BASILICATA IN TASCA
GUIDA TURISTICO-CULTURALE

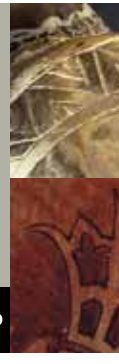
# TESSERE D'ARTE LUCANA

Meraviglie pittoriche e scultoree dal Medioevo all'Ottocento

**Gabriele Scarcia**

# TESSERE D'ARTE LUCANA

Meraviglie pittoriche e scultoree dal Medioevo all'Ottocento



# Indice


Presentazione 5

Introduzione 7

IL DUECENTO 8
*I bassorilievi del Sarolo di Rapolla;*
*La Madonna con il Bambino di Sant'Arcangelo*
*Gli affreschi della Chiesa rupestre di Santa Margherita di Melfi*

IL TRECENTO 30
*Il Crocifisso della Cattedrale di Rapolla*

IL QUATTROCENTO 36
*Il Polittico di Cima da Conegliano di Miglionico*
*Gli affreschi della Chiesa di San Donato di Ripacandida*

IL CINQUECENTO 52
*La Santa Eufemia di Andrea Mantegna di Irsina*
*Le tavole del Polittico di Lazzaro Bastiani di Matera*
*Il Polittico di Simone da Firenze di Senise*
*Il Presepe di Panza e Persio di Matera*
*Il San Sebastiano di Giovanni da Nola di Melfi*
*La Madonna con il Bambino di Stefano da Putignano di Matera*

IL SEICENTO 78
*Il Crocifisso di Frate Umile da Petralia di Miglionico*
*Il giuramento di Bruto dopo il suicidio di Lucrezia di Luca Giordano di Matera*
*La Pietà di Giovanni De Gregorio di Potenza*

IL SETTECENTO 92
*Il suonatore di mandola di Gaspare Traversi di Matera*
*San Biagio che guarisce un fanciullo di Domenico Guarino di Pisticci*
*L'addio di Enea a Didone di Francesco De Mura di Matera*

L'OTTOCENTO 104
*La Tempesta di Michele Tedesco*
*La figura femminile in un interno di Giacomo di Chirico*
*Ritratto della figlia di Vincenzo Marinelli*

# Presentazione

Una ormai ricca mole di indagini, ricerche e studi, sempre più accurate, hanno alimentato una crescente consapevolezza, quella di una Basilicata - al pari di altre regioni - ricca di molteplici tesori d'arte, anche nei luoghi più piccoli e remoti. Un patrimonio diffuso che documenta la specificità di una terra, luogo di scambi e di passaggi: non frontiera ma cerniera tra culture, vero ponte Meridiano tra Oriente ed Occidente, come ha evidenziato Marta Ragozzino, e dunque speciale laboratorio anche nella sperimentazione dei modelli artistici. Una regione non solo particolarmente affascinante per il suo caratteristico e variegato paesaggio, per quel peculiare impasto tra antico e moderno, un caleidoscopio di immagini suggestive e possenti, ma per la capacità di sorprendere rivelando uno scrigno di tesori d'arte inattesi, segni tangibili delle diverse temperie storiche e culturali e delle diverse dominazioni che hanno segnato la storia della Basilicata (in Lucania e in quella parte del territorio materano che fu a lungo Terra d'Otranto). Un'arte forse "defilata", proprio perché collocata in aree talora "periferiche" ma non per questo marginale, come sottolinea Elisa Canfora considerando la presenza diffusa di pregevoli opere d'arte barocche. Un viaggio nell'arte in Basilicata è dunque un viaggio di meraviglia e di stupore. Ad introdurci alle <<meraviglie scultoree e pittoriche dal Medioevo all'Ottocento>> è Gabriele Scarcia, giornalista e scrittore, che ha intrecciato negli anni la passione storica con una solida formazione letteraria ed artistica. Con "Tessere d'arte lucana" Scarcia compone un mosaico che lascia ben comprendere l'ampiezza e la qualità del patrimonio artistico di cui dispone la regione,

introducendo ai principali motivi di interesse (nello spirito proprio di una guida di turismo culturale) sollecitando stupore e curiosità, invitando ad un'esperienza diretta di conoscenza di queste opere e lasciando presagire che questo ed altro ancora configura il mondo dell'arte in Basilicata. La collana "Basilicata in Tasca" si arricchisce così di un ulteriore contributo che completa idealmente un impegno volto a fornire qualificate "introduzioni" ai diversi aspetti della storia, delle tradizioni, della cultura materiale ed immateriale e dell'arte nella nostra regione, restituendo - questo l'auspicio e la missione dell'Agenzia di promozione territoriale (APT) - una immagine più viva e composita dei motivi di attrazione e di fascino della Basilicata, finalmente al centro dell'attenzione nazionale ed internazionale anche grazie all'investitura di Matera a Capitale europea della cultura 2019.

*Gianpiero Perri*
*DG Apt Basilicata*



# Introduzione

*Dedico queste "tessere d'arte lucana" a Vittorio Sgarbi, nell'assoluta certezza che nessun elogio pareggi la sua intelligenza, alcuna lode livelli la sua preparazione, nemmeno un riconoscimento esalti il contenuto dei libri, prodotto supremo del suo sapere. Memore delle intense giornate da privilegiato al suo fianco, tanto nella dimensione pubblica che in quella privata, riconoscente tributo lodi al superomismo dell'Amico intellettuale, conoscitore e difensore come nessuno degli anfratti più reconditi della nostra Penisola e di una terra misconosciuta come la mia, la nostra Basilicata.*

Il presente testo non è da intendersi come uno strumento di consultazione scientifica, bensì come un prodotto duttile che stimola la curiosità e favorisce la conoscenza. Si è voluto promuovere solo un assaggio di quello che è presente sul territorio, appunto delle "tessere" come si specifica nel titolo. L'opera d'arte prescelta, rappresentativa di un dato secolo, spesse volte ha offerto la possibilità di comparazione anche con ciò che non le era coevo. Del resto la storia dell'arte è una storia di immagini che affollano la nostra mente, che pizzicano le corde della sensibilità di ognuno e che si correlano le une alle altre, seguendo percorsi imprevedibili e differenziati, quindi in un capitolo dedicato a una data opera ci sarà l'occasione per parlarne di altre. Sempre perseguendo l'intento di agevolare la lettura, si dirà che a volte una tela piuttosto che una scultura, appariranno incasellate nell'arco temporale di un dato secolo, anche se potevano essere classificate nei cento anni precedenti o successivi, in special modo per quelle opere la cui realizzazione oscillava a cavallo di due epoche o che mostravano peculiarità più consone a un secolo piuttosto che ad un altro. Dunque si è preferito fare una scelta su tale collocazione non di certo costrittiva, particolarmente quando non vi erano datazioni certe. Ad ogni buon conto, la presente guida artistica è da considerarsi una bussola orientativa verso il bello, il colto, l'interessante. Che non è poco!

*Gabriele Scarcia*

**Rapolla**, *Bassorilievo del Peccato Originale* del Sarolo

# IL DUECENTO

*Ai primi bagliori del Duecento,*
*un uomo e una donna lucani*
*lasciano inconsapevole testimonianza*
*delle proprie fattezze grazie al*
*lapicida Sarolo. Denudati per una*
*rappresentazione scultorea del*
*Peccato Originale, sono tolti di peso alla*
*vita dei campi, ai lavori domestici,*
*alla fatica quotidiana. Si atteggiano*
*seguendo un copione, piuttosto impacciati*
*nel ruolo destinatogli. Si affacciano così,*
*sul palco dell'arte.*

L'essere umano, sul palcoscenico dell'arte moderna, fa capolino nella scultura prima che nella pittura. Wiligelmo, sulla facciata del duomo di Modena, racconta dei Progenitori non per astrazioni, ma con corpi, materia, gesti quotidiani. Figure in rilievo restituiscono dignità alla persona. Siamo tra il 1099 e il 1106. Non la pensa differentemente, ottant'anni dopo Benedetto Antelami, se nei suoi cantieri di Fidenza e di Parma, l'uomo in carne e ossa è dedito al lavoro, calato nella fatica diuturna, ma sereno, ammantato di quella dignità che verrà fissata nelle parole, centinaia di anni dopo, nel primo articolo della Costituzione italiana. A vestire di sacri panni questo essere umano così virtuoso eppur così normale, ci penserà il primo, vero scalpellino lucano, conosciuto con il nome di Sarolo (prima di lui, in verità, un ignoto artista si era divertito a imprimere frenesia ad un *San Michele che trafigge il demonio*, tanto da farlo apparire come un tarantolato, in un capitello a stampella dell'abbazia di Sant'Angelo di Montescaglioso). Con l'Antelami, Sarolo condivide il doppio ruolo di lapicida e architetto. Nei rilievi esterni alla cattedrale di Rapolla (PZ), due bassorilievi raffiguranti *Il Peccato originale* e *l'Annunciazione*, ci restituiscono il polso della perizia scultorea dell'epoca. La sua

Eva vorrebbe sembrare una ragazza, ma la giovinezza è offuscata da un fisico appesantito. Disfatto. La cellulite sembra far capolino qua e là. Del corpo, il lapicida, riesce a far ruotare solo la testa e forzatamente il busto. Tutto è essenziale. Descritto con ortodossia. Ma questo non impedisce alle sagome delle figure d'infrangere i contorni della riquadratura facendole restare, peraltro, come in bilico su un cornicione. Adamo è inebetito. Assume l'atteggiamento di un bambino colto con le dita nella marmellata. Nonostante la sua anatomia sia sommaria e semplificata, è ben descritto lo sterno e la muscolatura della coscia. Guardando con attenzione i visi d'entrambi, non sarà difficile evitare di accorgersi della similitudine. Eva sembra Adamo senza la barba. Imperizia? No! La scelta riflette la sacra narrazione che vuole la prima donna come il prodotto del primo uomo. Nell'altra formella, di contro, Gabriele e Maria sono due comparse più preparate. Più sicure. Dai lineamenti del viso meno marcati. Più distesi. Più a loro agio nella parte. Più umanizzati dei precedenti. Il linguaggio, del resto, è maggiormente curato anche grazie al prestarsi della scena. Vestiario, ali, trono, arcate, lettere incise nella pietra. Più numerosi i particolari sui quali indugiare. Ognuno dei due protagonisti se ne sta dalla sua parte. Per un reciproco rispetto. Per quel gioco delle parti. Lei fila la lana o lo faceva sino a poco prima. Seduta su un trono come le coeve madonne lignee lucane. In una posa che non risente di grosse difficoltà prospettiche. Lui, con gli arti inferiori ancora di profilo anche se occultati dalla tunica, è colto nell'atto d'indicare. A sacra notizia appena pronunciata. Entrambi non osano guardarsi negli occhi. Solo i gesti, la mano distesa della Vergine, l'indice verso l'alto dell'arcangelo, rendono icasticamente, il significato dell'annuncio, mentre il trattamento del panneggio segue una logica, accarezza gli spigoli, risolve morbidamente le difficoltà plastiche. Sarà per questo che il Sarolo, oltre ad essere un capace lapicida, dimostra di avere un talento da stilista.

A pag. 12, in alto, capitello a stampella dell'Abazia di Montescaglioso. In basso, Sarolo, bassorilievo con l'Annuciazione, cattedrale di Rapolla.
A fianco, particolari.

