

U N I V E R S I T A ' D E G L I S T U D I

B A R I

Facoltà di Lettere e Filosofia

Tesi di Laurea

LA CHIESA DI S. DONATO IN RIPACANDIDA

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Stella Mariani Calò

Laureando:

Nicola Tricarico

Anno Accademico 1972 - '73

INTRODUZIONE

Il nostro studio sulla chiesa di S. Donato a Ripacandida parte da un tentativo di ricostruzione storica, necessariamente parziale per l'esiguità delle notizie documentarie pervenuteci, e si sofferma in particolar modo sull'analisi della decorazione pittorica dell'interno del monumento.

Non tralascieremo di esaminare le strutture architettoniche della stessa chiesa, prive d'altronde di qualsiasi decorazione plastica e di elementi degni di particolare nota, che diano la possibilità di eventuali confronti specifici: questo esame, pertanto, avrà una parte secondaria nella nostra ricerca.

La frammentarietà degli studi sulla stessa decorazione a fresco ha reso in un certo modo difficoltoso il nostro lavoro che, pertanto, partirà da poche osservazioni – alcune di scarsa attendibilità – sparse qua e da pubblicazioni o articoli.

CAPITOLO PRIMO

ESAME DELLE FONTI E STORIA DEGLI STUDI

La chiesa, dedicata in origine a S. Donato vescovo¹, è tuttora centro di un duplice culto: accanto al vescovo d'Arezzo è infatti oggetto di venerazione S. Donato monaco² – che la gente del posto, distinguendo, chiama S. Donatello – della congregazione di Montevergine, vissuto dal 1179 al 1198 e nativo di Ripacandida³.

La prima notizia documentaria riguardante la chiesa di S. Donato e la stessa Ripacandida è quella registrata nella bolla di Eugenio III, indirizzata al vescovo della diocesi di Rapolla Ruggiero, nel 1152, con la quale il Papa accoglie sotto la diretta protezione pontificia quella diocesi e, precisandone la circoscrizione, ne enumera le chiese e i possedimenti⁴.

Tra i paesi di cui si fa nome è anche Ripacandida, e tra le sue chiese è citata appunto quella di S. Donato.

A dir poco, la bolla del 1152 sovverte i termini cronologici entro i quali si inquadreerebbe la costruzione della chiesa di S. Donato, esaminando le sue strutture architettoniche ogivali, oppure fa supporre l'esistenza di un'altra chiesa andata distrutta, dedicata pur'essa a S. Donato e sostituita poi da

quella attuale.

Ci limitiamo tuttavia a riferire che esistono particolari contraddittori riguardanti la circoscrizione della diocesi di Rapolla nel secolo XIII, e precisamente le chiese di S. Maria del Monte e S. Apolinnare del Monte, in Rapolla, le quali la bolla di Eugenio III enumera tra i possedimenti della diocesi della medesima città, mentre le bolle di Callisto II, del 1120⁵, e di Alessandro III, del 1175⁶, fanno appartenere invece a quelli della badia di Monticchio.

Ma esula dai nostri propositi dimostrare l'autenticità o meno della bolla di Eugenio III.

Limitandoci, pertanto, ad avvertirne la dubbia attendibilità, accettiamo con cautela i dati che essa ci offre: e cioè che nel 1152 le chiese di Ripacandida soggette alla potestà vescovile sono quattro, e tra esse S. Donato è la prima di cui si fa nome, forse la più importante, ma è indicata solamente come 'ecclesia' e non come 'monasterium' o altro.

Dal *Catalogo dei Baroni Normanni*⁷, redatto dalla 'Magna Curia', o 'Consiglio Supremo del Regno', come registro del servizio feudale nelle province napoletane, verso la metà del secolo XII⁸, risulta che in quell'epoca Ripacandida contava un solo feudo con tre militi ed altri dodici piccolissimi feudi.

Non ci risulta intorno a quale cifra si aggirasse il numero dei suoi abitanti; tuttavia, circa un secolo dopo, e precisamente nel 1277, nel 'Cedolario di Imposte' della Cancelleria angioina⁹, i 'fuochi' di Ripacandida sono 122 e quindi cinquecento circa i suoi abitanti¹⁰.

Non disponiamo di alcuna fonte che ci riferisca sulle vicende della Chiesa di S. Donato per il periodo che va dal 1152, anno della bolla di Eugenio III, al primo quarto del secolo XIV.

Fra le decime delle diocesi di Rapolla dell'anno 1325, infatti, è registrata quella dovuta "pro ecclesia S. Donati de Ripacandida"¹¹.

Dal momento che appare chiaro che anche nel 1325 S. Donato era solo una 'ecclesia', senza alcun monastero annesso, e che detta Chiesa "quo consuevit esse de mensa dicti domini episcopi rapollensis" ora è affidata a un chierico "per dominum papam".

Questo mutamento nella amministrazione di S. Donato, registrerebbe nel documento in questione, sarebbe certamente rimasto per noi privo di significato se non avessimo, nelle nostre ricerche, preso conoscenza di alcune vicende relative a Bernardo de Palma, vescovo di Rapolla in quegli anni, e precisamente dal 1316 al 1342¹².

Pare infatti che il Vescovo Bernardo abbia fatto un uso poco limitato del suo potere, e che i rapollani abbiano più volte chiesto l'intervento del

Vicario del Regno Carlo, figlio di Roberto, contro gli abusi svariati del vescovo ai loro danni.

Finché, l'8 novembre del 1321, Carlo invia una lettera al "Venerabile Bernardo Vescovo di Rapolla" elencandogli i soprusi di cui veniva accusato (tra l'altro lo si incolpa di affidare la riscossione delle decime a funzionari poco scrupolosi) e, concludendo, lo ammonisce: "perché è bene voi non dimentichiate, e noi teniamo a ricordarvelo, che la tutela de' sudditi, sempre che essi sian lesi o offesi, ci è sommamente a cuore. E Voi della potenza di nuocere avete finora anche troppo usato"¹³.

È chiaro, pertanto, il motivo per cui la chiesa di S. Donato è posta amministrativamente sotto la giurisdizione pontificia: probabilmente era divenuta già un importante santuario, certo una fonte cospicua di guadagni e quindi occasione di intrallazzi amministrativi, e gli abitanti di Ripacandida – o quelli che comunque erano legati alle vicende della chiesa – avevano ottenuto un gran privilegio qual era quello di essersi svincolati dalla giurisdizione vescovile, per quanto riguardava S. Donato, e di dipendere direttamente dal Papa.

Questo cambiamento dovette avvenire, quindi, negli anni tra l'elezione di Bernardo a vescovo di Rapolla, nel 1321, e il 1327, l'anno stesso a cui si riferisce la decima.

Fatte queste considerazioni, non pare fuori posto la insistenza con la quale viene chiuso l'argomento "S. Donato" nel testo della decima: quest'ultima è posta "sub ecclesiastico interdicto" e, ancora, "nihil potuit habere de fructibus ipsius ecclesie ad presens"¹⁴.

Dal 1327 fino ai primi del secolo XVII, nulla si conosce di documentato sulle vicende relative a S. Donato, e di Ripacandida si sa poco, quasi niente.

Nel 1528 la diocesi di Rapolla non ha più il suo vescovo che d'ora in avanti sarà quello di Melfi¹⁵.

Nel 1602, a Terlizzi, si tiene un Capitolo provinciale dei Minori Osservanti della provincia di S. Nicola. Vi presiede il Padre Ludovico da Campagna. Tra l'altro si decide di istituire una comunità degli stessi minori a Ripacandida¹⁶, dove pare che nel 1605 i Francescani fossero già giunti e dessero inizio alla costruzione del convento accanto alla chiesa¹⁷.

Facenti parte dell'Osservanza Pugliese, i Minori di Ripacandida, e con essi la chiesa di S. Donato che era stata loro affidata, erano sottoposti giuridicamente alla Curia provinciale degli Osservanti con sede a Bari.

Quando nel febbraio del 1733 la Provincia Osservante Pugliese veniva divisa in due, quella di S. Antonio di Lecce e quella di S. Nicola di Bari, il convento di S. Donato veniva enumerato tra le 28 comunità facenti parte

appunto della provincia di S. Nicola¹⁸.

A parte il periodo successivo all'apertura del Convento, periodo che pare sia stato pieno di operosità, ed in cui vanno inserite le costruzioni dei tre altari ancora esistenti sul posto e, probabilmente, anche del Campanile, nei secoli successivi quella di S. Donato dovette essere certamente una comunità molto povera a giudicare dai pochi arredi sacri e dalle suppellettili inventariati nel 1808 dal Delegato dell'Intendenze di Basilicata Decio Lioj; a quell'epoca il convento non ospitava che cinque frati¹⁹.

Con il 'Regio Decreto per la Soppressione delle Congregazioni Religiose' del 7 luglio 1866²⁰, vengono cacciati anche i Minori di S. Donato: erano dodici i frati che ne costituivano la comunità²¹.

In seguito al citato decreto, i conventi, eccetto le chiese, venivano a far parte del Demanio dello Stato, oppure concessi ai Comuni che ne avessero fatta espressa richiesta²².

L'evacuazione dal convento di S. Donato dovette certamente avvenire entro il 31 dicembre del 1866, termine improrogabile per l'esecuzione del Decreto di Soppressione²³.

Il convento, di proprietà del Comune di Ripacandida, venne nel 1894 affidato alle suore Francescane di Gesù Bambino²⁴, che lo abitano tuttora e che hanno in cura la chiesa di S. Donato.

Abbiamo, purtroppo senza successo, cercato altri documenti di qualche interesse negli archivi diocesani e di Stato. Nell'archivio diocesano di Melfi i documenti esistenti sono relativamente recenti (i più antichi non risalgono che ai primi del secolo XVIII). Di un archivio della diocesi di Rapolla non c'è alcuna traccia; pare sia stato distrutto da un incendio in tempi remoti.

Sulla base, quindi, di così pochi elementi storici documentati, è risultato particolarmente difficoltoso tentare di ricostruire le vicende della chiesa di S. Donato, vicende che, solo con cautela, l'analisi delle strutture architettoniche e degli affreschi dell'interno della chiesa potrà eventualmente suggerire.



Anche gli studi sulla chiesa di S. Donato sono pressoché frammentari: sarà più esatto parlare di contributi sparsi qua e là in pubblicazioni o articoli anziché di monografie specifiche ed esaurienti.

La più remota pubblicazione che si occupi delle vicende storiche di S. Donato, e precisamente della costituzione della comunità minoritica a Ripacandida nel 1605, è quella di fra' Bonaventura da Fasano del 1656²⁵.

Quasi alla lettera, la notizia riportata dal frate Bonaventura, è ripetuta nel 1860 da Padre Stanislao Melchiorri nella sua "continuatio" agli "Annales Minorum" di Lucas Wadding²⁶, e poi da Gennaro Araneo, storico melfese, nel 1866²⁷.

Ma sono certo tra i più utili al nostro proposito gli studi e le raccolte di documenti, presocché inediti, sul Vulture, che Giustino Fortunato pubblicava agli inizi del secolo²⁸ e che il Pedio riuniva nel 1968 per la maggior parte nei tre volumi "Badie feudi e baroni della valle di Vitalba"²⁹, limitandosi nei primi due volumi a rari interventi in nota, a suddividere le monografie fortunatiane, con criteri più precisi, in capitoli e paragrafi, dando a ciascuno di essi un titolo, e a corredarlo di una introduzione e di un indice analitico; nel terzo volume, invece, il Pedio riportava ampie relazioni sulla via religiosa e civile della regione, completando le notizie del Fortunato e di Giacomo Racioppi³⁰.

Estraneo rimane tuttavia, per il Fortunato prima e per il Pedio in seguito, qualsiasi interesse per le vicende artistiche di S. Donato che viene citato solamente nella analisi della bolla di Eugenio III del 1152³¹ e in relazione alla notizia fornita dall'Araneo sull'insediamento dei Francescani a Ripacandida³².

Nel 1925 Primaldo Coco, pubblicando "I Francescani nel Salento"³³, ci

dà notizia del Capitolo Provinciale dei Minori osservanti tenuto a Terlizzi nel 1602, in cui, ci riferisce, fu approvata la fondazione di quattro nuovi conventi tra i quali quello di Ripacandida.

Una recentissima pubblicazione – il volume è del corrente anno – di Padre Doroteo Forte sui Francescani in terra di Bari³⁴, ci illumina ancor più sulle vicende del Convento di S. Donato per tutto il periodo in cui è in esso la comunità dei Frati Minori, dalla sua istituzione nel 1605, alla soppressione nel 1866.

La documentazione, riguardante i Francescani di Ripacandida, di cui il Forte si avvale, pur se molto ristretta di per sé, analizzata, si rivela affatto attendibile ed in parte inedita.

Alla pubblicazione del 1939 a cura di Domenico Vendola³⁵ dobbiamo la conoscenza di una data ben precisa, quella del 1326, riguardante la decima dovuta "pro ecclesia S. Donati de Ripacandida".

Su questi termini cronologici si basano le considerazioni degli studiosi nel proporre una datazione della chiesa:

"... la bolla del Papa Eugenio III del giugno 1152... taglia netto sulla questione... la sua struttura ogivale bisognerà attribuirle senz'altro all'arte bizantino-pugliese con influssi arabi dei secoli X e XI"³⁶.

Così si legge, peraltro senza molta precisione ed attendibilità, nel

lavoro inedito su Ripacandida di suor M. Stella di Bethlem del 1957.

Giuseppe Gentile³⁷, invece, in una piccola monografia sulla chiesa di S. Donato, del 1969, curandone la parte storica, scrive, anch'egli d'altra parte con improprietà ed inesattezza di termini, che "la forma ogivale della chiesa ci richiama allo stile gotico con influsso arabo", ed avanza rapporti con il monachesimo benedettino e, per esso, con i Verginiani della Riforma e S. Guglielmo da Vercelli "che nel 1107 peregrinò nelle nostre contrade fondando numerosi monasteri".

