

STORIA ARTISTICA E SOCIALE DELLA CATTEDRALE DI MATERA *

Due ritengo siano stati i motivi che hanno indotto i programmatori e gli autori di quest'opera sulla Cattedrale di Matera¹ a rivolgere a me l'invito di presentarla « in prima visione » a Matera: l'uno è dato dall'interesse che il soggetto trattato suscita in me, che sono materano di nascita e rimango materano per identità etnica e sociale; l'altro è costituito dalla coincidenza della impostazione socio-culturale che è stata data a codesta ricerca con la prospettiva di studio che, con diversa professionalità, perseguo nelle ricerche sulla cultura popolare.

Certamente il primo motivo non è stato dettato da un sentimento di « captatio benevolentiae », perché da materano e dinanzi a un pubblico materano parli bene di un libro di contenuto così materano. È invece, io credo, dato il ruolo altamente qualificato degli autori, la richiesta, che viene rivolta a me, cultore di storia materana, e che poteva essere rivolta ad altri materani più specificamente competenti, di un giudizio, che venga da Matera. Il giudizio che si richiede deve rispondere a questo quesito: se e in che misura gli autori siano riusciti a raggiungere l'obiettivo, che dev'essere stato primario e che emerge dalla prima all'ultima pagina, di collegare la storia artistica (e vedremo in che senso artistica) della Cattedrale di Matera con le vicende sociali e culturali della nostra città.

* Il presente saggio riproduce il testo, debitamente sistemato per la stampa, della presentazione fatta a Matera il 10 marzo 1979.

¹ *La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento* a cura di Maria Stella Calò Mariani, Carla Guglielmi Faldi, Claudio Strinati. Fotografie di Mario Carrieri. Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane. Roma-Milano s.a. [1978], pp. 132 con numerose illustrazioni (70) nel testo e molte (25) tavole a colori fuori testo. (Volume fuori commercio).

Quest'obiettivo è stato raggiunto vorrei dire a pieni voti se non fossi trattenuto dal dirlo in principio per timore che la valutazione possa sembrare impressionistica e formale e desidero, invece, ch'essa risulti come conclusione di una verifica critica che tenterò di fare esponendo anche opinioni leggermente dissenzienti su alcuni punti e orientando il discorso in senso storico-antropologico verso cui sono per formazione portato.

Come precedente bibliografico di quest'opera va segnalata la monografia di Giuseppe Gattini, intitolata *La Cattedrale illustrata*, pubblicata nel 1913². Ed è senza dubbio una buona, anzi pregevole per il suo genere e per il suo tempo, illustrazione di tutte le parti esterne e interne del tempio, nonché dei dipinti, degli stemmi, dei libri corali, delle iscrizioni, dei patronati nobiliari dei diversi altari. La illustrazione non è arida. Contiene anche notizie d'interesse folclorico, come quelle riguardanti la denominazione dell'altare della *panarella*: « La panarella o *panaredd'* è una piccola panierina, e forse da siffatto accessorio dipinto nel quadro, come p.e. la Madonna del Tiziano, del Museo del Louvre, designata col titolo « La Vergine del coniglio » per un tale animaluccio che tiene sotto la sua man sinistra, e per combinazione ha pure un panierino da lavoro a' suoi piedi, poteva aver preso il nome. *Panaredd'*, come mi avverte l'Arcipr. Mons. Ruggieri, è anche quel pane in forma di panierina schiacciata che usa fare a Pasqua con uno o più uova sode, o con mandorle, e può esser relativa a qualche offerta che il popolo in passato solea fare al Capitolo, deponendola presso l'altare in parola; od anche a quello istesso che questo donava come tuttavia, quantunque in altra forma, a' 12 poveri nella lavanda del Giovedì Santo che forse ivi presso si effettuava »³.

E non mancano utili notizie (però solo notizie) di carattere economico e sociale desunte da deliberazioni del Capitolo e libri dell'Università del sec. XVI: i conti di spese delle riparazioni del campanile; i sacrestani che « ricusano d'andar a sonar le campane stante che lo campanile stà così quasto »; il suono della campana più piccola, detta volgarmente « lo squilluzzo », riservato « a Per-

² G. GATTINI, *La Cattedrale illustrata*, per nozze di Teresa Gattini-Ettore Vietti (Matera 26 aprile 1913), Matera, Tip. Conti 1913.

³ *Ivi*, pp. 33-34.

sone nobili allorché sono spirate », come si legge nella Cronaca del 1774, per la ragione che lo squilluzzo « è stato pagato dalle famiglie nobili, e fabbricato appositamente per loro in distinzione di altri »⁴.

Tuttavia quella di Gattini rimane una illustrazione. E mi sono soffermato su di essa non per istituire un confronto, che sarebbe improponibile e antistorico, con l'opera che ci sta dinanzi, ma per richiamare l'attenzione sulla operazione di scavo che gli eruditi locali compivano con impegno e con risultati apprezzabilissimi, nelle varie regioni e nei municipi dell'Italia di fine ottocento e del primo ventennio del novecento: tale operazione non ha mai trovato posto nella storiografia ufficiale e centralistica delle ricerche archeologiche, storiche e letterarie, e pur rappresenta una roccaforte di quel sano esercizio di ricerca fatto sulle cose di casa nostra, che rimase al riparo delle teorizzazioni e generalizzazioni idealistiche. (E però — si noti — lo stesso Croce vi si dedicò con indagini finissime ed esemplari). Il suo limite, ai nostri occhi, consiste nella distanza con cui, per l'ideologia degli operatori, appartenenti al ceto aristocratico, si osservavano, raccoglievano e ritraevano cose e fatti locali senza un interesse politico di storia sociale, ricostruita dal basso, che ne proiettasse i significati socio-antropologici quali sono: il rischio del lavoro manuale e operaio implicito nel rifiuto dei sacrestani di andare a suonare le campane sul campanile 'guasto' e la imparità persistente anche per il mortorio tra le classi estreme dei cafoni e galantuomini.

