l'immagine eseguita nella chiesetta del Calvario a Maratea dal fratello Giovanni Palumbo.

L'affresco di Maratea, che mostra un arcaismo per la Grelle, "più che altro alimentato da testi del trecento napoletano"⁶, presenta, nello scomparto centrale la *Madonna in trono* con in braccio il Bambino, che sostiene il mantello della Madre e reca il cartiglio con la scritta "*Io sono la luce del mondo*" sullo sfondo di un prezioso drappo arabescato, a sinistra *San Giovanni Battista* con tunica di cammello stretta in vita da un cordone, il cartiglio e l'agnello in spalla, e a destra, ancora sullo sfondo di un panno da parata, *San Cataldo* che con la destra benedice mentre con la sinistra regge il libro e il pastorale dall'estremità ricurva. La secchezza del disegno, mal celata dalle vesti fluenti e accartocciate che coprono le figure allungate, caratterizzate da volti imbruttiti da un esagerato espressionismo – espliciti indicatori del connubio romanico gotico – si accompagna ad una accurata analisi descrittiva che si sofferma sui panni da parata a rames, sui capelli ricciuti, sulla mano guantata e sul pastorale di *San Cataldo*, sulla tunica di cammello e sul volto smunto del Battista, sul gesto affettuoso di Gesù.

Per quanto riguarda gli altri dipinti di Antonello, Sabino Iusco tiene a precisare

"L'autografia delle opere finora recuperate è affidata soprattutto a taluni idiotismi come l'esuberanza decorativa, intesa ad impreziosire damaschi ed estofadi con bizzarre ed estemporanee invenzioni dell'ornato, con inclinazioni, dunque, dichiaratamente valenzane".

La chiesa di San Donato a Ripacandida

L'attuale chiesa di San Donato sorge, forse al principio del '500, su un preesistente edificio religioso, che il pontefice Eugenio III, nella bolla indirizzata nel 1152 al vescovo di Rapolla, Ruggero, elenca come prima nella parrocchia di Ripacandida tra le chiese di pertinenza di Rapolla e che le "Rationes Decimarum" dell'anno 1325 affidano ad un chierico⁷.

Costituita da un'unica navata terminante in un coro quadrato, essa è divisa, mediante grandi pilastri a base quadrata, in tre campate coperte da elevate volte a crociera a sesto acuto. Le pareti della navata accolgono, in alto, delle piccole finestre da cui filtra la luce.

All'esterno la facciata, allineata al convento, presenta un frontone triangolare, due finestre ovali e una porta alla quale si accede mediante gradini. Il campanile, arretrato rispetto alla facciata, si eleva, con i suoi due ordini di monofore a tutto sesto e il tetto a guglia, all'altezza del coro.



Ripacandida (PZ), chiesa di S. Donato.

Dio rimprovera Adamo ed Eva.

Foto: S.B.A.S. Matera.

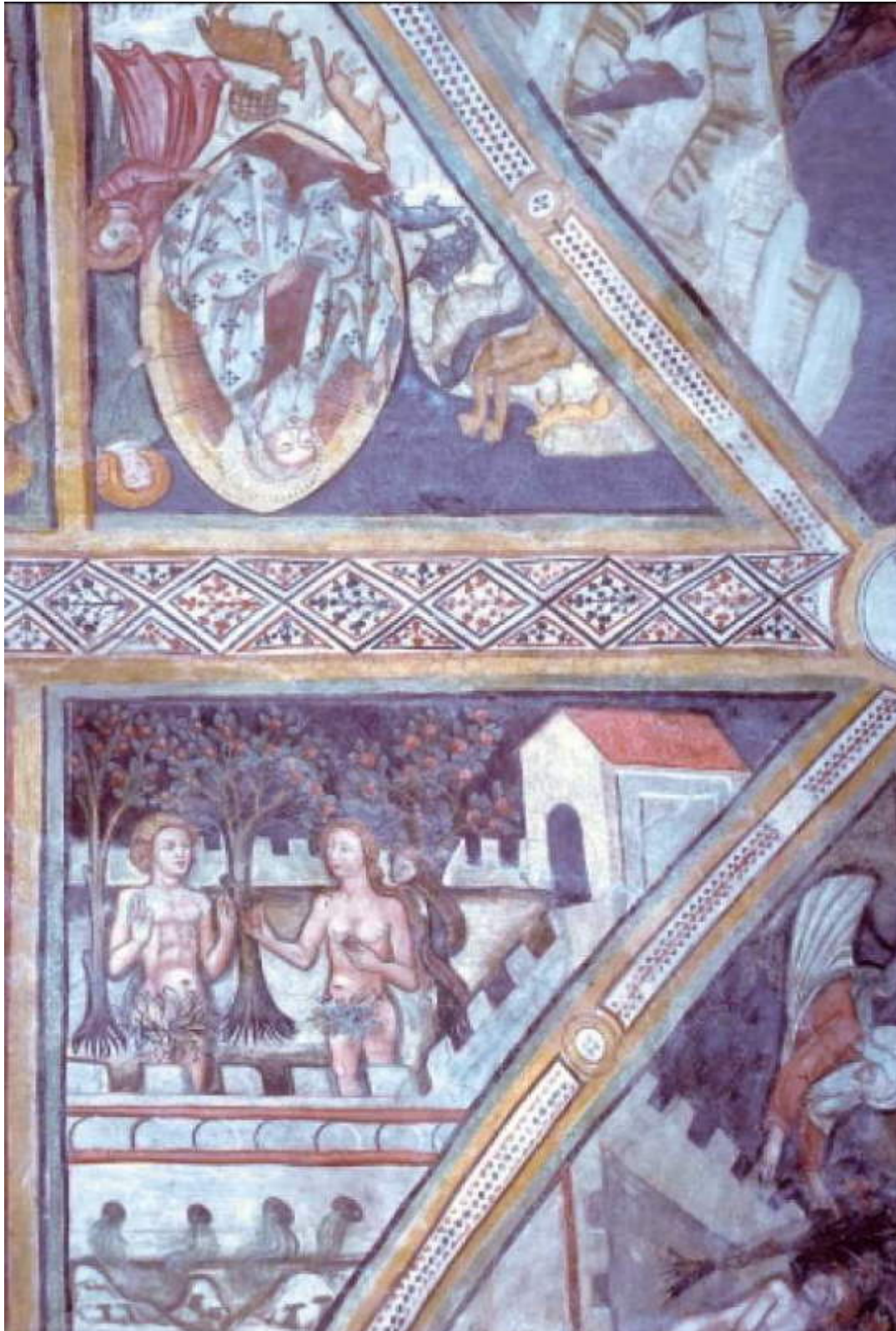
L'interno della chiesa è tutto ricoperto da affreschi: nella prima campata sono raffigurati episodi della Vita e della Passione di Gesù (*Predica del Battista presso il Giordano, Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio, Fuga in Egitto, Strage degli Innocenti, Disputa tra i dottori, Ultima Cena, Passione, Preghiera nell'Orto degli Ulivi, Flagellazione, Crocifissione, Deposizione*), l'*Inferno*, il *Paradiso* e, nella parte inferiore delle vele, *Sibille e Virtù*; nella seconda e terza campata si susseguono le scene veterotestamentarie (*Creazione del sole e della luna, della terra, delle piante, del giorno e della notte, degli uccelli e dei pesci, degli animali, di Adamo, di Eva, Peccato originale, Cacciata dall'Eden, Lavoro dei progenitori, Riposo dei progenitori, Sacrificio di Caino e Abele, Omicidio di Caino, Caino rimproverato da Dio, Costruzione dell'Arca di Noè, Noè fa entrare gli*

animali nell'arca, Diluvio Universale e navigazione dell'arca, Approdo dell'arca e Offerte propiziatriche di Noè e i suoi figli, Abramo e l'Angelo, Sacrificio di Isacco, Benedizione di Esaù e Giacobbe da parte del padre Isacco, Sogno della Scala di Giacobbe, Giacobbe e Labano, Matrimonio di Giacobbe, Fuga di Giacobbe dalla Mesopotamia, Giuseppe e i suoi sogni, Giuseppe racconta i suoi sogni al padre, alla madre e ai fratelli, Giuseppe viene estratto dal pozzo dai fratelli e venduto a mercanti egiziani, Disperazione di Giacobbe, Costruzione della torre di Babele, Incendio di Sodoma e Gomorra) a cui si aggiungono, sulle pareti perimetrali, le storie frammentarie di *Sant'Antonio Abate* e di *San Paolo eremita* (seconda campata), la raffigurazione di *S. Francesco che distribuisce la regola agli Ordini* e una rovinatissima *Pietà* (terza campata); sui pilastri trovano posto, infine, *Santi* dell'Ordine francescano.

Gli affreschi della prima campata, dipinti originariamente nel '500, subirono, tra il XVIII e il XIX secolo, volgari ridipinture e manomissioni da parte di un ignoto e mediocre frescante che rispettò l'impianto compositivo cinquecentesco ma compromise definitivamente la resa formale delle opere e, oggi, alla luce del restauro⁸, risultano essere complessivamente di qualità assai modesta.

Certamente più originali e interessanti gli *episodi biblici*, le *Storie di Sant'Antonio Abate* e dei *monaci eremiti*, le raffigurazioni di *S. Francesco che distribuisce la regola agli Ordini*, della *Pietà* e dei *Santi* dell'Ordine francescano affrescati sulle pareti e sulle vele della seconda e terza campata e sui piloni della chiesa e anch'essi, in parte, ridipinti nell'800.

Di queste ultime pitture ci occuperemo, partendo dalla descrizione dei riquadri veterotestamentari che occupano vele, lunettoni e pilastri dell'ultima campata, ove nel registro superiore delle vele poggianti sul quarto pilastro, a sinistra, comincia il ciclo della Creazione, con il Cristo che crea il sole e la luna.



Ripacandida (PZ), chiesa di S. Donato.
Creazione degli animali e Peccato Originale.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Al centro del dipinto, il Padre, con lunghi capelli e barba bianca, accompagnato dalla colomba dello Spirito Santo, crea il sole, a sinistra, e la luna, a destra, mentre il demonio, in basso, confuso nella materia primordiale, assiste alla Creazione. Sul quarto pilastro a destra si svolge la Creazione della terra, del giorno e della notte, e delle piante. Nel primo riquadro l'Eterno segna la circonferenza della terra con un compasso, alla presenza di tre angeli, nel secondo Dio, seduto entro una mandorla sorretta da due angeli, crea il giorno, la notte e le piante, rappresentate, queste ultime, da alberi posti a sinistra, su uno sfondo roccioso. Seguono i tre riquadri con la Creazione degli uccelli e dei pesci, la Creazione degli animali e la creazione di Adamo. Nel primo l'Eterno a sinistra, racchiuso in una mandorla retta da due angeli, genuflesso si protende a benedire volatili di ogni sorta, poggiati su massi rocciosi, mentre sotto di Lui guizzano i pesci nel mare. Nel secondo il Creatore, sempre seduto in una mandorla sostenuta da due angeli, dà la vita a cavalli, cani, un cinghiale, una volpe, una tartaruga, ecc. e, nello scomparto successivo, crea Adamo.

Nel registro superiore delle vele rette dal terzo pilastro della parete destra comincia il ciclo dedicato ad Adamo ed Eva. Il primo riquadro, sullo sfondo di un paesaggio roccioso, ritrae, in primo piano, la nascita di Eva da una costola di Adamo, disteso in terra e nudo, ad opera di Dio, racchiuso, a destra, nella solita mandorla. Nello scomparto successivo Adamo ed Eva sono ritratti all'interno del Paradiso terrestre, ove un grande cortile circondato da un muro merlato, una casetta squadrata dal tetto rosso e dalla porta ad arco e alcuni alberi carichi di gustosi frutti rossi racchiudono l'offerta del frutto da parte di Eva ad Adamo, alla presenza dell'enorme serpente, arrotolato all'albero, dal volto femminile. Di seguito vi è la scena in cui Dio sorprende Adamo ed Eva dopo il peccato. I progenitori sono intenti a coprire le loro nudità, mentre Dio in volo, alla destra del riquadro, li raggiunge. Nel registro superiore delle vele poggianti sul quarto pilastro a sinistra è illustrata la Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, ad opera di un Angelo dalla veste corta fino alle ginocchia, mentre all'ingresso dell'Eden un altro Angelo presenza all'avvenimento. Nel registro inferiore dello stesso pilastro continuano gli episodi dedicati ad Adamo ed Eva. Sono visibili, infatti, il riquadro in cui Adamo lavora la terra mentre Eva, raffigurata nelle vesti di una elegante donzella del Quattrocento, fila alla conocchia e quello, piuttosto rovinato, in cui i progenitori si riposano.

Nel registro inferiore delle vele rette dal quarto pilastro a destra comincia un altro breve ciclo, quello dedicato a Caino e Abele. Nel primo scomparto i due fratelli pongono su un'ara i doni per il sacrificio a Dio: Abele un agnello, Caino un fascio di spighe. Al centro della composizione il Padre, con lunghi capelli e barba bianca, assiste al sacrificio con le braccia aperte. L'episodio successivo mostra Caino che uccide Abele con un bastone. Quest'ultimo si accascia a terra e dal suo capo fuoriesce l'anima. Nell'ultimo riquadro, nel registro inferiore della vela poggiante sul terzo pilastro a destra, è rappresentato il rimprovero di Caino da parte di Dio. Quest'ultimo, raffigurato in volo in alto a destra, si protende, con fare accusatorio, verso l'omicida che, col bastone in spalla e vesticciola corta, s'incammina nella direzione opposta, voltandosi però ad ascoltare i severi rimproveri dell'Eterno.

Nei due registri delle vele del terzo pilastro a destra della chiesa comincia il ciclo del Diluvio Universale e della Costruzione dell'Arca che termina simmetricamente sulle vele del terzo pilastro a sinistra. Il primo scomparto illustra, sullo sfondo di un paesaggio roccioso e ripido, le varie fasi della Costruzione dell'arca – trasporto del legname su un carro trainato da buoi in basso, scarico e lavorazione dei materiali, costruzione dello scheletro dell'arca a forma di casa – da parte di infaticabili operai in miniatura a cui Noè, dall'alto del suo scranno e delle sue notevoli dimensioni, impartisce gli ordini.



Ripacandida (PZ), chiesa di S. Donato.

Noé fa costruire l'arca.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Il secondo riquadro rappresenta l'approdo dell'arca su una scogliera rocciosa, mentre il terzo illustra l'offerta propiziatoria, da parte di Noè, dopo l'approdo. Il Patriarca, sullo sfondo del consueto paesaggio roccioso, circondato dalla moglie, dai suoi tre figli e rispettive consorti, scampati al diluvio, si genuflette e protende il proprio sguardo verso l'Alto, nel mentre arde, in cima alla cresta rocciosa, un fuocherello per il sacrificio. Sulla vela dirimpetto sono raffigurati l'Entrata degli animali nell'arca e la Navigazione. Nel primo riquadro Noè a sinistra, vestito con un elegante abito quattrocentesco coperto da un ricco mantello di color giallo oro, spinge gli animali nell'arca con una bacchetta. Attorno all'imbarcazione si aggirano animali di ogni specie: volatili, cervi, cani, cavalli, un istrice, un ghepardo, un enorme leone, una volpe, un cinghiale

mentre i figli a sinistra e la moglie e le nuore a destra, dietro l'arca, vestiti con abiti di aristocratica foggia quattrocentesca attendono il loro turno. Di seguito è raffigurata l'arca che galleggia sulle acque, mentre sul fondo sono adagiati i cadaveri degli annegati.

Nella seconda campata, e precisamente nel registro superiore delle vele del secondo e del terzo pilastro a sinistra hanno inizio gli episodi, tratti dalla Genesi, di Abramo, Isacco, Giacobbe ed Esaù. La prima scena raffigura Abramo, con capelli bianchi e lunga barba, genuflesso innanzi all'Angelo che gli ordina di uccidere il suo unico figlio, Isacco. Di seguito Abramo, assistito da due pastori, è raffigurato nell'atto di essere fermato, dallo stesso Angelo, sul punto di sacrificare il fanciullo. Nei due riquadri successivi Isacco dona la benedizione ai suoi due figli: prima Giacobbe, sotto le mentite spoglie del primogenito Esaù, e poi Esaù. Nel terzo scomparto è raffigurato il sogno di Giacobbe, una scala lunga fino al cielo, sulla quale salgono e scendono degli angeli, mentre Dio benedice Giacobbe. Nel registro inferiore della vela poggiante sul terzo pilastro a destra si svolge, invece, l'incontro tra Giacobbe e lo zio Labano, fratello della madre, Rebecca. Il giovane Giacobbe, partito alla volta dello zio per cercar moglie nella sua casa, è ritratto nell'atto di abbracciare il vecchio Labano, con lunga barba bianca, alla presenza di due fanciulle, presumibilmente Lia e Rachele, cugine e future mogli di Giacobbe. Le scene conclusive del ciclo di Giacobbe ritraggono le nozze di questi con una delle due cugine, la fuga di Giacobbe dallo zio Labano e, quindi, dalla Mesopotamia e la riconciliazione con il fratello Esaù. In quest'ultimo riquadro Giacobbe è seguito dalle due mogli, dai servitori e da un gran numero di animali.

Nel registro mediano delle vele rette dal secondo pilastro a sinistra trova posto il ciclo dedicato a Giuseppe. Il primo riquadro raffigura due episodi: il sogno di Giuseppe, ritratto a sinistra addormentato nel suo letto, e il racconto di questo a Rachele, Giacobbe e ai suoi numerosi fratelli, assiepati dietro di lui. Il secondo riquadro rappresenta i fratelli di Giuseppe mentre lo estraggono dal pozzo in cui essi stessi lo avevano gettato. I figli di Giacobbe, infatti, invidiosi del fratello minore perché preferito dal padre, avevano deciso di ucciderlo e di calarlo in un pozzo, ma l'arrivo di alcuni mercanti fa venire loro in mente l'idea di vendere Giuseppe e di far credere, successivamente, al padre che il ragazzo sia stato sbranato da una bestia feroce. Nella vela del terzo pilastro a sinistra è raffigurato l'episodio in cui Giacobbe, alla vista del vestito insanguinato di Giuseppe, sporcato ad arte con il sangue di un animale ucciso dai fratelli, si straccia le vesti, mentre Rachele porta entrambe le mani al volto, in segno di disperazione.



Ripacandida (PZ), chiesa di S. Donato.

Noé fa entrare gli animali nell'arca.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nel registro superiore delle vele poggianti sul secondo pilastro a destra trovano posto i due riquadri raffiguranti la costruzione della Torre di Babele. Anche qui, come nell'episodio della costruzione dell'arca, è illustrato il cantiere dei lavori: sotto lo sguardo di un imponente personaggio barbuto con turbante, minuscoli operai trasportano mattoni con la carrucola, mentre altri li collocano sulla torre squadrata. Al centro, in alto, un Angelo sopraggiunge ad arrestare i lavori. Segue il riquadro con la distruzione di Sodoma e Gomorra. In primo piano un castello con due torri e ponte levatoio viene distrutto dalle fiamme mentre diverse persone, sul vano della porta e sugli spalti del castello, gridano atterriti.

Sulla parete destra della campata centrale si svolge il ciclo di Sant'Antonio Abate e di San Paolo Eremita. Tra gli episodi della vita dei due Santi si distinguono, a partire dal primo riquadro del registro superiore a sinistra: l'arrivo al convento di un giovane frate, il miracolo del cinghiale, la costruzione dell'ospedale antoniano, l'incontro di Sant'Antonio e San Paolo, Sant'Antonio ha la visione della morte di San Paolo eremita e ordina a due leoni di scavargli la fossa.

Continuando, sulla parete della terza campata, è raffigurata la frammentaria Pietà. Nell'affresco, privo della parte inferiore del corpo della Vergine e quasi totalmente della figura del Cristo, campeggia la monca figura della Madonna che, addossata ad un'enorme croce cui sono appoggiati gli strumenti del martirio di Cristo, mostra le braccia spalancata e regge in grembo il Cristo, di cui si scorge soltanto il volto nimbatto.