*La Madonna col Bambino del Convento di Santa Maria d'Orsoleo, presso Sant'Arcangelo, rappresenta l'archetipo delle Vergini lignee lucane.Geometrica. Stilizzata. Assente. Pareggia il suo sguardo con quello perso nel vuoto del Bambin Gesù. Eppure nonostante l'estrema semplicità rappresentativa e la compostezza della postura, l'articolazione compositiva non manca di aprire alla dolcezza, donando all'insieme quel tono materno altrimenti indecifrabile.*

Non avremmo difficoltà ad immaginarle tutte intorno a una tavola imbandita, queste madonne lignee lucane. Un'ininterrotta tradizione le vuole sedute dalla prima all'ultima. O su sgabelli appena visibili o su troni eloquentemente progettati. Impettite. Poco propense al movimento. Con un'aria spesso altezzosa, come di chi è avverso al dialogo. Tutte consanguinee. Magari semplici comari che s'intenderebbero davanti al fuoco di un braciere o mentre danno vita a quella che nelle contrade lucane sarà la poetica del vicinato. Preludio a *La Santarcangelese* di Carlo Levi o alla madre e prole di *Sfogliando una rivista* del lucano Angelo Brando. Dalla *Madonna col Bambino* della chiesa del convento di Santa Maria d'Orsoleo di Sant'Arcangelo, alla *Madonna col Bambino* in trono del santuario della Madonna del Sacro Monte di Viggiano, sempre nel potentino, corrono pochi anni. Della fine del XII la prima e degli inizi del XIII la seconda. Eppure le differenze del linguaggio sono sostanziali. Più umanizzata, regale e sfarzosa, la seconda. Semplicemente popolare, appena sfiorata dalla sgorbia la prima.

A sinistra, Carlo Levi, *La Santarcangelese*, Pinacoteca di Palazzo Lanfranchi, Matera.
In alto, Angelo Brando, *Sfogliando una rivista*, Pinacoteca di Palazzo Lanfranchi, Matera.

A sinistra, *Madonna con Bambino in trono*, Santuario della Madonna del Sacro Monte, Viggiano.
Sopra, particolare del volto del *Bambino.*

Coloristicamente lontane. Debitrici entrambe di un'impostazione bizantineggiante, ma frutto di due concezioni scultoree distantissime. A metà strada fra le due presenze appena descritte, l'ulteriore *Madonna in trono con Bambino* della chiesa madre di Banzi, ancora nel potentino. Benché spalleggiata da un festoso trono barocco, non manca di rivelare la manifattura medievale. L'ennesima "Sedes Sapientia" romanica, che un restauro non troppo invasivo, ha teso a privileggiare fattezze seicentesche piuttosto che medievali.

A sinistra, *Madonna in trono con Bambino*, Badia di Santa Maria, Banzi.

*Gli affreschi della chiesa rupestre di Santa Margherita d'Antiochia di Melfi. Origini basiliane. Navata unica divisa in due campate. All'interno due altari. Quasi completamente affrescata.*

Epoca di esecuzione delle superfici dipinte non unitaria, ma compresa tutta nel XIII secolo. *Santa Margherita. San Pietro. San Paolo. Cristo Pantocratore. San Nicola dei Greci. San Basilio di Cesarea. San Vito. Santa Elisabetta. San Giovanni Evangelista. Sant'Andrea. San Michele Arcangelo. Santo Stefano. San Lorenzo. San Giovanni Battista. La Vergine con il Bambino. I simboli degli evangelisti.* Uomini e donne con l'aureola che convivono e si amalgamano, ma evitando relazioni. Impassibili. Bizantini nell'impostazione. *Lucia* e *Caterina d'Alessandria* si contendono lo spazio dell'arco mediano. Eleganti nel disegno e nei preziosismi che rinviano alla grande lezione di Ravenna. Ma il momento più esaltante del rappresentato è nell'*Incontro tra i vivi e i morti*. La scena inaugura, al momento attuale delle conoscenze, quella che verrà definita "pittura macabra". Un primo esempio iconografico, in Italia, di una leggenda probabilmente importata dall'Oriente proprio nel Duecento, attraverso le comunità religiose, senza sottacere l'apporto della letteratura a tema come l'opera in lingua francese del 1275 *Dict des trois morts er des trois vifs* di Baudouin de Condé. I tre cavalieri che a caccia, nel bosco, s'imbattono in tre scheletri. Questa volta effigiati, gli scheletri, vivi e dialoganti, che invitano i cavalieri a vedere in loro quello che un giorno saranno. "Noi eravamo come adesso voi siete, voi sarete come noi ora siamo!". In questa espressione, che a volte correda immagini dipinte di questo tipo, è racchiuso il significato della vanità del mondo, nel momento in cui i viventi sono distratti dai piaceri mondani. Ma nel nostro affresco i tre cavalieri, che qualche decennio dopo Buonamico Buffalmacco dipingerà nel Camposanto Monumentale di Pisa, sono nel caso specifico consanguinei. Non ci sono boschi né tantomeno cavalli. Solo

un uomo, una donna e un giovane. Padre, madre e figlio? Forse il grande Federico II con la sua famiglia? Ipotesi non priva di verosimiglianza, se si pensa alla barba rossa e al mantello orlato d'ermellino dell'uomo, con guanto da falconiere e falco. La donna, la terza moglie del sovrano, Isabella d'Inghilterra e Corrado IV, il figlio di secondo letto di Federico. L'ammonimento, in tal caso, si farebbe più emblematico. Pressante. Anche un imperatore come Federico e i suoi familiari un giorno saranno scheletri. Alla morte non può scampare nessuno. Nemmeno i potenti! Nemmeno i ricchi! Nemmeno lo *stupor mundi*!

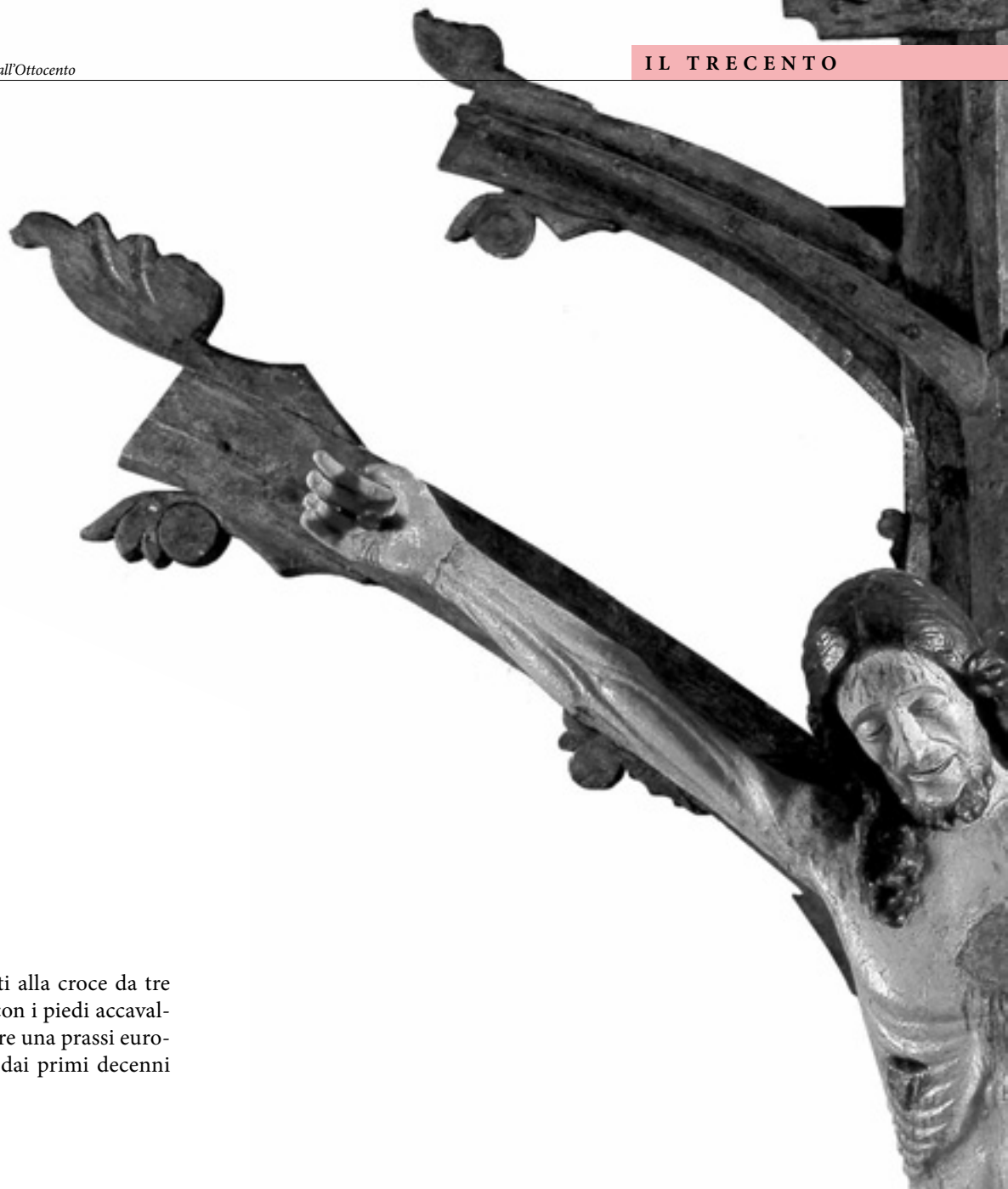
**Rapolla**, *Crocifisso* d'intagliatore meridionale

*Un dolore contenuto e inesploso.*
*Tutto in quel ghigno di contrazione.*
*In quella remissiva pazienza*
*all'ineluttabile. Dove alla nobiltà*
*dei tratti somatici, si contrappone*
*la scarnificazione del corpo.*
*All'eleganza della descrizione,*
*l'umiliazione della carne.*

# IL TRECENTO

Ha verosimilmente più di sette secoli questo capolavoro scultoreo tutto medievale. Certamente la datazione così longeva e l'abitudine ai linguaggi ritardatari dell'arte delle periferiche propaggini lucane, ci predisporranno a concepire il manufatto, se mai visto prima, privo del singolare fascino che lo contraddistingue. Invece così non sarà. Complice un riuscito restauro, per quanto alterativo, che ha interessato il legno intagliato di notevoli proporzioni, con un'altezza della croce che supera i tre metri e un'anatomia dettagliata, con indugio costante nei particolari. Dall'attenta e ben descritta pieghettatura dell'ampio panno che avvolge il corpo dalla vita alle ginocchia, alle scorticature provocate dalle funi sui polsi. Dai risvolti della pelle squarciata, al disegno scheletrico della cassa toracica. Dalle fenditure nel perfetto disegno dei piedi sovrapposti, sino alla muscolatura e a i percorsi tendinei negli arti in tensione. Il Cristo non ha la corona di spine. Ha la testa reclinata sul petto, il ventre intensamente inflesso, gli arti superiori stecchiti. È appeso ad una croce particolare, inusuale, che racchiude nella sua tipologia a ipsilon appena accarezzata dalla pialla, visti gli accenni di ramificazioni, l'allusione all'albero della vita e al sacrificio che assolve dal

peccato originario. Nella seconda metà del Duecento, scultura e miniatura europea avevano già assemblato questi elementi formali. Si veda a tal proposito, il crocifisso nel pulpito di Siena di Nicola Pisano o quello scolpito nel portale della cattedrale di Altamura. Ma di contro, in questa prova lucana, si ravvisano su legno caratteri che restavano altrimenti inespressi, come la cangiante cromia, l'intensità delle piaghe e delle ferite, i tendini tesi fino allo spasimo, la dolcezza di uno sguardo che affoga nel dolore, la cassa toracica minuziosamente descritta, con le ossa formanti una M. Tutto concorre a esprimere i caratteri propri del Cristo morente, dolorante. Questo manufatto certamente primeggia, dal punto di vista formale, sul risicato numero di crocifissi lucani medievali. Gli fanno compagnia, documenti tangibili dei momenti di trapasso dell'arte scultorea, tra Duecento e Trecento, i Cristi in croce di Calciano, di Muro Lucano e di Noepoli. Accomunati dalla tipologia, ovvero tutti *Christus patiens*, dove Gesù appare esanime o morente, occhi spenti e capo reclinato, mostrante la sofferenza e la partecipazione divina al dolore umano. Arti da persona malnutrita, ferite sanguinanti.



Corpi raccordati alla croce da tre chiodi, quindi con i piedi accavallati, a confermare una prassi europea diffusa già dai primi decenni del Duecento.