La presente opera si pone su un altro piano, su un piano di massima specializzazione per quanto riguarda i problemi specifici e le questioni tecniche di storia e critica dell'arte. Ed è una ricerca tesa a storicizzare una chiesa, la Chiesa Madre, che in questa denominazione fa rivivere nel maggiore luogo di culto della città il mito classico e contadino della Terra Madre. Storicizzare non vuol dire datare questa o quella parte architettonica, questa o quella scultura, questo o quel dipinto, cercando magari di trovare date quanto più possibile remote, tanto più ritenute prestigiose, perché arricchiscono il monumento e ne aumentano l'ammirabilità. Storicizzare vuol dire: in senso storico generale, ricostruire la fase creativa di un prodotto

⁴ *Ivi*, pp. 45 e 47.

in tutte le sue implicazioni, di ordine economico, sociale e politico; in senso settoriale specializzato, intendere la creazione artistica come sistema di produzione, in cui il momento e l'atto produttivo (per una Cattedrale più che per altri prodotti artistici) sono condizionati dalla committenza e dalla fruizione, che sono processi sociali a loro volta condizionati dal prodotto rispettivamente ideato o realizzato.

La committenza, nel caso specifico, è risultata di estremo interesse, sia per la costruzione muraria, alle cui spese concorse tutta l'universitas, sia per l'arredamento iconografico e scultoreo, al quale attivamente partecipò, specialmente tra il XIV e il XV secolo, accanto al clero, una borghesia emergente di giudici e notai e attesero impegnati gruppi imprenditoriali locali.

La rilevanza del sociale non deve, tuttavia, pesare a danno del culturale: le due componenti vanno tenute in equilibrio critico e in corrispondenza dialettica. E lo constatiamo in quest'opera che, mentre colloca il lettore nel cantiere aperto della Cattedrale di Matera, gli fa avvertire e seguire, per tutto il tempo in cui il cantiere rimase aperto, l'attraversamento delle più vivaci correnti artistiche nordiche (Venezia irradiante e smistante), occidentali (mediate da Napoli) e orientali (importate da Bisanzio).

Ma, poiché la Cattedrale è un cantiere non solo di costruzione bensì anche di messaggi religiosi e politici, ideologici e culturali, economici e sociali, dati e ricevuti, bisognerebbe, se si volesse fare storia integrale, non separare il contenitore dai contenuti orali, rituali e contingenti, ciclici e calendariali, festivi e quotidiani, che ne costituiscono la fruizione: un capitolo che in questo libro non c'è, perché scriverlo non era compito degli storici dell'arte.

A questo punto, sulla mia osservazione di materano, se volete di studioso del sociale e del culturale della storia di Matera, si innesta la mia riflessione professionale di antropologo. E mi chiedo:

Che cosa è una Cattedrale per lo storico dell'arte? È naturalmente una cosa diversa a seconda dell'ottica con cui egli la osserva e la studia. È un'opera d'arte se l'ottica è estetica o storico-estetica; è una testimonianza di fede e di arte congiunte se lo storico la esamina da un punto di vista religioso oltre che artistico; è un monumento del patrimonio artistico locale o nazionale da registrare tra i beni culturali e, se merita, nella storia dell'arte; più filologicamente la Cattedrale è un documento di questo o quello stile, romanico, per esempio, con le sue specificazioni areali (romanico-pugliese nel caso nostro).

Il rischio di simili prospettive è notorio: estetismo, misticismo, campanilismo, idoleggiamento dell'antico e, quel che è peggio, del proprio passato, archiviazione storica e valore memoriale dei così detti monumenti, di cui l'etimo stesso della parola (da *monere*) induce a ritenere esaurita la funzione nel ricordo di essi e nel ricordo che essi proiettano. Apoteosi e retorica dei monumenti ci hanno fatto perdere la testa, si pensi da chi e in quale epoca sono state volute e imposte!

Libero da questi rischi è l'indirizzo storico-culturale, che è oggi uno dei più consolidati, autorevolmente perseguiti e aperto alla storia delle culture artistiche periferiche, pur mantenendo una concezione aulica e individualistica dell'arte che non sempre si adatta a recepire le forme imperfette di quelle culture. Il privilegio dello stile ne segna il limite dal punto di vista antropologico che tende a comprendere varie dimensioni. Il difetto del sociale, la cui trama rappresenta il continuum, la base della cultura, fa sì che la Cattedrale venga vista, con occhio diverso, come opera d'arte del passato, conclusa e fatta, da studiare come tale, non più nel suo farsi.

L'errore, come è evidente, consiste nel trascurare la dinamica delle opere artistiche nel loro realizzarsi e, talvolta, addirittura di isolare l'arte del passato dalle componenti di ordine economico, sociale e culturale, che agirono nel passato come agiscono nel presente (ecco in che senso mi riferivo al continuum del sociale), anzi nel passato furono, data la organizzazione meno settoriale della società, più strettamente connesse con l'attività artistica, che è stata sempre più di gruppi che di singoli.

Per chi attraverso la storia dell'arte intenda fare storia sociale delle masse e delle comunità, seguendo l'indirizzo di un Antal o di un Hauser, la Cattedrale è, a seconda delle postazioni differenziabili nell'arco di tale ottica: sul versante politico uno dei maggiori segni di un potere che fu religioso e temporale, contrapposto al potere laico, la roccaforte della città feudale rispetto alla campagna dominata dal Castello; sul versante economico e sociale uno degli osservatori più filtranti del movimento dei beni, della imprenditorialità dei ceti medi, della consistenza quantitativa e qualitativa delle maestranze locali, dei rapporti di classe; sul versante religioso, della forza del clero, delle confraternite e delle famiglie legate al clero, dei culti locali e importati. Dal punto di vista antropologico, che è fuori dell'ottica della maggior parte degli storici dell'arte ed è più nostro, la Cattedrale è un luogo sociale come con altre fun-

zioni lo è la piazza: un luogo di regolamentazione religiosa della vita sociale di una città.