Per quanto riguarda gli affreschi in particolare, una prima relazione è dovuta ad Edoardo Galli, allora Soprintendente di Reggio Calabria, in un articolo pubblicato in seguito ai restauri promossi nel 1932, dopo il terremoto del luglio 1930³⁸.

Il Galli, dopo aver definito la chiesa di origine francescana, fa risalire gli affreschi al secolo XVIII, inquadrandoli in un movimento di "risveglio" artistico, sorto in Lucania tra il XVII e il XVIII secolo.

Un'analisi più recente degli affreschi è quella del Prandi che ne propone la datazione oltre la fine del XIV secolo, definendo il ciclo pittorico di S. Donato come "un'opera conseguente alla pittura tardo-gotica"³⁹.

Ed è dalle osservazioni del Prandi che prende le mosse Vittorio Bellocci nel volumetto su S. Donato scritto in collaborazione col Gentile⁴⁰

che ne curava la parte storica.

L'intero ciclo viene qui diviso in più gruppi, differenziati per caratteristica di stile ed analizzati separatamente studiandone alcuni rapporti, dal punto di vista iconografico e stilistico, con altri cicli pittorici esistenti sia in Basilicata sia altrove.

NOTE AL CAPITOLO PRIMO

¹ Pare sia stato il secondo vescovo di Arezzo, nel IV secolo, ed abbia ricevuto il martirio per ordine di Giuliano l'Apostata.

Cfr. B. AUBERT – E. VAN CAWENBERG, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, Paris, Letousej et Ané, 1960, vol. XIV, col. 648.

² Vestì l'abito dei religiosi della congregazione di Montevergine a 15 anni ed entrò nel monastero di S. Onofrio ad Auletta.

Cfr. G.C. GIORDANO, *Cronaca di Montevergine*, Napoli, Cavallus, 1643, pag.

313 e segg.

- ³ Gli storici locali parlano di una "Candida Latinorum", forse solo "Candida" per altri, (cfr. C. MALPICA, *La Basilicata, impressioni*, Napoli, Festa, 1847, pagg. 178-179; A. BOZZA, *Il Vulture, ovvero brevi notizie di barile e delle sue colonie con alcuni cenni dei paesi vicini*, Rionero, 1889, pag.) le cui origini rimonterebbero, come dal nome, ad una remota romanità, e portano a sostegno di questa tesi alcuni rinvenimenti archeologici nel circondario (cfr. M. LA CAVA, *Antichità lucane*, Potenza, 1890, pag. 35 e segg.) tra cui gli avanzi di un ponte a sette luci e quelli di un edificio probabilmente termale, entrambi di epoca tardo-imperiale.

⁴ Ecco parte del testo della bolla:

"... sub beati Petri et nostra tutela suscipimus... ut ... quecumque bona, quamcunque libertatem... iuste et cannonice possidet ac in futurum... poterit adipisci, firma tibi tuisque successoribus et illibata permaneant...

(segue l'enumerazione delle chiese di Rampolla e dei casali vicini) ... Item omnes parrochias videlicet Ripa Candidam cum ecclesia sancti Donati, sancti Zacharie, santi Petri, sancti Gregori... (continua con le chiese di Vitalba) ...". La bolla è riportata in uno strumento del 1551 della Curia di Melfi. Per il testo intero cfr. A. MERCATI, *Miscellanea*, Città del Vaticano, Poliglotta vaticana, 1946, pagg. 18-23.

- ⁵ Per il testo cfr. G. FORTUNATO, *La Badia di Monticchio*, Trani, Vecchi, 1904, pagg. 100-102.
- ⁶ Per il testo cfr. G. FORTUNATO, *S. Maria di Vitalba*, Trani, Vecchi, 1898, pag. 34.
- ⁷ Il "Catalogo" fu già pubblicato da G. DEL RE, in *Cronisti e scrittori sincroni napoletani*, Napoli, Iride, 1864, Vol. I, pag. 578; poi da B. CAPASSO, in *Memoria sul catalogo dei feudi e dei feudatari delle province napoletane, sotto la dominazione normanna*, Napoli, Stamperia Regia Universitaria, 1870. Cfr. G. FORTUNATO, *Badie feudi e baroni...*, citato, Vol. II, pag. 7.

La più recente edizione è quella a cura di E. JAMISON, in *Fonti per la storia d'Italia*, n.ro 101, Roma 1972, pag. 45.

⁸ Questa è l'opinione di G. Fortunato (vedi *Badie feudi...*, *cit.*, Vol. II, pag. 7) diversa da quella di G. Del Re (in *Cronisti...*, *cit.*, pag. 578) il quale pensa, invece, si tratti dell'elenco dei feudatari che risposero all'appello di Guglielmo il Buono per la Crociata in Terra Santa nel 1180, e pone appunto all'elenco il titolo seguente: "Catalogus Baronum neapolitano in regno versantium qui sub Gulielmi cognomento Boni ad Terram Sanctam sibi vindicandam susceperunt".

⁹ Cfr. G. FORTUNATO, *Badie feudi...*, *cit.*, vol. III, pag. 155.

¹⁰ Il Pedio è del parere che ad ogni fuoco si debbano far corrispondere quattro abitanti, diversamente dal Fortunato e dal Racioppi che ne fanno corrispondere sei. Cfr. G. FORTUNATO, *Badie feudi...*, *cit.*, vol. III, pag. 155.

¹¹ Cfr. *Rationes decimarum Italiae nei sec. XIII e XIV, Apulia, Lucania, Calabria*, a cura di D. Vendola, Città del Vaticano, Poliglotta Vaticano, 1939, pag. 152.

¹² Cfr. F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Venezia, Boletti, 1717, vol. VII, coll. 878 e segg.; G. FORTUNATO, *Due nuovo vescovi della chiesa di Rapolla*, Trani, Vecchi, 1903, *passim*.

¹³ Per il testo della lettera di Carl, Vicario del Regno, al vescovo di Rampolla Bernardo de Palma, vedi: G. FORTUNATO, *Badie feudi...*, *cit.*, vol. II, pag. 216.

¹⁴ Cfr. *Rationes decimarum...*, *cit.*, pag. 152.

¹⁵ Cfr. F. UGHELLI, *cit.*, coll. 878 e segg.; P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum*, vol. IX, Samnium, Apulia, Lucania, Berlino, Weidmannos, 1962, pag. 500.

¹⁶ Cfr. P. COCO, *I francescani nel Salento*, Taranto, Pappacana, 1928, vol. II, pag. 94.

¹⁷ B. DA FASANO, *Memorabilia Minoritica Observantisi Provinciae Sancti*

Nicolai, Bari, Zanettum, 1656, pag. 53; D. FORTE, *Itinerari francescani in Terra di Bari*, Bari, Favia, aprile 1973, pag. 121.

¹⁸ *Regestum Observanti Provinciae Divi Nicolai*, inedito, pag. 8; D. FORTE, *cit.*, pagg. 126-127.

¹⁹ *Archivio di Stato di Potenza*, 'Inventari', cart. 1287, fasc. 66.

²⁰ *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, a. 1866, vol. XV, Torino, Stamperia Reale: n. 3036, *Decreto per la soppressione delle congregazioni religiose*, 7 luglio 1866, pag. 1015 e segg.; D. FORTE, *cit.*, pag. 147.

²¹ *Archivio di Stato di Bari*, 'Statistiche dei Conventi'; D. FORTE, *cit.*, pag

146.

²² *Raccolta ufficiale...*, *cit.*, vol. XIV: *Regolamento per la esecuzione della legge sulla soppressione delle corporazioni religiose*, p. 1112 e segg.; D. FORTE, *cit.*, pag. 148.

²³ D. FORTE, *cit.*, pag. 148.

²⁴ Suor M. STELLA di BETHLEM, *Monografia storica su Ripacandida (PZ)*, inedito, del 1957.

²⁵ B. DA FASANO, *cit.*

²⁶ S. MELCHIORRI, *Annales Minorum, continuatio*, tom. XXIX, Ancona, cherubini, 1860, pag. 164.

²⁷ G. ARANEO, *Notizie storiche della città di Melfi*, Firenze, sodi, 1866,
pagg. 178-179.

²⁸ G. FORTUNATO, *La Badia di Monticchio*, Trani, Vecchi, 1904.

ID., *Il castello di Lagopesole*, Trani, Vecchi, 1902.

ID., *Riccardo da Venosa e il suo tempo*, Trani, Vecchi, 1918.

ID., *S. Maria di Vitalba*, Trani, Vecchi, 1898.

²⁹ G. FORTUNATO, *Badie feudi...*, *cit.*

³⁰ G. RACIOPPI, *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, Roma,
1902.

³¹ G. FORTUNATO, *Badie feudi...*, *cit.*, vol. II, pag. 162.

³² *Ivi*, vol. III, pag. 152.

³³ P. COCO, *cit.*, pag. 94.

³⁴ D. FORTE, *cit.*

³⁵ *Rationes decimarum...*, *cit.*, pag. 152.

³⁶ Suor M. STELLA di BETHLEM, *cit.*

³⁷ G. GENTILE – V. BELLUCCI, *Il ciclo pittorico di Ripacandida*, Roma, Centro "Incontri per l'arte italiana", 1969.

³⁸ E. GALLI, *Danni e restauri a monumenti della zona del Vulture*, in "Bollettino d'Arte", a. XXVI, 1932, pag. 321 e segg.

³⁹ A. PRANCI, *Arte in Basilicata*, Milano, Electa, 1964, pag. 208 e segg.

⁴⁰ Cfr. G. GENTILE – V. BELLUCCI, *cit.*, pag. 5 e segg.

CAPITOLO SECONDO

LE STRUTTURE ARCHITETTONICHE

La chiesa di S. Donato, costruita a suo tempo su una balza di pochi metri, a valle, verso est, nelle vicinanze immediate di Ripacandida, attualmente, circondata da abitazioni periferiche, si trova unita al paese.

La costruzione (fig. 1), di una sobrietà estrema nelle proporzioni e nella forma, ha la facciata principale rivolta a SUD-OVEST, il lato SUD-EST addossato al convento, iniziato a costruire, come sappiamo, nel 1605; la parete di fronte del vano absidale è occultata quasi per intero da una costruzione recente mentre il lato NORD-OVEST resta libero. (vedi Tavola I).

Nel 1913, la Soprintendenza di Monumenti di Calabria e Basilicata provvide a un rifacimento della facciata seriamente compromessa nelle sue strutture portanti¹.

Sulla facciata, che si conclude con un semplice timpano triangolare, si aprono un portale rifatto in cemento intagliato a stampo, anch'esso timpanato, e due oculi ovali.

Sul alto NORD-OVEST, si aprono due finestre rettangolari, in corrispondenza della prima e della terza campata, affiancata da contrafforti in cemento armato di sostegno ai pilastri della chiesa e costruiti nel 1932 in occasione del restauro di puntellamento promosso dalla Soprintendenza ai Monumenti di Calabria e Basilicata, dopo il terremoto del luglio 1930².

In corrispondenza della terza campata, si apre anche una piccola porta architravata. Il fregio che orna l'architrave è di tipo geometrico, a griglia sotto due sottili fasce diagonali.

Questa apertura laterale sembra sia stata praticata in epoca posteriore, come lo dimostra non solo la stessa struttura esterna e il tipo di decorazione, ma anche il taglio operato negli affreschi della parte interna.

Sul lato SUD-EST, addossato al Convento, si aprono sul chiostro due finestre, in corrispondenza della seconda e terza campata.

Il vano absidale, quadrangolare, di dimensioni sensibilmente inferiori a quelle delle campate della chiesa, a SUD-EST è affiancato dal locale adibito a sacrestia; il lato di fondo è nascosto per metà da una costruzione recente che ne ostruisce quasi interamente la finestra, mentre il lato NORD-OVEST resta addossato al campanile e ad una piccola costruzione anch'essa recente.

La parte esterna della copertura della chiesa è a tetto ed è stata interamente rifatta in occasione di vari restauri.

Anche l'interno della chiesa di S. Donato si presenta estremamente sobrio nelle linee architettoniche: tre campate con volte a crociera rialzata, impostata su pilastri con rudimentali capitelli, e un vano absidale anch'esso coperto a crociera ma di dimensioni inferiori rispetto alle campate; neanche le dimensioni di queste ultime, tuttavia, sono identiche fra loro: la terza campata risulta più corta delle altre due; un arcone ogivale la separa dal vano absidale, mentre due piccole porte si aprono una verso l'esterno, sul lato nord-ovest, l'altra verso il convento, sul lato opposto. (Vedi Tavola II)

L'ultima campata, attualmente isolata dal resto della chiesa, per la costruzione ai primi del '700 dell'altare maggiore³, ci pare avesse all'inizio le funzioni di presbiterio, poiché il suo piano di base resta, al livello dell'arcone, sopraelevato rispetto al piano dell'intera navata.

I Francescani vi fecero costruire un piccolo coro ligneo per il canto comunitario dell'Ufficio, spostando così in avanti le celebrazioni liturgiche, date le dimensioni ridotte dello stesso piano in cui non avrebbero in alcun modo potuto esserci il coro e l'altare insieme.

Inoltre, con la costruzione del campanile, fu rifatto di maggiore spessore, il muro nord-ovest dello stesso vano, e, probabilmente, anche il muro di fondo; intatto invece rimase il muro adiacente al convento, che, infatti, in alcuni sondaggi da noi operati, ha rivelato di essere coperto di

affreschi. Questo conferma la nostra ipotesi circa l'originaria funzione di presbiterio della campata in esame.

Dei sei altari laterali, due solamente sono stati lasciati sul posto. Di essi, come risulta dalle iscrizioni sovrapposte, uno è stato eretto nel 1628⁴, l'altro del 1631⁵.

Gli altri altari sono stati rimossi nei restauri fatti eseguire nel 1952 dalla Soprintendenza ai Monumenti di Bari⁶.

I motivi strutturali e decorativi dell'altare della parete nord-ovest, quello eretto nel 1628, sono stati a loro volta ripresi in un *lavabo* incassato nel muro della sacrestia.