*Nei paesaggi, più che nelle figure sacre del polittico di Cima da Conegliano di Miglionico, il vero portato artistico di un'opera straordinaria, della quale convincono i colori cristallini, la luce della quale tutto è permeato, la precisione del disegno e una insospettabile umanizzazione dei soggetti religiosi.*

**Miglionico**, *Polittico* di Cima da Conegliano

# IL QUATTROCENTO

Chi si accinge a ricercare la storia delle 18 tavole assemblate in una cornice d'organo, riferibili a quel 1499 dipinto sulla tavola centrale, del polittico conservato nella matrice di Miglionico, s'imbatterà nella disamina dei motivi che giustifichino la presenza di opere d'arte venete in Puglia e in Basilicata, a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Certamente relazioni commerciali con la confinante regione. Alla Serenissima mai sfuggì l'importanza strategica dei porti pugliesi. È deducibile che classe politica, chiesa, nobiltà, agevolarono la penetrazione verso l'interno della cultura veneta. Non dimenticando il palato delle presenze monastiche, che rimase fortemente affascinato dalla portata di questo modo di fare arte. Il risultato più eclatante di questa importazione, in campo pittorico, resta senza dubbio il *Polittico* di Giambattista Cima custodito in Miglionico, accompagnato da almeno altre due presenze d'oltralpe individuabili in un *San Giovanni Battista* ligneo di ambito donatellesco e in un *San Sebastiano* in pietra, sempre nella matrice. Qualcuno si chiederà cos'è il polittico e presto si dirà che questo è un dipinto su un supporto di tela o di legno composto da più parti collegate tra di loro da cerniere o da una cornice fissa. Può essere completato, nell'alto da una *cimasa* (una modanatura cur-

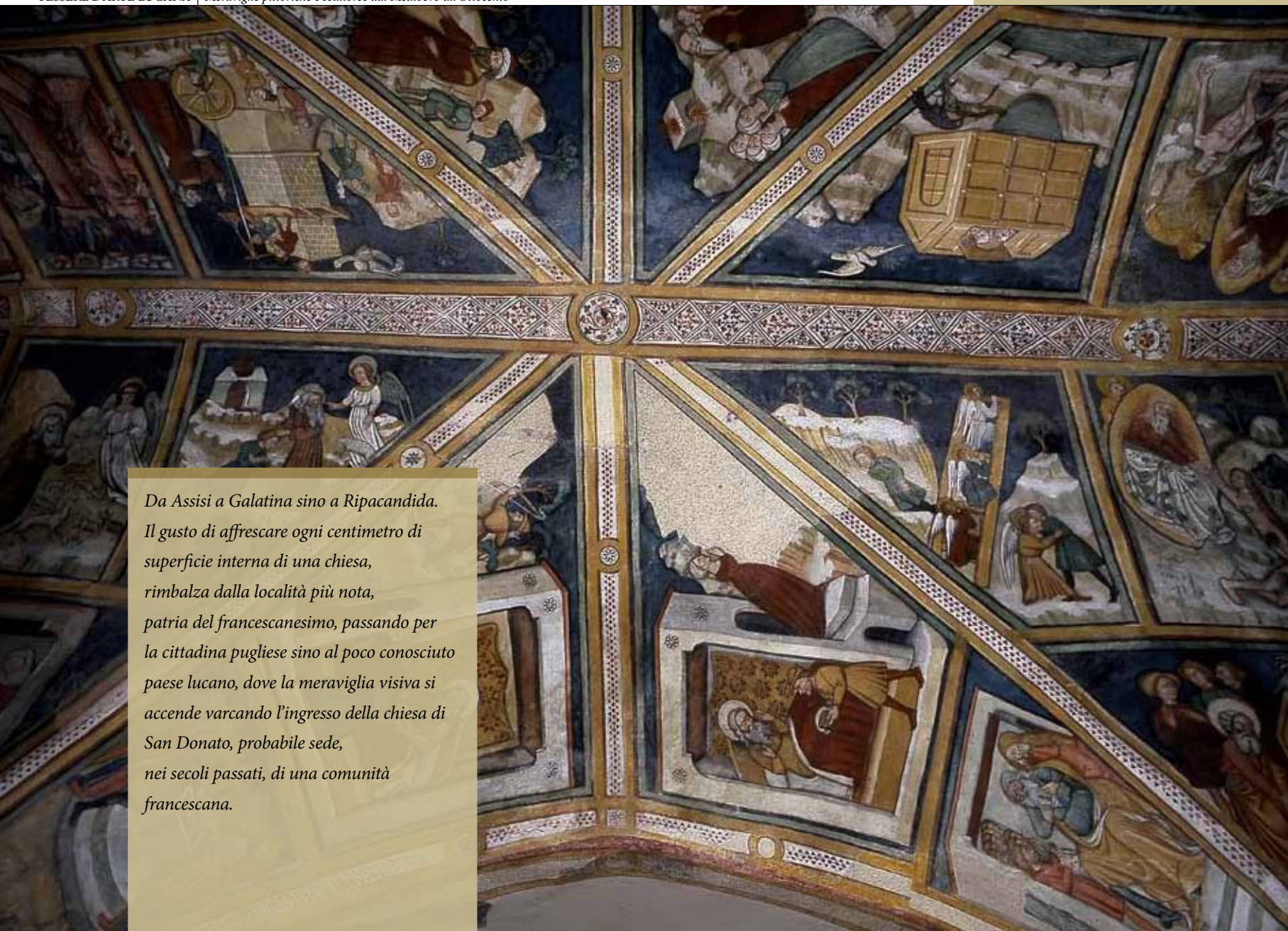
vilinea e protesa) e nel basso, con una funzione pratica di coprire o rifinire la parte inferiore della cornice soprastante e una funzione artistica, nell'arricchire di scene complementari il dipinto principale, da una *predella* (appunto una fascia dipinta con più riquadri raffigurati). Tutte queste peculiarità sono riscontrabili nell'opera artistica in questione. Giovan Battista Cima è per la critica uno degli artisti simbolo del primo Rinascimento pittorico veneziano. La sua produzione è di elevata qualità anche se omogenea, prevedendo un'organizzazione di bottega per un lavoro seriale in tendenza con il gusto comune dell'epoca e per la specializzazione dei pittori veneziani degli ultimi decenni del Quattrocento, nella pittura devozionale e narrativa. Al suo fianco campeggiarono personalità come Vittore Carpaccio e Gentile Bellini, entrambi pittori di storie e Alvise Vivarini, specializzato, al suo pari, in tavole per altari di chiese, oltre al celebre Giovanni Bellini (visibile in Basilicata nella giovanile prova del *Polittico di Genzano*), maestro in entrambi i tipi di produzione, del quale il Cima è discepolo. E' certo, che la maggiore produzione pervenutaci è legata proprio al nostro artista, con circa trenta tra pale, trittici e polittici. Proprio questi ultimi costituiscono paradigmatici esempi della sua arte e in numero di tre di gran formato, compreso quello di Miglionico,

Giovanni Bellini, *Polittico,* Chiesa di Santa Maria della Platea, Genzano di Lucania.

rievocano ognuno una differente fase del suo curriculum. Nessuna di queste opere fu probabilmente realizzata per edifici sacri veneziani e tutte contemplano un pari formato dei diversi pannelli, giustificato per agevolarne il trasporto in maniera separata e favorirne, infine, l'assemblaggio nel luogo destinato ad accoglierli. Il polittico di Miglionico segue le stesse logiche. Attualmente, la visione complessiva dell'opera è strutturata su quattro ordini. Centralmente la *Madonna con il Bambino* (152 x 70 cm – datata 1499 e firmata IOANES.BAPTISTA.P); nel registro inferiore *San Francesco*, *San Girolamo*, *San Pietro* e *Sant'Antonio da Padova*; nel registro superiore *Santa Chiara*, *San Luigi*, *San Bernardino*, *Santa Caterina*; nei pinnacoli, centralmente *Cristo in pietà*, ai lati l'*Angelo annunciante* e la *Madonna annunciata*; nella predella *San Bonaventura* e *cinque santi protomartiri francescani*. L'attuale cornice che racchiude l'insieme delle tavole (la dicitura A.D. 1782 sulla stessa, ne fissa cronologicamente l'ultimo accorpamento) è parte di un organo dismesso. Dal punto di vista stilistico, l'opera in questione apre alla novità della pittura veneta dell'epoca, della quale maestro indiscusso fu Giovanni Bellini. L'eliminazione in questo polittico dei fondi oro, elemento caratteristico di una produzione seriale e consolidata, che costringeva i santi raffigurati in una dimensione spazio-temporale irreale oltre che oggettivamente "angusta", determinò l'apertura al paesaggio come elemento di arricchimento del soggetto principale, con una visione poetica e sentimentale della natura mai prima d'allora probabilmente sperimentata. Il profumo della campagna, lo stagliarsi delle strutture architettoniche turrite nei pascoli, i fiumiciattoli, il cielo terso percorso da soffici nubi, i declivi

dell'entroterra veneto, permettono di vivere l'esperienza della visione dei singoli santi con forte impatto naturalistico e atmosferico. Le paraste della struttura lignea che dividono i personaggi sacri, non impediscono all'aria di circolare e ai fondali di fondersi e degradare su un medesimo orizzonte e se a questo assommiamo un disegno precisissimo e dei colori ancor oggi di purezza cristallina grazie alla tersa luce che avvolge da ogni angolazione i soggetti, ritroviamo la vera grandezza di questo genere e nella fattispecie di quest'opera preziosissima, non pienamente autografa del Cima. E' difatti rintracciabile l'aiuto del seguace Pietro Paolo Agabiti di Sassoferrato (+ 1470 c.), in special modo nelle raffigurazioni della predella.

A sinistra, Anonimo scultore veneto, *San Sebastiano,* Chiesa di Santa Maria Maggiore, Miglionico.
A destra, Ignoto scultore padovano, *San Giovanni Battista,* Chiesa di Santa Maria Maggiore, Miglionico.



*Da Assisi a Galatina sino a Ripacandida. Il gusto di affrescare ogni centimetro di superficie interna di una chiesa, rimbalza dalla località più nota, patria del francescanesimo, passando per la cittadina pugliese sino al poco conosciuto paese lucano, dove la meraviglia visiva si accende varcando l'ingresso della chiesa di San Donato, probabile sede, nei secoli passati, di una comunità francescana.*

Se è vero che un pezzo di arte toscana è trapiantato nella basilica di Santa Caterina d'Alessandria di Galatina, dove parte degli affreschi sono convenzionalmente riferiti a un maestro giottesco, nella chiesa di San Donato in Ripacandida, si ripete da secoli, per il visitatore, il riaccendersi del medesimo stupore. Episodi veterotestamentari. Sibille. Allegorie. Storie. Personaggi. Figure mostruose. Animali. Ognuno con il suo ruolo ben prestabilito. Ognuno imprigionato nel suo pezzo di affresco. Arrampicato. In bilico. Noncurante. Attento. Intento a dialogare. Siamo a cavallo del XVI secolo. I frescanti sembrerebbero due o forse tre. Spunta persino un nome: Nicola da Novi. Resta certo che l'intero ciclo, per le colorazioni, per certi personaggi, per l'elementarità del racconto, sembra suggerire una lettura fumettistica dove alle nuvolette con i dialoghi sono sostituite le gestualità. Le pose. Le proporzioni. Certi personaggi appaiono lillipuziani. Solo

in tal modo, il racconto sacro, se da una parte sorprende, dall'altra esige attenzione. Stimola la curiosità. Le storie sacre sono lucidamente calate nella realtà, dove l'arca di Noè è una casupola blindata, Noè un vecchio pastore e gli animali perfettamente domestici o addomesticati, tutti in accordo, leoni e cervi, leopardi e cavalli. La natura è scabra. Una manciata di cespugli. Un albero solitario. Il paesaggio ha la desolazione dei calanchi. E gli attrezzi dell'uomo quelli di tutti i giorni, poiché l'uomo lavora, è impegnato. E il vestiario omologato. Plebeo.