Per una storia volta in tale direzione pluridimensionale l'arte perde la sua astrattezza e misteriosità, permettendoci non solo di storicizzarla ma ponendosi come specola piazzatissima di storia sociale.

Opportuno mi è parso a tal fine il taglio cronologico dato a quest'opera e così dichiarato dalla Calò:

Concentrare l'attenzione sul momento medievale e rinascimentale ha consentito di recuperare due avventure culturali che con ben diversa incisività hanno segnato la realtà materana. Fra questi due estremi si tesse la vicenda ineguale e pur coerente di un capitolo non secondario della storia dell'arte meridionale.

Se infatti la solare stagione romanica a lungo produsse in Puglia e in Lucania opere insigni, nel Cinquecento le stesse regioni si volsero a centri culturali esterni — quali Venezia e con ruolo presto soverchiante Napoli — per importarne opere e, talvolta, artisti.

I limiti cronologici non sono stati intesi in maniera rigida, ma con proiezioni che rendono giustamente non vincolanti i termini della narrazione storica e ci consentono, secondo i migliori canoni storiografici, di conoscere precedenti ed effetti delle vicende particolari della Cattedrale:

Se primo obiettivo della ricerca è stato, quindi, la restituzione o il tentativo di restituzione dell'insigne monumento alla sua contestualità storica, di non minore interesse è sembrato seguirne le vicende attraverso i secoli, per confrontarne infine, integrarne anzi, l'immagine con quella attuale filtrata dalla nostra cultura.

Quanto mai felice è stata la scelta della relazione sulla Santa Visita compiuta da Mons. Saraceno a metà del '500 come fonte primaria per guardare ai due versanti cronologici, Medioevo e Rinascimento, e per rendere continuativo il discorso, attraverso la triplice riuscita staffetta in cui si sono succeduti i tre Autori.

Nell'esordio della Visita viene sottolineata la centralità della Cattedrale, « *maior ecclesia*, que situatur in medio ipsius civitatis hoc modo », confinante a mezzogiorno con la piazza, a oriente con le cale di Pietro Jacobo Ulmo e altre appartenenti alla chiesa, a settentrione con il cimitero e con la via pubblica che conduceva alla chiesa di S. Eustachio, unita sempre (si dice che non c'è me-

moria d'uomo in contrario) con la detta Chiesa maggiore, e al monastero di S. Maria de Nova.

La Cattedrale rappresentò, dunque, il cuore di Matera e la roccaforte della Civita.

Non si tratta, è vero, di un fatto singolare bensì di un fenomeno comune a tutta la Romania, come ci viene ben illustrato dagli storici. Così per l'alto Medioevo da E. Dupré Theseider⁵:

Su tutta l'estensione della Romània, dove più dove meno, la presenza del vescovo nella città ci testimonia della sua antichità, della persistenza della sua vita e della sua funzione. Tanto è vero che il termine stesso di *civitas*, se scompare in parecchi dei centri urbani, in seguito allo scadimento generale della vita cittadina, si mantiene sempre e solo per le città vescovili. E anche più tardi la presenza di un vescovo e di una sede vescovile appare come il connotato necessario e sufficiente perché una città sia considerata pienamente tale; e la concessione della dignità episcopale può far salire un luogo oscuro sino al grado di città. Non so se, almeno nell'alto Medioevo, la residenza di un sovrano o principe abbia mai ottenuto tanto.

E da Y. Renouard per il basso Medioevo⁶:

La città è un agglomerato chiuso da mura dove uomini appartenenti a famiglie diverse e dediti ad attività differenti vivono in maniera continua, riuniti in numerose case costruite attorno a una chiesa dedicata a un patrono particolare, assai spesso simile a una fortezza. Essi costituiscono una comunità particolare avente condizioni giuridiche proprie, cosciente della propria originalità e che coordina le attività della campagna circostante.

Sta di fatto che a Matera la Civita « conservò l'antico ruolo di centro politico e religioso a lungo, anche quando cioè fra il Quattro e il Cinquecento i Sassi raggiunsero la maggiore intensità di abitanti ». Esaurita la funzione difensiva, le mura e le porte segnarono diversificazioni di ceti e di attività. Ciò risulta da documenti *post factum*, che ci aiutano a farci capire anche i precedenti sociali e

⁵ E. DUPRÉ THESEIDER, *Problemi della città nell'alto Medioevo*, in *La città nell'alto Medioevo*. « VI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo », Spoleto 1959, pp. 35-36.

⁶ Y. RENOARD, *Les villes d'Italie de la fin du X^e siècle au début du XIV^e siècle*, I, Paris 1969, pp. 15-16.

tecnici di un'impresa così cospicua quale fu la costruzione della Cattedrale.