A proposito delle finestre della navata, si deve aggiungere che esse furono realizzate, o ampliate, in un momento successivo alla costruzione primitiva, perché la loro apertura reseca gli affreschi delle pareti laterali.

Anche un'altra finestra grigliata mutila gli affreschi della parete sud-est della prima campata: essa comunica con la parete interna del convento – l'uso di questo tipo di finestra è frequentissimo nelle chiese annesse ai monasteri femminili – e fu aperta probabilmente dalla Suore Francescane appena, alla fine del secolo scorso, nel 1894, fu loro affidato il convento⁷ di proprietà del Comune di Ripacandida, dopo la soppressione della Comunità dei Minori Osservanti nel 1866⁸.

Il campanile, che, come si è accennato, è impostato (Fig. 2) sulla parete nord-ovest, all'altezza del vano absidale, ha la base rastremata fino al primo ordine e rivela un paramento murario a conci squadrate a vista, al contrario dei muri della chiesa, attualmente intonacati.

Trabeazioni classicheggianti ripartiscono in più ordini l'alzato delle superfici, animato lievemente da lesene e, nell'ultima cornice, anche da dentelli.

Due serie di monofore occupano il secondo e il terzo ordine. Una cuspidale piramidale ricopre la zona superiore, più ristretta, in cui sono inserite delle lastre scolpite a bassorilievo con un motivo geometrico a croce.

Nei pochissimi documenti che ci sono pervenuti non vi è alcun cenno alla costruzione e all'esistenza del campanile; lo cita solamente lo storico francescano Fra' Bonaventura da Fasano⁹: questi, scrivendo nel 1656, racconta che i suoi confratelli del convento di S. Donato a Ripacandida dicono di sentire "suavissimum odorem... iuxta chorum et campanile", per cui si ritiene che in questi pressi sia stato sepolto S. Donatello; ma l'accento del frate Bonaventura, anche se tanto vago da non poter suggerire alcuna valida datazione, potrebbe essere considerato un *terminus ante quem* nel tentativo di datare la costruzione.

D'altra parte, proprio partendo dall'esame delle strutture, tipicamente

cinquecentesche, del campanile, se si considera anche il carattere di area di conservazione che rivela in diverse sue caratteristiche la zona in questione, non ci sembra che si possa retrodatare la fondazione del campanile di S. Donato ad un'epoca anteriore all'insediamento dei Minori Osservanti a Ripacandida, agli inizi del secolo XVII.

Una lapide inserita nel muro esterno, in prossimità del campanile, ricorda che esso fu restaurato nel 1952. Altra opera di consolidamento e di riparazione è stata promossa dal Genio Civile di Potenza nel 1963, dopo che un fulmine ne aveva in precedenza compromessa la stabilità¹⁰.

Tra gli arredi e le suppellettili inventariate nel 1805 dal Delegato dell'Intendente di Basilicata Decio Lioj¹¹, si fa nome anche di un organo lavorato in legno; quest'organo, dall'intaglio barocco-settecentesco, tuttora esiste ed è situato sopra l'ingresso principale della chiesa. Anch'esso, come pure il ballatoio che gli fa da sostegno, reseca in più punti gli affreschi delle pareti.

Che una chiesa dedicata a S. Donato sia esistita già durante il secolo XII, appare probabile se si tiene presente che il S. Donato ripacandidese visse tra il 1179 e il 1198¹², e il nome, impostogli certamente non a caso, fa presupporre una devozione locale per il S. Donato vescovo, e quindi anche una chiesa a lui dedicata.

Non è facile asserire con certezza se la chiesa attuale è stata costruita molto più tardi, quando l'architettura ogivale aveva già nella zona del Vulture più di un esemplare nelle costruzioni civili e militari; d'altra parte, nessuna fonte accenna in alcun modo all'epoca di questa eventuale ricostruzione.

Si potranno avanzare, con cautela, solo supposizioni in proposito.

Le fonti di cui disponiamo, come si è detto, non solo non accennano ad una ricostruzione di S. Donato, ma non si occupano in alcun modo di questa chiesa per tutto il periodo che va dalla metà circa del XIV secolo ai primi del XVII¹³.

Questo potrebbe anche avvalorare l'ipotesi di un periodo di decadenza, se non di disfacimento, della chiesa di S. Donato, subito dopo che essa venne, negli anni tra il 1316 e il 1325 sottratta alla giurisdizione vescovile ed affidata ad un chierico nominato dal Papa¹⁴.

Alla fine del secolo XIV, pertanto, si potrebbe far risalire la ricostruzione della chiesa e la sua lenta rinascita, legata fondamentale alla realizzazione dei cicli pittorici a fresco.

Osservando, d'altra parte, anche con uno sguardo superficiale le strutture più antiche della chiesa, prive di qualsiasi elemento decorativo plastico, e i muri dei pilastri – laddove la caduta dell'intonaco ne lascia

vedere le sovrastrutture – d'una fattura piuttosto rudimentale (Fig. 3 e 4), possiamo avanzare l'ipotesi che essi fossero destinati sin dall'inizio ad essere ricoperti con affreschi.

Il Gentile¹⁵ suggerisce rapporti tra le costruzioni di S. Donato e le peregrinazioni di S. Guglielmo da Vercelli che nei primi anni del secolo XII fondava in questa zona numerosi monasteri.

Ma non abbiamo alcuna prova che la chiesa di S. Donato sia stata sin dall'inizio annessa ad un monastero, dal momento che dall'esame degli unici due documenti medievali pervenutici, quello del 1152 e l'altro del 1325, non risulta in alcun modo l'esistenza di un convento, anzi il testo della decima del 1325 parla espressamente di una chiesa solita far parte della 'mensa vescovile'¹⁶ e quindi non affidata a monaci di alcuna congregazione.

L'analisi della decorazione pittorica, della quale in seguito ci occuperemo, e la presenza di particolari toni iconografici – si veda ad esempio il *S. Francesco che dà la regola agli ordini da lui fondati*, o le coeve raffigurazioni (Figg. 19, 19/a), tra le quali un *S. Francesco che riceve le stimmate* – rivelano tuttavia che nella nostra chiesa i Francescani erano già presenti nella prima metà del secolo XV.

Questo non solo ci illumina circa le vicende storiche del monumento, ma ci permette – oltretutto – di accomunare la costruzione della chiesa e le

sue strutture alla presenza degli stessi Francescani, circoscrivendone agli ultimi decenni del secolo XIV – periodo al quale riferiremo gli affreschi più antichi della chiesa – la fondazione.

Le strutture ogivali e lo stesso impianto della chiesa potrebbero, pertanto, vagamente richiamare quelli non dissimili della Basilica Superiore di Assisi.

Ci appare superfluo, infine, tentare una ricostruzione ideale – la quale pensiamo sarebbe oltretutto arbitraria per la mancanza di qualsiasi elemento significativo – del tempio originario a cui vanno legati i riferimenti documentari del 1151 e del 1325.

NOTE AL CAPITOLO SECONDO

¹ *Archivio Soprintendenza ai Monumenti di Basilicata, Potenza, Cartelle S.*

Donato.

² *Ivi.*

³ *Sopra l'altare è posta la seguente iscrizione:*

D.O.M.

IULIE VIRGINIS ET MARTIRIS SANCTISSIME

AUTOREM SUUM

INTERIUS EXTERIUSQUE REFERENTIS

IOSEPH TERONI ET IULIA GUADIOSI
CONIUGES UNANIME RIPACANDIDE DOMINI
VENERANTUR

Pur non essendovi riferita alcuna data, si può circoscrivere il periodo della costruzione dell'altare interno ai primi anni del secolo XVIII, analizzando il testo di un'altra iscrizione posta sulla parte sud-ovest della terza campata, che accenna alla "immatura morte" della signora Giulia Gaudiosa nel 1716:

D.O.M.

D.IULIAS GAUDIOSA RIPAS CANDIDAE

DOMINAE
CONIUGI ALTISSIMAE
PIETATE, PRUDENTIA, MORUM SAUVITATE,
CETERISQUE VIRTUTIBUS ILLUSTRIS
QUAE IMMATURA MORTE PRAEREPTA
HOC CONDITUR TUMULO
IOSEPH TERONI
PERENNE AMORIS SUI AC LUCTUS MONUMENTUM
POSUIT
OBIIT DIE XI AUGUSTI

A D MDCCXVI

⁴ Il testo della iscrizione posta sull'altare della parete nord-ovest è il seguente:

AD MAIOREM DEI GLORIAM
HOC SACELLU DIVO FRANs DICAT,
ANTONELLI A TITO ET MAGDALENE SAPIAE EIUSs
UXORIS ERIGI CURAVIT FR MARCELLINUS
A BITONTO DIE I IAN MDCXXVIII

⁵ Il testo dell'iscrizione posta sull'altare della parete sud-ovest è il seguente:

JOANNES LAVRENTIUS

LIOY ET FAUSTA ZELONA
CONIUGES PEOR DEVOTIONS
DEPOSUERUNT A.D. 1631

⁶ *Archivio Soprintenda..., cit., Cartella S. Donato.*

⁷ Cfr. Cap. I, pagg. 13.14.

⁸ Cfr. Cap. I, pag. 13.

⁹ Fra' Bonaventura da Fasano, *Memorabilis Minoritica provinciae S. Nicolai, Bariii*, apud Zenettum 1656, pag. 53.

¹⁰ *Archivio Soprintendenza..., cit., Cartella S. Donato.*

¹¹ *Archivio di Stato di Potenza, "Inventari"*, Cart. 1287, fasc. 66.

¹² Cfr. G.G. GIORDANO, *Cronaca di Montevergine*, Napoli, 1642, pag. 481 e segg.

¹³ Dal 1152, cioè, anno della Bolla di Eugenio III, fino al 1325, anno della Decima "Pro ecclesia S. Donati".

¹⁴ Cfr. *Rationes decimarum Italiae, nei sec. XIII e XIV, Apulia, Lucania, Calabria*, Città del Vaticano, Poliglotta Vaticano, 1939, pag. 152.

¹⁵ G. GENTILE – V. BELLUCCI, *Il ciclo pittorico di Ripacandida*, Centro "Incontri per l'arte italiana", 1969, pag. 25,

¹⁶ Cfr. *Rationes decimarum...*, *cit.*, pag. 152.

CAPITOLO TERZO

LA DECORAZIONE PITTORICA

a)– Distribuzione topografica dei cicli.

L'interno della Chiesa di S. Donato è quasi per intero ricoperto di affreschi.

Sulle volte della terza e della seconda campata sono dipinte le scene delle '*Storie del Genesi*', dalla '*Creazione*' alle '*Storie di Giuseppe*'.

Sulla volta della prima campata sono invece dipinte "*Le storie di Gesù*", dalla "*Annunciazione*" alla "*Resurrezione*", della quale restano tracce sulla parte alta del primo pilastro.

Anche la volta del vano absidale doveva certamente essere affrescata, ma, come si è già accennato, di questa parte della Chiesa probabilmente il muro sud-est è originario, mentre le altre parti sono state rifatte forse agli inizi del secolo XVII.

Sulle pareti della prima campata sono dipinti a sinistra il "*Giudizio*" e a destra l'"*Inferno*". (Figg. 1, 1a, 1b; 2, 2a)

Nella seconda campata, sulla parte destra, sono invece affrescate le "*Storie di S. Antonio Abate e S. Paolo Eremita*". (Fig. 48, 48a)

Della decorazione pittorica sulla parete sinistra della stessa campata non restano che piccoli ed illeggibili frammenti.

Nel registro superiore della parete sinistra della terza campata vi è una scena con santi religiosi e sante monache in preghiera rivolti simmetricamente verso il centro della composizione (Figg. 19, 19a), attualmente lacunose per l'apertura di una finestra.

Nel registro inferiore della stessa parte, a destra, è un "*Pietà*", e a sinistra un "*Santo diacono*" e frammenti di un altro "*Santo*". (Figg. 18, 17).

Nel registro superiore della stessa campata sono dipinte le scene di cui, data la frammentarietà dei riquadri superstiti e la genericità del racconto, non siamo riusciti ad identificare l'argomento; è tuttavia evidente che si tratta di una "*Storia di pellegrini*". (Figg. 47, 47a, 47b)

Anche la parte destra del vano absidale è affrescata: tra alcuni frammenti, che noi stessi abbiamo cautamente riportato alla luce, vi è una piccola e graziosa "*scena di caccia*" (Fig. 49); accanto, un putto incluso in un tondo sopra un cartiglio di pergamena; sotto, nella fascia inferiore, una scena – "*Il sogno di S. Giuseppe*"? – certamente parte di un ciclo affrescato nell'intera campata.

Se si rimuovessero il coro ligneo e l'intonaco dell'intera parete sud-est, dello stesso vano absidale, si porterebbero alla luce altre scene di interesse

certo non trascurabile, ai fini dell'interpretazione di tutta la decorazione pittorica della chiesa.

Anche l'arcone ogivale avente funzione di arco trionfale, tra la terza campata ed il vano absidale, ed i pilastri su cui si imposta sono decorati: vi è dipinta una serie di "*Santi e Sante francescani*" e, nella parte alta, dei "*Putti tra nubi e corone di fiori*". (Fig. 50)

b)– Distinzione delle mani

L'intero ciclo pittorico, già ad una prima osservazione, si rivela come un'opera attribuibile a più maestri distinguibili ora in base ad osservazioni stilistiche e tecniche, ora, invece, – è il caso del tardo ridipintore della maggior parte degli affreschi – per la qualità fin troppo scadente delle pitture.

La maggior parte dei riquadri, infatti, è stata ritoccata, e, a volte, completamente ridipinta, pregiudicando in tal modo la lettura di tutta l'opera e, talora, la possibilità di porre confronti tra i diversi cicli della stessa chiesa, per scoprire eventuali affinità o differenze riconducibili alle diverse mani.

Spesso dovremo pertanto analizzare soprattutto particolari elementi formali o iconografici per formulare delle ipotesi, quando l'opera risulterà illeggibile per altri versi.