**Irsina**, *Santa Eufemia* di Andrea Montegna

# IL CINQUECENTO

*La Santa Eufemia di Andrea Mantegna della cattedrale d'Irsina, è una nobildonna d'altri tempi. Regale nella postura. Arcigna. A volte ammiccante. Persino sprezzante. Tante appaiono le espressioni del suo nobile ovale a chi riuscirà a ruotarle attorno, non mancando di provare stupefacente attrazione e ammirazione.*

Se il polittico del Cima da Conegliano risulta essere l'opera pittorica veneta più colta della Basilicata, la *Santa Eufemia* di Andrea Mantegna d'Irsina, rappresenta il corrispettivo scultoreo. Legata a una committenza documentata, svetta nella chiesa principale del piccolo centro del materano, con la sua posa astata, la sua altezza e lo slancio da contemporanea fotomodella, la sua eleganza formale. Chi pensa al Mantegna e chi si accosta al suo nome anche distrattamente, preponderante apparirà la sua produzione pittorica, tanto da far escludere a priori la sua mano, come capace di brandire uno scalpello. Salvo poi scoprire che quella stessa preminente pittura, oltre ad avere le caratteristiche proprie della scultura, è prefigurativa di quest'altrettanta abilità manuale dell'artista. Tutto ha inizio, nel nostro caso, come racconta un poemetto in lingua latina, da un sacerdote dell'antica Montepeloso, l'attuale Irsina, tale Roberto de Mabilia, che studiando a Padova per divenire notaio e prete, ha modo di conoscere Andrea Mantegna. A lui chiede o commissiona, per farne dono alla cattedrale del suo paese, la Santa Eufemia. Correva l'anno 1454. Una patrona di rango Eufemia, che Andrea realizza sia in una versione scolpita che dipinta. Quest'ultima, per vicissitudini, finisce al Museo di Capodimonte a Napoli, dove tutt'ora è conservata. Mentre a Irsina resta questa potente visione a tutto tondo, di una donna regale, con femminee mani affusolate, capelli lunghi, ondulati e biondi, sguardo aguzzo, labbra appena dischiuse. I corrispettivi in pittura, oltre al precitato dipinto, sono la *Santa Giustina* del Polittico di San Luca della Pinacoteca di Brera a Milano e l'*Assunta* affrescata della Cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani di Padova. È impossibile evitare di soffermarsi sui dettagli del vestiario, venerando una raffinatezza innata. L'insieme è esaltante. Eufemia è ammantata da un pallio filosofale dorato, che ne disegna le forme corporee generando pieghe raggrumate qua e là. La veste color salvia a polsini rossi e quadrettatura dorata, scende pesantemente ai piedi, tripartendosi in altrettante pieghe. Persino il retro, le spalle della scultura, sono interessate dallo scalpello e con sorpresa, oggetto d'invidia femminile costituirà la fluente capigliatura, che assegna alla giovane Eufemia, un tratto di femminilità non scontata nella rappresentazione della santità.

Andrea Mantegna, *Santa Giustina*, Brera, Milano.

**Tavole del *Polittico* di Lazzaro Bastiani Chiesa di San Francesco d'Assisi, Matera.**

Le usuali gamme cromatiche, negli effetti luministici delle tempere. I santi che risplendono coloristicamente. C'è cura di dettagli, come nel manto della *Vergine*, nella preziosità delle stoffe di *Santa Caterina d'Alessandria* o nel piviale di *San Ludovico di Tolosa*, trattenuto da un fermaglio gemmato.

In pochi ricorderanno il grande critico e storico dell'arte italiana, Roberto Longhi. Un autentico gigante non solo nel campo dell'arte. Un intellettuale a tutto tondo. Fu lui che per primo assegnò questa serie di tempere su tavola, al pittore padovano Lazzaro Bastiani, dopo che Eduardo Arslan, altro eminente storico, le aveva precedentemente attribuite a Bartolomeo Vivarini. Attualmente le nove tavole sono disposte sulla balaustra della cantoria della chiesa di San Francesco d'Assisi di Matera, ma sicuramente erano assemblate in un polittico probabilmente collocato in origine sull'altare maggiore. Era ipoteticamente strutturato su due registri, con nel mezzo la Madonna con Bambino e forse nell'alto era completato con un Cristo risorto o un'Annunciazione. La cultura figurativa tipica, di marca veneta quattrocentesca. Le usuali gamme cromatiche, negli effetti luministici delle tempere. I santi che risplen-

dono coloristicamente. C'è cura di dettagli, come nel manto della *Vergine*, nella preziosità delle stoffe di *Santa Caterina d'Alessandria* o nel piviale di *San Ludovico di Tolosa*, trattenuto da un fermaglio gemmato. L'insieme concorre a esaltare le cromie, le linee, l'opulenza. Guanti pontificali, mitra decorato, anelli con pietre preziose, decorazioni sulle copertine dei libri sacri. Perfino nelle fisionomie si rileva l'indugiare della descrizione. Nonostante questo, il linguaggio è ancora imbevuto di tradizione. Fondi dorati. Rigidità nelle pose. Ombre appena accennate sotto i piedi che poggiano su basamenti marmorei. L'unico tentativo di accennare ad una prospettiva, è nei pomelli del trono vergineo, disegnati con una deformazione mirata. Certa di restituire successione di piani e profondità.

**Il *Polittico* di Simone da Firenze**
**Chiesa di San Francesco, Senise**

In un'epigrafe incastonata nella pregevole cornice, sono rivelati nome e datazione di questo straordinario assemblaggio di oli su tavola: "…SIMO. D FLORETA. ANO. D. 1523…". Con un occhio puntato a Raffaello, Simone da Firenze staglia su fondi oro a ramages accecanti, santi di tradizionale devozione.

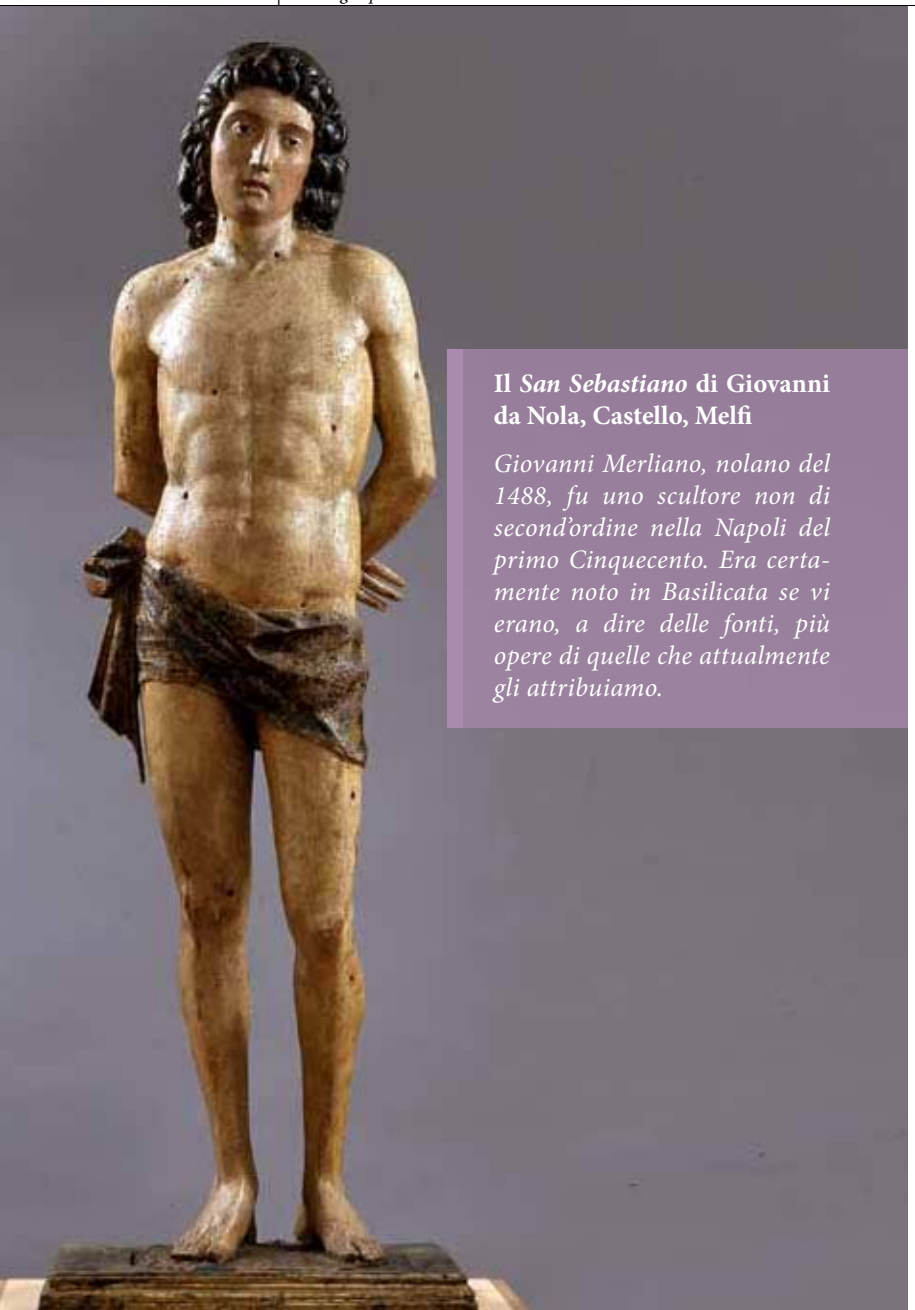
Una sorta di carta da parati a motivi floreali apre difatti nicchie luminose che accolgono *Girolamo, Caterina, Lorenzo, Stefano, Giovanni Battista, Gregorio Magno, Cristo*, in una prepotente macchina lignea d'altare con motivi propri del gotico fiammeggiante, poiché le decorazioni divengono simili a fiamme mai ferme, dove non mancano trafori o archi rampanti e motivi rinascimentali, come grottesche, candelabre e capitelli corinzi. Non è facile immaginare queste decine di figure di santi private e presentate senza quest'ossatura sfacciatamente esuberante. In quest'opera, architettura e pittura vanno a braccetto. Simone vuole sorprendere, issando questa preziosa impalcatura. Incantevole il concertino improvvisato da paffuti angioletti ai piedi della *Vergine in trono con Bambino*. Talmente in carne, che uno di questi putti riesce a mala pena ad accavallare una gambetta per suonare agevolmente il liuto.

**Matera, *Presepe* di Sannazzaro Panza e Altobello Persio**

*La policromia contribuisce alla veridicità dei compiti ai quali, ogni personaggio è chiamato. Il realismo è costruito a tavolino.*

Il passo è breve tra Stefano da Putignano che cercò nei *Presepi* l'alternativa ai *Compianti* di Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni ed Altobello Persio, esponente di spicco di una famiglia di Prignano nel Cilento che, fregiata del diploma di nobiltà da Roberto Sanseverino principe di Salerno nel 1471, si trasferì, nella persona di Pietro, a Montescaglioso in provincia di Matera. Da Matteo, figlio di Pietro, nacquero cinque figli forse tutti artisti i cui nomi furono Giulio, Aurelio, Giovanni, Francesco e Altobello. Fu questi che nel 1541 si trasferì a Matera, città che già ben conosceva se nel 1534 compariva in un atto conservato attualmente nell'Archivio di Stato di Matera, che attesta la sua opera a fianco a quella di un artista di nome Sannazzaro Panza di Alessano, residente a Castellana. Il documento accerta l'opera degli scultori nella realizzazione del presepe in pietra scolpita e dipinta della Cattedrale di Matera: "…promettono dicti mae-

stri far intra cappella lo presepio con tote li figure…". Non vi è soluzione di continuità tra Puglia e Basilicata in quanto a presepi in pietra. L'articolazione delle scene è la medesima. Il copione già stilato. Ogni personaggio ha il suo posto assegnato. E la grotta, se in Puglia riaccende l'interesse speleologico, a Matera stuzzica la curiosità antropologica. Gli angeli, i pastori, i Magi, gli animali domestici, sono elementi insostituibili di una tradizione tutta gravitante nell'area napoletana, che in tal frangente, prende piede nell'entroterra e nelle estreme propaggini del Regno. La policromia contribuisce alla veridicità dei compiti ai quali, ogni personaggio è chiamato. Il realismo è costruito a tavolino. Un giovane zampognaro, incrociando le gambe da seduto, mostra le ginocchia denudate dal pantalone strappato, antesignano questo, dei blue jeans strappati in voga nell'ultima generazione.