Dai documenti del codice diplomatico materano R. Giura Longo⁷ ha rilevato e collocato all'inizio del XIV secolo la formazione di un ceto locale piuttosto differenziato dalla restante popolazione contadina, un ceto imprenditoriale che nella seconda metà del XV secolo acquistò una posizione egemonica, che mantenne per alcuni secoli. Ma già in età sveva e protoangioina — come sottolinea la Calò — « è individuabile, nella realtà cittadina, un gruppo privilegiato e per certi aspetti omogeneo, formato dal clero, dai nobili e dalla burocrazia regia, in contrapposizione alla statica realtà contadina ». Di questo gruppo di intellettuali, che ruotavano intorno alla corte di Federico II e che comunque alimentavano la loro diversa scienza alle fonti della cultura federiciana, faceva parte Alano, filosofo, medico e astronomo che dalla natia Matera passò a Napoli, poi a Parigi. Comprensibile la supposizione della Calò che la perfetta esposizione al sole della Cattedrale di Matera, sottolineata costantemente dai cronisti, sia stata influenzata dal senso geometrico che regola l'architettura federiciana, particolarmente in terra pugliese, dove Castel del Monte rappresenta un mirabile esempio di perfezione anche per le relazioni di questo edificio con gli astri. Osservo però che l'esposizione al sole degli edifici sacri risponde a una esigenza religiosa avvertita sin dalle prime culture.

Mancava, invece, a Matera un ceto medio consistente, per cui anche l'attività architettonica e pittorica fra due e trecento si svolse quasi interamente nel circuito culturale di Taranto e di Terra d'Otranto. Non mancano, tuttavia, indizi di una certa emergenza di artigiani locali od operanti in loco al servizio delle monarchie normanno-sveva e angioina: nei *mandata* federiciani e nei registri della cancelleria angioina si incontrano *magistri sarraceni* (intarsiatori, carpentieri, armaioli) e *magistri* muratori e tagliapietra. Ma solo nel '400 troviamo a Matera le prime corporazioni di *artifices* (calzolai e argentieri), nella bottega di uno dei quali (Mastro Santoro Argentiere) fu fabbricata nel 1493 una croce d'argento della Cattedra-

⁷ R. GIURA LONGO, *La copia fortunatiana del Codice diplomatico materano*, « Archivio storico pugliese », XXI, 1968, pp. 286-291. Vedi anche dello stesso Autore, *Clero e borghesia nella campagna meridionale*, Matera, Basilicata editrice 1967, p. 29 sgg.

le. Nel '500 si aprono e si sviluppano botteghe di scultori, come quella di Altobello Persio di Montescaglioso, trasferitosi a Matera, e di *magistri lignaminis*, segnalati negli atti notarili del '600, che sono i più di provenienza napoletana. Elevata Matera a capoluogo della provincia di Basilicata e attenuatisi i rapporti con la Puglia, le attività artigianali si contraggono e Matera riprende il suo antico volto di centro agricolo e pastorale.

Questi dati, opportunamente richiamati con le loro proiezioni in epoca successiva, servono a dare una connotazione sociale e, di riflesso, culturale e artistica alle vicende della Cattedrale, che vengono seguite in tutto l'arco costruttivo e decorativo, per cui viene identificata una prima fase, « quella duecentesca, che vide nel 1270 il completamento della costruzione; la seconda, da collocare fra la metà del Quattrocento e la fine del Cinquecento, che corrisponde all'arricchimento dell'interno con una fitta sequenza di altari e all'aggiunta lungo il lato nord di adorne cappelle, per l'iniziativa di facoltose famiglie e di prelati; la terza, settecentesca, che portò alla nuova veste dell'interno, all'ampliamento del coro, al rifacimento del palazzo vescovile ».

La prima fase presenta, ovviamente, alcuni punti oscuri. E ha fatto bene la Calò a sgombrare il terreno dalle ipotesi talvolta fantasiose o non storicamente fondate, come quella che vuole che la Cattedrale sia stata edificata dai Greci, ché la sua antichità sarebbe provata dalle iscrizioni sepolcrali e dai reperti archeologici trovati durante gli scavi, onde il 1270 segnerebbe soltanto il primo ampliamento della costruzione. Di certo sappiamo che « nel 1203 Innocenzo III stabilisce in Matera una sede episcopale collegata a quella di Acerenza, il cui presule assume il titolo di arcivescovo di Acerenza e di Matera ». Quindi il 1203 è *terminus post quem*. Il 1270 è l'anno di completamento dei lavori, come risulta dalla iscrizione murata sulla porta del campanile.

Resta, tuttavia, oscura e non viene chiarita dalla Calò la relazione della Cattedrale con l'annessa chiesa di S. Eustachio. Questa, costruita da un *magister* saraceno e consacrata nel 1082 da Arnaldo, arcivescovo di Matera (come attesta Lupo Protospata), si ritiene che sia una chiesa *sub divo*, di cui, comunque, assunse il titolo. Qui il problema della costruzione si intreccia con quello del culto per il martire guerriero patrono della città. E il culto ci porta, a mio parere, nell'ambito benedettino, particolarmente aperto alla devozione per i Santi guerrieri d'Oriente: S. Michele, S. Giorgio,

S. Eustachio. Quest'ultimo, confuso per via letteraria e iconografica con S. Uberto, è forse uno dei santi più falsi o, perlomeno, falsificati da una agiografia costruita tutta su motivi novellistici di repertorio, che parabolano l'eroe e il suo seguace, che è il credente, da una ierofania zoomorfa (l'apparizione del cervo crucifero), attraverso gli ostacoli e le tribolazioni del cammino (rapimento della moglie e dei figli) e il loro superamento per eventi fortunosi (ritrovamento dei rapiti e ricomposizione del nucleo familiare), al martirio stigmatizzato da atti e segni miracolosi (il leone che indietreggia, i capelli rimasti illesi dopo il bruciamento nel bronzo bue). Ma è proprio la massima diffusione e circolarità di tali motivi che li rende credibili e rende vera, cioè creduta, la loro organizzazione in un mito o in una leggenda. Per la penetrazione della leggenda eustachiana a Matera e per il suo placet civile ed ecclesiastico non è irrilevante che uno dei due più preziosi Corali miniati, attribuiti dalla Lattanzi a Reginaldo Piramo da Monopoli, riporti la redazione della leggenda aurea di Jacopo da Varazze, sormontata dallo stemma della città tra festoni e gemme.