La parte più antica dell'intera decorazione pittorica della chiesa ci appare la scena del "*Giudizio*", nella sua originaria stesura; prescindendo cioè dal suo attuale stato. La maggior parte dei personaggi sono infatti ridipinti e la zona inferiore è ricoperta da una cortina continua, a guisa di zoccolo basamentale. (Fig. 1a)

Alla stessa mano cui si deve la stesura originaria del "*Giudizio*" riteniamo che possa essere attribuito anche l'"*Inferno*"; infatti in quest'ultima scena i demoni raffigurati sono per molti aspetti simili ad alcuni dipinti nella parte inferiore del "*Giudizio*" sulla parte opposta. (Figg. 1b, 2)

Per quanto riguarda la rappresentazione di "*Santi*" dipinti quasi tutti sui pilastri della navata, è fuori dubbio che essi si debbano essere assegnati ad un'unica maestranza, più che ad un solo artista.

E ciò appare evidente, oltre che per ragioni stilistiche, anche perché, se ricorrenti appaiono i moduli iconografici e le soluzioni tecniche, tuttavia molto spesso è possibile cogliere i tratti più significativi – che più avanti metteremo in evidenza – di una personalità dominante nella maestranza e che in essa si distingue.

Alla medesima équipe va probabilmente attribuita la scena dei "*Santi religiosi e sante monache in preghiera*", dipinta nel registro superiore della parte sinistra della terza campata. (Figg. 19, 19a)

Ad un'unica scuola sono da attribuire anche le "*Storie della Creazione*", la decorazione a panneggio delle zoccolo basamentale e le fasce decorate a motivi cosmateschi e floreali a scandire le volte della seconda e della terza campata, dove identici sono i particolare decorativi a piccole croci (applicate sia sulle veste dell'Eterno, senza peraltro tener conto delle pieghe del panneggio, sia sulle fasce decorate della volte) e a rosette (anch'esse applicate con lo stesso criterio sul panneggio dello zoccolo basamentale e sulle stesse fasce della volta). (Figg. 22, 23)

Del resto appare evidente che l'intero "*Ciclo del Genesi*" ha un carattere unitario (le pieghe aperte a ventaglio sulle vesti di Noè nell'"*Ingresso nell'arca*" (Fig. 33) e il gesto della sua mano destra, ripresi e ripetuti quasi identici nella figura dell'Eterno nella "*Creazione della Terra*" (Fig. 22), lo confermerebbero).

Simile è anche il modo in cui le vesti del Creatore nella "*Creazione degli uccelli e dei pesci*" (Fig. 24) e quelle di Noè nella "*Costruzione dell'arca*" (Fig. 32) si modellano sul ginocchio, con pieghe disposte a ventaglio.

Altre identità sono evidenti tra l'altare del sacrificio nell'"*uccisione di Abele*" (Fig. 30) e l'altro dipinto nel "*sacrificio dopo il diluvio*" (Fig. 34), squadrati allo stesso modo e collocati su una balza rocciosa nella parte altra

della scena.

Ma ciò che più conta è notare nell'intero "*ciclo della Genesi*", oltre all'uniformità stilistica, la sostanza di alcuni schemi compositivi: la disposizione sovente a piani sovrapposti o in perfetta simmetria; il criterio, di ascendenza bizantina, di ingrandire le figure più importanti rispetto a quelle secondarie – la cosiddetta *prospettiva inversa*¹; il paesaggio reso mediante rocce frastagliate disposte a ripiani salienti. A ciò si aggiunge la somiglianza dei tipi fisionomici: i volti sono in genere rotondi e resi plasticamente col colore fuso.

Altre identità ci pare dover riscontrare tra le pitture del "*Ciclo del Genesi*" e quelle delle "*Storie di Gesù*", nelle pochissime parti rimaste immuni da ridipintura.

Un accenno a spartiti architettonici è appunto visibile nell'"*Annunciazione*" (Fig. 51); non manca anche qui una rosetta applicata sul muro della costruzione come in altri riquadri delle "*Storie di Giacobbe*" e delle "*Storie di Giuseppe*" (Figg. 38, 44).

Un altro frammento della decorazione pittorica originaria, come suggerisce il Bellucci², è nella "*Natività*" (Fig. 46): dove un suonatore di zampogna ed alcune pecore al pascolo sussistono nella parte alta della scena. Lo stesso personaggio è raffigurato, in una posizione del tutto simile,

nell'"*Incontro di Esaù e Giacobbe*".

Queste considerazioni ci conducono ad ipotizzare, per quanto ce lo permettono le parti scampate agli estesi rifacimenti, che sia stata una sola maestranza ad affrescare l'intera volta con le "*Storie del Genesi*" e le "*Storie di Gesù*".

Le "*Storie di S. Antonio abate e S. Paolo eremita*" (Figg. 48, 48a), anch'esse ridipinte in alcune parti, denunciano particolari formali e di stile non dissimili da quelli delle altre raffigurazioni del "*Genesi*", come si può notare particolarmente nel riquadro raffigurante la "*Costruzione di una chiesa*" (Fig. 48), dove impalcature e personaggi non appaiono affatto diversi, nell'impianto e nelle proporzioni, da quelli dipinti nella "*Costruzione della torre di Babele*" (Fig. 35).

Ad un mediocre pittore secentesco appartiene invece la decorazione dell'arcone ogivale. (Fig. 50)



Passiamo ora ad un'analisi più accurata dei vari cicli.

c)– Il "Giudizio" e l'"Inferno"

Il "*Giudizio*" (Fig. 1, 1a, 1b) è dipinto sulla parete sinistra della prima campata. La scena, che, come si è accennato, doveva occupare quasi l'intera parete, è stata ricoperta nella zona inferiore dallo zoccolo decorato a panneggio, che lascia, a tratti, visibili alcuni frammenti non identificabili.

Anche la zona superiore è mutilata nelle parti centrali a causa di un altare che fu addossato alla parete – ora rimosso – e per l'apertura di una finestra; la parte alta a sinistra è danneggiata anche dalle strutture di sostegno del ballatoio, su cui poggia l'organo, incassate nel muro dipinto.

Danni non meno gravi sono quelli causati da una tarda ridipintura.

Osservando molto da vicino alcune parti del dipinto, si possono intravedere, sotto la ridipintura, alcuni segni sbiaditi, quasi delle sinopie, spostati rispetto ai contorni attuali, che riconducono in parte al disegno originario: anche i nimbi degli angeli appaiono molto spesso spostati rispetto a quelli incisi a raggiera sul fresco.

È quindi evidente che il ridipintore ha operato tenendo scarso conto della composizione preesistente, o, addirittura modificando del tutto l'impostazione della scena, quando la pittura originaria era poco visibile.

Questo ovviamente pregiudica ogni tentativo di lettura che prescindano dal ritocco successivo e che sia attendibile in ogni senso.

Ad una prima osservazione la scena potrebbe far pensare alla rappresentazione del "*Paradiso*". Se si guarda solo la scena superiore, infatti, questa interpretazione diventa plausibile, poiché in essa è raffigurato il Cristo seduto in un ampio trono (dalla solida struttura tipica dei pittori toscani del Trecento), con ai lati gli angeli disposti in più registri, che pregano o suonano i più svariati strumenti musicali.

La presenza, nella zona inferiore, di qualche demonio e, nella parte opposta, di una schiera di anime che vengono, ad una ad una, vestite da un angelo di una tunicella bianca, ci fa pensare a un "*giudizio*", in cui tuttavia l'impianto è modificato rispetto a quello tradizionale – qui i beati sono dipinti a sinistra del Cristo e non alla destra –; ma non manca nella parte centrale la scena di "*S. Pietro che accompagna un'anima alla porta del Paradiso*", molto simile a quelle raffigurate nei "*Giudizi*" di S. Maria del Casale a Brindisi e S. Stefano a Soletto³.

Sulla parete opposta è dipinto l'"*Inferno*" (Figg. 2, 2a).

Abbiamo attribuito alla stesa mano del "*Giudizio*" anche questa rappresentazione.

Così come oggi appare, essa risulta disorganica ed imprecisa

nell'impostazione, se si esclude la zona centrale superiore in cui è raffigurata, con mura merlate ed alte torri, la Città di Dite, che funge, nell'intero affresco, da unico punto di riferimento della composizione; il resto è tutto uno svolazzare di diavoli con i dannati tra le grinfie.

Nella parte sinistra si nota un mostro a sette teste di colore verde chiaro, quasi acquerellato, poco curato nel disegno e nei particolari; più sotto è Lucifero, enorme nelle dimensioni e mostruoso; ha tre volti ed è nell'atto di divorare tre dannati che fuoriescono dalle sue bocche (Fig. 2a)

Un particolare notevole è costituito dalle scritte poste vicino ad ogni diavolo, che ne indicano il nome, nello stesso tempo alludono alla pena che ciascuno è incaricato di eseguire.

Un espediente vagamente simile è adottato nel Giudizio affrescato nella chiesetta di S. Stefano a Soletto⁴: qui però sono i dannati a reggere tra le mani un cartiglio su cui è scritto in nome del mestiere che ha dato loro l'occasione di peccare.

d)– il "Ciclo dei Santi"

Un'altra maestranza, come si è accennato, ha dipinta la serie dei "*Santi*" sui pilastri e sulla parete sinistra della terza campata.

Alla stessa si deve attribuire la "*Morte*" (Fig. 3) affrescata sul secondo pilastro sulla faccia contigua alla parte destra della prima campata.

La "*Morte*" è rappresentata come un corpo scheletrico nudo che brandisce una grande falce, la cui lama, come i nimbi di alcuni santi negli altri riquadri, sconfinava oltre la zona delimitata dalla semplice cornice a finto incasso.

Tra i suoi piedi sono i cadaveri di ogni classe sociale, tra cui si distinguono un Papa col triregno, un cardinale ed un vescovo.

Sul lato sinistro del pannello c'è una scritta: YO SO LA MORTE CRODELE... (il resto non è leggibile).

Questo ci fa pensare che, come le scene delle "*Storie di Gesù*", cui nella ridipintura furono poste delle didascalie, – alle quali accenneremo in seguito – anche questo riquadro sia stato ridipinto: c'è infatti qualcosa di grottesco nei particolari del disegno, come nei piedi e nelle mani della *Morte* e nei cadaveri dipinti nella zona inferiore del riquadro.

Questi ultimi, accatastati sono marionette tra i piedi della *Morte*,

denunziano nel loro disegno sommario e rigido una scarsa articolazione che li pone molto vicini ai dannati ridipinti nella scena dell' "*Inferno*".

Il triregno che uno dei morti ha sulla testa porterebbe a ritardare oltre la metà del XV sec. la esecuzione del dipinto⁵; ma, con molta probabilità, possiamo attribuirlo al tardo ridipinotre.

Il tema della morte, ripreso qui a S. Donato, non è affatto nuovo nel repertorio iconografico medievale. Esso riecheggia, variandone il motivo contenutistico, il tema del *contrasto dei vivi e dei morti*, già presente a Melfi nella Cripta di S. Margherita (Fig. 3a) e ad Atri nella Cattedrale, e poi ripreso in una variante che potremmo ritenere più prossima alla formula di S. Donato, nella "*Memoria di Francesco da Brignale*" (Fig. 3b), un bassorilievo ora a Napoli nel museo di S. Martino, dove ai piedi di una '*morte falconiera*' – anche qui rappresentata non da un vero e proprio scheletro, ma da un corpo rinsecchito, su cui sono ancora visibili la pelle ed i capelli – vi è lo stesso accumularsi dei cadaveri tra cui vescovi e cardinali.

Ma nell'esemplare di S. Donato è venuto definitivamente meno il motivo del "*contrasto*", per porre l'accento sulla sola *inesorabilità della morte*, tema ben lontano dalla cultura laica federiciana, alla quale pare possano ricondursi le raffigurazioni di Melfi e di Atri⁶, riprese poi, con qualche variante, nella "*Memoria di Francesca da Brignale*"⁷.

Un'altra didascalia è scritta sul riquadro posto subito al di sopra di quello in esame, sul peduccio della vela cu cui è dipinta una "*Sibilla*": LOMO VOLE ESSERE FORTE CONTRA LA ... [MORTE].

Questo prova ancora una volta che il dipinto in questione è stato ritoccato, poiché, non essendo sufficiente lo spazio a disposizione, il ridipintore ha preferito collocare la seconda frase sul riquadro più vicino, anche questo da lui ridipinto.

Sulla fronte dello stesso pilastro è dipinto un "*S. Antonio da Padova*" (Fig. 4). Questa è certamente una delle meglio conservate fra le immagini dei santi.

Il santo è rappresentato secondo l'iconografia più comune; ha un libro chiuso nella mano sinistra ed un giglio nella destra; il capo, scoperto a un'ampia tonsura, è leggermente inclinato e lo sguardo rivolto con dolcezza verso il libro dei Vangeli.

Il volto rotondo e reso plasticamente col colore fuso, le mani oltremodo curate nei particolari, le pieghe del saio ottenute insistendo, più che su linee incisive, su lievi sfumature di colore scuro, conferiscono a tutta la figura un aspetto *cortese*, accentuato dal leggero spostarsi in avanti della gamba sinistra.

Nello stesso pilastro, sulla faccia attigua alla parte destra della

seconda campata è dipinto un "*Santo vescovo*" (Fig. 5).

Discreto appare lo stato di conservazione del dipinto.

Il santo, rivolto leggermente verso destra, è raffigurato in abiti vescovili ed indossa un ampio piviale rosso, che, stretto intorno al collo, gira ad ansa sulla destra benedicente alla latina, da una parte, e, raccolto per un lembo sull'altro braccio scende con profonde e ripetute pieghe fino ai piedi seminascosti del camice bianco, dove, quasi con virtuosismo si infittisce il pannello.

Notevole è l'insistenza con la quale il frescante moltiplica le sinuosità del bordo del piviale, con un accentuato gusto per la linea decorativa ed una sensibilità coloristica evidente, nell'accostamento della tinta del manto a quella del risvolto: caratteristiche peculiari di una personalità ben distinta operante a S. Donato.