Sulla parete sinistra della seconda campata è affrescato l'episodio di San Francesco che consegna la regola ai due ordini. Il primo ordine è rappresentato da Santi francescani inginocchiati insieme ad altri personaggi maschili e il secondo da Clarisse genuflesse insieme ad altre donne, coperte da lunghi mantelli. San Francesco che occupava, in origine, il centro dell'affresco è andato perduto, a causa dell'apertura di una finestra nella parete.

Infine, sui pilastri della chiesa sono raffigurati Santi dell'ordine francescano: S. Francesco, S. Antonio, S. Ludovico, S. Bonaventura, eseguiti nel '500, e S. Diego, S. Giacomo della Marca, S. Giovanni da Capestrano, S. Bernardino da Siena, S. Agnese e S. Chiara, raffigurati a metà busto in finte nicchie con conchiglie per calotta, dipinti verso la metà del '700 dal modesto pittore Pietro di Giampietro da Brienza, autore, tra l'altro delle schiere angeliche sul fronte dell'arco trionfale.

Tra i Santi il brano ritenuto unanimemente più affascinante è *l'Estasi di San Francesco*. Sullo sfondo di un paesaggio collinare su cui si staglia in profondità una basilichetta di stile giottesco, il frate appare inginocchiato in primo piano, con entrambe le mani levate in alto e con il volto, dai tratti irregolari, rivolto verso il cielo, dove campeggia l'immagine di Cristo, con le braccia aperte e i piedi sovrapposti, circondata da raggi infuocati prodotti dal turbinio delle ali. Dietro di lui, ma in lontananza, su uno spuntone di roccia e in posizione simmetrica rispetto a Francesco, è raffigurato frate Leone intento a meditare sul breviario aperto sulle ginocchia. La figura di Francesco è esaltata dallo sfondo, ma anche dal saio ampio e fluente che, con le sue pieghe a cannelo, copre il ginocchio sporgente, dall'equilibrio instabile. Veridicità che lo accomuna ad un'altra figura, il San Giovanni Battista. Questi, rivestito di un mantello che scende a larghe falde, regge con la destra un rotolo e con la sinistra addita l'Agnello Mistico sulla scia di un'iconografia estranea alla regione, ma usuale nella capitale.

“L'immagine – come afferma Sabino Iusco – è tutt'altro che iconica; ha vivacità e naturalezza d'impianto e, nella definizione del pannello, maggiore dovizia di dettagli di quanto non potesse offrire la castigatezza del saio nei due santi francescani”.

Infine, Sant'Antonio da Padova e San Bonaventura denotano una stretta somiglianza con i due Santi appena descritti, mentre i restanti santi Lorenzo, Ludovico e Lucia "sono realizzati con minore impegno e forse affidati ad aiuti, ma su cartone sicuramente del maestro: e qui basti notare, per le raffigurazioni di Lorenzo e Ludovico, la vivacità e la naturalezza delle pieghe increspate sul mattonato del pavimento".

Secondo Sabino Iusco "la stesura degli affreschi denuncia almeno tre successivi interventi di pittori diversi, a prescindere da quello della metà del '700 [...]".

Nelle storie bibliche, raffigurate sulla terza e seconda campata, si riconosce la mano di un pittore locale che, formatosi in una cultura tardo odorisiana, sembra risentire degli influssi pittorici e iconografici salentini derivati, per il tramite della presenza francescana, dal complesso di S. Caterina a Galatina (1419-1435) nel quale confluiscono, nella prima metà del '400, stimoli napoletani, marchigiani, umbri e toscani.

Un frescante che rappresenta le figure e le scene, con una tecnica quasi miniaturistica per il distacco netto dei colori e per la totale assenza di prospettiva, trasponendole dalla ciclicità rituale del mondo contadino ad un clima fiabesco che fa perno su uno spoglio paesaggio roccioso, che indugia sulla caratterizzazione degli uomini, degli animali, degli oggetti d'uso quotidiano, degli strumenti del lavoro manuale, ma anche sulla complicità emotiva che si instaura tra i personaggi del racconto, vestiti con abiti di foggia moderna e insolitamente differenziati nelle proporzioni in ragione della loro importanza.

Un frescante che Sabino Iusco individua come il maestro Nicola da Novasiri, alla luce delle "stranissime analogie e puntuali coincidenze istituibili fra l'ignoto autore degli affreschi dell'Antico Testamento e le opere di Nicola da Novasiri".

Secondo lo studioso, Nicola comincia ad affrescare la chiesa intorno al 1506, in una fase iniziale della sua carriera, ma riesce a portare a termine soltanto la terza e la seconda campata, forse per il sopraggiungere di un evento sismico, a seguito del quale viene sostituito da un altro pittore, certo Antonello Palumbo di Chiaromonte, che esegue il ciclo cristologico nella prima campata.

Questi, fratello di quel Giovanni Palumbo che eseguì nel 1494 il trittico murale nella chiesa del Calvario a Maratea, è, come già visto, autore della rovinata *Madonna in Maestà* nella chiesa di San Francesco a Pietrapertosa⁹, scoperta al di sotto della tela con l'*Immacolata* di Francesco Guma e, secondo Iusco, di una illeggibile *Ascensione* nella cappella dell'Annunziata a Rivello (già attribuita dalla Grelle ad un "supposto" Antonio Aiello) e di una *Madonna con Bambino fra San Michele ed un Santo vescovo*, nella chiesa della Rocca a Calciano, già attribuita a Giovanni Todisco da Abriola insieme ad una modesta icona murale nella chiesa di Santa Maria del Principio di Lavello.

Per Iusco

"[...] il trapasso dall'icona di Lavello agli affreschi di Ripacandida è quasi immediato, e basta il raffronto con la Giustizia e con il gruppo delle donne della Visitazione a renderlo convincente. [...] Gli affreschi di San Donato segnano il momento di maggiore avvicinamento allo stile di Nicola: visi addolciti, vitini da vespa, scioltezza del disegno con marcatura della linea di contorno, resa prospettica, sia pure intuitiva, e ricorso a definizioni di ambiente, quali esterni con case balconate e bifore o interni chiesastici con slanciatissime colonne e pilastri. [...]"

Nei Santi francescani sui pilastri, infine, Sabino Iusco vi scorge ancora la mano di Nicola, in una fase più matura della sua attività pittorica,

“con una data che impegna l’inizio del terzo decennio del secolo XVI. Vi si avvertono, infatti, ulteriori recuperi dalla capitale, filtrati da conoscenze dell’opera di Andrea d’Asti, alias *Maestro della Penna*, e in special modo dal polittico dell’oratorio dei Santi Filippo e Giacomo, dove, tra l’altro, si ritrova nel Precursore quel particolare già notato del lembo del mantello trattenuto sotto il piede destro”.



Ripacandida (PZ), chiesa di S. Donato.

Il sacrificio di Noé e Costruzione della torre di Babele.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Giovanni Luce da Eboli

La chiesa di San Francesco a Pietrapertosa

La chiesa di San Francesco a Pietrapertosa sorge a ridosso del lato occidentale dell'omonimo convento, fondato nel 1474, per volontà di Papa Sisto IV.

Alla facciata principale si addossa una sorta di pronao, costruito nel XVII secolo, che accoglie al piano superiore la cantoria con un coro ligneo del XIV secolo e, al piano inferiore, due ambienti dalle volte a crociera affrescate con motivi floreali, putti e immagini di santi, dai quali si accede alla chiesa.

Questa consta di un'unica navata coperta da capriate lignee, terminante in un presbiterio a pianta quadrata, contrassegnato da un ampio arco trionfale a sesto acuto e da un soffitto a crociera.

Dal punto di vista pittorico la chiesa presenta tele, tra cui l'*Addolorata* e il *S. Rocco* di Lorenzo De Caro (sec. XVIII), la *Deposizione* di Francesco Romano da Laurenzana (seconda metà del '600), l'*Immacolata* di Francesco Guma (1628), e il *Sant'Antonio* del Pietrafesa (1631) e diversi affreschi, distribuiti nella navata e nel presbiterio. Nella navata trovano posto una *Madonna del Rosario tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista* attribuita di recente a Nicola da Novasiri¹⁰ ed un'altra *Madonna con Bambino tra due Santi* firmata da Antonello Palumbo di Chiaromonte¹¹, sulla parete di retrofacciata una *Madonna del Rosario* ed un illeggibile affresco dalle tinte pastello e, sulla parete dell'arco trionfale, illeggibili episodi tratti dal Vecchio Testamento. Nel presbiterio invece, situato ad un livello leggermente più alto rispetto al resto della chiesa, si affrontano due tabelloni con storie tratte dal Nuovo Testamento e dalla vita di San Francesco eseguiti, nel primo Cinquecento, da un pittore che si firma come *Ioannis Luce de Ebulo*¹². Questi, in un clima di calda adesione ai modi del gotico internazionale, irrompe con un linguaggio figurativo basato sulla semplicità lineare e sulla costruzione plastica e volumetrica della forma, plasmata essenzialmente dal colore, dipingendo anche il polittico¹³ della stessa chiesa, in asse con l'altare maggiore, e i ritratti di Santi e Sante¹⁴ nell'intradosso dell'arco trionfale.

Gli affreschi, disposti sulle due pareti laterali del presbiterio, consistono in due ordini – più cimasa – di sequenze narrative e da una fascia in basso con episodi, e relative iscrizioni di commento, della vita del Santo di Assisi, separati da lesene con capitelli e cornici decorate a grottesche, consoni al gusto dell'epoca. Sulla parete di sinistra, in basso, è effigiato un autoritratto in miniatura del pittore, raffigurato con lunga barba e in atteggiamento di preghiera.

Sulla stessa parete si dispongono, a partire dall'alto, la *Natività*, nell'ordine inferiore la *Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*, nel terzo ordine la *Resurrezione*, la *Discesa dello Spirito Santo* e l'*Incoronazione della Vergine*. Sulla parete di destra trovano posto, in alto la *Preghiera di Gesù nell'orto*, nell'ordine intermedio la *Cattura*, la *Flagellazione* e la *Coronazione di spine*, nel registro sottostante la *Salita di Cristo al Calvario*, la *Crocifissione*, e la *Deposizione*.

La lettura delle scene neotestamentarie è dunque circolare: si parte dalla cimasa e dal primo registro della parete di sinistra, si leggono tutti e tre gli ordini di quella di destra e si giunge alle ultime tre scene dipinte sulla parete di sinistra.

La *Natività*, di cui è visibile soltanto un frammento, mostra il Bambino a terra, curiosamente semisdraiato su un fianco, due pastori dalle teste abrasi, inginocchiati presso di Lui e le teste del bue e dell'asino, su uno sfondo verdeggiante.



Pietrapertosa (PZ), chiesa di S. Francesco.

Tabellone con Storie del Nuovo Testamento ed episodi della Vita di S. Francesco. Giovanni Luce da Eboli. XVI. sec.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nell'ordine inferiore il primo riquadro presenta *l'Adorazione dei Magi*. Sullo sfondo di una capanna diroccata e di un paesaggio color verde chiaro a rocce digradanti, Maria e Giuseppe accolgono i Magi che, avvolti in eleganti abiti di foggia cinquecentesca, recano doni a Gesù.

Questi con una manina regge una pisside mentre con l'altra si protende ad accogliere un nuovo dono.

La scena successiva, della *Presentazione al Tempio*, si svolge all'interno di un edificio dalle forme architettoniche rinascimentali. Salomone, seduto su uno scranno all'interno di una nicchia decorata con una superba conchiglia marmorea, tiene in piedi sulle ginocchia il Bambino, dal corpo ben modellato, mentre Maria e Giuseppe, alla sinistra del riquadro, pregano con le braccia incrociate sul petto e la profetessa Anna, avvolta in un bellissimo abito botticelliano di colore arancio, regge un cestino contenente il cartiglio con la profezia.

In basso, nel riquadro con la *Resurrezione*, Cristo, sullo sfondo di un paesaggio verde costituito da rocce alternate ad alberi, si erge statuario nella sua seminudità sul sepolcro aperto, costituito da uno squadrato parallelepipedo marmoreo. Ai suoi piedi gli armigeri, fasciati in pittoresche e variopinte calzabrache a fasce verticali, siedono scomposti attorno al sepolcro, ormai vinti dal sonno. La rappresentazione è chiaramente improntata a criteri simmetrici e proporzionali: dietro il Cristo si eleva un alto masso roccioso che accentua il verticalismo della figura, a cui fanno da contraltare due alberelli alle estremità del riquadro e gli armigeri ai piedi del sepolcro.

Nella scena successiva, dedicata alla *Discesa dello Spirito Santo*, il gruppo degli undici apostoli, avvolti in panneggi sontuosi ed eleganti, dalle tinte calde e sgargianti, si dispone attorno alla Madonna e volge lo sguardo stupefatto al cielo, in direzione della nuvola in cui aleggia lo Spirito Santo.

Il terzo riquadro, in parte abraso, rappresenta l'*Incoronazione della Vergine*, incorniciata da angeli festanti. Al centro della composizione Cristo, avvolto in una veste bianca coperta sulle ginocchia da un drappo scarlato, pone la corona sul capo di Maria, assistito da musicisti variopinti, intenti a suonare diversi strumenti musicali.

La prima scena che si dispiega sulla parete di destra è quella in cui Gesù, genuflesso e avvolto in una candida veste dalle ampie pieghe, prega nell'Orto degli Ulivi, mentre i discepoli, all'estrema sinistra, giacciono in terra addormentati, sullo sfondo del consueto paesaggio verdeggianti.

In basso, si susseguono le scene della *Cattura di Cristo*, della *Flagellazione* e della *Coronazione di spine*. Nella prima Gesù, al centro della composizione con i polsi legati, appare circondato da diverse persone, tra le quali un centurione che lo trascina per la veste e diversi altri personaggi che lo accompagnano; nel secondo riquadro *Cristo alla colonna*, ripiegato su stesso, viene fustigato da tre sgherri dai corpi atletici, che si agitano in uno spazio rigorosamente descritto e circoscritto da due archi a tutto sesto, dietro cui stacca l'azzurro del cielo; nella terza scena, racchiusa in un enorme arco a tutto sesto, Gesù seduto su uno scranno, con indosso un manto scarlato, viene incoronato con spine, mediante due lunghi bastoni, tenuti da due personaggi in piedi, mentre altri due lo insultano inginocchiandosi ai suoi piedi.



Pietrapertosa (PZ), chiesa di S. Francesco. Presentazione di Gesù al Tempio.

Giovanni Luce da Eboli. XVI sec.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nell'ordine sottostante domina il tema della Croce: Gesù, con indosso tunica e gambali rossi, porta in spalla la croce nella sua salita al Calvario, mentre un astante lo sbeffeggia, portando le mani alla bocca in atteggiamento di scherno; di seguito, Gesù crocifisso si staglia sullo sfondo di un paesaggio la cui profondità è suggerita dalle diverse tonalità di colore e su cui campeggiano in primo piano, al di sotto della croce, il soldato che porge a Gesù l'amaro intruglio a base di fiele e un altro armigero a cavallo; la scena finale vede Cristo depresso dalla Croce ad opera di figure che, più che essere ritratte singolarmente, sono funzionali, nel loro vario disporsi, al drammatico svolgimento della narrazione.

La fascia, in basso, con gli episodi tratti dall'iconografia francescana mostra, a partire dalla parete di sinistra, *il crollo della chiesa, S. Francesco e il lupo, i Fraticelli e la borsa dei danari, S. Francesco che parla agli uccelli, il miracolo di Pomarico, la Cacciata dei demoni, e continuando sulla parete di destra, l'Annunzio e Nascita di S. Francesco, S. Francesco che restaura la chiesa, S. Francesco che rinunzia alle ricchezze, S. Francesco che sposa la Povertà.*

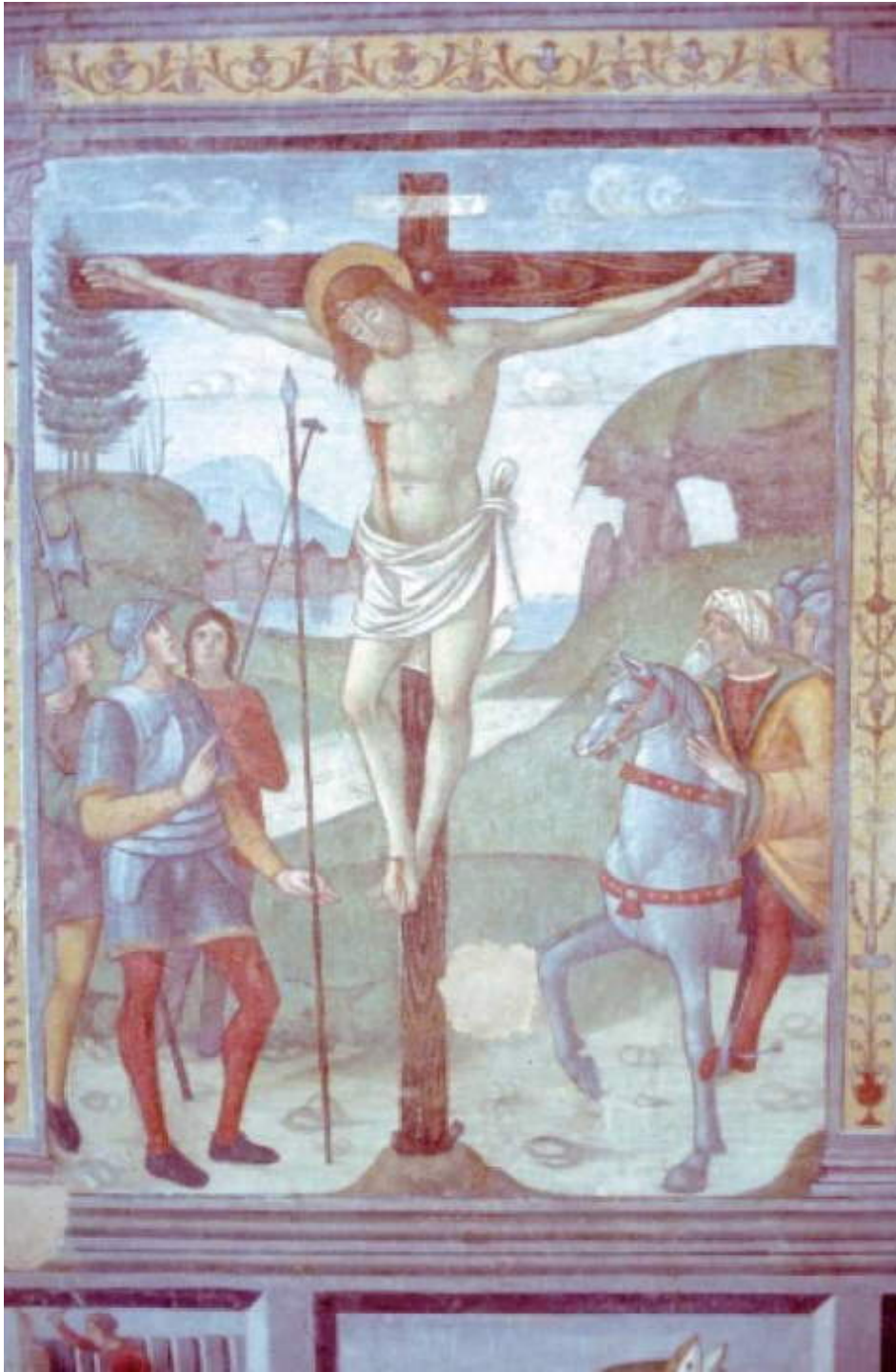
Nel primo riquadro è appena visibile, a destra, soltanto la chiesa che sta per crollare.

Nel secondo, sullo sfondo di un paesaggio costituito da rupi e massi, in presenza del popolo stupito e di un fraticello che presenzia all'avvenimento, San Francesco si rivolge al lupo che, mansueto, gli porge la zampa.