Le cose si complicano per le due designazioni con cui viene citata la Chiesa maggiore, sì che qualcuno (Gattini) ritiene che si riferiscano a due chiese diverse. Da una parte c'è la lettera di Carlo I, datata da Trani il 16 novembre 1268, che su richiesta dell'Arcivescovo ordina al Secreto di Puglia di lasciare alcune terre nel territorio di Miglionico alla Cattedrale di Matera sotto titolo di S. Eustachio, dove, però, credo (ma devo vedere il testo della lettera) che « sotto il titolo di S. Eustachio » ci si riferisca alla intitolazione del lascito. C'è, inoltre, un documento (non precisato) del 1456 che fa riferimento a una grotta « sita in corpore civitatis Matere in pictagio ecclesie maioris sancti Eustasii ». Vi sono, invece, documenti che citano la Cattedrale con la designazione della Madonna materana: *Sancte Marie de Mathera* in un istrumento notarile del 1277 e nel testamento del conestabile De Berardis del 1318; *Sancta Maria* in un documento del 1459; quindi nel '500 *Sancte Marie de Bruna seu de visitatione* nella visita di Mons. Saraceno e infine nel 1627 compaiono le due designazioni unite ma ecclesiasticamente differenziate da Mons. Fabrizio Antinori, che consacra la Cattedrale « Deiparae Mariae de Bruna Metropolitanae Ecclesiae titulari ac S. Eustachio Civitatis Patrono ».

Da quanto dicono questi documenti deduco che le due designazioni si riferiscono alla stessa chiesa, cioè alla Cattedrale, preci-

sando, anche sulla base di altre mie ricerche, che esse indicano due culti, S. Maria della Bruna e S. Eustachio, di diversa formazione, rispettivamente popolare e dotta, di diversa natura, agricola e guerresca, e di diverso livello fruitivo, contadino e aristocratico, facilmente sovrapponibile nel rituale festivo, ai quali è stato riconosciuto ecclesiasticamente un distinto diritto di titolarità e patronato.

Quanto al sistema di costruzione della Cattedrale, è forse da dare valore specifico all'annotazione del Nelli *alla Francese composta*, che la Calò ritiene interessante « indizio della valutazione che nel Settecento si faceva della Cattedrale come opera gotica: *alla Francese composta* riecheggia, infatti, *l'opus francigenum* ». A me pare che la formula abbia significato non solo valutativo ma tecnico, potendosi riferire o a un sistema francese di costruzione, che si valeva di elementi simmetrici e di rapporti geometrici, nonché di relazioni astrali (come si è detto, per l'esposizione al sole), sistema portato dagli Angioini nell'Italia del sud, ovvero alla matrice francese di forme architettoniche mediate dalla Terra Santa, che vengono riprodotte nelle chiese di S. Niccolò e S. Cataldo a Lecce e nel nostro stesso S. Giovanni a Matera.

La seconda fase, che va dalla metà del '400 alla fine del '500, in conseguenza con la crescente vivacità della vita economica materana (immigrazione di gruppi etnici diversi: serbo-croati, ebrei; ampliato raggio del commercio agricolo; rafforzamento di ricchezze e prestigio delle famiglie Gattini, Malvinni, Sanità, Santoro, Venusio) vede la Cattedrale arricchirsi, all'interno, di altari e cappelle, nonché di argenti e arredi. Interessanti sono i nomi dei donatori e interessanti i Santi a cui vengono dedicati altari e cappelle: le cappelle di S. Nicola, ora del Presepe, di S. Caterina (che è S. Caterina d'Alessandria, santa non meno falsa o falsificata che S. Eustachio), l'altare della Bruna, che Gregorio XIII con breve del 15 gennaio 1578 rese privilegiato.

La terza fase, dalla fine del '600 al '700, in coincidenza con il ruolo preminente svolto dal clero e dagli ordini monastici, è la più rinnovatrice della originaria fisionomia per esigenze di gusto e di funzionalità. Si compie il rivestimento a stucco delle pareti, si costruisce il soffitto ligneo e lo si copre tutto di pitture, si fa di marmo il pavimento, si allargano le finestre perché la luce inondi la chiesa, si realizza il rifacimento dell'attiguo palazzo vescovile.

Tutte queste sovrapposizioni sono anch'esse testimonianze di gusti: gusti magari cattivi, ma pur sempre storicamente importanti.

In quanto testimonianze non vanno cancellate, come si usa pensare e fare, in funzione di un inesatto principio di ripristino dell'antico e dell'originario. Tuttavia allo storico dell'arte spetta pure il compito di risalire alla struttura nativa dell'edificio e la Calò lo ha assolto con acume nel capitolo intitolato *Tentativo di restituzione del progetto originario*. Espletato questo recupero filologico, viene individuata storicamente e artisticamente la connotazione stilistica della Cattedrale, che si collega per gli aspetti architettonici con edifici di Terra di Bari e di Terra d'Otranto sorti fra XI e XII secolo, soprattutto con la Cattedrale di Taranto, e per gli aspetti scultorei con altre chiese materane, S. Giovanni e S. Domenico: il che testimonia « la longevità dell'architettura romanica pugliese » e « la vitalità delle relazioni della Puglia con l'Oriente latino ».