Sulla faccia del terzo pilastro attigua alla parete destra della seconda campata, è affrescato un "*Santo francescano*" (Fig. 6).

Il dipinto è molto rovinato; in esso però si può notare un accenno a strutture architettoniche nello sfondo della figurazione; particolare che nel "*Ciclo dei santi*" è presente solo in questo pannello.

Il santo, benedicente, ha nella sinistra un libro aperto su cui è una scritta oramai illeggibile.

Anche il volto, diversamente da quello degli altri santi, appare più disegnato negli zigomi, quasi triangolare.

Sulla faccia dello stesso pilastro, attigua alla parete destra della terza campata, in un riquadro di altezza inferiore, è dipinto un "*S. Paolo eremita*".

Il santo è rappresentato per tre quarti della sua altezza, fino alle cosce, e indossa il caratteristico abito degli eremiti a vimini intrecciati; tra le mani ha un bastone col manico ad 'U', anch'esso della iconografica bizantina del santo, e un rosario.

Il volto, sfumato, dal rosa pallido al bruno, e incorniciato dalla incolta e stilizzata capigliatura e dalla lunga barba, è rivolto leggermente in basso a destra.

Sulla faccia del quarto pilastro, attigua alla parete destra della terza campata, è dipinto un "*S. Stefano*" (Fig. 8).

Rivolto di tre quarti a sinistra è raffigurato con una pietra sul capo sanguinate. Il santo, dal viso rotondo e roseo, indossa una dalmatica verde fortemente segnata nel pannello, certo dalla ridipintura, con pennellate scure; in una mano ha la palma del martirio, nell'altra il libro dei vangeli.

La parte inferiore, dal polpaccio in giù, è andata completamente perduta.

Sulla fronte dello stesso pilastro è dipinta una "*S. Lucia*" (Fig. 9).

La figura è nettamente frontale. La santa, sorridente e con lo sguardo fisso, regge nelle mani i simboli del martirio: nella destra ha un lungo pugnale e nella sinistra una pisside nella quale sono i due occhi; indossa un mantello giallo dal risvolto verde sopra una veste color vinaccia.

Anche questo riquadro è tagliato nella zona inferiore; l'immagine, comunque, appare chiaramente ridipinta quasi per intero.

Sulla fronte del questo pilastro è affrescato un "*Santo Vescovo*" (Fig. 10). Raffigurato in una posizione nettamente frontale, con una grossa chierica, lo sguardo fisso e la barba corta ed arricciata, benedicente sempre alla latina, il santo indossa una casula rossa, su una tunicella gialla ed un camice bianco che copre quasi interamente i piedi; nella sinistra ha un pastorale che attraversa in diagonale quasi tutto il riquadro.

Mediocre è lo stato di conservazione del dipinto.

Sulla faccia dello stesso pilastro, attiguo alla parete sinistra della terza campata, è dipinto un "*San Biagio*" (Fig. 11).

Rivolto di tre quarti verso destra, il Santo, anch'esso benedicente, indossa gli abiti pontificali: la mitria, una casula, sulla quale sono appena visibili tracce di colore verde, una tunicella gialla ed un camice.

Nella sinistra ha lo strumento del martirio (al santo martire fu strappata la pelle).

Se si fa eccezione per la zona superiore, il resto del dipinto appare lacunoso: non sono più visibili parte dei colori e del pannello.

Sulla faccia del sesto pilastro, attigua alla parete sinistra della terza campata, in un riquadro che occupa solo la parte superiore del pilastro, è dipinto un "*S. Onofrio*" (Fig. 12), nella tradizionale immagine di un eremita ricoperto solo della sua lunga barba e dei capelli.

Tra le mani, di una grazia particolarissima nel disegno, ha un nodoso bastone, che anche qui attraversa in diagonale tutto il riquadro, e un rosario.

Il volto, incorniciato dalla incolta capigliatura e dalla lunga barba, è sereno, ma le pesanti occhiaie e la fronte accigliata lo rappresentano come un penitente.

Particolare è la decorazione a broccato del fondo che a noi pare sia il risultato della ridipintura.

Sulla faccia dello stesso pilastro, attigua alla parete sinistra della seconda campata, è dipinto un "*S. Giovanni Battista*" (Fig. 13), cui il modulo accentuatamente allungato della figura conferisce particolare eleganza.

L'affresco è tra i più elaborati di tutta la serie e, particolarmente nel complicato pannello del mantello verde dal risvolto rosso, rivela una tecnica disegnativa nient'affatto artigianale, e ci illumina ancora una volta nel tentativo di cogliere i tratti particolari di una personalità specifica, che si

distingue tra le altre nella maestranza per l'insistenza compiaciuta dei ritmi lineari e la preziosità del colore (notevole è non solo l'abbinamento dei colori del manto e del risvolto, ma anche l'espedito, peraltro non comune, di far passare un lembo del mantello sotto il piede destro per continuare fino al bordo del riquadro l'elegante fluire delle linee del pannello).

Il santo, il cui volto segnato è circondato dai capelli incolti – ma non stilizzati come nella iconografia tradizionale d'ascendenza bizantina – e dalla corta barba, ha il capo leggermente inclinato; nella destra ha un cartiglio su cui attualmente non è leggibile alcuna scritta, e con la sinistra indica in alto verso un piccolo *'agnus dei'*.

Sulla faccia del settimo pilastro, attigua alla parete sinistra della stessa campata, è un *"S. Lorenzo"* (Fig. 14).

Nella destra ha una piccola graticola, simbolo del martirio, e nella sinistra un libro aperto; il volto, rotondo e roseo, è leggermente rivolto verso destra; è vestito di una pesante tunicella rossa, dove peraltro non sono più visibili i tratti del pannello; un camice bianco ricopre interamente i piedi, dove invece le pieghe si fanno aggrovigliate e leziose.

In basso, a destra, appena visibile, è una piccola immagine di orante; certamente il committente del pannello, come suppone anche il Bellucci⁸.

Ma la massima prova delle sue capacità l'artista l'ha data nel riquadro

raffigurante "*S. Francesco che riceve le stimmate*", dipinto sulla fronte dell'ottavo pilastro.

La chiara impostazione dei diversi piani prospettatici e l'equilibrio compositivo, nella distribuzione delle immagini, fanno di questa scena una delle più belle varianti del tema tradizionale.

Il santo, con le mani alzate fino alle spalle e il capo ripiegato sensibilmente all'indietro, è in ginocchio in un atteggiamento complicato; al ginocchio poggiato appena per terra ed al busto leggermente arretrato si contrappone la gamba sinistra alquanto divaricata e portata in avanti: questo conferisce alla figura del santo una tensione particolare che traduce con espressività i pochi attimi del miracolo.

Ad un'osservazione più accurata non possono sfuggire neanche i tratti duri e marcati del volto allungato e leggermente deforme.

Elementi questi che apparentano alla lontana i modi stilistici del Nostro con quelli adottati nella chiesa di S. Caterina a Galatina (si vedano ad esempio i particolari del volto nella "*Preghiera di S. Gioacchino*" del "*Ciclo mariologico*"⁹).

All'atteggiamento dinamico e teso del santo fa contrasto evidente la figurina composta e serena del frate Leone intento a meditare sul vangelo (Fig. 15b), ed anche il paesaggio roccioso, a ripiani salienti, quasi deserti,

dove tra i monti in lontananza si vede una chiesetta.

In alto a destra è il Cristo rappresentato come un cherubino (Fig. 15c) con ali di fuoco, a cui si rivolge lo sguardo del santo.

A parte gli elementi iconografici e l'impostazione delle scene, tipici di molte pitture del genere e diffusissimi nel sec. XIV, quello che a noi preme porre in risalto è proprio il particolare atteggiamento teso e *di sorpresa* presente nel "*S. Francesco*" del quadro in esame: una caratteristica che lo avvicina alle figure di ascendenza grottesca.

Il frescante, dalle raffigurazioni di Giotto (ad esempio quella di Assisi, nella basilica superiore¹⁰, e l'altra¹¹ ora al museo del Louvre) e da quelle di Taddeo Gaddi¹² e del Lorenzetti – o di un suo allievo¹³ – (anche quest'ultima ad Assisi, nella basilica inferiore) ha potuto trarre il particolare atteggiamento *umanizzante* di tensione e sorpresa.

L'impostazione della scena non è lontana neanche da quella adottata nel dipinto – sempre un "*S. Francesco che riceve le stimmate*" – attribuito ad un "maestro delle tempere francescane", forse Pietro Crimina; tuttavia il riquadro in esame sorpassa, certo, i canoni "pauperisitici" che avevano ispirato il dipinto napoletano¹⁴.

Sulla faccia dello stesso pilastro, attigua alla parete sinistra della prima campata, è dipinto un altro "*S. Antonio da Padova*" (la ripetizione

dell'immagine del santo si può giustificare supponendo più committenti devoti allo stesso santo).

In questa immagine però manca la grazia e l'equilibrio compositivo notati nel "*S. Antonio*" del primo pilastro (Fig. 16).

Qui il santo ha il viso marcato plasticamente negli zigomi e nel mento; il volto è triangolare e sproporzionato rispetto alle spalle ed all'intera persona; il saio in vita riallarga a campana verso i piedi sensibilmente divaricati.

Altre immagini di santi, della stessa mano, sono dipinte sulla parete sinistra della terza campata: in un riquadro, nel registro inferiore della parete, è un "*Santo Diacono*" (Fig. 17), vestito di camice e tunicella e con un libro nella sinistra ed una penna nella destra.

Poco visibile sono i lineamenti del volto e le pieghe della tunicella; particolarmente elaborate sono invece quelle disegnate sul camice che ricade per terra sui piedi semi-nascosti.

Accanto a questo è un altro santo quasi interamente ricoperto dall'altare addossato alla parete, e pertanto illeggibile.

Lacunosa appare anche una "*Pietà*" (Fig. 18), dipinta alla destra dello stesso altare.

Ben visibile è la Vergine dalla vita in su: ricoperta con un manto scuro

su cui contrasta il biondo dei capelli, la Madonna ha le braccia aperte; ma più che un gesto disperato, il suo è quello di una madre rasserenata che contempla il suo figliolo.

In basso a sinistra si vede una parte della testa di Gesù che posava con l'intero corpo sulle ginocchia della Madre, secondo l'iconografia settentrionale.

Nel registro superiore della parete, sono dipinti i "*Santi religiosi e le sante monache in preghiera*" (Figg. 19, 19a).

Il vasto riquadro è mutilo della parte centrale; ma noi in base ad un confronto che ci sembra abbastanza attendibile col "*S. Francesco che dà la Regola agli ordini da lui fondati*", già nella sala capitolare a S. Lorenzo in Napoli, possiamo avanzare l'ipotesi che anche questa scena possa essere riferita allo stesso tema iconografico; d'altra parte, oltre all'impostazione che è la medesima, è visibile nella zona destra una santa con le braccia protese, appunto, crediamo, nell'atto di ricevere la Regola.

Oltre la consonanza iconografica e compositiva, si deve notare, nell'affresco di S. Donato, una maggiore scioltezza compositiva, dove gli elementi prospettici, nell'affollamento dei personaggi, risultano meno schematici, e i volti, per quanto ce lo concede la poca visibilità del dipinto, trattati con maggiore vivacità.

Si può quindi ritenere che il Nostro abbia guardato al dipinto napoletano, (datato da Bologna¹⁵ al 1340 circa ed attribuito ad un '*pittore napoletano*') elaborandone gli stilemi e conferendo all'intera composizione una impostazione meno rigida e più elegante (si guardi il gruppetto dei frati a sinistra).

Abbiamo attribuito ad un'unica maestranza l'intero "*Ciclo dei santi*" ed abbiamo messo in particolare rilievo le caratteristiche più salienti di una personalità specifica dominante nella équipe.

Dagli scarsi confronti che sinora abbiamo potuto proporre, in relazione ad alcune immagini ed in base ad una sommaria osservazione degli elementi stilistici e tecnici, non ci sembra di poter dubitare che la maestranza operante a S. Donato nel "*Ciclo dei santi*" avesse piena conoscenza dei fatti artistici verificatisi a Napoli, dove, dagli inizi del sec. XIV, operarono intensamente le scuole senese e giottesca.

Tuttavia non sono assenti, nelle figurazioni ora ora descritte, alcuni moduli iconografici di ascendenza tardo-bizantina, anzi *basiliana*, se si considera che essi furono per lo più adattati nelle decorazioni pittoriche delle *chiese rupestri* disseminate anche in Puglia e Lucania.

Questa, per così dire, contaminazione tra moduli iconografici e stilistici bizantini e toscani (in generale), ci permette di accostare il ciclo

pittorico in questione anzitutto con quelli non dissimili presenti in area salentina e precisamente a S. Stefano di Soletto e S. Caterina a Galatina.

Particolarmente interessante al nostro proposito è infatti la serie dei santi affrescata nella zona inferiore delle pareti della chiesetta di S. Stefano¹⁶, dove, se sono ancora presenti gli stilemi bizantini, come nelle posizioni nettamente frontali e nel panneggio, a volte incisivo e lueggiato, di alcune figurazioni, non mancano, d'altra parte, decisivi accostamenti alla pittura napoletana del '300, come nel plasticismo dei volti, ottenuto col colore fuso, ed in genere in quel processo di caratterizzazione interna delle immagini che ne umanizza e ne ammorbidisce le espressioni e che s'allontana decisamente dalle astratte rappresentazioni di marca bizantina; caratteri questi ultimi che ritroviamo a S. Donato, dove la componente bizantina appare ridotta a pochi elementi iconografici.

Questo pone il "*Ciclo dei santi*" di Ripacandida in una fase più avanzata – non facciamo alcun riferimento al problema cronologico – di quella a cui appartengono gli affreschi di Soletto (per i quali il Toesca¹⁷ propone una datazione alla metà del secolo XV) del processo di 'debizantinizzazione' della pittura medievale dell'Italia meridionale.