**Il *San Sebastiano* di Giovanni da Nola, Castello, Melfi**

*Giovanni Merliano, nolano del 1488, fu uno scultore non di second'ordine nella Napoli del primo Cinquecento. Era certamente noto in Basilicata se vi erano, a dire delle fonti, più opere di quelle che attualmente gli attribuiamo.*

In un documento si ha notizia che il pittore Bartolomeo de Lino, correva l'anno 1513, prendeva impegno con l'abate del convento francescano di Castelluccio Superiore, Francesco de Scorciatis, a concordare l'esecuzione di un gruppo scultoreo da commissionare a Giovanni da Nola, a corredo di una pala da lui realizzata. Le importanti commissioni nella Napoli dell'epoca, confermano la qualità elevata del suo operato, sino ad arrivare, tra il 1510 - 1512, alla realizzazione di quel singolare *Compianto su Cristo morto* della chiesa della Pietà di Teggiano. Il *San Sebastiano* del Castello di Melfi, in legno scolpito, dipinto e dorato è un mesto giovincello con perizoma ampio e capelli lunghi, ondulati. Prova giovanile dell'artista, sembra fu commissionata dal principe di Melfi Troiano Caracciolo. L'opera non manca di dimostrare la capacità di trattare l'anatomia con precisione e di dare espressione e connotazione a un viso, in maniera molto eloquente. Benché la classicità della figura sia palese, tradendo i rapporti dello scultore con l'ambiente artistico romano, la languidezza dell'espressione, l'estrema semplicità ed elaborazione della tematica diventano un punto di forza anziché un demerito, facendo di questa statuetta alta circa 150 cm, un riuscito esempio di un linguaggio fresco, vivido, senza introspezioni, alla portata di tutti, senza rinunciare, come dettosi, a uno sguardo puntato all'antico. Alla classicità.

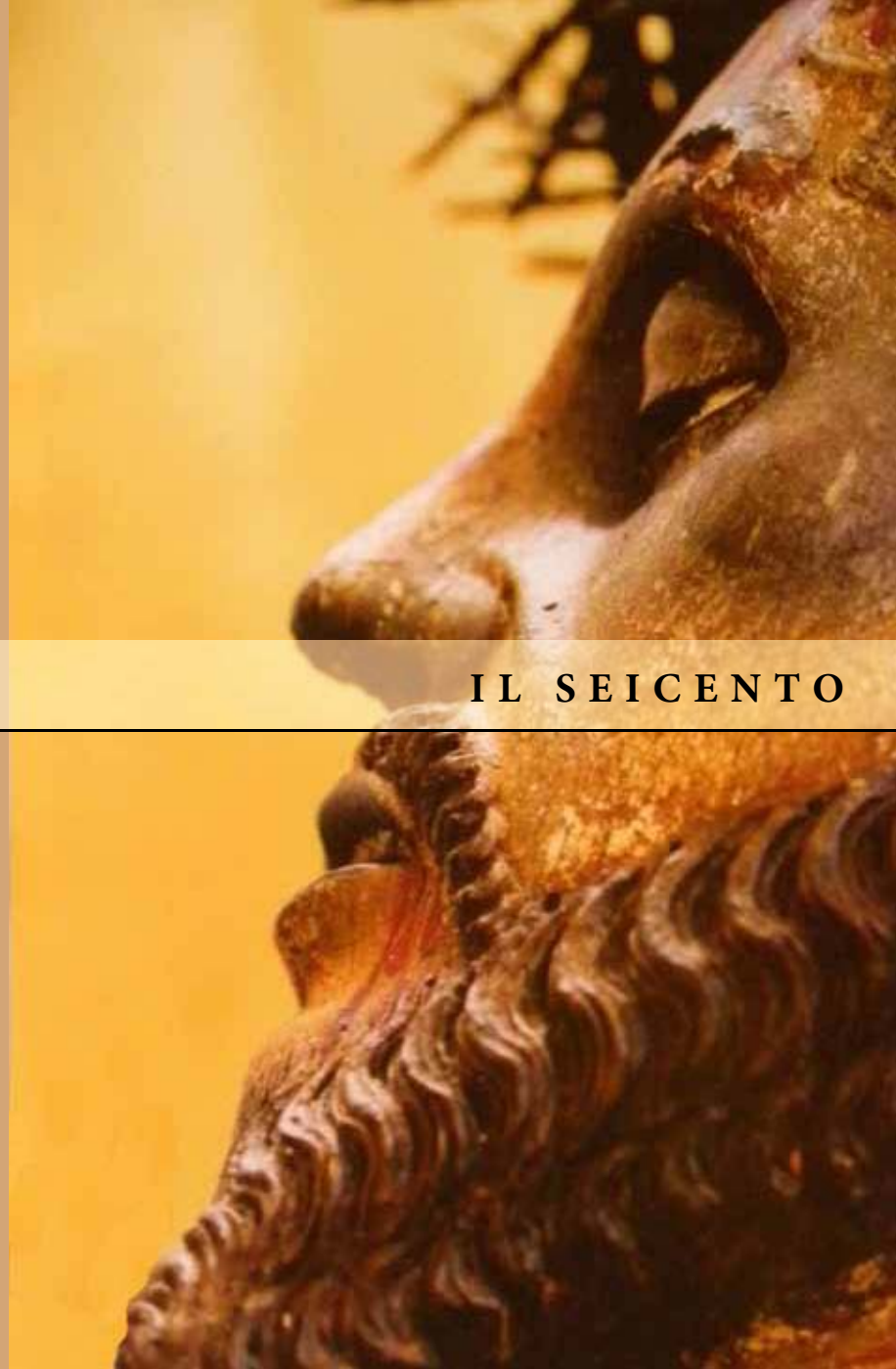
***Madonna con il Bambino***
**di Stefano da Putignano,**
**Chiesa di San Domenico, Matera**

"STEPHANUS APULIE POTENIANI ME CELAVIT". Lapidario Stefano, con quel *celavit* da *caelare*, ovvero "scolpire" con riferimento alla bella forma "celata" nella pietra e rivelata dall'artista, nell'iscrizione ai piedi di questa opulenta *Madonna con Bambino* del 1518. Modellato a pieghe spigolose e una inconfondibile iconografia, ripetitiva, ma ben caratterizzante.

Preferì specializzarsi in *Presepi*, quasi agendo da contraltare ai *Compianti* in terracotta di Guido Mazzoni e Niccolò dell'Arca. E a quest'ultimo dov'è guardare, per confezionare le sue opere, consapevole della sua irraggiungibilità. Di Guido Mazzoni, del resto, è accertata la presenza in Puglia alla fine del 1492, in coincidenza con i suoi esordi. I Presepi di Polignano a Mare o di Grottaglie sono tangibile testimonianza del suo fare, che orientò artisti come il lucano Altobello Persio. Ma nella *Madonna del Cardellino* realizzata per la chiesa Matrice di San Nicola a Cisternino, datata solo un anno prima della nostra, il riferimento più immediato della scultura materana. Indiscutibilmente il modello pugliese è più elaborato e qualitati-

vamente meglio costruito, ma nella versione lucana resiste ancora la cromia originaria a dispetto della pugliese, comunque elegantissima nella monocromia della viva pietra. Restituita da un buon restauro, la Vergine materana, sotto l'ampio manto ordinatamente composto, a pieghe pettinate, indossa il *velum*. Ha un viso regolare, con labbra strette, appena accennanti un sorriso e palpebre socchiuse. Se in questo volto materno e sereno tutto è rassicurante ma distaccato, nel Bambino, complice un'opulenza accentuata, un guizzo di vitalità e di umanità rimarcata, con l'ostentazione dei genitali a sottolineare la natura umana del Cristo, di fianco a quella divina. L'unica debolezza è nell'irresoluto ancoraggio di Gesù, che sembra scivolare, vista l'inclinazione esasperata del cuscino dov'è appollaiato.

A sinistra Stefano da Putignano, *Madonna del cardellino*, Chiesa Madre, Cisternino.



**Miglionico**, *Crocifisso* di Frate Umile da Petralia

# IL SEICENTO

*"Perché vi disperate? Non sapevate che dal giorno in cui sono nato, la natura mi ha condannato a morire? Meglio farlo in tempo, col corpo sano, per evitare la decadenza".*

Le parole che Socrate sembra aver pronunciato per i suoi discenti, potrebbero ben aderire nel descrivere la condizione di questo giovane uomo sottratto alla vita nel fiore degli anni, per poi considerare che quest'essere umano aveva nome Gesù.

Platone, nel suo - Fedone -, racconta la morte di Socrate, ricordando che nel giorno della dipartita, il filosofo tiene come lezione ai suoi discepoli, la dottrina dell'immortalità dell'anima. Il discorso sull'anima e sulla sua prigionia è fin troppo noto, come è nota la compostezza del suo essere dopo aver bevuto la cicuta. In Cristo l'atteggiamento cambia. "L'anima mia è oppressa da tristezza mortale…." ammette dinanzi ai suoi discepoli, senza remore nell'aprirsi e scoprire le sue legittime debolezze tutte umane. Non vi è in Gesù, al pari di Socrate, serenità. Gesù grida e piange, rivolgendosi all'Alto. Mentre Socrate si dà serenamente la morte, andandogli incontro con pacatezza e volontà, Gesù urla: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?". L'uomo che avverte la separazione da Dio che dà la vita. Per questo motivo Cristo sperimenta la morte in tutta la sua asprezza. Il suo orrore. E questo è ben visibile, accertabile, tangibile, nel Cristo in croce di Miglionico. Un opera d'arte questa, che getta uno spiraglio di luce lungo

ben quattro secoli, sulle vicende artistiche e religiose siciliane e lucane del Seicento, accendendo i riflettori su due personalità certamente preminenti nell'ambito della già secolare presenza francescana, due padri riformati che si ritrovano, in un delicato momento di riforma dei costumi cristiani per la chiesa cattolica, a incrociare e unire le impronte dei loro impolverati sandali per un amore ardente condiviso e inseguito fino alle estreme conseguenze. Padre Eufemio, il committente e Frate Umile, lo scultore, questi i loro nomi; Miglionico e Petralia Soprana (Palermo) i luoghi della vicenda. I loro connotati biografici sono descritti con autorevole e puntigliosa dovizia di particolari in due opere di sfrontato carattere agiografico. Le loro figure sono innalzate e protese dalle descrizioni in direzione della santificazione. Nella prima di tali opere, il "Paradiso serafico del Regno di Sicilia" composto nel 1687 dal P. F. Pietro Tognoletto, appartenente allo stesso ordine dello scultore e suo contemporaneo, precisamente nella Seconda Parte del Libro VII, al Cap. XXXIII, si apprende che l'artista nacque nel 1601 in Petralia Soprana, nella diocesi di Messina, da Giovanni Tommaso Pintorno "maestro di legname" e da Antonia Buongiorno. Il giovane Francesco, dopo aver appreso nella bottega paterna i primi rudimenti di quell'arte così preziosa per la quantità e la qualità delle opere che doveva produrre, varcò la soglia di una qualche bottega di scultura in una Palermo pervasa, come del resto tutta l'isola, da un rinnovato fervore artistico guidato dalle correnti ispaniche. I Li Volsi, i Ferraro, i Locascio, i Cagini ed altre intere famiglie di scultori, avevano già messo in moto un processo creativo di limpido impegno apostolico, tale da suscitare, attraverso la realisticità, sentimenti profondi di conversione e pentimento. Naturalismo e verismo erano le facce di una stessa medaglia dai chiari intenti pietistici e drammatici; confezionando una nuova tipologia del Cristo Crocifisso, soggetto prediletto dalla mistica francescana, ossessivamente attorniato da una sofferenza senza tempo, Frate Umile, così come fu appellato dal novembre del 1623 quando fece il suo ingresso nei francescani, determinò un vasto movimento artistico che andò ad inspessire il già sostanzioso numero delle sue splendide creazioni scultoree. Si pensi, in ambito lucano, alla eccellente presenza del mal restaurato *Crocifisso* di Stigliano attribuibile a un suo allievo, tale Frate Innocenzo da Petralia. Era di particolare coinvolgimento emotivo e spirituale la realizzazione di quelle sacre sculture "perfettissime" a giudizio del Padre Tognoletto: "mentre stava lavorando quelle statue egli alzando la sua mente alla contemplazione pensava quei intensissimi dolori, che nella morte soffrì l'Autor della vita". Così nel chiuso di una cella, dove se ne stava serrato dentro intento all'elaborazione del manufatto, con il cuore straziato e le lacrime agli occhi dava mano agli ultimi ritocchi, non prima naturalmente di essersi confessato e non permettendo a nessuno di accedere in quell'angusto luogo di preghiere, raccoglimento e creazione.