Il terzo scomparto descrive l'episodio in cui i denari contenuti nella borsa trovata da San Francesco si trasformano in serpenti non appena questa passa nelle mani del compagno.

Nel riquadro successivo Francesco, dall'alto di uno squadrato baldacchino di legno, parla alle rondini appollaiate su un albero, mentre il popolo assiste, seduto in platea, all'avvenimento.

La scena seguente, aggiuntiva rispetto a quelle dell'iconografia tradizionale del Santo, narra il miracolo di Pomarico: una madre, seguita dalle popolane, reca, implorante, il corpo privo di vita della sua bambina, affinché San Francesco lo resusciti.



Pietrapertosa (PZ), chiesa di S.Francesco

Crocifissione.

Giovanni Luce da Eboli.XV.I sec.

Foto: S.B.A.S.Matera.

Di seguito è il riquadro in cui San Francesco, radunato il popolo, scaccia i demoni. Questi, raffigurati sotto forma di piccole sagome nere dall'aspetto animalesco, si danno alla fuga sopra la

platea sgomenta degli astanti.

La settima scena rappresenta la nascita di Francesco in una stalla. Mentre il bimbo viene lavato in un catino dalle ancelle, la madre del piccolo giace, avvolta nelle coperte, in un letto a baldacchino.

I due riquadri successivi, completamente illeggibili a causa di una abrasione sulla parete, sono seguiti dall'episodio in cui Francesco fa ricostruire la chiesa crollata. Qui solerti operai, ritratti realisticamente su una impalcatura sostenuta da travi di legno, seguendo gli ordini di Francesco, avvolto ancora nelle ricche vesti da giovinetto, trasportano la calce e dispongono le pietre.

Nella nona scena Francesco rinuncia ai beni terreni e appare nudo e genuflesso dinanzi al vescovo che, seduto su uno scranno con indosso la mitria vescovile e una tunica bianca coperta da un mantello rosso bordato da ricami preziosi, lo riveste con il saio da frate. Assistono alla scena due spettatori, forse il padre e la madre del Santo.



Pietrapertosa (PZ), chiesa di S. Francesco.

S. Francesco scaccia i demoni.

Giovanni Luce da Eboli. XVI sec.

Foto: S.B.A.S. Matera.

L'ultimo riquadro mostra San Francesco che prende per mano una donna scalza e vestita di stracci, ma bellissima, simboleggiante la povertà.

Entrambi i cicli affrescati da Luce da Eboli, il cui linguaggio – secondo la Grelle – “penetra profondamente nella regione forse anche per la possibilità di riduzione ad elementari rapporti di

linee e colori”, risentono degli influssi della cultura umbra filtrata attraverso i modi e le forme dei campani Stefano Sparano da Caiazzo, autore di un polittico su tavola nella chiesa di S. Nicola di Tolve, Criscuolo e il raffaellita Andrea Sabatini da Salerno, autore del trittico di Banzi e della cona di Bella, a cui guarda lo stesso Sparano. Ma, se nelle storiette francescane predomina la freschezza e l'immediatezza espressiva, suggerite da un tono meno e aulico e più popolano, nei riquadri neotestamentari il richiamo al Perugino e al Pintoricchio è molto evidente. Le figure vestono abiti eleganti, panneggi ampi e drappeggiati, dai colori sgargianti, ed assumono la posa leziosa, quasi danzante, dei personaggi del Perugino. L'armonia compositiva poggia essenzialmente sul nitore lineare e cromatico della composizione, rappresentato soprattutto dal paesaggio semplice, essenziale, quasi astratto, tipico della pittura umbra, e sulla ricerca della simmetria formale basata sul mirato disporsi e atteggiarsi dei personaggi e sull'intenzione prospettico spaziale, evidente in misura maggiore nei riquadri con la *Resurrezione di Cristo* e con la *Presentazione al Tempio* che riflettono l'eco della pittura umbro-laziale nella sua più schietta aderenza alla cultura prospettica di Piero della Francesca.



Pietrapertosa (PZ), chiesa di S. Francesco. Episodi della vita di S. Francesco d'Assisi.

Giovanni Luce da Eboli. XVI sec.

Foto: S.B.A.S. Matera.



Pietrapertosa (PZ), chiesa di S. Francesco.

Tabellone con storie del Nuovo Testamento ed episodi della vita di S. Francesco.

Giovanni Luce da Eboli. XVI sec.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Convenuto, oltre a chiamare in causa lo Sparano per le “dolci fisionomie del volti degli Apostoli nella Discesa dello Spirito Santo” già espresse nella Madonna con Bambino e Sante dell’Annunziata di Aversa e nel polittico di Tolve, mette in parallelo le scene affrescate da Luce con tutta una serie di dipinti dell’Italia centrale della prima metà del XVI secolo. Per lo studioso “nella *Resurrezione*, l’impostazione spaziale e il modo di ritrarre le figure dei soldati in primo piano rammentano una genuina citazione di Marcantonio Aquili che nel 1511 eseguì il polittico con la Resurrezione del Museo Civico a Rieti”, mentre nella *Deposizione* le pie donne farebbero pensare ad una commistione con il Ripanda e la *Flagellazione* rivelerebbe una nuova riflessione sui modi espressivi di Pedro de Aponte che, ad Atri, avrebbe assimilato la cultura di Bramante.

Certo è che Giovanni Luce, il quale potrebbe anche coincidere con Giovanni Luca de lo mastro, da Eboli che avrebbe eseguito alcune opere nel Palazzo Sanseverino a Napoli e a cui il

principe di Salerno avrebbe concesso in feudo, nel 1542, “e con la adoa di due campanelli all’anno 60 tomoli di terra ...”, divenne un punto di riferimento nella regione per quei pittori, tra cui Giovanni Todisco, di Abriola che seppero cogliere e rielaborare in chiave personale il suo stile di puro stampo classicista basato sull’equilibrio compositivo e formale, sulla profondità spaziale, sul taglio netto dei piani, sulla semplicità della forma e sulla vena ritrattistica.



Potenza, chiesa di S. Michele.

Madonna con Bambino tra due Santi.

Allievo di Giovanni Luce da Eboli (sec. XVI) Foto: S.B.A.S. Matera.

Ne fanno testo i dipinti rinvenuti un po’ ovunque nella regione che assimilano la cultura pittorica di Luce, soprattutto nella linea sinuosa d’ascendenza tardo gotica, nel plasticismo sferico e nel turgore dei panneggi e nella costruzione della profondità mediante il rapporto luce-

colore. Tra questi una *Madonna con Bambino tra due Santi* sovrastata da un San Michele che uccide il drago, nella chiesa di San Michele a Potenza¹⁵; mezzi busti di Santi affrescati, entro medaglioni, tra ramages, putti e cartigli, nel portico della chiesa del convento di Pietrapertosa, da un suo fedele allievo; alcuni Santi sui pilastri della chiesa di Santa Maria ad Anglona; gli affreschi nel deambulatorio della cattedrale di Acerenza; il polittico nella Parrocchiale di Armento e un Sant'Antonio, datato al 1551, nel coro della chiesa conventuale di Santa Chiara a Tricarico.

Giovanni Todisco da Abriola

A Giovanni Luce guarderà, attorno alla metà del XVI secolo, Giovanni Todisco di Abriola, il cui stile pittorico, inizialmente proteso alla linearità formale di puro stampo gotico, andrà evolvendosi, all'inizio degli anni '50, verso forme rinascimentali, quali la costruzione prospettica dello spazio, la strutturazione volumetrica della forma, l'espressività delle figure, l'equilibrio e la simmetria della composizione, non disgiunte da una vena ritrattistica del tutto personale che lo induce ad esplorare gli ambienti interni, a descriverne minuziosamente gli oggetti, a indagare le figure umane e i loro moti interiori, sulla scorta di una pressochè totale adesione alla sensibilità e al gusto dell'élite lucana dell'epoca.

Tra le sue opere ricordiamo: la decorazione del chiostro del monastero di Santa Maria di Orsoleo a Sant'Arcangelo, firmata e datata al 1545, il *San Francesco da Paola* sulla parete di retrofacciata della chiesa di San Francesco a Senise, gli affreschi della chiesa di Sant'Antonio a Cancellara, in collaborazione con Giovanni Luce da Eboli, la decorazione della chiesa di Santa Maria ad Anzi, il *San Sebastiano* nella chiesa di San Francesco a Potenza, la decorazione di tre sale nel convento di Sant'Antonio ad Oppido Lucano, la decorazione del chiostro e del refettorio del convento di Sant'Antonio a Rivello, l'affresco con *Madonna con Bambino e Sant'Eligio*, nella chiesa di Santa Barbara sempre a Rivello, il *ritratto di Agostino Barba* nella chiesa della SS. Trinità a Venosa, la *Madonna con Bambino tra due profeti e una Santa Elena*, nella chiesa di San Gerardo ad Abriola, suo paese natale, affreschi nella cappella di Santa Lucia ad Avigliano a cui vanno aggiunti, a mio parere, quelli recentemente restaurati, nel convento di Santa Maria della Neve a Laurenzana.

Il convento di Santa Maria di Orsoleo a Sant'Arcangelo

Stando alle fonti, Eligio della Marra, principe di Stigliano e conte di Aliano, fece costruire il convento di Santa Maria d'Orsoleo nel 1474, dopo averne ottenuto il consenso dal vescovo di Anglona Tursi, Giacomo da Capua¹⁶.

Questi, infatti, concesse di trasformare l'antica cappella di Santa Maria d'Orsoleo¹⁷, di cui il principe aveva lo "iuspatronatus", in una chiesa con annesso convento per i frati Minori Osservanti che, soltanto da due anni, avevano cominciato a diffondersi nella regione¹⁸.

Il convento subì successivamente delle modificazioni con Antonio Carafa della Marra, nipote del principe Eligio.

Esso consta di diversi corpi di fabbrica aggregati attorno a due cortili quadrangolari sovrapposti, di cui il più piccolo è il chiostro originario, mentre il più grande risale ad un'epoca più recente.



Santarcangelo (PZ), convento di S. Maria d'Orsoleo.

Giovanni Todisco, 1545.

Foto: S.B.A.S. Matera.

A piano terra il chiostro presenta arcate a tutto sesto impostate su massicci piloni a base quadrata e, al primo piano, sul lato sud un loggiato ad arcate a tutto sesto sorrette da pilastri quadrangolari, sui restanti tre lati una serie di finestre rettangolari inquadrature da lesene binate su cui si impostano arcate a sesto ribassato in mattoni. Il cortile è occupato, al centro, da una fontana ottagonale.

La chiesa, che sorge a ridosso del lato sud del chiostro, è costituita da un'unica navata terminante in un coro decentrato, coperto da una cupola impostata su un tamburo circolare. All'esterno un piccolo nartece quadrangolare, probabilmente costruito in epoca posteriore rispetto al convento, immette nella chiesa mediante tre archi a tutto sesto ed è sormontato, a destra, da un vano che ospitava la cantoria, a sinistra, da una piccola cappella coperta da una volta a crociera.

Il campanile quadrangolare, suddiviso in tre ordini, si eleva per 31 metri e si conclude, in alto, con un tiburio ottagonale.

Fino al 1973¹⁹ le pareti dei due chiostri del convento di Santa Maria d'Orsoleo erano ricoperte di affreschi la cui paternità risultava documentata dalla seguente iscrizione, collocata a margine della scena con l'*Adorazione dei Magi: Magister Ioannes de/Briola pinxit omnes istas/picturas A.D. 1545.*

A piano terra le pitture, scandite dai peducci delle volte, si disponevano nelle lunette e su una porzione di parete. Sulla parete a sud trovavano posto l'*Adorazione dei Magi*, la *Cattura di Cristo* e il *Trionfo della Fede*, rappresentato da una lunga teoria di Santi che continuava sulla parete attigua (sud-ovest) preceduta da un'*Annunciazione*. La parete successiva (nord-est) accoglieva la *Visitazione*, alcune *Storie della vita di San Francesco* e la *Flagellazione*, mentre l'ultimo braccio del chiostro ospitava *V Adorazione dei Pastori* e il *Trionfo della Morte* che occupava, al pari del *Trionfo della Fede*, più campate.

Al primo piano erano collocate, ai lati della porta d'accesso, un *Cristo Fonte di vita* il cui sangue trabocca nei calici dei Santi assiepati, in basso, attorno ad una fontana rinascimentale in asse con il Crocifisso e la scena in cui *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*. Sulla parete attigua si disponevano i brani della *Caduta della Manna*.

Gli episodi più significativi e meglio conservati dell'intero ciclo sono quelli dedicati alla Vita di Gesù: l'*Adorazione dei magi*, la *Cattura di Cristo*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Flagellazione*, l'*Adorazione dei pastori*, oltre che gli episodi del *Trionfo della Morte*.

Nella scena con l'*Adorazione dei magi* Giuseppe e Maria, raffigurati all'estrema destra della lunetta, accolgono i tre sapienti, di cui il più anziano, con lunga barba e capelli bianchi, si prostra a baciare il piedino di Gesù Bambino che stringe con la manina la pisside d'oro ricevuta in dono. In basso a destra è il rettangolo contenente l'iscrizione dell'artista.



Santarcangelo (PZ), convento di S.Maria d'Orsoleo.

Cattura di Cristo. Giovanni Todisco, 1545.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nella lunetta successiva raffigurante la *Cattura di Cristo* si fa fatica a discernere Gesù che, circondato da una folla numerosa e rivestito di sofisticati abiti rinascimentali, è ritratto nel momento in cui Giuda suggella il tradimento con un bacio e un nerboruto centurione, seminascosto dalla folla, lo afferra per i capelli e per un braccio. Tutt'intorno cavalieri e fanti armati, preceduti da un suonatore di tamburo, circondano Gesù, mentre in primo piano a sinistra, Pietro taglia l'orecchio a Malco che, disteso sull'erba, si dimena realisticamente sotto il corpo dell'Apostolo.



Santarcangelo (PZ), convento di S. Maria d'Orsoleo.

Natività. Giovanni Todisco, 1545.

Foto: S.B.A.S. Matera.

L'Annunciazione, sulla parete seguente, si svolge all'interno di un elegante ambiente rinascimentale, impreziosito da un soffitto a cassettoni: Maria, rivestita da un fluente mantello azzurro, tunica rosa e velo bianco, siede su un elegante trono con tendina, presso uno scrittoio di legno finemente cesellato, su cui sono deposti un libro aperto, la corona del rosario ed un frutto, mentre Gabriele, avvolto in una veste verde e rossa, svolge, sulla soglia della porta ad arco, il filatterio con l'iscrizione "Ave Maria piena di grazia". In terra, accanto ad un vaso di fiori riccamente decorato, è realisticamente ritratto un uccellino vicino ad un fiore caduto dal vaso.

La scena con la Visitazione presenta, sullo sfondo di una loggia con colonnine di marmo su cui corre l'iscrizione "Magnificat anima mia", l'incontro tra Maria e la cugina Elisabetta, suggellato da un affettuoso e caldo abbraccio, a cui partecipano Giuseppe, Zaccaria e due ancelle recanti un grande panierino sul capo e due colombe.

Nel successivo episodio con la Flagellazione, Cristo, poggiato ad una ben levigata colonna di marmo rosa, viene legato e fustigato da quattro sgherri, che con ferocia ed accanimento brandiscono il frustino, stringono più forte i legacci della fune e strappano i capelli di Gesù.

Nell'ultima scena relativa alla vita di Gesù è rappresentata l'Adorazione dei pastori. All'interno di una capanna di legno, con tetto di paglia, Maria e Giuseppe (quest'ultimo raffigurato con un

cero acceso in mano) pregano presso Gesù che, disteso in terra su un giaciglio, flette vivacemente il ginocchio destro e protende la manina verso la Madre, mentre il bue e l'asino affondano i musci in una capace mangiatoia. A sinistra della lunetta due pastori recano in dono un agnello. In lontananza un angelo reca il lieto annuncio ad alcuni pastori, ritratti assieme alle greggi al pascolo, e sul tetto della capanna un altro gruppo di angeli annuncia la buona novella svolgendo il cartiglio con l'iscrizione: "Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà".

Gli episodi del *Trionfo della morte* si sviluppano sull'ultima parete ad est del piano terra e raffigurano scheletri che si preparano a dar battaglia con lance acuminatae, o che, seguendo il tipico motivo del *Contrasto tra i vivi e i morti*, minacciano i viventi, ancora un mostro orribile cavalcato da uno scheletro che mette in fuga esseri umani capeggiati da Adamo ed Eva, un angelo che reca in cielo, in un drappo, le anime dei defunti, nude e calve.

Per Anna Grelle, le pitture di Giovanni Todisco risentono degli influssi di stampe e xilografie nordiche, che potevano benissimo essere presenti nella ricca biblioteca del convento. In particolare gli episodi del *Trionfo della Fede* sembrano, per la studiosa, trarre spunto dalla nota xilografia che Tiziano (1508) incise, a detta di Vasari, su tale tema. F. Barbone Pugliese oltre a reiterare la desunzione dalle xilografie di Tiziano, richiama l'attenzione sul "ricco mondo illustrativo che corredeva opere di agiografia o di uso liturgico come, ad esempio, i noti *calendaria*, che circolavano intensamente nei 'circuiti' ecclesiastici".



Santarcangelo (PZ), convento di S. Maria d'Orsoleo.

Trionfo della Morte. Giovanni Todisco, 1545.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Sicuramente Todisco trasse spunto da stampe nordiche ma è pur vero che irruppe nel panorama pittorico lucano con uno stile personalissimo che se, da principio improntato all'elegante linearismo di Nicola da Novasiri e successivamente curvato sulla tematica prospettico-spaziale desunta da Giovanni Luce ma anche da Simone da Firenze, fu infine modellato sulla sua autentica vena di ritrattista e narratore. Le sue composizioni diventano tappe fondamentali di un novellare ciarliero e brioso, dove ad attirare l'attenzione dello

spettatore è il particolare minuscolo – quasi insignificante nell’economia del tema sacro –, piuttosto che l’evento in sé. Così negli episodi della *Caduta della manna* affasciano i vari contenitori, di diverse fogge e misure, usati per la raccolta: cesti, vasi, anfore, scodelle, barili; nell’*Annunciazione* incuriosisce, oltre al ricco ambiente scenografico, l’uccellino ritratto accanto al fiore caduto da un superbo vaso decorato; nella scena con la *Visitazione* sono le ancelle, bellissime nei loro costumi cinquecenteschi, con le ceste sul capo, a distogliere l’attenzione dalla rappresentazione principale; e nell’episodio della *Cattura di Cristo* maggior risalto sembra essere dato dallo stesso autore – per l’isolamento spaziale delle due figure – al taglio dell’orecchio di Malco da parte di Pietro, piuttosto che a Cristo, seminascosto dalla folla, variamente caratterizzata e connotata.



Santarcangelo (PZ), convento di S. Maria d’Orsoleo.

Episodio del Trionfo della Morte. Giovanni Todisco, 1545.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Oltre, dunque, al segno spezzato, all’addensamento delle figure, alla violenza espressiva e ai recuperi iconografici, con puntualità evidenziati dalla Grelle, vanno notate la soggezione del tema al racconto e la subordinazione del dipinto al ritratto. Quest’ultimo, a sua volta, parte dai personaggi per spostarsi sugli ambienti, sulle nature morte, sugli oggetti d’uso quotidiano, sui costumi riccamente connotati: veri protagonisti della storia che Todisco illustra, con fedeltà ma anche con un certo disincantato compiacimento.

Il rapporto tra Luce e Todisco

Il San Francesco da Paola nella chiesa di San Francesco a Senise e gli affreschi nella chiesa di Sant’Antonio a Cancellara

Nel 1548 Giovanni Todisco esegue sulla parete di retrofacciata, a sinistra dell'ingresso principale della chiesa di San Francesco a Senise un *San Francesco da Paola*, successivamente distaccato dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici. Il Santo è racchiuso all'interno di una cornice recante un motivo floreale stilizzato ed è raffigurato in primo piano sullo sfondo di una sorta di balaustra lignea recante l'iscrizione FRA DE PAVLA, sormontata da un tendaggio drappeggiato di color rosa arancio dai riflessi metallici, che si apre ondeggiando sulla destra.