Nelle figurazioni dei "*Santi*" in S. Caterina a Galatina (si vedano per esempio i santi nel primo sottarco di sinistra e il "*S. Antonio Abate*")

nell'ambulacro destro; la "*Madonna dell'uccello*", "*S. Giovanni Battista*" e "*S. Leonardo Abate*", nella navata destra; un "*S. Francesco d'Assisi*", nel secondo sottarco della navata sinistra¹⁸ i moduli stilistici bizantini, pur se in forma meno accentuata che a Soletto, sono ancora presenti.

Non si può d'altra parte fare a meno di porre in risalto le differenziazioni tra l'area vulturense e quella salentina dove, più che un *risveglio bizantineggiante*¹⁹, nella prima metà del secolo XV è ancora una tenace conservatività di moduli iconografico-stilistici bizantini, che trova giustificazione in antichi legami etnico-culturali con Bisanzio.

Altri confronti potremmo proporre con le più tarde decorazioni pittoriche delle chiese rupestri di Puglia e Lucania.

Stilisticamente affini alle nostre sono le figurazioni dei '*Santi*' nella cripta di S. Croce ad Andria (si vedano le immagini di '*S. Dorotea*' e '*S. Leonardo*' sui fianchi dell'arco di accesso alla navata centrale)²⁰, dove se non è assente "un richiamo a schemi bizantini del '200'"²¹, tuttavia è facile riconoscervi l'apporto determinante della cultura senese-napoletana.

Discordi sono i pareri degli studiosi nel proporre una datazione per gli affreschi della cripta, ma il più attendibile pare sia il giudizio della Medea che ritrova negli affreschi "uno stadio d'arte più avanzato e più libero da forme tradizionali, non anteriore al XV secolo"²².

Allo stesso periodo la studiosa fa risalire gli affreschi della *cripta* della Favana a Veglie²³ (ancora nel Salento); che, pure se più elementari nella tecnica pittorica, nello stile richiamano certamente gli stessi orientamenti senesi (si vedano per esempio il "*S. Stefano*", il "*S. Antonio da Padova*" e il "*S. Francesco che riceve le stimmate*"²⁴).

Da ultimo, nella Lucania, evidenti analogie sono riscontrabili nella chiesa rupestre di S. Barbara a Matera, nei riquadri raffiguranti una "*S. Barbara*" e una "*Vergine col Bambino*"²⁵.

Distinti dal resto della decorazione pittorica della chiesetta per il "loro carattere cortese e una tecnica miniaturistica da '*ouvrage de Lombardie*' e che eseguiti da un artista" certo al corrente del gotico angioino che trionfava a corte, non dovrebbero datarsi oltre il secondo terzo del XV secolo²⁶.

e)– I "cicli storici"

Le volte delle tre campate della navata sono ripartite longitudinalmente da fasce decorate che sottolineano le strutture ogivali della copertura, simulando a volte veri e propri costoloni.

Alcune fasce, nella seconda e terza campata, presentano una decorazione vagamente cosmatesca, a tessere dipinte rosse e nere su fondo bianco, interrotte a tratti da clipei crociati o da rosette; altre fasce, nelle stesse campate, sono invece decorate con sobri motivi floreali, anche qui rossi e neri su fondo bianco, racchiusi in spartiti geometrici a losanghe e a triangoli.

Nella prima campata le fasce sono dipinte con motivi vegetali a racemi di citi, talora a nastri tortili.

Altre fasce a finto rincasso (almeno originariamente) suddividono orizzontalmente e verticalmente in più riquadri le singole vele e le pareti della seconda e terza campata.

Le varie scene della volta della terza campata ("*Storie del Genesi*") si susseguono in senso orario, prima nei registri superiori e poi in quelli inferiori; identico è il criterio adottato nelle altre due campate.

Le "*Storie del Genesi*" iniziano sulle due vele A e B (vedi tav. I)

contigue all'arcone ogivale e terminano nel registro inferiore della vela indicata con M, tra la prima e la seconda campata; le "*Storie di Gesù*", invece, hanno inizio nelle vele Q ed R contiguo alla parte di controfacciata e procedono nella direzione opposta.

La prima scena del "Genesi", dipinta sulla vela A nel registro superiore, raffigura "*Dio che separa la luce dalle tenebre e crea un luminare per il giorno ed una per la notte*" (Fig. 21).

L'Eterno è rappresentato frontalmente con lo sguardo fisso, dalla vita in su su una nube, e con le braccia aperte tra il sole e la luna: un gesto che indicherebbe appunto la separazione della luce dalle tenebre. Sotto di Lui una colomba aleggia sulle nubi tra le quali sonnecchia una testa umana, forse la terra.

C'è qualcosa di arcaico in tutta la scena che ne determina l'impostazione facendola vicina per molti versi a quelle delle "deësis" bizantine; ma qui c'è in più una vivacità aneddotica di marcato sapore popolareggiante, che riecheggiando il testo biblico (si vedano i particolari della testa umana tra le nubi e della colomba)²⁷ giustifica l'"impegno storico" intravisto dal Prandi²⁸ nella tessitura dell'intero ciclo.

"*La creazione della terra*" (Fig. 22) è dipinta nel registro superiore della vela B.

Il Creatore, dalle guance rosee e sfumate, gli occhi socchiusi, il mento prominente nella lunga barba bianca, è in piedi, leggermente piegato in avanti e vestito di ricchi paludamenti decorati a piccole croci nere (identiche a quelle delle fasce della volta) e a palmette rosse; ha tra le mani un compasso di cui si serve per misurare la terra.

Quest'ultima, piatta e frastagliata, è inserita tra i vari strati dell'aria.

Anche S. Caterina di Galatina il "Pittore del Genesi" nella "*Creazione della luce*", dipinge la terra inserita fra gli strati dell'aria²⁹; ma qui a S. Donato, diversamente che a Galatina, la figura dell'Eterno, pur se riprodotta in un atteggiamento che non ha nulla a che vedere con le figurazioni del Dio pantocratore, rimane tuttavia dominante rispetto alla immagine della terra, rappresentata in piccole dimensioni ed ancora come una superficie piatta e galleggiante sulle acque.

Questo determina ovviamente un contrasto – che vedremo ritornare in forme ancora più vistose in altri riquadri – tra vecchi moduli iconografici e nuovi orientamenti stilistici.

Ben conservata è la scena successiva, dipinta nel registro della vela C: "*La creazione delle piante e delle stagioni*" (Fig. 23).

L'Eterno, benedicente, vestito degli stessi abiti decorati, è seduto su un trono appena abbozzato in una mandorla sorretta da due angeli. Di fronte

a Lui è la terra, fra gli strati dell'aria, e il sole e la luna che le girano intorno con un corso preordinato e regolare.

In alto all'orizzonte, su montagne frastagliate a ripiani salienti, sono dipinti alcuni alberi.

La "*Creazione degli uccelli e dei pesci*" (Fig. 24) è dipinta nel registro superiore della vela D.

Anche in questa scena l'Eterno, benedicente, è rappresentato in una mandorla con lo sguardo rivolto alle creature, mentre gli angeli gli sono alle spalle.

Sulla terra e nel mare sono gli uccelli e i pesci, dipinti, i primi, con particolare cura, e differenziati nei loro caratteri specifici.

L'impostazione della scena si rifà in tutto a vecchi moduli iconografici: la stessa distribuzione delle figure è già presente nei mosaici di Monreale³⁰.

Tra le scene successive è la "*Creazione della donna*" (Fig. 25) nello scomparto centrale del registro superiore della vela F.

La scena, vivace nel suo dispiegarsi, appare tuttavia ridipinta in alcuni particolari (si veda il capo ed il manto dell'Eterno).

L'Eterno tiene tra le mani quelle di Eva che, come nella iconografia tradizionale, fuoriesce dal costato di Adamo, che sonnecchia per terra, in una posa a dir poco tormentata.

La scena del "*Peccato dei Progenitori*" (Fig. 25) è dipinta nello scomparto di destra dello stesso registro.

Adamo ed Eva sono nel giardino dell'Eden, circondato da un recinto merlato, da cui sgorgano i quattro fiumi della terra: Pishon, Ghihon, Tigri ed Eufrate (torna ancora qui la fedeltà al testo biblico).

Le loro figure, impacciate e rigide, appaiono quasi incorniciate da tre alberi, interamente ridipinti; attorcigliato ad uno di essi, sulla destra, è il serpente con, appena visibile, una testa di donna (allo stesso modo, secondo la iconografia tradizionale, il serpente è raffigurato anche a Galatina, nella scena della "*Vergogna dopo il peccato*"³¹).

A questo riquadro fa seguito quello raffigurante la "*Vergogna dopo il Peccato*" nel registro superiore della vela F (Fig. 26).

La scena è rovinata per l'umidità; completamente rifatte sono le figure dei progenitori e le mura dell'EDEN.

A sinistra, in alto, il Creatore esce veloce e minaccioso dalle nubi: un particolare ripetuto nel riquadro raffigurante la "*Maledizione di Caino*" (Fig. 31); ma nella scena in esame, le pieghe dei panni dell'Eterno sono trattate con pennellate incisive e rigorosamente a spirale.

Molto lacunose e completamente ridipinte sono le scene successive sulle vele G ed A: "*Cacciata dal Paradiso Terrestre*", "*Il lavoro dell'uomo e*

della donna" e una scena che potrebbe rappresentare *"Adamo ed Eva alla sera dopo il lavoro"*.

Un brano superstite è nella parte inferiore dell'ultima scena: due figure di animali, un cavallo ed un bue, trattati con particolari vivacità disegnative e naturalistiche che contrastano certo con il resto della raffigurazione.

Nel registro inferiore della vela B è il *"Sacrificio di Caino e Abele"*.

I due fratelli sono presso un altare, rudimentale nelle strutture, sormontato da una piccola e grottesca figura d'Eterno, fortemente contornata in neretto ed in parte ridipinta.

Abele ha tra le mani, appena visibile, un piccolo agnello che sta per offrire al Creatore; Caino brucia delle fascine ed il fuoco di queste gli si rivolge contro, costringendolo ad un movimento brusco, quanto impacciato della testa.

L'impostazione della scena, come anche quella della successiva, riprende di peso, anche se certo non direttamente, quella dei mosaici di Monreale negli stessi episodi³²; ma negli affreschi ripacandidesi i personaggi non hanno più l'astratta stereotipia bizantina: c'è nel frescante un impegno "espressionistico" che certo sorpassa i limiti della iconografia tradizionale per inserirsi in una temperie culturale, fondamentale legata, più che al sentiero aulico della corte angioina, alle istanze tipiche di un gusto popolare.

Nella scena successiva della "*Uccisione di Abele*" (Figg. 30, 30a), è stato messo in evidenza lo sforzo di Caino nel colpire suo fratello e l'accasciarsi al suolo di quest'ultimo, mentre nello stesso istante vola al cielo col sangue l'anima della vittima, rappresentate da un piccolo nudo.

Un particolare che potremmo ancora notare in questo ultimo riquadro è il modo, tormentato e complesso, di divaricare le gambe, non dissimile, anche se più sommario nel disegno, da quello notato nel "*S. Francesco che riceve le stimmate*". Ripreso dalla stessa scena delle "*Stimmate*" (Fig. 15) è il ripiegarsi, fortemente all'indietro, del capo di Caino nella scena della "*Maledizione di Caino*" (Fig. 31) dipinta nel registro inferiore della vela D; dove appare ancora una volta la figurina dell'Eterno che fuoriesce minaccioso dalla nube.

Hanno termine qui le "*Storie della creazione*" cui fa seguito , nei riquadri successivi, le "*Storie di Noè*".

Nel registro inferiore della vela E, infatti, è affrescata la "*Costruzione dell'arca*" (Fig. 32). Noè, dall'alto, seduto su un trono, dirige i lavori e si rivolge col gesto e lo sguardo ad uno dei costruttori; ognuno di questi è intento alla sua mansione particolare: c'è chi inchioda e fissa le intelaiature, chi sgrossa le travi e chi, in tunicella succinta, fa lavori più pesanti.

In alto, su un ripiano, brucia la pece in un grosso otre ansato.

La composizione si articola in piani sovrapposti; le dimensioni dei personaggi sono, secondo i moduli bizantini, legate alla loro importanza: enorme, rispetto agli altri, è Noè, solenne nel gesto e nell'atteggiamento simile a quello del Creatore dei precedenti riquadri: minuti, a volte grotteschi, sono invece i personaggi addetti ai lavori più pesanti.

Simile è l'impostazione adottata nell'"*Ingresso nell'arca*" (Fig. 33), dipinta nel registro inferiore della vela F.

Nella parte alta, ai lati dell'arca, sono Noè, sua moglie, i suoi figli e le tre nuore.

Il patriarca sospinge nell'arca, con garbo, una coppia di cerbiatti; sul colmo della costruzione sono posati gli uccelli, tra i quali un gufo, un'aquila e un pappagallo.

La presenza di quest'ultimo volatile suscitava perplessità nel Prandi³³, mentre avanzava una proposta di datazione (prima metà del XV sec.); ma, osservando più da vicino il dipinto, si può notare facilmente che la figurina in esame è attraversata da una lesione del muro, che continua anche sull'arca, e che in seguito al restauro fu ridipinta: questo ovviamente fa pensare che anche la figura del pappagallo sia un prodotto di integrazione.

Nella zona inferiore sono gli altri animali, pronti ad entrare nell'arca: tra questi particolare rilievo assume il leone, con la folta criniera e pacifico.

Da notare, particolarmente in questo riquadro, è la commistione di moduli arcaizzanti al tono per così dire "cortese" dei singoli personaggi e al trattamento particolareggiato e naturalistico delle figurette degli animali tra le quali è pure inserita quella graziosa e leggendaria della donnola.

C'è inoltre nell'intera figurazione un'insistenza compiaciuta per la linea non solo nelle pieghe degli abiti – che certo sorpassano la fine del trecento³⁴ – ma anche negli stessi atteggiamenti dei personaggi e nel disegno degli animali.

Le *"Storie di Noè"* si chiudono con la scena del *"Sacrificio dopo il diluvio"* (Fig. 34) dipinta sulla vela I, nel registro inferiore.