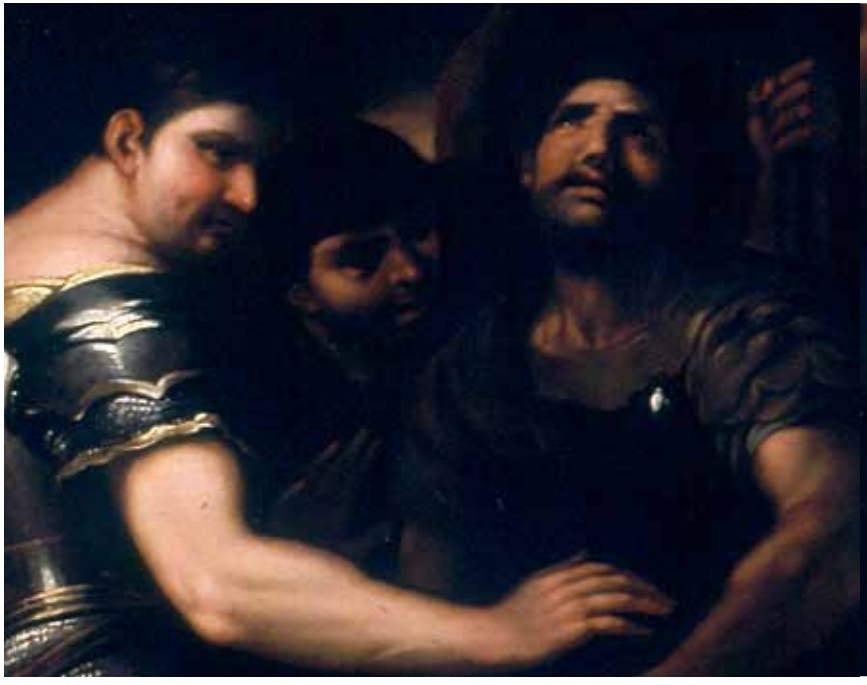
Frate Umile da Petralia, part. del *Crocifisso*, Chiesa del Crocifisso, Miglionico.
Nella pagina successiva, Frate Innocenzo da Petralia, part. del *Crocifisso*, Chiesa di Sant'Antonio, Stigliano (foto di Vito Caruso).

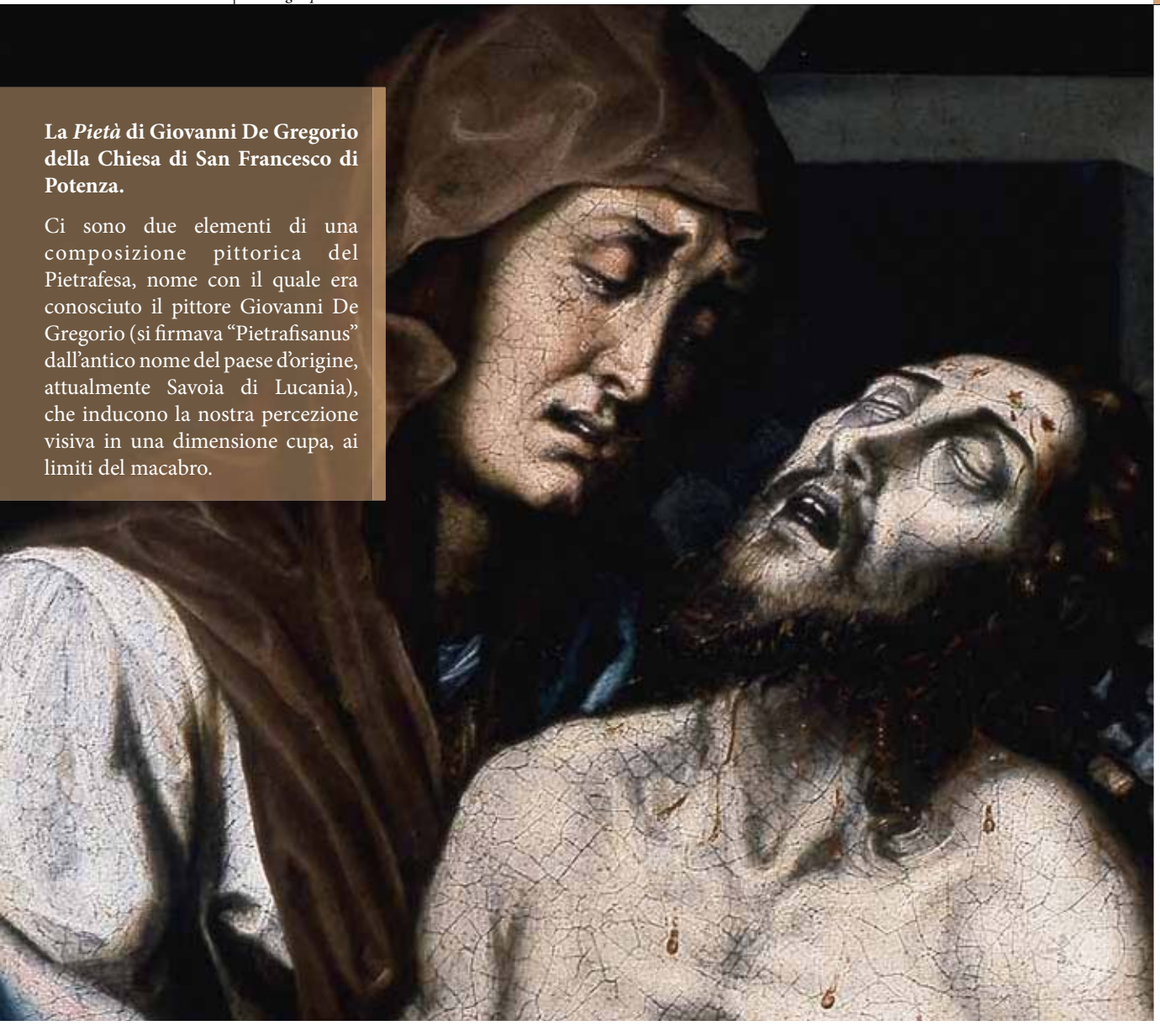
**Luca Giordano**

*Vi è, naturalmente in Napoli, zona Vomero, una strada elegante e zeppa di negozi, dedicata a questo brillante artista partenopeo. Una delle tante attestazioni della memoria, verso un genio poliedrico della pennellata che rimase sempre riconoscibile nella sua sterminata produzione pittorica.*

Numerosi furono i suoi seguaci come molteplici furono le commesse altolocate delle quali fu destinatario. Difficile sarebbe non restare incantati di fronte alla sua pittura. Di multiforme personalità, se fu spontaneo o genuino, lo fu nell'assumere le sembianze degli artisti che con cadenza imprevedibile imitò nello stile, da Pietro da Cortona a Paolo Veronese, da Annibale Carracci a Jusepe de Ribera. Ad esprimere bene il concetto temporale nel quale operò con incessante operosità, quel soprannome di "Luca fa' presto", seguito alla realizzazione delle tele per la crociera della chiesa di Santa Maria del Pianto di Napoli, dipinte in soli due giorni. Classe 1634, di Napoli, appena dopo la metà del secolo, guardando al Ribera (suo maestro per nove anni), tradusse la lezione caravaggesca. In Basilicata una sua sola opera, di certa attribuzione, dà respiro della sua autorevolezza. La tematica è quella storica, fors'anche sciropposa, motivo in più per trattarla in maniera cupa, cromaticamente disquisendo. L'episodio illustrato nella tela che le dà il titolo, è *Il giuramento di Bruto dopo il suicidio di Lucrezia*. Il nome di Lucio Giunio Bruto è legato alla cacciata di Tarquinio il Superbo, ultimo re di Roma e suo zio per via di madre. Per arrivare al potere, Tarquinio aveva decretato l'uccisione di Marco Giunio, fratello di Bruto. Quest'episodio e il suicidio di Lucrezia, moglie di un parente di Bruto, costretta con la forza a subire le avance di Sesto Tarquinio, figlio del re, decretarono secondo la leggenda, la cacciata dello stesso monarca. Giordano, in questa colta tela del Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, raffigura il momento della tragedia. Lucrezia si è appena tolta la vita davanti agli occhi di Bruto, che estraendo il coltello dalla ferita sembra aver appena pronunciato quello che Tito Livio gli mette in bocca:

"Su questo sangue, purissimo prima che il principe Sesto Tarquinio lo contaminasse, giuro e vi chiamo testimoni, o dei, che da ora in poi perseguiterò Lucio Tarquinio il Superbo e la sua scellerata moglie, insieme a tutta la sua stirpe, col ferro e con il fuoco e ogni mezzo mi sarà possibile, che non lascerò che né loro, né alcun altro possano regnare a Roma antica". Il momento è calato in un'atmosfera caravaggesca edulcorata, senza stacchi tra luci ed ombre, con lo scollo e l'opulenza di Lucrezia oramai esanime, che squarcia le penombre e polarizza il massimo momento luminoso della composizione. Il preziosismo raffinato dei vestimenti e il gusto per certi dettagli, fa il resto.





**La *Pietà* di Giovanni De Gregorio della Chiesa di San Francesco di Potenza.**

Ci sono due elementi di una composizione pittorica del Pietrafesa, nome con il quale era conosciuto il pittore Giovanni De Gregorio (si firmava "Pietrafisanus" dall'antico nome del paese d'origine, attualmente Savoia di Lucania), che inducono la nostra percezione visiva in una dimensione cupa, ai limiti del macabro.

L'opera in questione è una tela custodita nella chiesa di San Francesco di Potenza, con la rappresentazione della *Pietà*.

Questa sensazione e comprensione, al fine di sgombrare il campo da possibili equivoci, non sarà certamente data dalla tematica, riferita a un particolare momento della biografia di Cristo, quanto piuttosto da almeno due accorgimenti messi in campo dal pittore per restituire ai nostri occhi il sacro episodio, con il precipuo interesse di imprimerlo nella nostra memoria. La prima astuzia è quella di riempire con i due mezzibusti della Madonna e del Cristo esanime, quasi tutta la composizione, in modo tale da ridurre lo spazio disponibile o l'aria a disposizione. Questo modo di concepire la scena è tale da restituirci la sensazione tipica della claustrofobia, aumentata dalla vista, nella penombra, dell'avello vuoto e dal fondo scuro. La compressione dei corpi nell'angusto spazio allestito è il primo elemento che creandoci disa-

gio ci acuisce la sensazione di dolore che si riflette dalla contrizione della Vergine. Questa madre ha gli occhi bagnati. Scende una lacrima. La bocca, ne possiamo essere certi, ha appena pronunciato parole d'amore per quel figlio esanime. Qualcosa di simile, con particolare riferimento all'espressione facciale, è rintracciabile nel corrugamento delle arcate sopracciliari del *San Sebastiano* di Lagonegro. Tutto ciò a confermare che la declinazione del dolore, nella pittura come nella scultura, si affida a degli artifici certi presi in prestito dalla realtà, accentuati e personalizzati ora dal pennello e ora dallo scalpello. Il secondo espediente è quello di rappresentare il volto di Cristo esanime di profilo, testa reclinata, capelli e barba umidi, occhi come fessure con la pupilla vagante e la bocca aperta in maniera involontaria. La bravura del ritrattista, sposa l'abilità di concepire la scena ambientandola nello spazio risicato. Da quella bocca semiaperta con l'arcata dentale in vista, per un transfer, immaginiamo il teschio, simbolo per antonomasia, della morte. Concorre a sottolineare l'alto momento di tragicità raggiunto dalla rappresentazione, che assurge a divenire emblema del pianto universale di una madre per il proprio figlio morto, la colorazione di quel busto denudato che, invece di rischiarare la composizione, la rende, complice l'incarnato cereo e il tono cromatico tendente al cupo, spettrale.