In piedi, interamente ricoperto dal saio marrone completo di cappuccio, egli mostra un volto non più giovane scolpito dalla luce, sapientemente dosata dall'artista anche sulla lunga barba argentea, sulle mani canute, strette attorno ad un lungo bastone di legno, sui piedi cinti da sandali e sulle pieghe del saio.



Cancellara (PZ), chiesa di S. Antonio.

Interno.

Foto: S.B.A.S. Matera.



Senise (PZ), chiesa di S. Francesco. S. Francesco da Paola.

Foto: S.B.A.S. Matera.

È evidente che in tale fase il Todisco abbia approfondito le sue ricerche sulla luce e il colore, certamente sulla scorta dell'esperienza di Giovanni Luce che di questi due elementi fa i punti di forza della sua pittura e sulle stampe e xilografie nordiche che circolavano negli ambienti culturali e artistici lucani.

Il rapporto di Luce e Todisco si intensifica nella collaborazione agli affreschi della chiesa di Sant'Antonio a Cancellara.

Nel catino absidale, diviso in due registri orizzontali, trovano posto, nella parte superiore, entro la lunetta, un *Cristo in Maestà*, nel registro inferiore un riquadro con *Santa Caterina d'Alessandria*, circondato da quattro riquadri più piccoli con storie della *Vita della Santa*, probabilmente di mano di Giovanni Luce, sulla parete dell'abside sono tre riquadri omogenei raffiguranti, a sinistra, una *Madonna con Bambino*, a destra una *Pietà* e una *Trinità*, in basso a destra si scorge pure una piccola immagine di un Santo con saio, probabilmente *San Leonardo* e, infine, sulla parete a sinistra dell'abside campeggia un enorme riquadro in cui è raffigurato *San Giorgio che libera la principessa*.

Nell'affresco con il *Cristo in Maestà* la composizione è perfettamente simmetrica: Cristo imponente siede al centro ed è affiancato, sullo sfondo di un drappo di colore viola scuro, in basso dalle figure genuflesse di Maria e di Giovanni Battista, in alto da due puttini in volo. L'armonia dell'insieme è data da tutta una serie di corrispondenze tra linee e colori. Il Cristo, congelato in un astrante immobilismo che lo blocca nel viso quasi attonito e nello ieratico atteggiamento benedicente, indossa una tunica senape dalle pieghe fitte e lunghe, ricoperta da un mantello rosso foderato di bianco, anch'esso striato da pieghe strette e numerose. Pieghe fitte e colori che ritornano negli abiti indossati dalle due figure genuflesse, più espressive nelle movenze degli ampi mantelli drappeggiati e rivoltati su stessi, più vive nell'atteggiamento adorante di preghiera, più verosimili nella connotazione dei volti e delle acconciature. Mentre i capelli biondi di Maria sono raccolti sulla nuca in una piccola cuffietta bianca da cui sfuggono alcune ciocche, quelli castani di San Giovanni Battista ricadono morbidamente sciolti sulle spalle e i capelli di Cristo, spartiti sulla fronte da una riga centrale, scendono rigidi in due grosse trecce ramate assecondando la staticità della figura. In alto i due angioletti in volo, dal corpicino pieno ben modellato, giungono le manine e assistono, quasi stupefatti, all'avvenimento.



Cancellara (PZ), chiesa di S. Antonio.

S. Caterina d'Alessandria ed episodi della sua vita e, sotto, parete absidale.

Foto: S.B.A.S. Matera.





Cancellara (PZ), chiesa di S. Antonio.

S. Giorgio uccide il drago.

Foto: S.B.A.S.Matera.

Nel riquadro centrale sottostante, sullo sfondo di un tipico paesaggio umbro, si staglia in primo piano la figura di *Santa Caterina d'Alessandria*, quasi ritagliata su un drappo ramato dai ricami preziosi che si erge dietro la sua elegante figura. La Santa, che richiama le figure femminili di Sante affrescate da Luce nell'imbotte dell'arco trionfale della chiesa di San Francesco a Pietrapertosa, è avvolta in un abito di color arancio chiaro ed un ampio mantello rosso bordato di azzurro, che mollemente avvolge una spalla e la parte inferiore della figura, e regge graziosamente nella mano destra, ben modellata dal chiaroscuro, una lunga penna e con la sinistra la ruota del martirio. Il viso, improntato ad una languida sensualità, è sormontato da una corona d'oro gemmata ed è circondato da una raffinata acconciatura tenuta all'altezza dell'orecchio da un nastro bianco, al di sotto del quale i capelli scendono in morbidi ricci sugli avambracci.

I quattro riquadri posti ai lati dell'immagine della Santa rimandano ad alcuni momenti significativi della sua vita: la condanna di Santa Caterina da parte dell'imperatore Massenzio, ritratto seduto in cattedra, e il martirio della Santa.

Ai lati del catino absidale, nel riquadro con la *Pietà*, la Madonna, imponente al centro della composizione, avvolta nel mantello nero che avvolge e al tempo stesso dilata la figura perché privo di chiaroscuro, regge il Cristo dal corpo livido e dal volto emaciato. Dietro di lei si stende

uno spoglio paesaggio roccioso con pochi alberi sparsi in lontananza e uno specchio d'acqua sul fondo. Povera la gamma cromatica che insiste soprattutto sul contrasto rossonero e sulle tinte tenui del paesaggio e del corpo di Cristo.



Cancellara (PZ), chiesa di S. Antonio.

S. Giorgio uccide il drago (particolare).

Foto: S.B.A.S. Matera.

Nella sottostante raffigurazione della *Trinità*, tutto lo spazio è occupato dalla immagine maestosa di Dio Padre in trono. La figura barbata, vestita con una tunica scarlatta ed un mantello azzurro, si staglia, al pari della *Santa Caterina d'Alessandria* dianzi descritta, su un

prezioso drappo ricamato color rame dai riflessi metallici e regge nelle braccia aperte i bracci della croce da cui pende Cristo Crocifisso. Sulla croce, in corrispondenza del petto dell'Eterno è raffigurata la colomba bianca, dalle ali spiegate, simboleggiante lo Spirito Santo.

Al lato destro del catino, racchiusa entro il solito quadrato, una *Madonna*, seduta su un trono ligneo dall'ampio sedile privo di braccioli e avvolta in un manto bianco, regge sulle ginocchia il Bambino che, con una manina, tira il velo della Madre.

L'enorme riquadro sulla parete a sinistra, che illustra *San Giorgio che libera la Principessa*, ricorda, per l'atmosfera cortese e fiabesca la pittura di Pisanello. Esso rappresenta due diversi episodi: in primo piano, a destra, l'uccisione da parte di San Giorgio del drago, purtroppo assente per l'abrasione dell'affresco proprio in corrispondenza del mostruoso animale; in lontananza a sinistra, sullo sfondo di una serie di case e palazzi, la scena in cui San Giorgio, sceso da cavallo, mostra alla principessa e al re suo padre, prigionieri nel castello, il drago da lui infilzato. Nel primo episodio il Santo, ritratto in ricche vesti da cavaliere – elmetto piumato, mantello rosso fluente, spada e armatura contrassegnata da una croce sul petto – dall'alto di un bellissimo cavallo bianco in corsa, bardato con ricchi finimenti, infilza il temibile animale, sullo sfondo di un lontano paesaggio naturale. Nel secondo si scorgono lontane, dall'alto della terrazza del castello le figure della principessa, che porta le mani al viso per lo spavento, e del re, che indica con la mano il drago infilzato da San Giorgio, e a terra il Santo Cavaliere in compagnia di uno scudiero che regge per le briglie il cavallo, e il drago, alla vista del quale fuggono diverse persone.

Con questo dipinto Todisco e Luce hanno volutamente costruito una scena dal sapore medioevale in cui l'ideale cavalleresco e l'alone leggendario sono sottesi ad un'espressione lirica, oltre che drammatica, della vicenda, evidenti nell'atmosfera fiabesca e irreale del racconto.

Caratteristiche del pittore di Abriola, come evinciamo da questo dipinto, sono la cura minuziosa del particolare, per esempio nella descrizione dell'armatura di San Giorgio e dei finimenti del cavallo, il gusto naturalistico e ritrattistico, dato dall'espressione di paura della principessa e dall'agitazione dei sudditi alla vista del drago, e la nitida definizione delle forme, stemperate dal colore morbido e vellutato, alla maniera quest'ultima del maestro Giovanni Luce da Eboli.

La chiesa di Santa Maria ad Anzi

Nel 1559 Giovanni Todisco è ad Anzi per eseguirvi, su richiesta dei coniugi Muccio e Guglielma Cagnone, gli affreschi nella chiesetta di Santa Maria.

L'edificio, che sorge sulla cima del monte su cui si inerpica il paese, è costituito da una muratura in conci di pietra lavorati faccia a vista. Sul lato ovest presenta un frontone triangolare, due massicci contrafforti laterali che inquadrano un enorme arco a tutto sesto, chiuso da un muro interno. Sul lato nord si aprono due monofore rotonde e la porta di ingresso e si scorgono le tracce di quattro arcate a tutto sesto tompagnate, di cui la terza racchiudente il portale. Quest'ultimo, a sesto lievemente acuto, è inquadrato lateralmente e in alto da una cornice mondanata che presenta, sugli stipiti, un fiore e un animale rampante, e sui pennacchi una torre con l'iscrizione ANSI URBS e una croce patriarcale con l'iscrizione ANNO MDXXVI. Sul lato orientale della chiesa si addossa il campanile quadrato a tre ordini, sormontato da un tiburio ed un timpano ottagonali. Mentre il secondo ordine reca le tracce di una finestra tompagnata, il terzo ordine presenta sui quattro lati monofore ogivali. Alla base del campanile si apre, inoltre, una nicchia ad arco, inquadrata da pilastri terminanti in semplici capitelli con collarino ed abaco.



Anzi (PZ), chiesa di S. Maria. Interno.

Foto: S.B.A.S. Matera.



Anzi (PZ), chiesa di S. Maria.

Incontro di Gioacchino e Anna presso la Porta Aurea (part.)

Foto: S.B.A.S.Matera.

All'interno l'unica ampia navata, priva di abside e transetto, comunica a sud, mediante due archi a tutto sesto, con un piccolo vano rettangolare sopraelevato diviso in due campate, concluse rispettivamente da una volta a crociera e da una bassa cupoletta.

Il ciclo d'affreschi, eseguito da Todisco, dedicato alla *Vita di Cristo e della Vergine* e composto attualmente di diciotto episodi²⁰, occupa parte della parete sud e quasi per intero la parete

occidentale della chiesa.

Disposte su due registri orizzontali, divisi da un fregio ornato da girali, e incasellati in riquadri dalle ricche e preziose cornici architettoniche dipinte, costituite da un doppio ordine di colonne, le *Storie della Vita di Cristo e della Vergine* sono accompagnate, in alto, da busti di Profeti tra svolazzanti filatteri²¹ e, in basso, da una spessa cornice a punta di diamante.

A partire dalla parete di fronte all'ingresso si susseguono dall'alto verso il basso e da sinistra a destra, i seguenti episodi: *Gioacchino cacciato dal tempio e sogno di Gioacchino, Incontro di Anna e Gioacchino presso la porta di Gerusalemme; Trinità e Crocifissione; Natività di Maria; Presentazione di Maria al Tempio; Sposalizio della Vergine; Annunciazione; Visitazione; Natività di Gesù; Circoncisione; Adorazione dei Magi; Strage degli Innocenti' Gesù impara l'arte del falegname; Cristo tra i dottori; Battesimo di Cristo, Cristo deposto; Morte della Vergine.*



Anzi (PZ), chiesa di S. Maria. Natività di Maria.

Foto: S.B.A.S. Matera.



Anzi (PZ), chiesa di S. Maria. Adorazione dei Magi.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Le prime due scene fanno riferimento alla storia dei Vangeli apocrifi, secondo cui Gioacchino, cacciato dal tempio perché privo di figli, si ritira nel deserto tra i pastori, ove in

sogno gli appare un angelo che gli ordina di recarsi alla Porta Aurea di Gerusalemme per incontrare sua moglie, Anna, in attesa di un figlio. Nel primo riquadro, infatti, in primo piano Gioacchino, inginocchiato sulle scale che portano al tempio, con un agnello da immolare tra le braccia ed Anna e un'ancella al suo seguito, viene respinto sulla soglia dal sommo sacerdote, accompagnato da un chierico che agita il turibolo; in secondo piano, in alto a sinistra, Gioacchino, sdraiato in terra, viene destato in sogno da un angelo. Nel riquadro successivo è illustrato l'incontro e l'abbraccio di Gioacchino ed Anna presso la porta di Gerusalemme alla presenza di due pastori ed un'ancella; bellissima quest'ultima nel portamento eretto, obbligato dal cesto posto sul capo, da cui pende una tovaglia con frange, e dalla brocca stretta tra le mani, nell'espressione tenera del viso, negli abiti di foggia cinquecentesca e nell'essere ritratta, a mò di cornice, entro il vano della porta ad arco.

La raffigurazione successiva della *Trinità*, a cui corrisponde nel registro sottostante una nicchia vuota²², interrompe il racconto e si pone al centro di esso come momento emblematico e devozionale di tutto il racconto. Al centro del riquadro, su un elegante trono marmoreo, siede l'Eterno che regge, con le braccia spalancate, la croce da cui pende Gesù, dal corpo magro anatomicamente modellato. In basso due angeli inginocchiati raccolgono il sangue di Cristo.



Anzi (PZ), chiesa di S.Maria. Natività.

Foto: S.B.A.S.Matera.

La scena seguente mostra Anna e Gioacchino che assistono al lavaggio della piccola Maria da parte di tre ancelle.

Di seguito è l'episodio in cui Maria, compiuti i tre anni d'età, è accompagnata dai genitori al tempio, a cui accede salendo da sola i gradini. Sulla soglia l'attende Zaccaria, benedicente e con un libro aperto nella mano sinistra, accompagnato da un chierico che indossa una corta cotta bianca e regge una candela e un secchiello. In alto, a sinistra, Dio raffigurato a mezzo busto svolge un filatterio alla maniera dei profeti dipinti da Simone da Firenze nella predella del polittico (1523) nella chiesa di San Francesco a Senise.

Continuando sullo stesso registro, ma sulla parete successiva, sono raffigurate le *nozze di Maria e Giuseppe*, quest'ultimo ritratto nell'atto di infilare l'anello al dito della sposa, alla presenza del sommo sacerdote e di diversi astanti, tra cui due corteggiatori respinti che, stizziti, spezzano le proprie verghe.

Il riquadro seguente illustra l'*Annunciazione*. All'interno di un edificio, realisticamente pavimentato con tarsie policrome, Maria è sorpresa dall'angelo nell'atto di leggere un libro su un leggio ligneo. Bellissima la veste damascata di Gabriele, in contrasto con quella semplice di Maria, munita di grembiule.

La scena successiva, scarsamente leggibile, allude all'incontro tra Maria e la cugina Elisabetta, ritratte nel momento fatale dell'abbraccio, alla presenza di Giuseppe con un fardello appeso in spalla e di un'ancella con il solito cesto sul capo. Sulla cornice inferiore del riquadro è raffigurato lo stemma della famiglia Cagnone.

Un frammento appena leggibile chiude gli episodi dedicati alla Vita di Maria. In esso s'intravedono soltanto Maria ed Elisabetta intente a filare.

La prima scena del registro sottostante, rappresentante la *Natività di Gesù*, dà inizio al ciclo della Vita di Cristo. Sulla soglia di una capanna di legno sulla quale tre angeli mostrano il cartiglio con la scritta: GLORIA IN ECELCI DEO E IN TERA PAX, siedono Maria e Giuseppe accanto al Bambino che, depresso in un giaciglio, viene riscaldato, come vuole il Vangelo, dal bue e dall'asino. Nel riquadro, con Giuseppe dormiente, i pastori al pascolo e le vettovaglie appese alla capanna, ancora una volta Todisco si fa interprete della devozione popolare colpendo l'immaginario collettivo con spunti tratti dalla realtà quotidiana, spesso intrisa di notazioni paesane.



Anzi (PZ), chiesa di S. Maria.

Battesimo di Cristo.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Cambia lo scenario nello scomparto successivo in cui Gesù Bambino viene circonciso da Simeone, alla presenza di Maria, Giuseppe ed altri religiosi.

La scena successiva, dell'*Adorazione dei Magi*, mostra in primo piano Gesù Bambino che, in braccio a Maria, protende le manine verso la pisside offertagli da uno dei Magi genuflesso, mentre gli altri due Magi in piedi, vestiti con ricchi abiti rinascimentali, volgono i loro sguardi in alto, in direzione della cometa e reggono i preziosi doni.

Nella scena successiva mentre si svolge, in primo piano, la strage degli innocenti, strappati alle proprie madri e uccisi dagli sgherri al cospetto di Erode, in secondo piano Maria e Giuseppe si recano in Egitto.

Segue la sapida scena in cui Gesù, ancora fanciullo, aiuta il padre nel mestiere di falegname. All'interno di un'officina dotata di tutti gli attrezzi da carpentiere, Maria e Gesù sono intenti a sostenere un'asse che Giuseppe sta segnando.

L'episodio seguente, ambientato entro un tempio dalle linee architettoniche rinascimentali, coglie Gesù nell'atto di predicare ai Dottori, mentre Maria e Giuseppe entrano nell'edificio.

Lo scomparto successivo mostra Gesù, ormai giovinetto, nell'atto di ricevere il battesimo da Giovanni, sulle sponde del Giordano. Alla presenza dell'Eterno, raffigurato in alto, al centro della composizione e di un angelo, genuflesso dietro il Battista, Giovanni, rivestito da un pannello rosso, dalle pieghe turgide e rigonfie, versa dell'acqua sul capo di Gesù che, coperto dal solo perizoma, mostra un corpo atletico e muscoloso. Vivaci le notazioni paesaggistiche, con la rappresentazione del Giordano serpeggiante in un paesaggio costellato da alberi, case, torri, montagne e la pecorella in primo piano, placidamente distesa sul manto erboso, dietro al Battista.

Nel riquadro seguente, dinanzi ad una croce da cui pendono i simboli della Passione, Maria, trafitta al cuore da otto spade, osserva sgomenta il corpo privo di vita di Gesù. Quest'ultimo, avvolto in un lenzuolo, giace esanime su un catafalco, mentre Maria Maddalena e Giovanni Battista esprimono con lacrime la loro disperazione. In basso, ai lati del dipinto, sono raffigurati i coniugi Cagnone in atteggiamento orante, insieme alla scritta dedicatoria posta sul fronte del catafalco

HOC OPUS FIERI FECERUNT MUCCIO DE CAGNONE ET GUGLIELMA SUA CONSORTA PRO
ELEMOSINE A.D. 1559

L'ultima scena leggibile rappresenta la *Morte della Vergine* di cui s'intravede appena la figura di San Giovanni Evangelista, con in mano una croce astile, che presumibilmente veglia la Madonna, ormai totalmente abrasa, sul letto di morte.

Oltre ai recuperi iconografici dei profeti con svolazzanti filatteri, desunti da Simone da Firenze, e al preziosismo decorativo delle cornici architettoniche tortili e a girali, presente per certi versi nei riquadri affrescati da Luce da Eboli nella chiesa di San Francesco a Pietrapertosa, cogliamo negli affreschi un'accentuazione della componente popolare, accanto ad una "sorta di luminoso plasticismo" evidenziato dalla Grelle, che probabilmente testimonia la presenza di aiuti nell'esecuzione delle storielle.

Il tono immediato e corsivo, più evidente in scene quali la *Natività di Maria*, le *Nozze di Maria e Giuseppe*, *Gesù nella falegnameria* e il *Battesimo di Cristo*, riflette l'indubbia capacità dei pittori di immedesimarsi nella vivace e festosa devozione contadina, e al contempo, di interpretare la sensibilità e il gusto locale, formatosi non su opere di respiro nazionale, ma nell'alveo della tradizione orale liberamente ispirata ai Vangeli Apocrifi.