L'esame analitico e interpretativo delle figure scultoree dei capitelli dà lo spunto ad una fondata osservazione storico-antropologica sulla relatività del concetto di antico e ad un probabile rilevamento sulla scelta iconografica compiuta dai *magistri* materani rispetto alla tradizione meridionale e al più vasto giro dell'arte laica europea. L'osservazione è che i *magistri* materani del XIII-XV secolo sentono antichi i loro modelli d'ispirazione anche se attinti a un repertorio vicino e colti proprio nei cantieri federiciani, in quanto per essi, come sarà per gli scultori materani del '500, è antica « certamente la statuetta fittile di Timmari, il rilievo funerario di Venosa, il capitello ellenistico o l'antefissa di un tempio dell'area circostante ». La Calò nota in particolare « come l'uno e l'altro capitello, superata l'impressione che se ne ricava di prodotti arcaizzanti e ritardatari, [...] si presentino alla fine come inaspettato significativo documento della realtà sociale del tempo »: vi vede, infatti, raffigurati intellettuali e dignitari, come nella figura di sinistra della gran rosa della facciata vede raffigurato un artigiano.

La interpretazione delle figure scolpite lungo il cerchio di questo e di altri rosoni è complessa.

I rosoni della Cattedrale sono due. Uno, sulla facciata, che ha come figura superiore S. Michele Arcangelo vittorioso sul drago, che ricompare nel rosone della chiesa di S. Domenico e nel frammento del rosone di S. Giovanni; l'altro più antico sul fronte sud del transetto, che ha S. Eustachio cavaliere, mentre rimangono anonime le figure degli altri personaggi, in cui mi pare dubbia la identificazione, proposta dalla Calò, di *artifices*, artigiani e contadini, nel rosone della facciata e di un guerriero crociato in quello del tran-

setto. La riconosciuta presenza di S. Michele e di S. Eustachio e il supposto riconoscimento di un artigiano, di un contadino e di un guerriero crociato danno un contenuto cristiano e locale allo schema iconografico sottostante, che è certamente quello della ruota della Fortuna, individuato da E. Miranda proprio nel rosone anteriore della Cattedrale e in quello di S. Domenico⁸. Si tratta della cristianizzazione e localizzazione di un motivo pagano, in cui il posto del *rex* (nella sequenza letteraria e iconografica *regno, regnavi, sum sine regno, regnabo*) era disponibile ad essere occupato dai Santi patroni, tanto più quanto questi erano Santi guerrieri, come S. Michele e S. Eustachio, forse anche per influenza della cultura benedettina, nella cui area il tema della Fortuna trovò il suo maggiore sviluppo, com'è attestato nei due modelli impressi nel ms. 189 di Montecassino.

Le « Considerazioni sulla scultura, sulla pittura e sull'architettura a Matera fra Due e Trecento », che concludono il discorso di Maria Stella Calò Mariani, puntualizzano e sintetizzano gli assi portanti lungo i quali è scorsa la sua ricerca, ribadendo l'apporto delle maestranze locali e il concorso della universitas al cantiere della Cattedrale, prospettando più analitiche comparazioni di tono e di stile fra la maior ecclesia e le chiese che sorsero nello stesso arco di tempo fuori della Civitas, S. Giovanni e S. Domenico, che in una geografia delle correnti artistiche si collocano all'incrocio fra tradizioni orientali, mediate dalla Terra d'Otranto, e tradizioni occidentali, mediate da Napoli.

Il binario storico-socio-culturale è tenuto con altrettanta perizia, intelligenza ed eleganza da Carla Guglielmi Faldi, che analizza la seconda fase della Cattedrale, quella rinascimentale, spingendosi ovviamente nel Sei-Settecento, concorde col principio che ogni fatto storico e ogni prodotto culturale va valutato nei suoi precedenti e nei suoi sviluppi, quali che questi siano se considerati (come non dovrebbero essere) dall'attuale nostro punto di vista estetico. E in questo senso, anzi, la Guglielmi mette con fermezza in guardia contro i troppi tentativi, peraltro quasi mai riusciti a pieno, di re-

⁸ E. MIRANDA, *Motivi decorativi della Cattedrale di Matera*, « Archivio storico per le Province Napoletane », 3^a serie, VII-VIII, 1968-69, pp. 197-205, con 8 tavole.

stauro, fatti con l'intento di restituire all'edificio il suo aspetto originario: intento fondato sull'errato principio della fissità storica di prodotti sociali, i cui processi evolutivi o involutivi sono irreversibili. Mi riferisco alla nota 139 (p. 118), che dice precisamente:

Il fatto che la nostra trattazione si arresti alla fine del Cinquecento ha precise motivazioni di organicità [...]. Il che non toglie che si sia preso atto di quanto in Cattedrale è avvenuto nei secoli successivi, per auspicare, secondo una moderna e logica visione dei fatti artistici, che mai abbiano ad accadere per Matera quelle inconsulte vicende « restitutive » (si pensi, a mo' d'esempio, tra i casi ahimé tanto numerosi, a quel che è accaduto in anni recenti in Abruzzo o a quel che va tuttora accadendo sulla costiera amalfitana) che da un lato non riescono a rintracciare la « facies » originaria di un monumento, dall'altra lo privano di uno o più capitoli, quali che essi siano qualitativamente, della sua storia.

La presenza rinascimentale in Cattedrale è rappresentata dal Coro ligneo e dal Presepio. Sarebbe facile esaltarne la bellezza, che fa di essi due pezzi singolarissimi. Ma non è questo il modo di fare storia della cultura. Occorre risalire al momento e al modo della costruzione che per il coro è il 1453, indicando Giovanni Tantino di Ariano non come l'artista di cui merita di essere ricordato il nome ma come il *magister lignaminis* materano che avrà avuto una sua bottega, suoi allievi, e perché no suoi maestri, attivi nel '400 e costruttori del vecchio coro che nel 1451 per il suo stato di deterioramento si decise di sostituire con uno nuovo.