Giacomo Colombo, *San Sebastiano,* Chiesa del Crocifisso, Lagonegro.

**Matera**, *Il Suonatore di mandola* di Gaspare Traversi

# IL SETTECENTO

*Non è un delitto beffeggiare, esasperare, uscire fuori dagli schemi nel campo artistico. L'olio su tela con il "Suonatore di mandola" della Collezione D'Errico di Matera ne è un esempio.*
*Un esempio tangibile di ritrattistica caricaturale che nella deformazione fisiognomica, da un lato si conquista la curiosità dell'osservatore, dall'altro abilita un mondo fatto di derelitti, di storpi, di dissociati. Questa può essere intesa ome una geniale pittura di denuncia sociale.*

Bisogna scomodare la fisiognomica, intesa come disciplina pseudoscientifica, per leggere correttamente un ritratto conservato nella Collezione D'Errico di Matera. L'umanista Pomponio Gaurico, nel suo trattato *De Sculptura* del 1504, scriveva: "La fisiognomica è un tipo di osservazione, grazie alla quale dalle caratteristiche del corpo rileviamo anche le qualità dell'animo…Se [gli occhi] saranno piuttosto grandi e con uno sguardo un po' umido, mostreranno un grande spirito, un'anima eccelsa e capace di grandissime cose, ma anche l'iracondo, l'amante del vino ed il superbo senza misura….Se vedrai un naso pieno, solido e tozzo, come quello dei leoni e dei molossi, lo considererai segno di forza ed arroganza….La fronte quadrata, che ha la lunghezza quanto l'altezza, è indice evidentissimo di prudenza, saggezza, intelligenza, animo splendido…". Questo ritratto del Traversi, che sconfina abbondantemente nella caricatura, è una delle più curiose rappresentazioni umano-bestiali della Collezione D'Errico di Matera. Non ci vuole molto ad accorgersi che il suonatore o sedicente tale, ritratto a mezzo busto con una torsione che asseconda l'atto, ha i caratteri dello svantaggiato, come si direbbe oggi. Un sorriso da demente, mal contrasta con la sicurezza delle mani sullo

strumento. Lo sguardo languido, i denti marci, l'ovale come soggetto ad una deformazione, connotano questa curiosa immagine. Prima si è accennato a caratteristiche umano-bestiali. Il testo di riferimento, per l'artista, sarà certamente stato il "De humana physiognomia" di Giovan Battista Della Porta, pubblicato in prima edizione, in quattro volumi, nel 1586. È in questo che le argomentazioni dettate dall'attento esame delle parti che conformano il volto umano, trovano il loro riflesso nella morfologia animale. Traversi è dunque suffragato e incoraggiato a esasperare le connotazioni, a incuriosire, a uscire dagli schemi e dai dettami dell'ortodossa ritrattistica. E si fa aiutare anche da una colorazione squillante, usando persino il bianco, il rosso e il verde in un inconsapevole sentimento patriottico.

E in questa tela con *San Biagio che guarisce un fanciullo* della chiesa di Sant'Antonio Abate di Pisticci, sono presenti entrambe le compo-

***San Biagio che guarisce un fanciullo* - Pisticci**

"Fu della Scuola di Paolo, ma invaghito poi della bella tinta di Luca Giordano" scrive Bernardo De Dominici nelle sue *Vite*. In una frase si recupera l'alunnato del pittore Domenico Guarino, napoletano del 1683, presso Paolo De Matteis e del suo innamoramento per la "bella tinta di Luca".

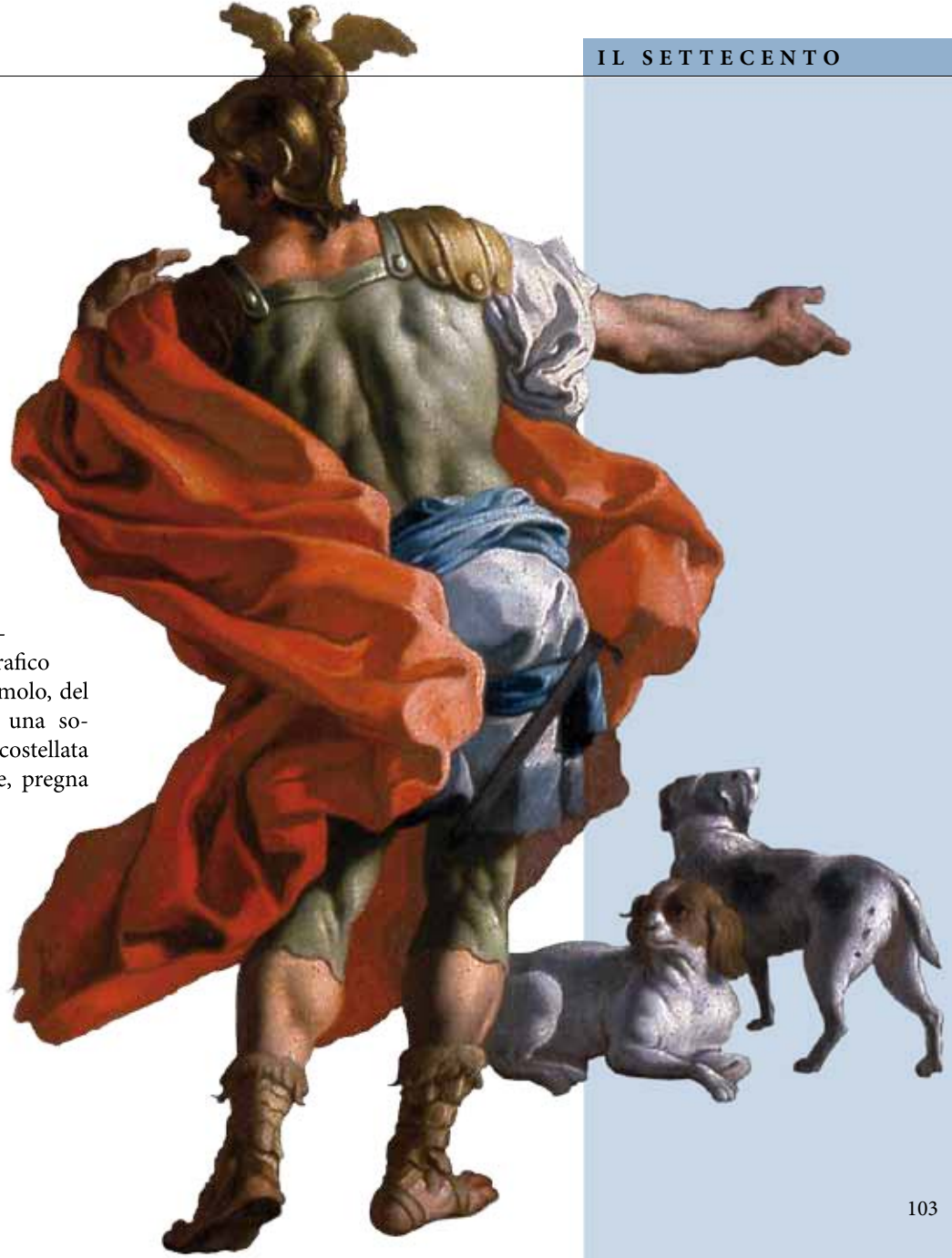
nenti fondamentali della sua arte. La tavolozza, infatti, è delle più sgargianti. Perfino il chiaroscuro tende più al chiaro. Le pennellate sono prolungate e filamentose, con un uso denso del colore e allo stesso tempo cedevole, come nella caratterizzazione della barba e dei capelli del santo, che si rifà alle prove del De Matteis. San Biagio, invocato nelle contrade lucane per la protezione della gola, non manca

di accarezzare paternalisticamente un fanciullo della buona società, che svela l'ex voto di ringraziamento. Quest'ultimo si indica la gola e sembra con l'atteggiamento, desiderare la protezione del martire. Quest'ultimo, nelle movenze utili ad assecondare la carezza per il malcapitato, costruisce involontariamente l'articolazione plastica dei panneggi che enfatizzano la scena. Così, anche una rappresentazione pittorica marcatamente devozionale, che segue le direttive della Chiesa sul come confezionare opere sacre, svela ad un'attenta lettura, una ricerca e una bravura non proprio scontate.

**Francesco De Mura, *Addio di Enea a Didone,* Matera**

*Gesti languidi. Pose rilassate. Come per uno scatto fotografico preparato, tutti sono accuratamente posizionati in un'ambientazione classica e pastorale. In un Parnaso idilliaco.*

Sembrano, invero, assecondare con gestualità pausata, un sottofondo musicale che le nostre orecchie non possono udire. Non può mancare una luce agreste da farci immediatamente comprendere in quale stagione siamo. Francesco De Mura si abbandona all'esaltazione dell'eleganza delle figure. I generosi scolli e le braccia di fuori dei personaggi che amano il convivio, ci restituiscono la calura di una giornata apparentemente qualunque. Dal libro IV del poema virgiliano, Enea sta per partire da Cartagine. Le ipotesi sul tema trattato pittoricamente sono molteplici, come quella che vuole il personaggio di spalle impersonare Sicheo che appare a Didone, Anna e le ancelle per invitarle a fuggire da Tiro. Enea dunque o Sicheo, è dunque quel giovane virgulto girato. Stretto in un mantello rosso che sembra plastificato. Un uomo che manifesta, con una posa degna del miglior culturista, la prestanza fisica, indubitabile rispetto alla tenacia, all'intelligenza, alla capacità di amare e di odiare. Potrebbe essere un buttafuori di un locale notturno. Che veste i panni storici, come faceva il culturista americano Steve Reeves, interprete cinematografico ora di Ercole e ora di Romolo, del rappresentante tipico di una società basata sul vigore, costellata di duelli, lorda di sangue, pregna d'intrighi e di vendette.



**Napoli**, *La Tempesta* di Michele Tedesco

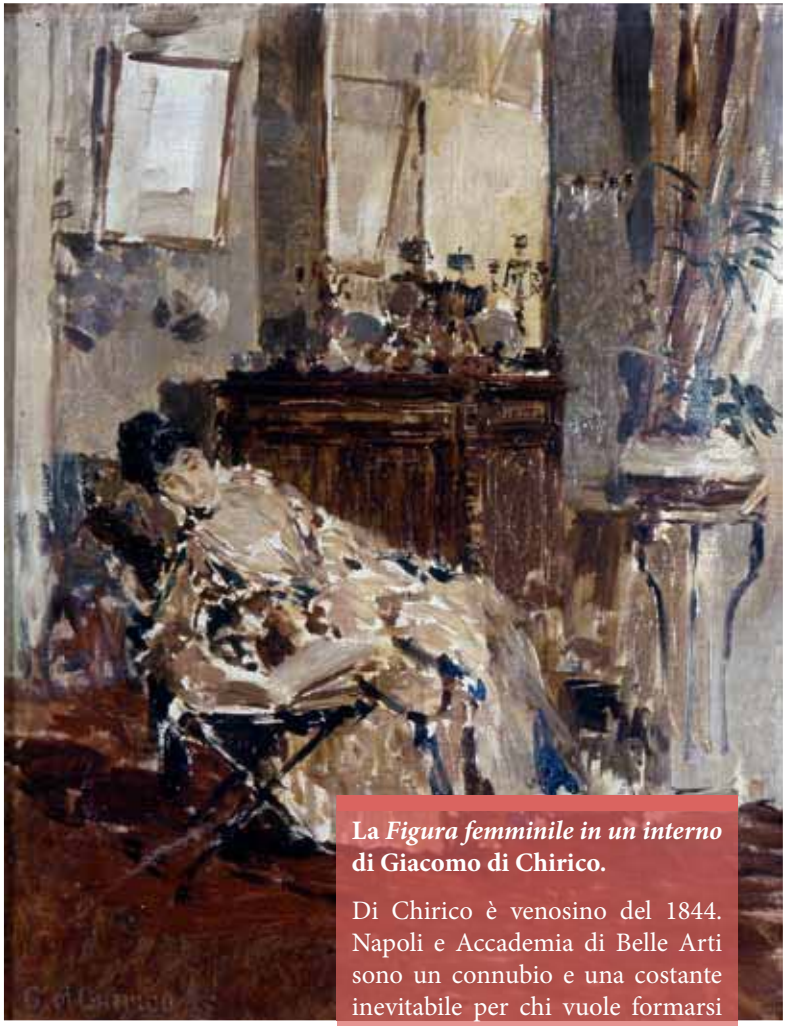
# L'OTTOCENTO

*Dalla pittura statica a quella dinamica. Tale sensazione genera il quadro di Michele Tedesco "La tempesta". Per certi versi anticipataria delle formule del Manifesto del Futurismo del 1909, tra le cui righe si legge: "l'abitudine all'energia…il passo di corsa… la bellezza della velocità…l'entusistico fervore degli elementi primordiali…un violento assalto vero le forze ignote… l'eterna velocità onnipresente…". Nell'opera di Tedesco è già tutto presente!*