E da questi ultimi Todisco e i suoi allievi traggono gli episodi leggendari riguardanti la vita di Maria (la sua inaspettata nascita, la sua improbabile *Presentazione al Tempio* e le sue nozze con Giuseppe) e dei suoi genitori, Gioacchino ed Anna (*Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, *Fuga di*

Gioacchino nel deserto, Sogno di Gioacchino, Incontro di Gioacchino ed Anna presso la Porta Aurea di Gerusalemme).

Qui, più che in altre opere, il gusto ritrattista del pittore si orienta verso l'ambiente rurale e artigiano della sua terra, riprodotto nello spirito di umana solidarietà che anima i personaggi e nelle notazioni scenografiche o paesaggistiche, rappresentate per esempio dagli attrezzi appesi nella falegnameria di Giuseppe o dalla pecorella sdraiata sull'erba nella scena del *Battesimo di Cristo*.

Il Martirio di San Sebastiano nella chiesa di San Francesco a Potenza

Nell'unica nicchia che si apre sulla parete sinistra della chiesa di San Francesco a Potenza, al di sopra di un sottostante palinsesto di cui si intravede un lacerto con *Crocifissione*, Giovanni Todisco lascia un *Martirio di San Sebastiano*.

Sullo sfondo di un paesaggio fitto di vegetazione, attraversato da un sentiero che si perde in lontananza, ove si scorgono due figure che corrono verso la boscaglia, si ergono, in primo piano, San Sebastiano e due sgherri. Il Santo, statuario e legato nudo al fusto di un albero come vuole l'iconografia rinascimentale, viene trafitto dalle molteplici frecce che i due sgherri, a pochissima distanza da lui, gli lanciano. Dall'alto della torre, alla destra del dipinto, il re, raffigurato con scettro e corona, assiste al martirio sporgendo il braccio al di fuori del loggiato, con fare accusatorio.



Potenza, chiesa di S. Francesco.

S. Sebastiano.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Questo affresco, eseguito intorno alla metà del '500, sviluppa le tematiche care al pittore di Abriola: approfondimento spaziale unito ad una descrizione minuziosa del paesaggio – dovuta ad una probabile mediata influenza fiamminga –, trattamento plastico e volumetrico delle forme, vena ritrattistica e lettura della realtà in termini prosaici e quotidiani. Nel mentre il

frescante si sofferma sulla descrizione particolareggiata dell'abbigliamento pittoresco degli arcieri – cappello giullaresco, camicia priva di una manica, brache a fasce verticali bicolore, gambali ed archi curvilinei – il dramma del martirio si scioglie in un novellare piano e sereno, ove il volto del Santo, intriso di genuinità popolana e mesta letizia, libera il racconto da ogni tensione emotiva.

La stessa atmosfera briosa verrà riproposta nella decorazione del convento di Sant'Antonio ad Oppido Lucano, insieme ai costumi sfarzosi e alla vivacità del paesaggio, privata però di tutte quelle forzature espressionistiche, tra cui lo studiato e ridondante accostamento di linee curve, che nel San Sebastiano inquinano la purezza delle forme.

Il convento di Sant'Antonio ad Oppido Lucano

Fondato nel 1482²³, dai signori di Oppido Lucano, Francesco e Caterina Zurlo, per gli Osservanti della Provincia Pugliese di S. Nicola, viene nel 1484, con la creazione della Provincia di Santa Maria di Orsoleo, aggregato al Commissariato di Basilicata.

In seguito all'istituzione della Provincia della Riforma in Basilicata (1593), il convento di Sant'Antonio, insieme a quelli di Tricarico, Potenza, Tito e Acerenza, diviene dimora dei Riformati, che lo ampliano nel corso del '600 ed addirittura ospitano, nel 1851, un Noviziato sotto il titolo di Sacro Ritiro di Oppido.

Dotato di due chiostri, refettorio, cucina con dispensa, giardino e celle per i frati, comprende anche la chiesa la cui edificazione risalirebbe allo stesso anno di fondazione del convento.

Essa consta di due navate, di cui la minore aggiunta dai Padri Riformati nel XVII secolo, coperte da volte a botte unghiate. La navata principale è separata dal presbiterio quadrato, coperto da una volta a crociera, mediante un grande arco trionfale a tutto sesto.



Oppido Lucano (PZ), convento di S. Antonio.

Guarigione dello storpio e Resurrezione di Lazzaro.

Foto: S.B.A.S. Matera.

La facciata a spioventi della chiesa, inglobata nell'edificio conventuale e delimitata da due piatte lesene, si presenta con un coronamento di archetti pensili in cima, una monofora tonda, due finestre ed un arcone cieco, inquadrante il portale, che si ripete uguale all'ingresso del convento.

All'interno di tre grandi sale contigue addossate all'ala nord del chiostro del convento di Sant'Antonio, si dispongono episodi vetero e neotestamentari, oltre ai ritratti di tre personaggi biblici raffigurati nello sgancio delle finestre²⁴.

Gli episodi tratti dal Vecchio Testamento sono tre ed occupano le lunette che danno sul chiostro; le scene del Nuovo Testamento, invece, sono sei e si collocano, due a due, nelle lunette poste sulla parete esterna delle tre stanze, tra le finestre. Cosicché ogni stanza contiene tre affreschi: un episodio veterotestamentario e due episodi neotestamentari.

Il primo episodio, contenuto nella lunetta della prima stanza sulla parete interna, raffigurante *Nabucodonosor e i tre fanciulli nella fornace*, mostra a destra il re, con lunga barba bruna e turbante sul capo, assiso e nell'atto di protendere la mano in avanti – da cui si diparte un filatterio bianco che lo avvolge – ad ordinare di costruire una statua d'oro innanzi alla quale tutti gli uomini di Babilonia, all'udir suonare trombe e fanfare, debbono prostrarsi. Al centro della composizione, si erge la statua fatta costruire da Nabucodonosor nella pianura di Dura, sul basamento della quale siedono i musici che, vestiti con sfarzosi e variopinti abiti di foggia cinquecentesca, suonano i loro strumenti musicali. A sinistra è raffigurato uno sgherro che, con un forcone, spinge i tre amministratori di Babilonia, Sadrach, Mesach e Abdenego, nella fornace, per aver disobbedito all'ordine del re. Ma mentre le fiamme inghiottiscono coloro che avevano alimentato il fuoco e spintovi i tre fanciulli, questi ultimi giacciono illesi tra le lingue di fuoco, per volontà divina. Le due iscrizioni ai lati della statua d'oro commentano l'affresco:

NABUCHODONOSOR REX FECIT/AUREAM STATUAM QUIAE ADORAN/DAM IN VOCE
PRAECONIA E VOBIS DICITUR: UT AUREAM STATUAM/ QUAM EREXI ADORAVERIT EADEM
MITTE/TUR IN FORNACEM IGNIS ARDENTIS.

Al di sotto della lunetta un'altra iscrizione accompagna la data di esecuzione – 1558 –:

AUDITA VOCE IN DESERTO PERSONANTE SEXQUIMILLESIMO QUINQUAGESIMO OCTAVO
KALENDAS MAII FELICITER INCIPIT.

La lunetta di fronte contiene, a sinistra, l'episodio della *Guarigione dello storpio*, in cui l'infermo, aiutato da due stampelle di legno, è preceduto da una donna che chiede a Gesù di operare il miracolo; a destra, la scena della *Resurrezione di Lazzaro*, in cui il protagonista è realisticamente ritratto mentre sta per uscire dal sepolcro, aiutato da un'altra persona che sale su una scala a pioli calata nella tomba, mentre Marta, sorella di Lazzaro, si prostra innanzi a Gesù.

Nella seconda stanza trovano posto le scene con *Giuditta e Oloferne*, *Cristo e la Samaritana* e *Cristo e l'adultera*. La prima mostra l'esercito Israelita, composto da fanti, cavalieri e suonatori di tamburi che si preparano alla battaglia ed entrano nell'accampamento dell'esercito assiro, messo in fuga dalla testa di Oloferne ostentata sugli spalti del castello. Le seguenti iscrizioni coronano l'episodio:

TU GLORIA HIERUSALEM LA LETITIA ISRAEL/FUGG LO ESERCITO DI OLOFERN/OLOFERNAS
IACEBAT IN LECTO/ NIMIA EBRIETATE SSOPITUS.



Oppido Lucano (PZ), convento di S. Antonio. Giuditta e Oloferne.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Le altre due scene, rappresentate sulla lunetta esterna, divise da una monofora, illustrano l'incontro tra Gesù e la Samaritana presso il pozzo di Giacobbe e quello con la peccatrice presentata dai Farisei.

Il primo episodio, che si svolge sullo sfondo di una città dai sontuosi edifici rinascimentali, circondata da una cinta muraria turrata, ritrae la Samaritana nell'atto di tirare con la carrucola il secchio pieno d'acqua dal pozzo, mentre Cristo, di fronte, le parla. Ai piedi del pozzo in pietra è posta una bellissima anfora decorata. Nel secondo episodio, all'interno del tempio, di cui è visibile l'architettura interna di stile rinascimentale e il pavimento a marmi bicromi, Gesù si piega in terra ad indicare una iscrizione posta su una lastra, al cospetto della peccatrice, raffigurata in piedi, con le braccia conserte, mentre i Farisei assistono sdegnati all'evento.

Nella terza stanza, la lunetta che dà sul chiostro accoglie l'episodio biblico della *Caduta della manna* nel deserto ove una moltitudine di uomini e donne, in abiti rinascimentali, sullo sfondo di tende da accampamento, si affanna a raccogliere l'insperato cibo con cesti, ciotole, catini e anfore.

L'iscrizione sottostante commenta:

AFFLIXITTE DEUS PENURIA ET DEDIT TIBI CIBUM MANNA, QUOD IGNORABAS TU ET PATRES TUI, UT OSTENDERET TIBI QUOD NON IN SOLO PANE VIVIT HOMO SED/IN OMNI VERBO QUOD PROGREDITUR DE ORE DOMINI DEUTERONOMII 8.C.

L'altra lunetta presente nella stessa sala descrive altri due miracoli compiuti da Gesù, la *Guarigione del cieco* e la *Guarigione del paralitico*.

Nel primo scomparto, sulla soglia di un edificio rinascimentale di cui si intravede una volta a botte a lacunari, Cristo, seguito dai discepoli, stende il fango sugli occhi chiusi del cieco, genuflesso e poggiato ad un lungo bastone.

Nel secondo scomparto, sullo sfondo di un edificio cinquecentesco, Cristo, assistito da un angelo poggiante su una nuvola e seguito dagli apostoli, tra cui si riconosce Pietro con capelli ricciuti e barba bianca, stende la mano sul paralitico, semisdraiato su un lettino e avvolto in un lenzuolo bianco. Le rispettive iscrizioni esplicative recitano:

A SECULO NON EST AUDITUM QUOD QUIS APERUIT OCULOS, NISI ESSET HIC CHRISTUS e
SURGE ET AMBULA.

Negli affreschi di Oppido lo stile di Giovanni Todisco, schietto nella sua immediata adesione alla realtà, si arricchisce, come mostrano gli episodi ora descritti, dell'eleganza cortigianesca propria dell'epoca sua, la Rinascenza. Così i personaggi illustrati, realistici interpreti del dramma sacro, recitano sullo sfondo di elaborate architetture rinascimentali e indossano, come fa notare Rita Bianco, gli eleganti costumi contemporanei. Emblematici, a proposito, sono i riferimenti fatti dalla studiosa: ai "suonatori dai corti 'gonnelli', con i 'giubboni' dai tessuti fasciati, i cappelli piumati o da giullare; in posizione preminente rispetto al drammatico, ma qui marginale, momento del miracolo della fornace", all'adultera che indossa uno sfarzoso abito che "ricorda la 'saia' che le ricche signore dell'epoca vestivano con l'elegante berretto e le ornate scarpine", alla Samaritana che "compie l'umile gesto di trar l'acqua dal pozzo con una ricca veste di damasco che si apre a mostrare la 'delanterà' in colore contrastante di un abito spagnoleggiante" e all'esercito israelita, nella scena della Morte di Oloferne, i cui "trombettieri, paggi, 'mozzi di sperone' con variopinte livree, alabardieri e porta insegne, evocano gli splendori della capitale, di quell'esercito ispano-napoletano 'da Mille e una Notte' descritto nella *Question de Amor*'.



Oppido Lucano (PZ), convento di S. Antonio. Gesù e la Samaritana.

Foto: S.B.A.S. Matera.

Dunque il pittore lucano, non prescindendo dalla fedele riproduzione del dato reale, connota quest'ultimo in termini di sfarzo e preziosità, che trovano riscontro – secondo la Bianco – “in un'epoca che riservò all'eleganza e ai fasti, alla bellezza e alle arti ogni attenzione”, ma anche in quel clima goticocavalleresco che Todisco riprodusse alcuni anni prima nel grande riquadro con *San Giorgio e la Principessa* nella chiesa di Sant'Antonio a Cancellara.

Negli affreschi oppidani affiora, quindi, un'atmosfera cortese e festosa che libera il racconto da ogni tensione emotiva, come già avevamo osservato nel *San Sebastiano* potentino, e lo contestualizza socialmente.

Ulteriori caratteristiche del pittore lucano, secondo Rita Bianco, sono l'“analitica descrizione del paesaggio in lontananza, in cui scopriamo minuscole figure umane in movimento”, i “corpi impostati ad una certa quadratura delle forme”, le “fisionomie ‘pungenti’ dei personaggi che serbano talvolta il ricordo di un altro diffusore dello squarcionismo nel sud, quale fu Vincenzo de Rogata”, i “pavimenti quadrettati”, la “preziosa cromia” e i “caldi riflessi dorati, dai luminosi accordi, in cui si intravede l'eco della miniatura napoletana di cinquanta anni addietro...” che, secondo il suggerimento del Kalby, richiamano lo stile di Cristoforo Scacco.

Il convento di Sant'Antonio a Rivello

Alla richiesta dei cittadini di Rivello e del suo sindaco di costruire un convento per i frati dell'Osservanza, il pontefice Leone X, il 30 gennaio del 1515, rispondeva affermativamente, con il breve “Exponi nobis”, indirizzato al vicario di Potenza, P Gianfrancesco eletto un anno prima probabilmente, ed ai frati minori dell'Osservanza di Basilicata. Il convento, edificato nello stesso anno, dopo essere stato a lungo ritenuto uno dei maggiori punti di riferimento culturali della regione, subì nel IX secolo diverse traversie. Chiuso nel 1807, fu ripristinato nel 1817 e nuovamente soppresso nel 1866 per essere attualmente adibito a scuola media.

Esso si sviluppa attorno ad un chiostro quadrangolare, demolito recentemente dal lato meridionale, che presenta arcate a tutto sesto impostate su colonne.

La chiesa presenta un'ampia facciata quadrangolare a portico, con due arcate rette da pilastri ed un portale ad arco ribassato. Quest'ultimo è inquadrato da due lesene scanalate, sorgenti su alti dadi recanti scolpiti vasi con fiori. I capitelli compositi recano anch'essi fiori. Il fregio del portale è, inoltre, sormontato da un arco lapideo ornato da fiori mentre ai lati dell'ingresso sono posti due leoni che atterrano un ariete.

La cupola, sovrastante il presbiterio, è caratterizzata da corsi orizzontali di tegole che formano una serie di anelli concentrici di grande originalità. Il campanile, addossato alla parete sinistra, è composto da tre ordini di monofore ad arco e presenta una copertura a quattro falde.

Nel XVIII secolo l'interno della chiesa vide l'aggiunta di stucchi barocchi, la chiusura delle arcate della navata sinistra e la costruzione della volta a botte unghiata. A questo secolo va anche datato il pregevole coro ligneo nell'abside, raffigurante allegorie dei mestieri.

Il chiostro, il pronao e il refettorio del convento di Sant'Antonio ospitano gli affreschi attribuiti a Giovanni Todisco da Abriola e ad un'affascinante figura di artista che molti studiosi hanno identificato come Girolamo Todisco, figlio di Giovanni, attivo a Rivello attorno al terzo decennio del '600. Mentre Giovanni esegue le *Storie della Vita e della Passione di Cristo* nelle ali orientale ed occidentale del chiostro e l' *Ultima Cena*, recante la data 1559, nel Refettorio, Girolamo opera, invece, nel pronao e nell'ala settentrionale del chiostro, ove continua le *Storie della Vita di Cristo* (la *Deposizione*, il *Compianto sul Cristo morto*, la *Resurrezione*, la *Trasfigurazione di Cristo*, la *Discesa dello Spirito Santo*, l'*Ascensione di Maria Vergine*, la *Madonna in gloria tra angeli musicanti*) iniziate da Giovanni, e completa la vivace decorazione delle volte a crociera del chiostro con festoni fogliacei misti a fiori, frutti, figure allegoriche dai volti caricaturali avvolte in eleganti filatteri e animali fantastici che rappresentano un saggio del tardo manierismo lucano.



Rivello (PZ), convento di S. Antonio. Ultima Cena, Giovanni Todisco.

Foto: R. Villani.

Partendo dall'*Ultima Cena* di Giovanni, più integra rispetto ai restanti affreschi, notiamo che l'artista, facendo leva sulle singole componenti della sua arte, quali la resa naturalistica del dato reale, la compiaciuta e lenticolare descrizione dei dettagli soprattutto degli oggetti d'uso quotidiano, l'utilizzo di scenografie architettoniche in funzione prospettica, la vena ritrattistica e la caratterizzazione psicologica dei personaggi, amalgama e fonde tutti questi elementi in un'opera di sintesi che rappresenta il punto di arrivo delle esperienze maturate ad Orsoleo, a Cancellara e ad Oppido Lucano. Così, nell'affresco del refettorio, i tredici commensali, sullo sfondo di un elegante architettura d'interni rinascimentale, si dispongono, con fare concitato, attorno alla tavola imbandita con ogni sorta di vivande: mele, ciliegie, arance, cocomeri, fichi, ma anche carni, selvaggina, pani, e persino crostacei disposti su piatti, vassoi, cesti, o alla rinfusa sulla tovaglia bianca di fiandra con rombi, assieme a brocche, tazze, bicchieri e coltelli. Il Todisco arricchisce, inoltre, la composizione con la presenza della Madonna, di un paggio vivandiere, di un Sant'Antonio da Padova in miniatura, inginocchiato innanzi al tavolo, della Maddalena intenta a baciare i piedi di Cristo e di due animali maculati sotto al desco, di cui uno sembrerebbe un gatto, l'altro un cane con un osso in bocca. Mentre gli apostoli e Gesù sono vestiti assai semplicemente, con tuniche di vario colore, le due ancelle e il servitore indossano fastosi costumi cinquecenteschi dai tessuti damascati pregiati. Bellissimo è il sottovelo trasparente a fiorellini che fuoriesce dal velo bianco ricamato della Madonna, ritratta nel vano della porta, a sinistra, nell'atto di far cenno al servitore, dal copricapo piumato, di servire l'ennesima pietanza.

Tuttavia lo stile del pittore di Abriola, pur preservando l'originaria preminenza del colore che plasma e scolpisce le sagome, sembra, in questo dipinto, rinunciare alla tensione emotiva presente nelle lunette del chiostro in favore di una trattazione più sciolta della forma che smorza gli eccessi del dramma presenti negli episodi rivellesi della Passione (*la Cattura di Cristo, la Flagellazione, la Liberazione di Barabba, Cristo portato dinanzi a Pilato, Cristo caduto sotto la Croce, I due ladroni portati sul Calvario, la Crocifissione*), ma anche nelle lunette oppidane, cariche di suggestioni espressionistiche.

Tra questi la *Flagellazione* e la *Crocifissione* meglio esprimono la sensibilità drammatica del Todisco. Nel primo, all'interno di un ricco edificio, Cristo dal corpo tornito, legato ad una

colonna con capitello ionico, viene flagellato da due nerboruti fustigatori mentre un gallo è appollaiato sulla soglia della finestra.