Come pure era facile disperdersi, e far perdere il filo al lettore, nella folla di soggetti e personaggi sacri, animali reali o fantastici, scene mitologiche o bibliche che formano le minute sculture del coro. In casi simili, come avviene per i prodotti letterari (e parlo per l'esperienza che ho in questo campo), si è portati a rintracciare fonti classiche d'imitazione o d'ispirazione, in linea con la tendenza generale del Rinascimento; e non è detto che tali fonti, specie quando appartengono a una stessa area culturale, non abbiano potuto agire come stimolatrici. Ma per lo storico non contano tanto le forme quanto i significati di esse, che sono nel caso specifico le decorazioni e figurazioni intagliate nel coro, e quindi i significati di queste azioni figurative, ossia propriamente le loro funzioni.

Ebbene allora, anziché cercare nell'antico, nei soggetti classici e mitologici i modelli iconografici a cui si sono attenuti i *magistri* materani, bisogna guardare, come benissimo ha fatto la Guglielmi,

a un « antico » più vicino quale era per essi l'arte romanica e in genere il mondo romanzo. Ed è nel mondo romanzo, tra i bestiari medievali (il *Liber monstrorum de diversis generibus* « Libro delle mirabili difformità » ne è un noto campionario), che quelle figure trovano non soltanto riscontri fittissimi e numerosissimi, bensì — ciò che più conta — la loro spiegazione funzionale nel programma didattico che si prefisse e realizzò la Chiesa specie tra i ceti umili e analfabeti. Ed è quanto la Guglielmi ci dice lungo l'iter della sua accuratissima analisi di ogni pezzo e di ogni particolare.

Leggiamo in una di queste sottili riflessioni critiche e metodologiche:

Sofferamoci, prima di passare ad altre decorazioni, su questi « rombi », siamo indotti talora, come già si è detto a proposito del *Sansone-Ercole*, a condividere la posizione dello Jurlaro circa le fonti iconografiche, né contestiamo quei ricordi dell'antica ceramografia cui egli per altre formelle fa riferimento, ma su questi fatti ci pare di scorgere sempre il prevalere di un altro « antico » e cioè il mondo romanico col suo rilievo forte, con l'amor di commistione di simboli tratti dal mondo animale, talora di chiaro significato, talora ancora non del tutto decifrabili, legati anch'essi quasi certamente a un programma didattico ben preciso. Che si fa, poi, chiaramente esplicito nei simboli degli Evangelisti, in S. Pietro, nella Ecclesia (se tale immagine è da ravvisare nella matrona velata che abbiám vista nel decimo stallo di destra), e nei Santi che da quei Vangeli e dalla Chiesa hanno tratto l'avvio alla loro santità. Quindi un richiamo, un incentivo alla santità per chi andava a cantar lodi in quel coro, e — ricordo delle *Biblia pauperum* medievali — una esortazione nello stesso senso all'illetterato. Un programma, quindi, ben chiaro, coerente nei contenuti e nella scelta delle immagini atte ad esplicitarli.

Anche questo discorso, questo raggancio a disegni culturali antichi è valido, ma rimarrebbe di ordine generale se non fosse ricondotto, come lo è, a un'area culturale circoscritta, qual è quella cui appartiene la Cattedrale, di cui il Coro fa a sua volta parte integrante. E la Guglielmi ci addita esempi scultorei vicini e vicinissimi (nella stessa Cattedrale di Matera) ed esempi di miniature apparentemente lontani, come la cosiddetta Bibbia di San Daniele del Friuli, del XII o XIII, che è, secondo il più recente studio di Valentino Pace, un lezionario prodotto nell'Italia meridionale, tra Puglia e Calabria. Ad area salentina sono da riportare scenette minori, come quello del reggi-cortina.

Di questa cultura artigianale che si suppone essere stata viva

nel Sud lungo l'asse Ariano—Terra d'Otranto, e più tardi anche nel retroterra materano (Pomarico, Miglionico), fino alla sponda tirrenica della regione (Maratea), è un prodotto significativo la Madonna col Bambino (fig. 43), impressionante per la differente misura anatomica delle due figure: « Espressione, questa Madonna più che tutte le altre immagini del coro, di uno schietto sapore contadino ». Questo sapore e tono contadino, che Guglielmi sottolinea, è avvertibile (anche se non mi sembra proprio esclusivo: qualche riscontro, se non m'inganno, è rilevabile anche in area extra-lucana), ed io, comunque, lo riterrei operante a livello meno individualmente consapevole, a livello culturale comune ad autore e pubblico. In tutto il complesso vedo proiettato il mito della terra madre, quale emerge dalla cultura orale e rituale del mondo contadino lucano.

Questo rapporto tra realtà e mito che è costante nella civiltà contadina lucana, a tutti i livelli artistici (intendo l'arte come produzione comunicativa di un messaggio in scala culturalmente e tecnicamente differenziata) dal Tantino a Levi, è la chiave antropologica per penetrare i significati delle singole statue di pietra che compongono e animano il presepe di Altobello Persio da Montescaglioso e il significato complessivo dell'insieme, il quale — non si dimentichi — riafferma la presenza rinascimentale nella Cattedrale di Matera proprio in quella ricerca del vero e cura del particolare che costituiscono gli elementi nuovi dell'arte dei maggiori scultori rinascimentali. Ma qui, in questo innesto realistico, il Rinascimento offre il suo volto 'altro', che si va sempre più scoprendo anche in letteratura, e che è il Rinascimento popolare, che alle fonti classiche sovrappone quelle dirette e immediate delle culture da cui gli artisti provengono e in cui si trovano ad operare.