Il pretesto di fissare il movimento nella pittura, è insito in quel vento che genera energia. Che percepiamo esserci nel movimento che aleggia in qualunque centimetro di questo dipinto del 1870 dell'artista Michele Tedesco di Moliterno. Scarse volte la pittura aveva realizzato solo ciò che solo la fotografia potrà e riuscirà a cogliere. E l'arte della fotografia influenza ciò che con difficoltà l'artista riesce a risolvere con altrettanta efficacia. Il movimento è connaturato nelle immagini pittoriche e anche se impercettibile, non manca di avvertirsi. Ma in quest'opera è manifesto. Dichiarato nel titolo e nell'azione. Come ne *Lo staffato* di Giovanni Fattori. Molto più che nel suo *Giro in barca sul lago*, dove l'elemento fluido non è manchevole di quel balbettio messo a punto dal colore e la canna da pesca e il pesce che ha appena abboccato, lo accentuano in maniera efficace. E la donna, longilinea, abbigliata *fin de siècle*, con la mantellina che rovesciata dalle correnti le copre il capo e ci restituisce la direzione del vento in quell'istante, si contorce assecondando il flutto schiumoso ai suoi piedi. Un avvitamento che ricorda la *Donna con parasole* di Claude Monet, dove la brezza è descritta a lunghe e ondulate pennellate. Una prefigurazione de *La signora Pisani al balcone*,

olio del 1901 di Giacomo Balla che cerca di fermare nelle pennellate il "mosso" dei piedi. Le calze rosse usate da Tedesco, sono l'unico accenno a una cromia più sgargiante del plumbeo pallore dell'intera scena. "Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro…" recitava con convinzione il Manifesto del Futurismo scritto da Filippo Tommaso Marinetti apparso il 5 febbraio del 1909 sul Giornale dell'Emilia. E quest'opera ha un carattere aggressivo. Dirompente.

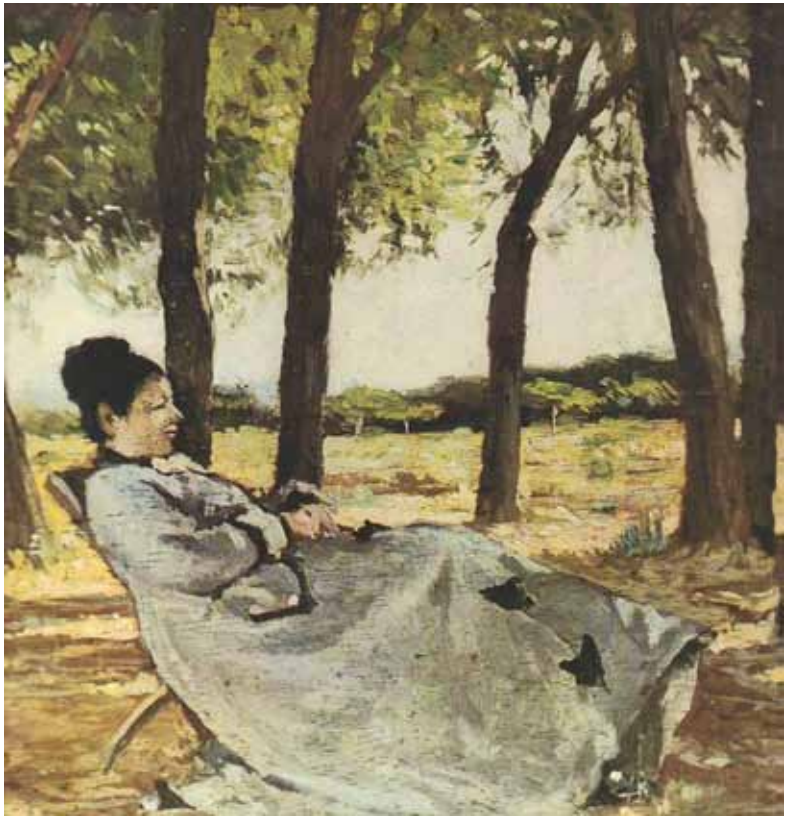
A pag. 108, Claude Monet, *Donna con parasole*, National Gallery of Art, Washington.
In alto a sinistra Giovanni Fattori, *Lo staffato*, Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
A sinistra Michele Tedesco, *Giro in barca sul lago*, collezione privata, Bari.
In alto Giacomo Balla, *La signora Pisani al balcone*, collezione privata.



**La *Figura femminile in un interno* di Giacomo di Chirico.**

Di Chirico è venosino del 1844. Napoli e Accademia di Belle Arti sono un connubio e una costante inevitabile per chi vuole formarsi nelle discipline artistiche nell'Ottocento. E lui non può che andare nella medesima direzione di tanti suoi colleghi.

La *Figura femminile in un interno* è gradevolissima, poiché costruita a pennellate, a tratti di colore in una calma tutta pomeridiana. Come detective proviamo ad analizzare la scena per approfondire i particolari di quanto raffigurato. Siamo in un interno borghese, illuminato naturalmente da un balcone che si apre a margine della scena e del quale s'intuiscono le proporzioni. La luce è filtrata da una tenda chiara e da una cortina ancora più spessa e colorata. Per accentuare l'effetto della rifrazione luminosa, il pittore si serve di un portafiori metallico molto slanciato che in alcuni punti si fonde con la luce. Proprio questa sorgente luminosa, dà prova della sua esistenza sull'ampio vestito di una fanciulla distesa comodamente in poltrona e sulle mura della stanza riflesse da uno dei due specchi. Già, due specchi! L'uno più piccolo dell'altro. L'uno riflesso nell'altro. Un mobile base. Noce scuro. Con pochi suppellettili poggiati sul piano. Ninnoli sparsi qua e là. Di sicuro un candelabro. Un arredo voluminoso, del quale si apprezza la profondità, da contrapporre alla figura adagiata, al fine di restituirne parte del contorno. E questa giovane, dal viso sereno e i capelli raccolti verso l'alto, quasi fosse un toupè, intenta, ad occhi bassi, a leggere o a osservare le immagini di un libro aperto su un tavolino a gambe incrociate, adattato a comodo leggio. L'interno e la figura femminile, sono due temi cari all'Ottocento. Di Chirico dà prova di abilità ritrattistica, come nel suo *Ritratto di Vecchio*, ma mostra una sensibilità coerente con i tempi, per queste incursioni domestiche. Cucitrici. Ricamatrici. Suonatrici di pianoforti e cantanti erano i "temi" prediletti. La sua eroina infatti, non rinunciando alla comodità, la ritroviamo ne *La signora Martelli a Castigliocello* di Giovanni Fattori, questa volta *en plein air*.



A sinistra, Giacomo Di Chirico, *Ritratto di vecchio*, collezione Michele Gargiullo.
In alto, Giovanni Fattori, *La signora Martelli a Castiglioncello*, Museo Civico G. Fattori, Livorno.

**Vincenzo Marinelli,**
***Ritratto della figlia.***

Pura di gioventù. Dove non manca l'assidua malinconia dell'occhio languido, delle labbra quasi serrate, a trattenere un segreto che è tutto il quello sguardo puntato, non sapremo mai se dentro o fuori la tela!

Una nobildonna o la figlia dell'artista? Il senso non cambierebbe. Non sapendo nulla di questa serena creatura effigiata nella tela di Vincenzo Marinelli di San Martino d'Agri resta poco da commentare se non i dettagli dell'abito, il numero di perle della collana che fa due giri intorno al femmineo e seducente collo, audacemente esibito grazie alla posa non frontale e il suo stagliarsi sul fondo volutamente in penombra. E che dire dello sguardo lanciato oltre la tela? Si potrebbe continuare con la brillantezza della seta dell'abito che crea contrasti di tonalità ambra-dorate oppure indugiare sui ricami che disegnano il decolté. Di romanticismo teorico ce ne fin troppo in questo fotogramma di una vita elegante. Antesignana di quel capolavoro cinematografico del 1955 noto a tutti come *La principessa Sissi*, sembra la nostra donna incarnare quella bellezza esibita con tanta eleganza da Romy Schneider. Colta in uno splendore non ancora intaccato dal tempo. Pura di gioventù. Dove non manca l'assidua malinconia dell'occhio languido, delle labbra quasi serrate, a trattenere un segreto che è tutto il quello sguardo puntato, non sapremo mai se dentro o fuori la tela! Come a dire se orientato verso qualcosa o qualcuno che non

vediamo, che è comunque parte del suo mondo materiale, oppure diretto verso l'indefinito e l'indefinibile del suo essere. Un'ultima curiosità: nel 1854 è appurato che Marinelli si reca in Egitto. Chiaramente la sua produzione risulta influenzata e risale a questo periodo la serie di tele che ritraggono costumi e paesaggi di un'antica terra, che stava man mano misurando, grazie all'archeologia, la sua grandezza passata. Nell'opera *La tratta delle schiave sulle rive del Mar Rosso*, il paesaggio la fa da padrone. Cielo plumbeo con bagliori nell'alto. Landa deserta. Figure che si stagliano contro la polvere di sabbia. Un'oasi in lontananza. Vari piani prospettici. Pochissimi alberi e montagne friabili. Costruite plasticamente e volumetricamente dal sole. Chissà se Marinelli pensava alle conformazioni calanchive lucane mentre le dipingeva?

Vincenzo Marinelli, *La tratta delle schiave sulle rive del Mar Rosso,* collezione privata.

© Copyright APT Basilicata 2015

**Direttore Generale APT Basilicata**
Gianpiero Perri

**Coordinamento editoriale**
Maria Teresa Lotito

**Progetto grafico e impaginazione**
Luciano Colucci

**Stampa**
Tecnostampa snc - Villa D'Agri di Marsicovetere (PZ)

**Stampato su carte Fedrigoni**
Copertina: Century Splendorgel Extra White 270g/m² - FSC CQ-COC-000010
Interno: Century Splendorgel Extra White 115g/m² - FSC CQ-COC-000010

Ricerca e selezione delle immagini a cura del funzionario storico dell'arte Pietro Valluzzi e scansioni delle stesse eseguite dal fotografo assistente tecnico Giuseppe Maino, entrambi della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Basilicata - sede di Matera.
Testi e scelta opere e immagini a cura di Gabriele Scarcia.

AGENZIA DI PROMOZIONE TERRITORIALE
**BASILICATA**

**POTENZA**
Via del Gallitello, 89
Tel. +39 0971 507611
potenza@aptbasilicata.it

**MATERA**
Via De Viti De Marco, 9
Tel. +39 0835 331983
matera@aptbasilicata.it

www.basilicataturistica.com
www.aptbasilicata.it

PUBBLICAZIONE GRATUITA

REGIONE BASILICATA | APT BASILICATA | Basilicata bella scoperta