Nell'affresco raffigurante la *Crocifissione*, Cristo pende da una lunga croce posta al centro della composizione e affiancata dalle croci del buon e del cattivo ladrone, afferrati rispettivamente da angeli e da demoni. In basso a destra, armigeri a cavallo e sommi sacerdoti, con in mano le bandiere – tra cui spicca una su cui è effigiato uno scorpione – attendono la morte dei crocifissi, mentre a sinistra, la Madonna, Maria di Magdala e Giovanni Battista piangono per la morte imminente del Cristo.

Tra gli episodi della Vita di Cristo (il *Sogno di Giuseppe*, *l'incontro tra Giuseppe e Maria*, *la Natività*, *la Presentazione al Tempio*), raffigurati da Giovanni nelle lunette del braccio orientale del chiostro va segnalato, per l'immediatezza espressiva, il *Sogno di Giuseppe*: Giuseppe, a destra, dorme disteso in terra mentre un angelo, benedicente sopra di lui, tocca con la mano il suo capo coperto dal turbante. Al centro della composizione è illustrata l'offerta sacrificale dell'agnello mistico.

In questi affreschi lo stile di Todisco si affina, come abbiamo già notato nell'*Ultima Cena*, lo spazio si dilata e si approfondisce, l'illustrazione dei costumi e degli usi del tempo personalizza fortemente gli episodi raffigurati, quasi il pittore lasciasse un proprio marchio, un segno distintivo che lo rendesse facilmente riconoscibile.



Rivello (PZ), convento di S. Antonio.

Crocifissione, Giovanni Todisco (sec. XVI).

Foto: S.B.A.S. Matera.

In quest'ottica va letto l'episodio de *I due ladroni portati sul Calvario*, che l'artista introduce per la prima volta nell'ambito delle Storie della Passione di Cristo e che reinterpreta alla luce del suo vissuto personale, quotidiano: egli non si limita all'illustrazione della scena principale – i due sgherri che spingono i ladroni verso il Golgota sormontato da due croci – ma si attarda nella descrizione dei due personaggi secondari intenti a scavare la terza buca in cui sarà infissa la croce di Gesù, mentre in lontananza, a destra, lascia intravedere cavalieri e fanti armati all'interno di un ricco edificio con lance.

La chiesa di Santa Barbara a Rivello

Secondo Anna Grelle, Todisco esegue nella chiesa di Santa Barbara, sempre a Rivello, un'Annunciazione e una Madonna con Bambino e S. Eligio, nell'edicola, a destra dell'abside, datate 1566 come si evince dalla iscrizione posta accanto alla Madonna.

L'arco dell'edicola inquadra la figura della Vergine, seduta e con il Bambino in braccio. Entrambi sono rivolti verso un vescovo, S. Eligio, abraso nel viso e in altre parti del corpo.

Al di sopra dell'arco è raffigurata un'Annunciazione: l'Angelo a sinistra, la Madonna a destra e nel timpano è dipinto, invece, l'Eterno.

La cappella di Santa Lucia ad Avigliano

Sulla base di un documento del 1643, custodito nell'Archivio Parrocchiale di Avigliano, contenente la descrizione della cappella di Santa Lucia ad Avigliano, degli altari e delle pitture murali, veniamo a conoscenza che queste furono commissionate, nel 1567, a Giovanni Todisco di Abriola dal procuratore della confraternita di Sant'Antonio, Pirro Antonio Guglielmi.

La cappella, in origine dedicata a Sant'Antonio da Vienna²⁵ e successivamente a Santa Lucia, fu costruita nel 1566, come attesta l'iscrizione sul portale

DIVVS ANTONIVS VIRILITER DIMICAVIT HOC / FAC ET VIVES ANNO DOMINI 1566.

Essa presenta una pianta a navata unica terminante in un'abside. All'esterno, la semplice facciata a capanna è contrassegnata da una piccola monofora tonda tompagnata, sul frontone, da due finestre rettangolari e da un maestoso ed elegante portale in stile rinascimentale, circondato da due lesene scanalate e un architrave anch'esso scanalato, che spicca sulla superficie lineare della facciata.



Avigliano (PZ), cappella di S. Lucia.

Catino absidale, lato destro, particolare dell'Eterno Padre e degli angeli musicisti.

Foto: A.Palese. da "Basilicata Regione Notizie" 91/1999.

La cappella, come scrivono Giuseppe Settembrino e Francesco Manfredi, apparteneva al capitolo ricettizio di S. Leonardo e possedeva, come attesta la documentazione dell'Archivio Parrocchiale di Avigliano, finanche una masseria con armenti nel feudo di Lagopesole di cui esiste un quaderno di introiti relativi agli anni 1687-88. Intorno al 1730 la congregazione di Sant'Antonio è unita a quella di San Leonardo come ci mostra lo Statuto del Capitolo ricettizio di San Leonardo. Nel 1841, Nicola Maria Corbo menziona la cappella in quanto "una delle chiese più affrescate del Regno...". Nel 1856, la chiesa viene ristrutturata e gli affreschi, già danneggiati per l'introduzione di alcuni altari, vengono ricoperti da uno strato di intonaco. Il restauro successivo li riporta alla luce nel 1983.

Gli affreschi, dedicati in parte a *Sant'Antonio Abate* e a *Santa Lucia*, si dispongono sulle pareti della navata, nel catino e sulla parete absidale.

Partendo in senso orario nella visita della cappella, ci troviamo di fronte ai lacerti di affreschi della parete sinistra riquadrati da frammenti di lesene ed architravi dal sapore rinascimentale. Si riconoscono, nei riquadri superstiti, a partire da sinistra, la parte inferiore di una figura circondata da quattro piccoli edifici bianchi con tetti rossi, a seguire una celebrazione liturgica, come si evince dalla presenza dell'officiante rivestito della pianeta scarlatta, dietro un altare reclinato su cui è poggiato un calice, e di un vescovo, un diacono ed un orante genuflessi. Nella terza formella si intravedono due figure a sinistra di cui una con indosso la pianeta, di fronte ad un uomo ignudo che, lambito da lingue di fuoco, protende innanzi le mani. Illeggibili sono le formelle del registro sottostante.

Continuando sempre a sinistra, sulla parete dell'abside è affrescato un *San Girolamo nello studio*. Del Santo si intravedono l'aureola e le mani mentre dello studio si può osservare lo scrittorio su cui è poggiato un libro aperto e il leggio su cui è poggiato un altro libro.

Gli affreschi del catino absidale dividono la cavità in due parti: la superiore contenente l'enorme affresco raffigurante *l'Incoronazione della Vergine* alla presenza di paffuti angeli musicanti, l'inferiore, corrispondente all'intero emiciclo, divisa a sua volta in cinque scomparti contenenti figure di Santi ed episodi della *vita di S. Antonio Abate*.



Avigliano (PZ), cappella di S.Lucia.

Miracolo di S.Antonio da Padova.

Foto: G. Di Palma. da "Basilicata Regione Notizie" 91/1999.

Nell'*Incoronazione della Vergine*, la Madonna, al centro della composizione, viene incoronata dalla SS. Trinità, il Padre a destra, il Figlio a sinistra e lo Spirito Santo, sotto forma di colomba bianca, in asse con il capo di Maria su cui è posta la corona, mentre tutt'attorno musicisti alati, dagli abiti variopinti, allietano l'evento con i loro strumenti musicali. Le figure, variamente connotate, poggiano su un soffice tappeto di nubi bianche: la Vergine indossa un mantello azzurro su una veste rossa e giunge le mani in atteggiamento di preghiera; Cristo, a sinistra, avvolto in una tunica scura coperta da un drappo ocra, non poggia saldamente sullo strato ovattato di nubi, ma sembra levitare con la sua posa instabile verso Maria; il Padre, a destra,

seduto in trono, regge con una mano il globo terrestre sormontato da una croce e con l'altra sorregge la corona.



Avigliano (PZ), cappella di S. Lucia.

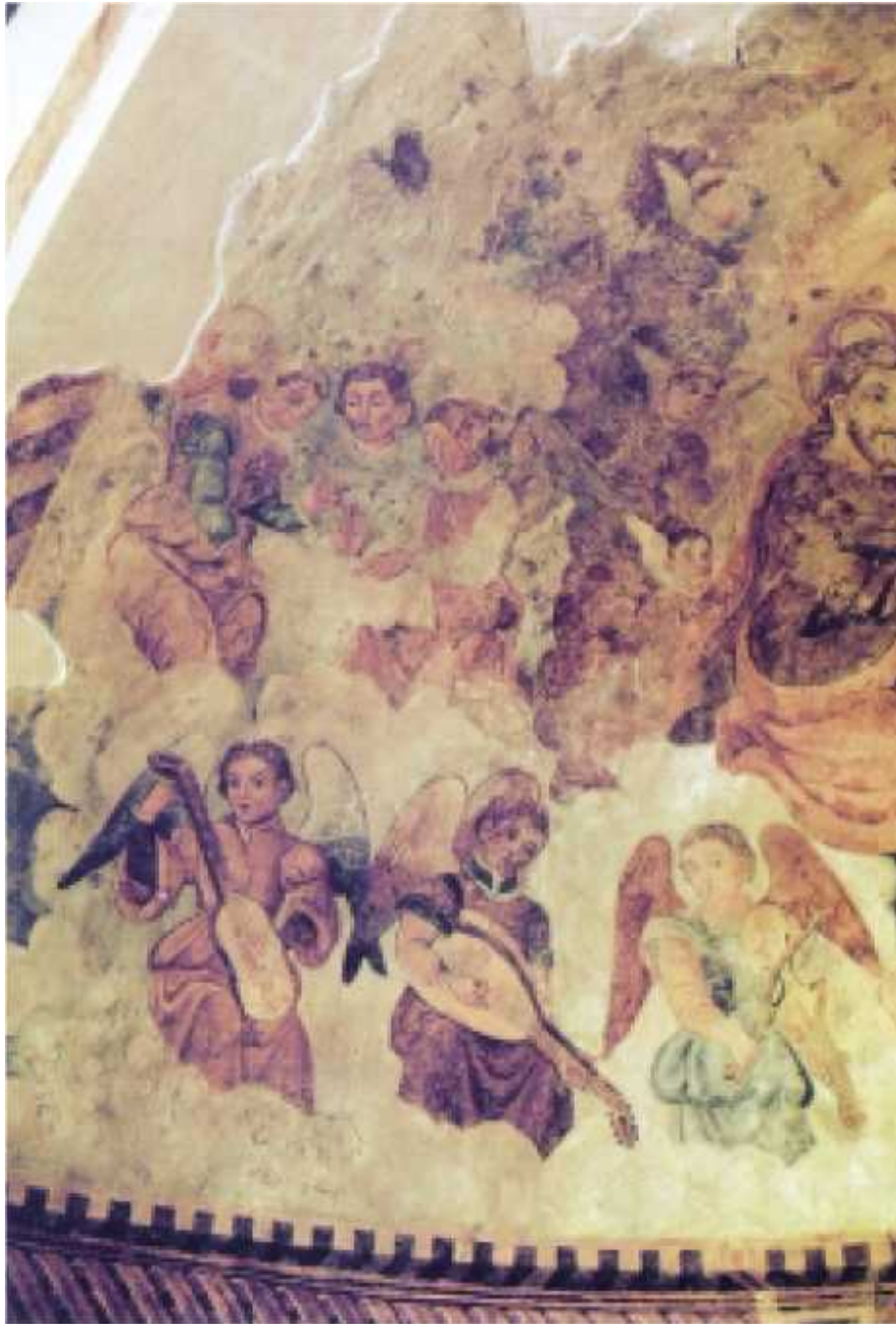
Denuncia alle autorità contro S. Lucia per la sua fede cristiana.

Foto: A.Palese. da "Basilicata Regione Notizie" 91/1999.

La decorazione della calotta absidale è completata dagli angeli musicisti che si dispongono, per gruppi di due o di tre, in due schiere. Nella inferiore, a sinistra, tre sono intenti a suonare la chitarra, il liuto e il violino e a destra, due affrontati danno fiato ai flauti mentre altri due suonano rispettivamente il salterio e la lira. La schiera superiore vede, a sinistra tre cherubini cantare le lodi, a destra due angeli alternare il canto al suono. Circondano il gruppo trinitario testine alate di angeli, che vanno affievolendosi verso l'alto. I cherubini presentano volti fanciulleschi dai lineamenti marcati: occhi scuri e sgranati, gote paffute e rubiconde, capelli

ricciuti. Indossano abiti cinquecenteschi eleganti e dall'ampia gamma cromatica, in sintonia con le ali dal piumaggio multicolore.

L'emiciclo sottostante è scandito da un colonnato dipinto, costituito da cinque colonne con capitelli corinzi reggenti una trabeazione decorata ad intreccio, interrotta in corrispondenza delle colonne da riquadri contenenti una bugna a punta di diamante, che racchiude alcune figure di Santi ed episodi della *vita di Sant'Antonio Abate*. Nello scomparto scandito dalla prima colonna si scorgono, tra i lacerti, la formella superiore raffigurante uno dei miracoli compiuti da Sant'Antonio: la guarigione della gamba di un uomo destinata all'amputazione. La scena mostra, infatti, il Santo nell'atto di benedire la gamba ammalata dell'infermo semidisteso sul pavimento che, alla presenza di una donna e di un altro uomo che lo regge, brandisce il coltello destinato ad amputare l'arto. La formella sottostante, scarsamente leggibile, sembrerebbe narrare *la predica di Sant'Antonio ai pesci*.



Avigliano (PZ), cappella di S. Lucia.

Catino absidale, lato sinistro, particolare degli angeli musici.

Foto: A.Palese. da "Basilicata Regione Notizie" 91/1999.

Nel secondo scomparto è raffigurata, entro una nicchia ad arco con catino decorato a conchiglia, la figura di *Sant'Antonio da Padova*, chiaramente identificata dall'epigrafe "S. ANTONIO DI PADOVA", abrasa nel volto e nella parte superiore del corpo. La terza campata, coincidente con l'asse dell'abside, contiene un riquadro interamente occupato da un motivo decorativo caratterizzato da rombi inquadrianti gigli stilizzati. Nel quarto scomparto trova posto la raffigurazione di *San Paolo eremita*, come ci mostra l'iscrizione sottostante "S. PAVLO PRIMO

EREMITA”, entro una nicchia del tutto simile a quella contenente il *Sant’Antonio*, in base ad una impostazione speculare della composizione. *San Paolo eremita*, ritratto scalzo e con capelli lunghi e fluente barba bianca, indossa una tunica corta che lascia scoperti i fianchi, le braccia e le gambe e, tra le braccia giunte in segno di preghiera, regge un lungo bastone. Ai suoi piedi si scorgono animali selvatici. La campata successiva racchiude diverse formelle che narrano alcuni episodi della *vita di Sant’Antonio Abate e di San Paolo eremita*. Nella prima è raffigurato *l’incontro tra Sant’Antonio e il centauro*, nella seconda *l’incontro tra Sant’Antonio e San Paolo eremita*. La formella sottostante, scarsamente leggibile, ritrae un uomo lambito dalle fiamme alla presenza di una figura femminile con cuffietta bianca.

I superstiti affreschi presenti sulla parete absidale di destra descrivono, nella parte superiore, un’*Annunciazione*, piuttosto rovinata, e in basso una figura di Santa scolorita, probabilmente *Santa Lucia*, entro una nicchia ad arco.

Sulla parete destra della navata sono, invece, illustrati episodi della *vita di Santa Lucia*, all’interno di una struttura architettonica dipinta simile a quella dell’emiciclo absidale. Le uniche scene leggibili sono quelle relative alla denuncia di Lucia da parte del promesso sposo e alla decapitazione della Santa.

La prima formella, commentata dall’iscrizione

[...]V [...] PASSUATIO [...] RUFFIANI ET /...] FU ONTA [...] SIARE,

mostra, all’estrema destra, un personaggio d’alto lignaggio – probabilmente il fidanzato – che, con fare accusatorio, punta il dito verso Lucia alla presenza di due emissari armati che trattengono la Santa e di una donna dall’atteggiamento supplice. Secondo la *Legenda Aurea* Lucia sarebbe stata denunciata, in quanto cristiana, dal suo promesso sposo al prefetto Pascasio, che ne avrebbe decretato la condanna e, quindi, il martirio.

La formella adiacente, la cui iscrizione sottostante reca:

V. [...] O LA CONDANNAO CHE POSSE STRASSINATA/ A. PRESSO. AD UN PARO DI VOI,

mostra il martirio della Santa che, incatenata al collo e con le mani legate, viene trascinata da una coppia di buoi fustigati da uno sgherro, alla presenza dei genitori della martire, straziati dal dolore, e di armigeri a cavallo, mentre un altro aguzzino brandisce una spada sul collo di Lucia.

Gli affreschi successivi raffigurano una *Madonna in Trono* adorata da due committenti e affiancata, ai lati, da due nicchie contenenti due Santi.

Qui, come altrove, lo stile del maestro di Abriola é incentrato sulla narrazione e sulla caratterizzazione dei tipi umani. E’ una pittura che cattura l’attenzione dello spettatore con i suoi continui richiami alla realtà e lo appassiona con la fedele ricostruzione spazio-temporale; si sofferma sugli elementi esterni – gli abiti, l’ambientazione, l’architettura – ma anche sui moti interiori dei personaggi, riflessi nell’espressività dei volti e nella gestualità delle sagome colorate.

Il convento di Santa Maria della Neve a Laurenzana

Scoperti in anni recenti, all’interno del vecchio convento di Santa Maria della Neve a Laurenzana attualmente adibito a cimitero, gli affreschi del cosiddetto “corrituretto”, inediti fino al restauro dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata (1998), potrebbero, a mio avviso, essere stati eseguiti da Giovanni Todisco, coadiuvato dalla sua bottega. Si tratta di lacerti di pitture raffiguranti due *padri della chiesa*, *Abramo e Isacco* e, su un grande tabellone, la

Natività di Gesù corredata degli episodi dell' *Annuncio ai Pastori*, dell' *Adorazione dei Pastori* e della *Venuta dei Magi*.

La fondazione del convento di Santa Maria della Neve a Laurenzana, attualmente adibito da più d'un secolo a cimitero, sembrerebbe risalire al 1473, secondo il Padre Bonaventura da Laurenzana. Questi, respingendo la tesi del compilatore degli *Annales* e di altri cronisti secondo cui l'anno di fondazione risalirebbe al 1512, sostiene che, dato che il Beato Egidio da Laurenzana divenne frate, trascorse l'anno di noviziato e morì nel 1518, nel convento di Santa Maria della Neve, all'età di 75 anni, è impossibile che il convento possa essere stato fondato soltanto sei anni prima della sua morte.

Tra l'altro una lettera indirizzata dal Vicario generale, Pietro da Napoli, a Raimondo Orsini, il 13 marzo del 1483, prova che il convento, a quella data, già esisteva. Esso fu, dunque, fondato nello stesso anno in cui fu emanata dal pontefice Sisto V la bolla "Ex suprema dispositione" che sanciva la costruzione di un convento ad Aieta e a Laurenzana, chiuso poco più tardi e riaperto nel 1512, anno a cui il Gonzaga e il Wadding fanno risalire la data di fondazione.

Secondo il *Summarium Status* del 1723, il convento di Santa Maria della Neve sarebbe stato fondato per i *Padri Osservanti* nel 1511, dall'Università di Laurenzana, e concesso ai *Padri Riformati* verso il 1600, che lo avrebbero completamente ristrutturato.

Veniamo, ora, alla descrizione dei superstiti affreschi cinquecenteschi. I due *Padri della Chiesa*, leggibili soltanto nel volto e nella parte superiore del busto per la caduta dell'intonaco, sono ritratti di mezzo profilo, quindi affrontati, tra intrecci fogliacei stilizzati di color bianco, grigio, giallo e arancio. Quello di sinistra, con la tiara bianca, ha capelli lunghi e una lunga barba bionda, indossa una dalmatica bianca e una stola nera, la figura dirimpetto, dal sembiante giovanile – capelli corti e viso imberbe –, indossa una tiara marrone riccamente decorata e una dalmatica rossa dai ricami preziosi sul collo e sulla spalla. Purtroppo l'assenza di iscrizioni non consente di identificare i due personaggi.