Ordinata e rigorosamente simmetrica appare l'impostazione della scena: da una parte le donne, dall'altra parte gli uomini, tutti sono inginocchiati in preghiera vicino all'altare del sacrificio, posto anche qui su una balza rocciosa nella parte alta della scena.

Nel registro superiore delle vele L e M sono dipinte le scene della *"Costruzione della torre di Babele"* e della *"Confusione delle lingue"* (Fig. 35).

Ritornano in queste figurazioni i criteri adottati nella scena della *"Costruzione dell'arca"*, come le proporzioni dei personaggi e l'impianto a piani sovrapposti.

C'è anche qui quel contrasto tra la conduzione figurativa aneddótica, quasi leggendaria e popolareggiante, e il particolarismo disegnativo che certo sorpassa i confini di una pittura artigianale.

La stessa osservazione può farsi quando guardando la scena dell'"*Incendio di Sodoma*" (Fig. 96), dipinta nel registro superiore della vela M, dove, d'altro canto, la figurina graziosissima della moglie di Lot, trasformata in statua di sale, acuisce ancor più quel contrasto a cui sopra si è accennato.

Nel registro superiore della vela N sono dipinte le due scene raffiguranti il "*Sacrificio di Abramo*" (Fig. 37).

Nella prima, a sinistra, il patriarca è in ginocchio, mentre un angelo gli appare riferendogli l'ordine di Jahvé di sacrificare suo figlio.

Nell'altra scena, mentre Abramo sta per uccidere suo figlio Isacco, un angelo porta un capretto e gli ordina di interrompere ciò che prima gli era stato chiesto.

Le due scene risultano impacciate e grottesche nelle movenze dei personaggi.

Graziosa, invece, è nel secondo riquadro la rappresentazione di due ometti, ai margini della scena scandita in piani sovrapposti, per cui si accentua quel tono singolarmente *naif* dell'insieme.

Seguono le "*Storie di Giacobbe*", suddivise in sei episodi.

Nei registri superiori della vela O e F sono raffigurate le scene di "*Giacobbe che ottiene la benedizione paterna*" (Fig. 38) e, l'altra di "*Isacco che rifiuta la sua benedizione ad Esaù*".

Identica è l'impostazione nelle due scene.

Entrambe racchiudono una doppia rappresentazione: da una parte i personaggi raffigurati nell'interno di una costruzione appena abbozzata, dall'altra, all'esterno altri personaggi.

Con fine malizia è descritto, nella prima scena, l'atteggiamento della moglie di Isacco, che, come si sa, aveva progettato l'inganno ai danni di Esaù.

Il riquadro successivo è dipinto nel registro superiore della vela F: "*Il sogno di Giacobbe*" (Fig. 40).

La scena è ripresa dalla iconografia tradizionale.

Una scala su cui gli angeli salgono e scendono separa anche qui la scena in due scomparti: da una parte Giacobbe dorme sdraiato per terra in una posizione artificiosa, dall'altra il protagonista abbraccia un angelo.

Particolarissimo risulta quindi l'espedito, adottato anche nelle scene precedenti, di dividere il riquadro in due parti secondo il gusto aneddótico e miniaturistico tipico del frescante.

Caratteristica appare anche la soluzione, peraltro d'ascendenza grottesca, d'inserire i personaggi in angusti spartiti architettonici di una ostentata ma elementare prospettiva, come nelle scene or ora descritte ed in quelle successive raffiguranti "*Giacobbe che si reca a casa di Labano*" (Fig. 41) ed il "*Matrimonio di Giacobbe e Rebecca*" (Fig. 42).

Vivacissimo è l'episodio dipinto nel registro inferiore della vela M: "*L'incontro e la riconciliazione di Giacobbe ed Esaù*" (Fig. 43) – altri vi riconoscono la "*Separazione di Abramo da Lot*"³⁵.

La scena, affollata di personaggi e di animali, è in parte manomessa dalla ridipintura, ma rivela chiaramente la impostazione a piani sovrapposti ed il gusto da scenetta popolare che accoglie anche il grazioso e l'aneddotico, mentre sconfinava nel leggendario.

Una data di restauro ed un monogramma sono segnati sopra un animale: "A.D. 1953"³⁶.

L'ultimo episodio tratto dal racconto del Genesi e dipinto qui a S. Donato sono le "*Storie di Giuseppe*" distinte in quattro riquadri.

Il primo, "*Il sogno di Giuseppe*" (Fig. 44), è dipinto nel registro inferiore della vela N: accanto, nello stesso registro, è la scena raffigurante "*Giuseppe che racconta il suo sogno ai fratelli ed al padre*" (fig. 44).

Le successive scene sono affrescate nei registri inferiori delle vele O e

P e rappresentano "*Giuseppe calato nella cisterna*" ed "*I fratelli che portano a Giacobbe la notizia della morte di Giuseppe*".

Anche in queste scene gli spartiti architettonici hanno la funzione di inquadrare e racchiudere i personaggi, che allineati l'uno dietro l'altro affollano numerosi il riquadro.

Un particolare da porre ancora in rilievo sono le pieghe del mantello di Giacobbe, nell'ultima scena, in cui ritorna compiacente il gusto lezioso e insistito per la linea, già notato in qualcuno dei santi raffigurati sui pilastri (si veda per esempio il "*S. Giovanni Battista*" (Fig. 13)).

Per quanto riguarda le "*Storie di Gesù*" che, come già abbiamo accennato, sono state completamente ridipinte, non riteniamo necessario descriverla particolareggiatamente rimandando a quello che già abbiamo riferito circa alcuni brani superstiti dell'affresco originario.

Si potrà aggiungere che il ridipintore, nel ritoccare le scene originarie con maggiore e minore fedeltà, relativamente alla visibilità della primitiva figurazione, poste ai margini di alcuni riquadri delle didascalie, come per esempio: QUANO DIO DESPOTAHO COLI DETURI; LO TEPIO; e a volte, come nella scena che rappresenta "*La cena di Emmaus*", non intendendone il vero significato, la spiega in tal modo: DIO FECE DE LAQA VINO, scambiandola per il miracolo di Cana.

Da notare, ancora nelle raffigurazioni delle "*Quattro virtù cardinali*", poste ciascuna nei registri inferiore delle vele S, T, U, V, gli ampi troni su cui siedono le simboliche figure femminili, che insieme a quello in parte visibile, dove siede il Cristo nel "*Giudizio*", riecheggiano indubbiamente i modelli toscani del '300.

Completamente ridipinta è anche la "*Storia di pellegrini*" (?) (Fig. 47, 47a, 47b), i cui scomparti superstiti sono sulla parte destra della terza campata.

Gli scomparti architettonici in cui sono a volte inseriti i personaggi, quasi una scatola, fanno pensare che sia stata la stessa maestranza a dipingere anche questa "*Storie*"; tuttavia le pitture restano fondamentalmente illeggibili nel loro aspetto e significato originario.

Anche frammentari sono i riquadri superstiti delle "*Storie di S. Antonio Abate e S. Paolo Eremita*" (Fig. 48, 48a), dipinte sulla parete destra della seconda campata (alla parete fu sovrapposto un altare, ora rimosso, e vi fu aperta una finestra).

Gli episodi sono distribuiti in registri sovrapposti a scomparti, divisi da fasce a finto rincasso.

Le singole scene seguono in genere i criteri stilistici e formali rilevati fin'ora nelle raffigurazioni precedenti: esuberanza aneddótica,

particolarmente nell'affastellarsi di più episodi in un solo riquadro, raffigurazione ambientale arcaizzante, spesso in contrasto con moduli stilistici più moderni; vivacità descrittiva nelle scenette graziose ed un po' "naives" come nella "*Costruzione della chiesa*" (Fig. 48), dove ancora le dimensioni dei personaggi seguono un'arcaica gerarchia mensurale.

Incisive appaiono le pieghe dei panni nel "S. Antonio" e nei monaci: elemento questo che senza dubbio può attribuirsi al ridipintore.

Per ultimo dobbiamo anche far riferimento ai frammenti riemerso sulla parte destra del vano absidale.

A parte il "*Tondo*" col putto, certamente di epoca secentesca (forse dello stesso pittore dell'arcone?), ci interessa porre in rilievo la fondamentale identità di stile e di forma, tra i due frammenti della stessa parete (la "*Scena di caccia*" (Fig. 49) e il brano che certamente doveva far parte di un ciclo storico affrescato nello stesso vano absidale) e le scene del "*Genesi*".

Questo può aiutarci in qualche modo a datare le ridipinture, infatti i beni or ora citati non paiono ridipinti e furono coperti dall'intonaco certamente con la sovrapposizione del coro ligneo alla parete (un'esigenza che dovettero avere i francescani per la recita comunitaria dell'ufficio) e con la costruzione dell'altare settecentesco, allorché appunto il presbiterio assumeva le funzioni di vano absidale e veniva completamente isolato dal

resto della chiesa.

Sarà, quindi, da attribuire la ridipintura delle scene della navata ad un'epoca posteriore alle suddette modifiche, forse, non prima degli inizi del XVIII secolo.

Inseguito all'esame delle varie figurazioni dei "cicli storici", ci è stato possibile riscontrare delle identità talora stilistiche, talora anche formali, di alcuni particolari dei cicli suddetti con altri del "*Ciclo dei santi*".

Questo potrebbe far pensare ad un'unica maestranza operante a S. Donato, come responsabile dell'intera decorazione (esclusi però gli affreschi del "*Giudizio*" e dell'"*Inferno*" ed ovviamente le pitture dell'arcone ogivale); questo eluderebbe l'ipotesi prima avanzata, per cui abbiamo attribuito alla stessa mano i cicli del "*Genesi*" e dei "*Santi*".

Ma crediamo sia sufficiente fermarsi ad osservare che tra i due cicli in questione le analogie sono evidentissime e fanno pensare se non ad un'unica équipe ad artisti accomunati certamente da uguali interessi e formati nello stesso ambiente culturale, operanti in un periodo quasi contemporaneo.

Nelle figurazioni dei cicli ora esaminati, oltre al suaccennato "impegno storico"³⁷, che noi supponiamo dovuto ad un committente certamente ecclesiastico, è presente quella che nel descrivere i *santi* abbiamo definito *contaminazione* tra moduli arcaizzanti e nuovi orientamenti stilistici.

Ma nelle "*Storie del Genesi*" questa contaminazione appare ancor più evidente e sviluppata fino a divenire contrasto vero e proprio.

Si osservi per esempio il riquadro raffigurante l'"*Ingresso nell'arca*" (fig. 33), dove all'impostazione a piani sovrapposti ed alla vivacità ostentate dalla descrizione (si veda per esempio: Noè che spinge delicatamente due animali nell'arca; oppure il portello sulla stessa arca tenuto aperto da uno spuntone; ed ancora la raffigurazione della donnola) fa contrasto stridente il gusto lezioso e *cortese* per la linea non solo nelle pieghe dei vestiti ma anche nei contorni delle figure, e gli stessi abiti e le capigliature *alla moda*.

Era stato Simone Martini, agl'inizi del sec. XIV, a diffondere una nuova maniera pittorica in cui le storie sacre e le vite dei santi erano rappresentate nei costumi del tempo³⁸.

Per l'Antonaci, invece, "chi sotto questi rapporti si spinse fieno all'eccesso fu l'artista senese degli affreschi dell'incoronata di Napoli, dove le mistiche allegorie dei sacramenti furono trasformate quasi in una cronaca di corte"³⁹.

Questo propone ancora una volta un accostamento delle pitture di S. Donato a quelle galatinesi in S. Caterina (si vedano in particolare i cicli '*agiografico*' e '*mariologico*'⁴⁰, dove è lo stesso anacronismo tra costumi e tessuto iconografico, giustificato comunque, come si è accennato, da fattori

etnici e culturali, e dove è anche il gusto, fermatosi alle raffigurazioni grottesche, di inserire i personaggi in angusti spartiti architettonici, molto semplificati.

C'è ancora in S. Donato, come si è notato, una preferenza per i particolari aneddotici, espressi talora con una compiacenza popolaresca che, nella distribuzione delle figure e nelle proporzioni dei personaggi, apparenta la decorazione in esame a quella delle miniature secentesche, come ha notato anche il Belluci⁴¹.

Noi potremmo citare, a titolo d'esempio, quella del ms. Vat. lat. 1430, esistente nella Biblioteca Vaticana: "*La tortura*" attribuita a Niccolò di Bologna⁴²; o quella del Codice degli Statuti dell'ordine del Nodo, nel ms. 4274 della Biblioteca nazionale di Parigi⁴³, dove è anche adottato il criterio di allineare rigorosamente i personaggi, come abbiamo visto nelle "*Storie di Giuseppe*" (Fig. 44) a S. Donato.

Per riferirci poi ad aree a noi più vicine, troviamo quasi gli stessi orientamenti ad Andria, nella *cripta* di S. Croce, nelle "*Storie della invenzione [ritrovamento] della Croce*" e nella "*Creazione di Eva*"⁴⁴: anche in queste figurazioni l'impostazione iconografica e le proporzioni dei personaggi, l'accostamento stesso dei colori ed infine gli elementi stilistici non appaiono dissimili da quelli osservati nelle pitture ripacandidesi.

Un'ultima analogia potremmo riscontrarla con una scenetta pastorale dipinta nella *Cripta* di S. Barbara a Matera⁴⁵.

Ma anche per un altro aspetto la decorazione di questa chiesetta è prossima a quella in esame: ritroviamo qui delle rosette applicate sulle vesti della 'S. Barbara' in tutto simili a quelle dipinte, ed applicate con lo stesso criterio, senza rispettare le pieghe del panneggio, sulla decorazione dello zoccolo dipinto a S. Donato; vi ritroviamo anche lo stesso tipo di decorazione cosmatesca nella cornice dei riquadri, che nella nostra chiesa è presente sulle fasce decorate della volta.

f)– Un tentativo di datazione

Dall'esame della decorazione pittorica ci pare logico proporre per le raffigurazioni del "*Giudizio*" e dell'"*Inferno*" una datazione che non oltrepassi la fine del Trecento, tenendo presenti le caratteristiche iconografiche e stilistiche evindenziate più sopra.