Il frammento con Abramo e Isacco illustra i due personaggi biblici su uno sfondo scuro, circondati da un ramo fogliaceo stilizzato che si diparte dal petto di Abramo e che simboleggia la sua stirpe, da cui discendono Davide e Gesù, come attesta l'iscrizione sul libro aperto sotto il braccio di Abramo:

LIBER / GNIS / IESV.XPI / FILII / DAVID / FILII ABRAA / ABRAA / GENVIT / ISAAC.

Abramo è ritratto semisdraiato in terra mentre con la mano sinistra regge l'albero genealogico e con la destra, il cui braccio semiflesso poggia sul libro aperto, sostiene il capo. Mostra capelli, sopracciglia, baffi e lunga barba bianchi e indossa un turbante rosso e un ricco soprabito dorato ricamato da cui fuoriescono le braccia ricoperte da un prezioso tessuto rosaceo, anch'esso decorato con motivi floreali e la tunica semplice di color bluastro. Isacco, identificato dall'iscrizione posta dietro la sua figura sul filatterio che si diparte dall'albero genealogico, mostra anche lui un sembiante centenario, suggerito dal volto barbuto. Più modesto del padre nel vestito, indossa una tunica di color rosso e un turbante bianco a fasce azzurre. Con lo sguardo rivolto verso il cielo, apre le mani in segno di preghiera, mentre il padre, con lo sguardo profondo rivolto verso il basso, ha un atteggiamento più pensoso.



Laurenzana (PZ), convento di S.Maria della Neve. Adiamo e Isacco.

Foto: R. Villani.



Laurenzana (PZ), convento di S.Maria della Neve. Frammento di affresco.

Foto: R. Villani.

Il grande riquadro con la *Natività* presenta, al centro, il gruppo con Maria, Giuseppe e il Bambino; quest'ultimo ignudo e con la mano protesa verso la Madre, è semisdraiato su un grosso tronco d'albero mozzato ed è adorato, oltre che dai pastori che recano agnelli in dono e suonano le zampogne, da Sant'Antonio da Padova, riconoscibile per il giglio bianco, e da San Francesco d'Assisi, identificato per mezzo delle stimmate sul petto e sui piedi scalzi, entrambi genuflessi.

All'estrema sinistra, in un riquadro a sé stante diviso da un semplice elemento architettonico, è rappresentato l'*Annunzio ai Pastori*: un pastore, seduto in terra, volge lo sguardo verso il cielo, dove campeggia un angelo dalla tunica rossa e le ali verdi che svolge il filatterio con l'iscrizione: "NUNTIO VOBIS GAVDIVM". In primo piano, accanto al pastore che realisticamente si protegge con la mano dalla luce accecante, è ritratto un bellissimo cane bianco, sullo sfondo, prospetticamente malriuscito, pascolano le greggi, tra cui si intravede in lontananza una volpe che, approfittando della distrazione del padrone, addenta una pecora e fugge.

In secondo piano, rispetto alla *Natività*, è la lunga processione dei Magi, preceduti e accompagnati da un equipaggio di cavalieri, fanti, paggi, servitori che, con squilli di tromba e gran sfoggio di abiti eleganti, armature, armi, cavalli bardati e ricchi doni, annunciano il loro arrivo.



Laurenzana (PZ), convento di S.Maria della Neve.

Natività (particolare).

Foto: S.B.A.S. Matera

Al disotto della composizione corre un fregio con fiori, girali e mostruosi quadrupedi alati, intervallato dall'iscrizione "ESA HONORA" e da due stemmi gentilizi di color marrone dai bordi dorati, raffiguranti due braccia dalle mani insanguinate che si incrociano su una corda formante una figura romboidale.

I frammenti sottostanti lasciano intravedere dei tondi che dovevano contenere i simboli dei quattro evangelisti.

La decorazione del convento di Santa Maria della Neve fu affidata, a giudicare dallo stile, a Giovanni Todisco di Abriola che si avvale sicuramente di aiuti. Insicura infatti, come abbiamo già notato, pare l'impostazione prospettica dello spazio che, lungi dall'estendersi in profondità, tende ad essere riprodotto nella parte alta del dipinto, almeno per quanto riguarda il tabellone con la Natività quando, per contro, Todisco ha già dato prova di saper padroneggiare la prospettiva a Sant'Arcangelo, a Cancellara e a Rivello. A mio avviso la mano del maestro è chiaramente riconoscibile nei due personaggi biblici – Abramo ed Isacco – e nei due Padri della Chiesa, per la resa espressiva dei lineamenti delle figure, soprattutto di Abramo e Isacco, dallo sguardo intenso e intelligente e, nel caso del primo, leggermente corruciato; per il trattamento della forma, plasmata dal colore ma anche dal chiaroscuro sapientemente dosato e utilizzato in funzione plastica per tornire i corpi e per dare volume alle immagini; per l'inquadramento prospettico dei personaggi: Isacco non è raffigurato più in alto rispetto al padre, per significare che è più lontano di lui, ma è posto dietro Abramo e quindi da lui parzialmente coperto.



Laurenzana (PZ), convento di S.Maria della Neve.

Natività (particolare).

Foto: R. Villani.

Per quanto riguarda la composizione, ben più ampia, con la *Natività*, il frescante o i frescanti qui impegnati mostrano di aver fatta propria la lezione del maestro, soprattutto di aver assimilato la “quotidianizzazione” dell’evento sacro. Così, nella scena dell’*Annunzio ai Pastori*, la volpe fugge con la preda nelle fauci, il pastore protegge lo sguardo dalla luce emanante dall’angelo e, nella *Natività*, Giuseppe bada a che la candela non si spenga. Ma, accanto

all'interpretazione realistica del sacro, manca la forza umanizzante impressa ai personaggi da Todisco, la vitalità espressiva sconfinante talvolta nell'espressionismo, la tensione drammatica, l'esplorazione profonda degli animi. Il frescante della *Natività* ha sì appreso la tecnica del maestro di riprodurre realisticamente il dato fenomenico, di arricchire la composizione con dettagli – a volte fin troppo ridondanti – ma si ferma ad una riproduzione superficiale e statica. Ciò che a lui interessa è l'insieme della composizione, la ricchezza dei particolari più che la resa espressiva, siglata in San Giuseppe da un'espressione di maniera più simile ad una smorfia che ad un pensoso corruciar di sopracciglia.

Gli affreschi di Todisco nella SS. Trinità a Venosa e nella chiesa di San Gerardo ad Abriola

Altri due affreschi sono stati dalla Grelle attribuiti a Giovanni Todisco da Abriola: il ritratto di Agostino Barba, parente del Bali, recante la data 1566, nella chiesa della SS. Trinità a Venosa, e una Madonna con Bambino affiancata da una Santa Elena, nella chiesa di San Gerardo ad Abriola, suo paese natale.

Il personaggio, raffigurato da Todisco sul pilastro destro del terzo arcone della navata centrale della SS. Trinità di Venosa, appare inginocchiato di profilo con i gomiti posati sul copricapo, a sua volta poggiato sul piano dell'inginocchiatoio, intento a leggere un libro.

Indossa un abito e un mantello nero, alla maniera dei cavalieri di Malta, e reca una spada, di cui si scorge l'elsa.

Dietro di lui una tenda di color rosso lascia intavedere un paesaggio in lontananza. In alto, tra le nubi, è raffigurata la *Vergine con il Bambino*.

Le seguenti iscrizioni, poste rispettivamente nella fascia inferiore dell'affresco e nella parte inferiore sinistra del dipinto, su un foglio, così commentano la scena:

“D (OMI) N(U)S HIERONIMUS EIUS FILIUS HOC OPUS F(IERI) F(ECIT) A D MDLXVI” e “DOM / DNS AUGUSTI / NUS GORITIUS / BARBA DE CIVI / TATE NOVARIA / HIC IACET OBIIT/ DIE P / MESIS SEP /TEBRIS SUB /DNI MDLXVI”.

La *Vergine con Bambino*, nella chiesa di San Gerardo ad Abriola, è ritratta, a mezzo busto, entro una nicchia (cm 200 x 160) incorniciata da una semplice fascia decorata con piccoli tratti verticali e recante, nel sottarco, l'*Eterno* e profeti entro tondi e, in un piccolo riquadro a sinistra, la figura di *Santa Elena* con la croce.

La Madonna, dal nimbo decorato a ramage, mostra un volto dolce ed espressivo, sottolineato da occhi grandi, leggermente sporgenti dalle orbite, palpebre larghe e sopracciglia sottili e arcuate; indossa un mantello bordato da una fascia lineare che incornicia il volto, già circondato dal sottovelo bianco, e scende a coprire la tunica. Il Bambino, retto dalla mano tornita della Vergine, siede sul grembo materno. Il suo nimbo è decorato all'interno con un motivo floreale simile a quello della Madre, anche gli occhi ricordano per la forma quelli della Madonna ed i ricci circondano composti e turgidi il suo volto, leggermente paffuto e dallo sguardo intenso.

La *Santa Elena*, dipinta a sinistra, ricorda molto da vicino lo stile di Simone da Firenze: corpo plastico e volumetrico, scolpito dal panneggio elegante e accartocciato, croce fortemente scorcata, capelli al vento e volto sodo, turgido, dall'ovale pierfranceschiano, raffigurato di mezzo profilo, come del resto l'*Eterno*, affrescato nel tondo del sottarco, con capelli bianchi e lunga barba che denuncia un risentito plasticismo, accentuato dalla dilatazione, dall'articolazione e dal naturalismo della figura.

Nella fascia sottostante alla raffigurazione si legge: "S. MARIA DELLA GRATIA" "Prudentia Cortese...".

Queste opere sono, insieme agli affreschi dell'edicola in Santa Barbara a Rivello, le ultime attribuibili a Giovanni Todisco.

Il pittore abbandona, in questa fase, la drammaticità dei contenuti e la tensione espressiva in favore di una trattazione più sciolta e meno rapida della forma, di un novellare più lento, ma più intenso: raggiunte le diverse tappe della sua ricerca artistica, compiuto il suo percorso formativo, mediante l'acquisizione di stimoli esterni al milieu locale, il maestro di Abriola reimpasta tali elementi servendosi di uno stile, oltre che aggiornato, raffinato, denso e armonico, che non ha eguali nella storia pittorica della nostra regione.



Abriola (PZ), chiesa di S. Gerardo.

Madonna con Bambino, Giovanni Todisco (sec. XVI).

Foto: S.B.A.S. Matera.

Note

- ¹ L'iscrizione si trova sul vano di una porta, a destra dell'androne d'ingresso del convento, successivamente murato.
- ² A. Convenuto ipotizza che l'affresco sia stato eseguito da un pittore lucano, di formazione napoletana, attivo verso l'ottavo decennio del '400, "che serba tangibile – nel volto del Cristo nimbato e del S. Francesco – la persistenza del rapporto con la tradizione giottesco-masiana, mediata dalla cultura di Roberto d'Oderisio". Inoltre, per lo studioso, "la sensibilità del Cristo sembra aderire a reminiscenze di quello eseguito negli affreschi della cappella Pipino, in San Pietro a Maiella a Napoli". Lo stesso pittore che, a detta di Anna Grelle, avrebbe lasciato nella SS. Trinità di Venosa la Santa Caterina d'Alessandria, il Cristo di Pietà e l'Angelo Annunciante.
- ³ Non si sa da dove la Guida del Touring Club Italiano abbia tratto il nome di Antonio Aiello per identificare il pittore locale che dipinse i Santi nell'abside della chiesa di Santa Barbara, non essendo questo nome riportato su affreschi, tele o documenti vari.
- ⁴ S. Iusco, *Gli affreschi della chiesa di San Donato a Ripacandida. Tra Nicola da Novasiri e Antonello Palumbo*, in "Itinerari del sacro in terra lucana", Basilicata Regione Notizie, 1999, n. 92, pp. 167-178.
- ⁵ Secondo Sabino Iusco, in questo affresco, "ad una data che non va oltre il secondo decennio del '500 – per via dell'armatura del San Michele, identica a quella dell'arcangelo del polittico di Simone a San Chirico Raparo – Antonello è in bilico fra il fratello Giovanni, di cui adotta i panni da parata, vermicolati a rames, come a Maratea, e Nicola da Novasiri, timidamente richiamato nella grafia della linea disegnata e sottesa dai rialzi di biacca visti a Senise".
- ⁶ Conferma di tale orientamento di gusto e del rifiorire di modi bizantineggianti in Basilicata, in pieno '500, sulla scia del neo-bizantinismo pugliese facente capo all'officina di Otranto, ci viene dalla tela con *Cristo alla colonna* di Angelo Bizamano, presente nella chiesa del Convento di San Mauro Forte (MT), dalle elaborazioni ferraresi di Reginaldo Piramo da Monopoli che, secondo la Daneu Lattanzi, esegue le miniature di un corale della cattedrale di Matera e dell'autore, noto con il monogramma Z.T., del trittico con *Madonna con Bambino fra i SS. Francesco e Antonio*, nella cattedrale di Tricarico.
- ⁷ Altre fonti scritte relative al complesso conventuale risalgono rispettivamente al 1602 e al 1604. La prima fa riferimento al capitolo provinciale dell'ordine, tenutosi nel Convento di Terlizzi (Bari), in cui si programma la fondazione di un nuovo Convento a Ripacandida; l'altra è rappresentata dalla "Memorabilia Minoritica" di Bonaventura da Fasano (Bari 1656, p. 53) che ricorda che la comunità lucana esorta e ottiene dal vescovo di Melfi, Placido De Marra, che la chiesa di San Donato passi agli Osservanti.
- ⁸ I lavori di restauro, iniziati nel 1981 con il fissaggio e con la pulitura della pellicola pittorica e terminati nel 1983, sono stati accompagnati da uno studio, promosso dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, per il risanamento e la difesa dell'umidità della chiesa (*Studio per il risanamento e la difesa della chiesa di San Donato a Ripacandida (Potenza). Relazione alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata, Roma 1982*), che ha fornito utili indicazioni anche per l'intervento architettonico, intrapreso già prima del terremoto dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici.
- ⁹ Il nome Antonello Palumbo è scritto in margine all'affresco.
- ¹⁰ Sabino Iusco (*Gli affreschi della chiesa di San Donato a Ripacandida. Tra Nicola da Novasiri e Antonello Palumbo*, in "Itinerari del sacro in terra lucana", Basilicata Regione Notizie, 1999, n. 92, pp. 167-178) disconosce la paternità dell'affresco a Giovanni Todisco, come aveva sostenuto Anna Grelle nel 1981, e lo attribuisce a Nicola da Novasiri appunto.
- ¹¹ Questo affresco è stato scoperto sotto la tela con l'*Immacolata* di Francesco Guma.
- ¹² Giovanni Luce da Eboli ideò anche il *Cristo in Maestà*, le *storie di Santa Caterina di Alessandria* ed altri brani nella chiesa di Sant'Antonio a Cancellara; è incerta, invece, l'attribuzione, da parte di Anna Grelle, degli affreschi nella chiesa di San Francesco ad Eboli, sua città natale, assegnati dal Kalby ad Andrea da Salerno.
- ¹³ Sul polittico sono raffigurati: *l'Eterno*, *il Cristo di Pietà*, *l'Annunciazione*, *i SS. Caterina d'Alessandria e Bonaventura*, *S. Pietro*, *i SS. Giovanni Battista e Francesco*, *i SS. Giovanni Evangelista e Antonio* e *i SS. Bernardino e Pietro martire* tra i quattro *Santi martiri del Marocco*.
- ¹⁴ *S. Vito*, *S. Silvestro*, *S. Elisabetta*, *S. Agata*, *S. Margherita*, *S. Lucia*, *S. Maria Maddalena*, *S. Barbara*, *S. Apollonia*, *S. Sofia*, *S. Eligio*, *S. Sebastiano*.

- ¹⁵ La Vergine, seduta su un trono prospetticamente e plasticamente costruito, volge il suo incarnato delicato verso il Piccolo che, disteso sul grembo materno, protende la manina verso di Lei, così i due Santi, purtroppo non identificabili, raffigurati nelle loro eleganti vesti vescovili, sapientemente disegnate e pennellate da sembrare quasi scolpite, rivolgono i loro volti barbuti verso Gesù Bambino. In alto *San Michele*, rapido e incalzante, è ripreso nell'atto di infilzare il drago sullo sfondo della cittadina di Potenza, a sinistra, e di un paesaggio roccioso, a destra.
- ¹⁶ Giacomo da Capua fu vescovo di Anglona e Tursi dal 2 aprile del 1472 al 1508.
- ¹⁷ Un documento del 1192, conservato presso l'Archivio della Badia di Cava dei Tirreni, attesta che la cappella dedicata alla Madonna fu fatta costruire da due fratelli, Daniele (miles) e Zaccaria (prete) di S. Arcangelo, sul luogo di una preesistente grotta (cripta sculta) situata in un terreno, da loro acquistato, confinante con i loro possedimenti nella valle cosiddetta di Ursolei.
- ¹⁸ Data la facoltà concessa ai Frati dell'osservanza di Basilicata dal pontefice Sisto IV con la Bolla "Ex Suprema Dispostone" del 1473, di edificare in Basilicata cinque conventi con relative chiese, non fu necessario il consenso papale.
- ¹⁹ Nel 1973 gli affreschi furono staccati e depositati in alcuni ambienti del Municipio di Sant'Arcangelo.
- ²⁰ Il ciclo, che doveva in origine contenere altri episodi, si interrompe *ex abrupto*, per la caduta dell'intonaco, con i riquadri raffiguranti, nel registro superiore, Maria ed Elisabetta intente a filare, nel registro inferiore, la Morte della Vergine.
- ²¹ Anna Grelle ritiene che Giovanni Todisco, nell'illustrazione dei Profeti con filatteri svolazzanti coperti da scritte, tragga spunto dai Profeti dipinti da Simone da Firenze nella predella del polittico nella chiesa di San Francesco a Senise (1523).
- ²² Prima che fosse scavata la nicchia, probabilmente nello scomparto ad arco, affine a quello soprastante, era raffigurata la Resurrezione.
- ²³ La datazione, A.D. MCCCCLXXXII, è iscritta sul portale del convento.
- ²⁴ Soltanto due figure sono state identificate: Melchisedek e Mosè.
- ²⁵ L'intestazione della cappella a "S. Antonij de Bienna" è attestata, come fanno notare F. Manfredi e G. Settembrino, (*Giovanni Todisco ad Avigliano, L'ultimo ciclo noto di affreschi*, in "Basilicata Regione Notizie", 1999, n. 91, pp. 113-120) in un atto rogato nel 1612 dal notaio Francesco Antonio de masio nell'ambito della transazione tra l'Università di Avigliano ed il convento domenicano del SS. Rosario.

Bibliografia

Per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Senise

- B. CAPPELLI, *Senise*, in "Brutium", VII, 1928, n. 6.
- A. PRANDI, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964, pp. 219-221.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 64.
- R. RUOTOLO, *Schede O.A.*, Archivio Catalogo Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Matera, 1975.
- G. CIOTTA, *Senise, convento S. Francesco d'Assisi, Insediamenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 227-228.
- A. CONVENUTO, *Senise, chiesa S. Maria degli Angeli (annessa al convento di S. Francesco), affreschi*, Insediamenti francescani in Basilicata, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 229-233.

Per la cappella dell'Annunziata e la chiesa di Santa Barbara a Rivello

- V. DE CICCO, *San Mauro Forte: Il quadro del Salvatore*, in "Arte e Storia", XIII, 1894, pp. 102 e ss.
- Guida del T.C.I., *Basilicata*, 1965, p. 367 e p. 372.
- M. D'ELIA, *Mostra dell'Arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, Roma, 1964, p. 105 e pp. 115-118.
- M. S. CALÒ, *La pittura del '500 e del primo '600 in Terra di Bari*, Bari, 1969, p. 37, pp. 51-52, p. 112 e pp.160-163.

- M. D'ELIA, *Aggiunte alla pittura del '500 in Puglia*, in "Studi... in onore di A. Petrucci", Milano, 1969, pp. 31-33.
- D. GAMBACORTA, *Artisti salentini dei secoli XIV-XVIII in Terra di Bari*, in "Studi di Storia pugliese in onore di N. Vacca", Galatina, 1971, pp. 212-213.
- D. GAMBACORTA, *Artisti lucani in Puglia e pugliesi in Lucania*, in "G. Raccioppi e il suo tempo. Atti del I Convegno nazionale di studi sulla storiografia lucana. Rifreddo-Moliterno 1971" Galatina 1975, pp. 280-281.
- A. DANEU LATTANZI, *Coralì della cattedrale di Matera miniati da Reginaldo Piramo da Monopoli e bottega*, in "Studi Lucani. Atti del II Convegno Nazionale di storiografia lucana. Montalbano-Matera 1972, Galatina 1976, pp. 315-320.
- S. KRASIC, *Dipinti di Angelo e Donato Bizamano, in Dubrovnik*, in "Studi di storia pugliese in onore di G. Chiarelli", Galatina, 1973, p. 354.
- L. DEL TURCO, *Storia di San Mauro Forte*, Bari, 1974, p. 84.
- A. RESTUCCI, *Itinerari per la Basilicata*, Vicenza, 1981, p. 238.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 64.
- SCHEDE O.A., 1975, *Archivio Catalogo Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Matera*.
- S. IUSCO, *Gli affreschi della chiesa di San Donato a Ripacandida. Tra Nicola da Novasiri e Antonello Palumbo*, in "Itinerari del sacro in terra lucana", Basilicata Regione Notizie, 1999, n. 92, pp. 167-178.

Per la chiesa di San Donato a Ripacandida

- G. SOAVIZZI, *Nuovi affreschi del Quattrocento campano*, in "Bollettino d'Arte", XLVII, 1962, pp. 196-206.
- A. PRANDI, *Basilicata*, Milano 1964, pp. 208-210.
- A. M. MATTEUCCI, *Gli affreschi di S. Caterina in Galatina*, in "Napoli Nobilissima", V, 1966, pp. 182-190.
- G. SOAVIZZI, *Nuovi appunti sul Quattrocento Campano*, in "Bollettino d'Arte", LII, 1967, I, pp. 20-29.
- G. GENTILE, V. BELLUCCI, *Il ciclo pittorico di Ripacandida*, "Centro Incontri per l'Arte Italiana", quaderno n. 2, 1969.
- A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Cultura e mode nordiche nell'opera di Baboccio da Piperno*, in "Napoli Nobilissima", VIII, 1969, pp. 16-25.
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1444*, Roma 1969.
- R. RUOTOLO, Schede O.A. nn. 7-8 (1975), *Archivio Catalogo Soprintendenza B. A. S., Matera*.
- G. GENTILE, *Storia, arte, testimonianze in Basilicata*, Potenza, 1975.
- M. S. CALÒ MARIANI, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in "Archivio Storico Pugliese", a. XXXII, fasc. I-IV, 1979.
- A. RESTUCCI, *Itinerari per la Basilicata*, Vicenza 1981.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981.
- S. IUSCO, *Gli affreschi della chiesa di San Donato a Ripacandida. Tra Nicola da Novasiri e Antonello Palumbo*, in "Itinerari del sacro in terra lucana", Basilicata Regione Notizie, 1999, n. 92, pp. 167-178.

Per la chiesa di S. Francesco a Pietrapertosa

- L. G. KALBY, *Classicismo e Maniera nell'officina meridionale*, Napoli, 1975, p.27.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981.
- G. CIOTTA, *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp.163-167.
- A. CONVENUTO, *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp.167-172.
- S. IUSCO, *Gli affreschi della chiesa di San Donato a Ripacandida. Tra Nicola da Novasiri e Antonello Palumbo*, in "Itinerari del sacro in terra lucana", Basilicata Regione Notizie, 1999, n. 92, pp. 167-178.

Per il convento di Santa Maria di Orsoleo a Sant'Arcangelo

- F. GONZAGA, *De origine seraphicae religionis franciscanae, de regularis observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilisque eius propagatione*, Roma, 1587; Venezia 1603-1606.

- G. GIOCOLI, *Notizie storiche di Sant'Arcangelo*, Lagonegro 1902, pp. 33-41.
- P.A.P. COCO, *Registrum Bullarium Provinciae Observantis Basilicata*, IX, 1925.
- P.A.P. COCO, *Studi francescani*, Firenze, 1925.
- L. WADDING, "Annales Minorum" seu trium ordinum a S. Francesco institorum, III ed., Quaracchi, Roma, tomo 22, p.122, 1934.
- L. MATTEI CERASOLI, *S. Maria d'Orsoleo presso Santarcangelo*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", XVI, 1947, pp. 93-111.
- A. PRANDI, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964, figg. 242-243-244.
- D. MURNO, *Le preziose opere d'arte custodite nel monastero di S. Maria d'Orsoleo*, in "Il Mattino", 22-7-1971 e 25-7-1972.
- L. G. KALBY, *Classicismo e Maniera nell'officina meridionale*, Cercola, 1975, p. 158.
- M. A. BOCHICCHIO, *Silloge di fonti diplomatiche ed annualistiche della storiografia sui frati minori in Basilicata*, estratto da "Studi lucani", Congedo editore, Galatina, 1976.
- L. G. KALBY, *Iconografia della Madonna tra Riforma e Controriforma in Lucania*, in AA.VV., *Convegno sul tema: Società e religione in Basilicata nell'Età Moderna 1*, Atti del Convegno Potenza-Matera (25-28 settembre 1975), 1977, vol. 1, p. 555.
- F. NOVIELLO, *La pittura lucana nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", a. XLIV-XLV, 1977-78, pp. 62-72.
- N. MOLFESE, *Memorie storiche di Basilicata*, Roma, 1980, pp. 41-79.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 83.
- A. RESTUCCI, *Itinerari per la Basilicata*, Vicenza, 1981, pp. 258-260.
- R. NIGRO, *Basilicata tra Umanesimo e Barocco*, Bari, 1981.
- F. NOVIELLO, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata: cultura figurativa popolare*, Venosa 1985.
- G. CIOTTA, *Santarcangelo, convento di S. Maria d'Orsoleo*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 219-223.
- F. BARBONE PUGLIESE, *Santarcangelo, convento di S. Maria d'Orsoleo, affreschi*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 224-226.
- F. ZOTTA, *Giovanni Todisco: un affreschista lucano*, in "Basilicata Regione Notizie", a. VI, n. 1, pp. 73-74.

Per il San Sebastiano nella chiesa di San Francesco a Potenza

- F. BARBONE PUGLIESE, *Potenza, chiesa di S. Francesco d'Assisi, affresco raffigurante il Martirio di S. Sebastiano*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, p. 185.

Per il convento di Sant'Antonio ad Oppido

- F. GONZAGA, *De origine seraphicae religionis franciscanae, de regularis observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilisque euis propagatone*, Roma, 1587; Venezia 1603-1606.
- L. WADDING, "Annales Minorum" seu trium ordinum a S. Francesco institorum, III ed., Quaracchi, Roma, tomo 22, p. 122, 1934.
- F. GIANNONE, *Memorie storiche. Statuti e consuetudini dell'antica terra di Oppido in Basilicata*, Palermo 1905, pp. 167-178.
- S. LIOI, *Oppido Lucano tra storia e preistoria* (Note archeologiche, storiche e culturali su Oppido Lucano), Potenza, 1980, pp. 81-82.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 85.
- G. CIOTTA, *Oppido Lucano, Convento di Sant'Antonio da Padova*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 154-158.
- F. BARBONE PUGLIESE, *Oppido Lucano, chiostro del convento di Sant'Antonio: affreschi*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 158-160.
- R. BIANCO, *Note sugli affreschi del convento di Oppido Lucano*, in "Itinerari del sacro in terra lucana", Basilicata Regione Notizie, 1999, n. 92, pp. 239-242.

Per il convento di Sant'Antonio a Rivello

- P.A.P. COCO, *Registrum Bullarium Provinciae Observantis Basilicata*, IX, 1925.
- P.A.P. COCO, *Studi francescani*, Firenze, 1925.
- E. MALE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 118.
- C. VALENTE, *Guida artistica e turistica della Basilicata*, Potenza, 1932, p. 90.
- L. WADDING, "Annales Minorum" seu trium ordinum a S. Francesco institorum, III ed., Quaracchi, Roma, tomo 22, p. 122, 1934.
- C. VALENTE, *L'arte in Basilicata*, Potenza, 1948, p. 25.
- A. PRANDI, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964, figg. 242-243-244.
- L. G. KALBY, *Classicismo e Maniera nell'officina meridionale*, Cercola, 1975, p. 158.
- R. RUOTOLO, *Schede O. A.*, Archivio Catalogo Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Matera, 1975.
- M. A. BOCHICCHIO, *Silloge di fonti diplomatiche ed annualistiche della storiografia sui frati minori in Basilicata*, estratto da "Studi lucani", Congedo editore, Galatina, 1976.
- L. G. KALBY, *Iconografia della Madonna tra Riforma e Controriforma in Lucania*, in AA.VV., Convegno sul tema: Società e religione in Basilicata nell'Età Moderna 1, Atti del Convegno Potenza-Matera (25-28 settembre 1975), 1977, vol. 1, p. 555.
- NOVIELLO, *La pittura lucana nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", a. XLIV-XLV, 1977-78, pp. 62-72.
- N. MOLFESE, *Memorie storiche di Basilicata*, Roma, 1980, IX, pp. 151-153.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p. 83.
- A. RESTUCCI, *Itinerari per la Basilicata*, Vicenza, 1981, pp. 274-279.
- DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci*, ed. traduz. e aggiunte di A. Boschetto, Bologna, 1984, p. 31.
- F. NOVIELLO, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata: cultura figurativa popolare*, Venosa 1985.
- L. CAPPIELLO, *Rivello, S. Antonio da Padova*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 198-200.
- A. CONVENUTO, *Rivello, affreschi della chiesa del convento S. Antonio da Padova*, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, pp. 201-205.
- M. A. BOCHICCHIO, *I francescani in Basilicata*, in *Itinerari del sacro in terra lucana*, in "Regione Basilicata Notizie", anno XXIV, n. 92, 1999, pp. 205-212.

Per la cappella di Santa Lucia ad Avigliano

- Atti Vari*, 1700-1760, doc. 9/4.
- A. PRANDI, *Arte in Basilicata*, Milano, 1964.
- L. G. KALBY, *Classicismo e Maniera nell'officina meridionale*, Cercola, 1975, p. 158.
- L. G. KALBY, *Iconografia della Madonna tra Riforma e Controriforma in Lucania*, in AA.VV., Convegno sul tema: Società e religione in Basilicata nell'Età Moderna 1, Atti del Convegno Potenza-Matera (25-28 settembre 1975), 1977, vol. 1, p. 555.
- F. NOVIELLO, *La pittura lucana nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", a. XLIV-XLV, 1977-78, pp. 62-72.
- A. GRELLE-IUSCO, *Catalogo della Mostra. Arte in Basilicata*, Roma, 1981, p.83.
- A. CAPANO, *Il Capitolo della Chiesa di S. Leonardo di Avigliano*, in "Basilicata Regione Notizie", nuova serie, XI, n. 1-2, Dicembre 1983 Gennaio 1984, pp. 82-83.
- A. VERRASTRO, *Avigliano città di Maria*, Napoli, Tip. Laurenzana, 1983, p. 28.
- F. NOVIELLO, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata: cultura figurativa popolare*, Venosa 1985.
- D. IMBRENDA, *Villiana. Un'ipotesi su Avigliano*, Lavello, CICS, 1990, fig. 21.
- R. MAFFIONE, *Il convento del SS. Rosario di Avigliano*, in "Basilicata Regione Notizie", n. 4-6, a. IV, 1991, pp. 91-93.

- F. ZOTTA, *Giovanni Todisco: un affreschista lucano*, in "Basilicata Regione Notizie", a. VI, n. 1, 1993, pp. 73-74.
- F. MANFREDI, *Avigliano tra Medioevo ed età moderna. Storia feudale e sviluppo urbano*, Potenza, Il Salice, 1995, pp. 61-62.
- F. MANFREDI, G. SETTEMBRINO, *Giovanni Todisco ad Avigliano, L'ultimo ciclo noto di affreschi*, in "Basilicata Regione Notizie", 1999, n. 91, pp. 113-120.

Per il convento di Santa Maria della Neve a Laurenzana

Breve Enarratione, sec. XVII, p. 3.

Summarium Status, 1723.

F. GONZAGA, *De origine seraphicae religionis franciscanae, de regularis observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilisque euis propagatione*, Roma, 1587; Venezia 1603-1606.

BONAVENTURA DA LAURENZANA, *Vita del Beato Egidio da Laurenzana*, 1683, cap. LII, pp. 214-218.

L. WADDING, "Annales Minorum" seu trium ordinum a S. Francesco institorum, III ed., Quaracchi, Roma, 1933, a. 1512, n. 15, t. XV, p. 523 e a. 1587, n. 63, t. XXII, p. 122.

M. A. BOCHICCHIO, *Silloge di fonti diplomatiche ed annualistiche della storiografia sui frati minori in Basilicata*, estratto da "Studi lucani", Congedo editore, Galatina, 1976.

Laurenzana (PZ), S. Maria della Neve, in *Insedimenti francescani in Basilicata*, Ediz. Ministero Beni Culturali e Ambientali, 1988, scheda n. 43.

M. A. BOCHICCHIO, *I francescani in Basilicata, in Itinerari del sacro in terra lucana*, in "Regione Basilicata Notizie", anno XXIV, n. 92, 1999, pp. 205-212.

Catalogo Libryd-Scri(le)tture ibride

- Raffaele Giura Longo, Lamisco, 2015 (1999)
- Luigi De Fraja, Il convitto nazionale di Matera, 2016 (1923)
- Luigi De Fraja, Il nostro bel San Giovanni, 2016 (1926)
- Francesco Paolo Festa, Notizie storiche della città di Matera, 2016 (1875)
- Barone Pio Battista Firrao, Narrazione descrittiva della festività per la solenne coronazione di Maria SS.ma della Bruna protettrice della città di Matera, 2016 (1843)
- Giuseppe Gattini, La Cattedrale illustrata, 2016 (1913)
- Domenico Ridola e la ricerca archeologica a Timmari. Forma e linguaggi, 2016
- Francesco Paolo Volpe, Cenno storico della Chiesa Metropolitana di Matera, 2016 (1847)
- Francesco Paolo Volpe, Saggio intorno agli schiavoni stabiliti in Matera nel secolo XV, 2016 (1852)
- Maria Stella Calò Mariani, Carla Gugliemi Faddi, Claudio Strinati, La Cattedrale di Matera dal Medioevo al Rinascimento, 2017 (1978)
- Giuseppe Pupillo e Operatori C.R.S.E.C. BA_7, Altamura, Immagini e Descrizioni Storiche, 2017 (2007)
- Francesco Paolo Volpe, Memorie storiche, profane e religiose sulla città di Matera, 2017 (1818)
- Archivio Storiografico di Raffaele Giura Longo, 2017
- Raffaele Giura Longo, Società e storiografia degli ultimi 150 anni a Matera, 2017 (1967)
- Raffaele Giura Longo, Per una storia del movimento cattolico in Basilicata, 2017 (1966-1967)
- Raffaele Giura Longo, Note storiche sulla Banca Popolare del Materano, 2018 (1967)
- Raffaele Giura Longo, Una inesistente lucanità, 2018 (1991, 2006)
- AA. VV., Fiori spontanei di Murgia, 2018 (2006)
- Raffaele Giura Longo, Le origini del Liceo E. Duni, 2018 (1965)
- Domenico Ridola, Le grandi trincee preistoriche di Matera, 2018 (1926)
- Raffaele Giura Longo, I Sassi: da museo a città, 2018 (2001)

- Giacomo Racioppi, Origini storiche basilicatesi investigate nei nomi geografici, 2018 (1876)
- Francesco Nitti, Scuola e cultura a Matera dall'Ottocento a oggi, 2018 (1956)
- Raffaele Lamacchia, I cinquant'anni della Biblioteca Provinciale di Matera, 2019 (1987)
- Giuseppe Gattini, S. Eustachio principal patrono della città di Matera, 2019 (1917)
- Giuseppe Gattini, Vita di S. Eustachio, 2019 (1991)
- Daniela Giovinazzi, La "legenda" greca di S. Eustazio, 2019 (1995)
- Giacomo Racioppi, Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata, 2020 (1902, 2a ed.)
- Francesco Nitti, Le Giornate di Matera-Settembre 1943, 2020 (1954)
- Francesco Paolo Volpe, Esposizione di talune iscrizioni esistenti a Matera e delle vicende degli Ebrei nel nostro Reame, 2020 (1844)
- Giuseppe Siggillino, Monsignor Di Macco. Un Arcivescovo onorato dal popolo e dimenticato dal clero, 2020
- Francesco Paolo Volpe, Descrizione ragionata di alcune Chiese de' tempi rimoti esistenti nel suolo campestre di Matera, 2020 (1842)
- Eustachio Verricelli, Cronica de la Città di Matera nel Regno di Napoli (1595 e 1596), 2020
- La città – Rivista di Architettura, Urbanistica, Politica – N. 1 – Luglio 1959
- Federico Bilò e Ettore Vadini, Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco, 2021 (2013)
- Vincenzo Baldoni, Palazzo Lanfranchi. Appunti sui rinvenimenti nel corso del restauro, 2021 (1990)
- Michele Valente, Evoluzione socio economica dei Sassi di Matera nel XX secolo, 2021 (2007)
- Lupo Protospata, Breve Chronicon, 2021
- Antonella Manupelli, Archivio di Stato di Matera, 1955-1988, 2021 (1988)

Energheia

Energheia — *Ενέργεια*, termine greco con cui Aristotele indicava la manifestazione dell'essere, l'atto — è nata nel 1989 svolgendo l'attività di produzione culturale nell'ambito della ricerca e della realizzazione di iniziative legate a nuovi strumenti di espressione giovanile.

Accanto all'omonimo Premio letterario, diffuso su tutto il territorio nazionale, con le sue diverse sezioni — arrivato, nel 2019, alla sua XXV edizione — l'associazione ha allargato i suoi confini nazionali, promuovendo il **Premio Energheia Europa** nei Paesi europei e il **Premio Africa Teller** rivolto ai Paesi africani, con l'intento di confrontarsi con le "altre culture", in un percorso inverso al generale flusso di informazioni.

L'associazione annovera tra le sue produzioni culturali la pubblicazione delle antologie **I racconti di Energheia** e **Africa Teller**, ovvero la silloge dei racconti finalisti delle varie edizioni del Premio in Italia e in Africa.

Il sodalizio materano, inoltre, pone fondamentale risalto alla produzione di **cortometraggi** — tratti dai racconti designati dalle Giurie del Premio nel corso degli anni — dove la parola scritta si trasforma in suoni e immagini.

Onde Lunghe, guida all'ascolto della musica raccontata, le **Escursioni di Energheia**, tra natura e cultura e **Libryd-Scri(le)tture Ibride**, sono le ultime attività intraprese.

Il simbolo dell'Associazione raffigura la fibula a occhiali, antico monile fabbricato in diversi metalli in uso nelle civiltà pre-elleniche della Lucania e risalente all'età del ferro IX-VII secolo a. C.

Libryd-Scri(le)tture ibride

Associazione Culturale Energheia – Matera

Via Lucana, 79 – Fax: 0835.264232

sito internet: www.energheia.org

e-mail: energheia@energheia.org

facebook.com: [premioenergheia](https://www.facebook.com/premioenergheia)

twitter: [PremioEnergheia](https://twitter.com/PremioEnergheia)