Per il "*ciclo dei santi*" e quelli "*storici*" ('*Genesi*', '*Storie di Gesù*', '*Storie di S. Antonio abate e di S. Paolo Eremita*') ci pare invece probabile una datazione ai primi decenni del secolo XV, includendo pertanto la decorazione di S. Donato nel vasto movimento culturale e stilistico che dalle matrici napoletana e toscana prendeva corpo anche nella zona del Salento (dove era determinante l'influenza dei Del Balzo) e, oltre che ad Andria (dove era presente un altro ramo della famiglia Del Balzo), nella zona del Materano.

Caratteri distintivi di questa cultura appaiono poi, e non solo a S. Donato, come abbiamo notato, un tessuto iconografico arcaizzante unito a un gusto *naïf* nella rappresentazione, che fanno delle pitture in esame una espressione tipica di un gusto popolareggiante, forse provinciale, ma al corrente di quanto di più vivo andava accadendo nell'Italia centrale tra l'ultimo Trecento e primo Quattrocento.

NOTE AL TERZO CAPITOLO

- ¹ P.A. MICHELIE, *Sur l'esthétique dans l'art byzantin*, in: "Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini" – Palermo, 1951, pp. 204-205.
- ² G. GENTILE – V. BELLUCCI, *Il ciclo pittorico di Ripacandida*, Roma, Centro "Incontri per l'arte italiana", 1969, pag. 13.
- ³ Cfr. A. ANTONACI, *Gli affreschi di Galatina*, Milano, Maestri, 1966, fig. 92;
- M.S. CALÒ, *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Brindisi,

Lione Club, 1967, fig. 28.

⁴ Cfr. A. ANTONACI, *cit.*, fig. 134.

⁵ L'uso del triregno non è precedente al pontificato di Niccolò V.

⁶ Cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma, Bozzi, 1969, pagg. 41-47.

⁷ Cfr. F. BOLOGNA, *cit.*, pagg.

⁸ G. GENTILE – V. BELLUCCI, *cit.*, pag. 16.

⁹ Cfr. A. ANTONACI, *cit.*, fig. 92.

¹⁰ Cfr. G. PREVITELLI, *Giotto*, Milano, F.lli Fabbri, 1967, fig. 58.

¹¹ IDEM, *cit.*, fig. 49.

¹² IDEM, *cit.*, fig. 61.

¹³ Cfr. L. COLLETTI, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1949, fig. 178.

¹⁴ Cfr. F. BOLOGNA, *cit.*, figg. VI, 3, 8, 9.

Il pauperismo è un corrente spiritualista francescana che, intorno ai primi decenni del secolo XIV, suscita delle dispute in seno all'Ordine, e che a Napoli faceva capo a fra' Filippo di Maiorca: un movimento che fu represso da Benedetto XII nel 1336.

Cfr. *ivi*, pagg 236, 237.

¹⁵ Cfr. F. BOLOGNA, *cit.*, pagg. 280-281.

¹⁶ Cfr. P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1951, pag. 692.

¹⁷ Cfr. A. ANTONACI, *Gli affreschi... cit.*, figg. 118, 119, 120.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pag. 91.

¹⁹ Cfr. A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, Collezione Meridionale Editrice, 1939, figg. 5-6.

²⁰ G.B. MOLAJOLI, *La cripta di S. Croce in Andria*, in "Atti e memorie della società Magna Grecia", 1934, pag. 31.

²¹ A. MEDEA, *cit.*, pag. 52.

²² *Ivi*, pag. 170.

²³ Cfr. *ivi*, figg. 107, 108, 109.

²⁴ Cfr. A. PRANDI, *Arte in "Basilicata"*, Milano, Electa, 1964, fig. 185.

²⁵ A. RIZZI, *La chiesa rupestre di S. Barbara a Matera*, in: "Napoli Nobilissima", 1968, nuova serie, pag. 173.

²⁶ Cfr. il testo biblico: "... e le tenebre erano sopra la facci adell'abisso... e lo spirito di dio aleggiava sopra le acque..." (Gen. 1,2)

²⁷ Cfr. A. PRANDI, *cit.*, pag. 208.

²⁸ Cfr. A. ANTONACI, *cit.*, fig. 54.

²⁹ Cfr. E. KITZINGER, *I mosaici di Monresie*, Palermo, Flaccovio, 1960, tavv. 7,8,9.

³⁰ Cfr. A. ANTONACI, *cit.*, pag. 57.

³¹ Cfr. E. KITZINGER, *cit.*, tavv. 18,19.

³² Cfr. A. PRANDI, *cit.*, pag. 209.

³³ IDEM, *cit.*, pag. 10.

³⁴ G. GENTILE – V. BELLUCCI, *cit.*, pag. 11.

³⁵ Il monogramma si riferisce ad Amerigo Baracchia, un restauratore che attualmente opera presso la soprintendenza alle Gallerie di Matera.

³⁶ A. PRANDI, *cit.*, pag. 209.

³⁷ P. SCHUBRING, *La Puglia (impressioni di viaggio)*, in: "Rassegna Pugliese" XVIII (1901), pagg. 170-171.

³⁸ A. ANTONACI, *cit.*, pag. 14.

³⁹ *Ivi*, per esempio le figg. 92, 98, 106, 107 e le tavv. VII, VIII, IX, XIV.

⁴⁰ Cfr. G. GENTILE – V. BELLUCCI, *cit.*, pag. 11.

⁴¹ Cfr. P. TOESCA, *cit.*, fig. 694.

⁴² Cfr. F. BOLOGNA, *cit.*, fig. VII, 48, 57.

⁴³ Cfr. A. MEDEA, *cit.*, figg. 7, 11.

⁴⁴ Cfr. A. PRANDI, *cit.*, figg. 185.

45

CONCLUSIONE

In seguito all'analisi della decorazione pittorica ed in base ai pochi confronti che ci è stato possibile eseguire, possiamo, infine, inserire l'esecuzione degli affreschi della chiesa di S. Donato in quel movimento artistico che si era realizzato attraverso tutto il secolo XIV, fino agli inizi del XV, nell'Italia centrale e precisamente in Toscana e in Umbria, particolarmente per opera delle scuole senese e giottesca, e che, in seguito alla presenza di alcune personalità rappresentative presso la Corte Angioina di Napoli, (Giotto, Simone Martini, Cavallini ed altri minori) aveva esercitato particolari influenze nel Salento, nel Materano e nella zona del Vulture.

Ma accanto alle tendenze innovatrici or ora citate, abbiamo ripetutamente notato nelle pitture in esame la presenza di moduli e schemi bizantini, segni di un'eredità culturale testimoniata largamente nella decorazione pittorica delle chiese rupestri.

La tenace conservatività di questi moduli pone fundamentalmente in comune, attraverso le pitture "basiliane", le premesse culturali ed artistiche delle zone in questione (Puglia in generale e Salento, Materano e zona del Vulture) e giustifica pienamente i confronti proposti tra le più tarde decorazioni pittoriche, nella stesse aree, della prima metà del XV secolo,

epoca alla quale ci è parso, pertanto, con più attendibilità riferire le
pitture di S. Donato.

BIBLIOGRAFIA

A. ANTONACI, *Gli affreschi di Galatina*, Milano, L. Maestri Editori,
1966

G. ANTONUCCI, *Il vescovado di Melfi*, in: "Archivio storico per la
Calabria e la Lucania", 1936

G. ARANEO, *Notizie storiche della città di Melfi*, Firenze, Sodi, 1866

B. AUBERT – E. VAN CAWERBER, *Dictionnaire d'Histoire e de
Géographie Ecclésiastique*, Paris, Letouzej et Ané, 1960

E. BERTAUX, *I Monumenti medioevali della Regione del Vulture*,
Supplemento alla "Napoli abilissima", VI, 1897, prima serie

F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*,
Roma, Bozzi, 1969

A. BOZZA, *Il Vulture ovvero brevi notizie di Barile e delle sue*

colonie con alcuni cenni dei paesi vicini, Rionero, 1889

M.S. CALÒ, *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Lions Club, 1967

B. CAPPELLI, *Aspetti e problemi dell'arte medievale in Basilicata*, in: "Atti del primo Congresso storico della Basilicata", Roma, 1962

B. CAPPELLI, *Le chiese rupestri del Materano*, in: "Archivio storico per la Calabria e la Lucania", XXVI, 1957

B. CAPPELLI, *Chiese rupestri del Materano, S. Barbara*, in: "Calabria Mobilissima", X, 1956

L. COLLETTI, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1949

F. CHIAROMONTE, *Cenno storico sulla chiesa vescovile di Rampolla*, Melfi, Ercolani, 1888

P. COCO, *I Francescani nel Salento*, Taranto, Pappacena, 1928

B. DA FASANO, *Memorabilia Minoritica Observantis Provinciae S. Nicolai, Barii*, Zanettum, 1656

G. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni napoletani*, Napoli, Iride, 1845

S. DE PILATO, *Architetti di Basilicata*, Potenza, Marchesiello, 1932

S. DE PILATO, *Saggio bibliografico sulla Basilicata*, Potenza, Garramone, 1914

C. DIHEL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894

R. FILANGIERI (a cura di), *I registri della cancelleria angioina*, Napoli, L'arte Tipografica, 1969, Vol. XXII

D. FORTE, *Itinerari francescani in terra di Bari*, Bari, Favia, Aprile 1973

D. FORTE, *Testimonianze francescane nella Puglia daunia*,
Organizzazione Dauna Arti Grafiche, S. Severo, 1967

G. FORTUNATO, *Badie Feudi e Baroni della valle di Vitalba*, a cura
di T. Pedio, Voll. 1, 2, 3, Mandria, Lacaïta, 1968

G. FORTUNATO, *Due nuovi vescovi della chiesa di Rapolla*, Trani,
Vecchi, 1903

G. FORTUNATO, *Il castello di Lagopesole*, Trani, Vecchi, 1902

G. FORTUNATO, *La Nadia di Monticchio*, Trani, Vecchi, 1904

G. FORTUNATO, *Riccardo da Venosa e il suo tempo*, Trani, Vecchi,
1918

G. FORTUNATO, *S. Maria di Vitalba*, Trani, Vecchi, 1898

G. GABRIELI, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte*

eremitiche brasiliane di Puglia, Roma, Palombi, 1936

E. GALLI, *Danni e restauri a monumenti della zona del Vulture*, in "Bollettino d'arte", A. XXVI, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1933

C. GATTA, *Memoria topografico-storiche della provincia di Lucania compresa al presente nelle provincie di Basilicata e del Principato Citeriore*, Napoli, Nuziano, 1732

G. GENTILE – V. BELLUCCI, *Il ciclo pittorico di Ripacandida*, Centro "Incontri per l'Arte Lucana", Roma, 1969

G.G. ROTONDO, *Cronaca di Montevergine*, Napoli, Cavallus, 1643

G.B. GUARINI, *Curiosità d'arte medievale nel Melfese*, in: *Gli scritti di G.B. Guerini*, Vol. I, Potenza, Di Tolla, 1924

E. JAMISON, *Catalogne Baronum*, in "Fonti per la storia d'Italia", n. 101, Roma, 1972

P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum*, Vol. IX, Samnium
Apulia, Lucania, Berlino, Weidmannos, 1962

F. LE NORMANT, *A' traverse l'Apulie e la Lucanie. Notes de voyage*,
Paris, Levy, 1883

C. MALPICA, *La Basilicata – Impressioni*, Napoli, Festa, 1847

A.M. MATTEUCCI, *Gli affreschi di S. Caterina in Galatina*, in:
"Napoli Mobilissima", nuova serie, 1966

S. MELCHIORRI, *Annales Minorum – Continuatio*, Tom. XXIV,
Ancona, Cherubini, 1860

A. MEDEO, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma,
Collezione Meridionale Editrice, 1939

A. MERCATI, *Miscellanea*, Città del Vaticano, Poliglotta Vaticana,
1946

P.A. MICHELIS, *Sur l'esthétique dans l'art byzantin*, in: "Atti dell'VII Congresso di studi bizantini", Palermo, 1951

B. MOLAJOLI, *La cripta di S. Croce in Andria*, in: "Atti e Memorie della Società Magna Grecia", Roma, 1934

T. PEDIO, *Gli studi di Storia dell'Arte in Basilicata da Bertaux a Prandi*, Salerno, Di Ciccone, 1956

T. PEDIO, *Gli studi di Storia Patria in Basilicata dal XV secolo alla fine del XVIII*, in: "Atti del primo Congresso Storico della Biblioteca"

T. PEDIO, *Storia della storiografia lucana*, Bari, Edizioni del Centro Librario, 1964

G. PREVITALI, *Giotto*, Milano, F.lli Fabbri, 1967

A. PRANDI, *Arte in 'Basilicata'*, Milano, Electa, 1964

A. PRANDI, *Aspetti archeologici dell'eremitismo in Puglia*, in:

"*L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*", "Atti della seconda settimana internazionale di studio, Mendola, 30 agosto / 6 settembre 1962", Milano, 1965

G. RACIOPPI, *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, Roma, Loescher, 1899

A. RIZZI, *La chiesa rupestre di S. Barbara a Matera*, in: "Napoli Nobilissima", nuova serie, 1968

P. SCHUBRING, *La Puglia – (impressioni di viaggio)*, in: "Rassegna pugliese", XVIII (1901)

M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in: "L'Arte", XII, 1919, fasc. 4°/6°.

P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1951

F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Vol. VII, Venezia, Boletti, 1717

C. VALENTE, *Aspetti dell'arte medievale nella Lucania*, Roma, Istituto Studi Romani, 1940

C. VALENTE, *I monumenti della regione di Orazio*, in "Vulture", Potenza, 1934

D. VENDOLA (a cura di), *Rationes decimarum italiane nei sec. XIII e XIV: Apulia, Lucania, Calabria, Città del Vaticano*, Poliglotta vaticana, 1939

Trascrizione dell'Ottobre 2000