Non v'è dubbio che, al di là delle influenze del suo maestro Stefano da Putignano e, attraverso tale mediazione, della suggestione dei presepi napoletani, Altobello Persio abbia trovato nella cultura materana così impregnata di pastorizia, nella conformazione dei Sassi, nella organizzazione feudale della società materana del tempo, modelli, stimoli e supporti per ricostruire il mito pastorale della nascita di Gesù, che è un mito religioso di rivoluzionaria carica sociale per la contrapposizione antropologica e politica fra il vecchio re del castello e il nuovo re della grotta. Che il castello del presepio voglia raffigurare quello del Conte Tramontano non è cosa che conta appurare (del resto fa parte dello schema compositivo dei presepi napoletani del '500 la rappresentazione di un

castello pagano in rovina), ciò che conta è l'attribuzione di quel castello pagano al feudatario del luogo e significativa è la posizione di subalternità che la grotta ha rispetto al castello.

La vena popolare di Altobello si rileva anche nel Dossale dell'altare di San Michele, per il quale il testamento di Simone di Francesco de Simone per atto del Notaio Marco Antonio Sanità, ritrovato dalla Guglielmi tra gli atti dei vari notai Sanità, ci informa ampiamente sulla committenza di quest'opera, che è quanto mai precisa nell'indicare le immagini dei Santi che si vogliono riprodotte: S. Nicola, San Giacomo, S. Caterina.

Infine, la cappella della Confraternita del Corpo di Cristo e della Madonna di Costantinopoli apre la via a vari problemi di difficile soluzione interpretativa. Interessante è il soggetto, raffigurato nel rilievo sul portale della Cappella, di una processione che parrebbe ambientata a Matera (?) e che, secondo alcuni, riprodurrebbe la famosa processione dei pastori della festa della Madonna della Bruna. Io non ci credo. Caso mai è l'inverso. Io vedrei nel rilievo proprio la processione della Madonna di Costantinopoli e negl'incappucciati i confratelli della Congrega.

Anche l'esame delle sculture all'esterno del Cappellone del Sacramento dà risalto alla ricomparsa di « motivi antichi e talora antichissimi, in tono ovviamente minore, che denuncia una maestranza provinciale, ma certamente viva e non isterilita nella freddezza di una imitazione, e che pertanto si fa accettare in positivo per la schiettezza del modo di continuare a interpretare i grandi modelli e per certe cadenze "popolari" di grande verità ed efficacia ».

Elementi di cultura contadina sono rinvenibili pure nelle statue della Cappella dell'Annunziata: così il volto gonfio della Madonna che sembra (ce lo fa notare la Guglielmi) quello di una « vecchia contadina ».

Sarà per una sorta di complesso di inferiorità o per errate informazioni ma è certo che, ogni qual volta ci si imbatte in area meridionale in un dipinto di impegnativa stesura o di buona qualità, inamancabilmente il riferimento è a pittori del Nord Italia. Lo stato di degradazione e di abbandono in cui del resto gran parte di questi prodotti sono stati lasciati per secoli, ha acuito questo stato di confusione critica perché è ben chiaro che un'opera massacrata da restauri a dir poco mal fatti, ridipinta varie volte, tagliata, spostata in continuazione, assume l'aspetto di una larva incomprensibile e entra in quella notte in cui tutte le cose si uniformano, di hegeliana memoria.

La verità è che, perdutasi, già nel secolo scorso, una sicura nozione dello sviluppo di una scuola meridionale di pittura, tutto ciò che risultava ormai incomprensibile veniva confinato in un limbo di incertezza, in cui uno dei parametri di comodo fu il riferimento ad una fantomatica scuola veneta di molti prodotti anche discordanti fra loro.

La pala materana, assai guasta nella tavola centrale, manomessa nella predella, ampiamente rifatta nell'Ovato superiore, reca chiaramente le tracce di questo doloroso iter che ha travolto opere mediocri accanto a solenni capolavori, contribuendo a creare l'impressione di una totale oscurità nell'evoluzione della scuola artistica meridionale.

Questo è il criterio cui si attiene Claudio Strinati nella breve ma succosa sezione relativa alle pitture del gigantesco Retablo sull'altare maggiore, per il quale, da un punto di vista stilistico, lo Strinati rileva:

Da un lato il suo collegamento con una tradizione originatasi da esperienze post-vasariane, ma portata al suo pieno sviluppo dai maestri fiamminghi a Napoli; dall'altro il suo essere connesso all'ampio dibattito sullo stile di Marco Pino che ancora nel nono decennio del secolo è operante.

Dal punto di vista culturale importanti sono i Santi e la presenza del committente. E sono altresì importanti alcuni dati iconografici ricorrenti nell'ambiente meridionale, come la « combinazione nella rappresentazione della trinità degli elementi della passione e della potenza » Cristo porta-Croce e Padre Eterno distinto.

In fondo il valore di questo Retablo materano non è tanto da misurare con un grado estetico quanto da rilevare sul piano culturale. E lo Strinati lo avverte con chiarezza scientifica, dopo aver rilevate incertezze e contraddizioni della critica precedente, a conclusione del suo contributo:

Del resto il fatto è spiegabile se si considera come molti artefici convergessero in tutta l'area napoletana verso un logico sincretismo stilistico tra la più libera e serena tendenza fiamminga e la più severa meditazione catalana. In realtà l'aspetto di quest'opera, fatti salvi, sia ancora ribadito, i guasti diffusi, è di un austero Retablo in cui circola una forte linfa di stile fiammingo, sereno e fluido. Tali elementi entrano in contraddizione e molte delle debolezze di quest'opera di imponente mole derivano da qui. Del resto in una concezione della storia dell'arte non banalmente trionfalistica, il momento della contraddizione assume rilevanza altrettanto importante di quello del raggiungimento di obiettivi lungamente vagheggiati. Non certo un

capolavoro dunque ma veramente un'opera posta al crocicchio di diverse culture. Con ciò non si penserà necessariamente nei soliti banali termini di eclettismo e originalità, ma si cercherà, al di là dell'immediato giudizio di gusto, di collocare il Retablo materano nel vasto movimento della pala d'altare meridionale originatasi dall'apporto fiammingo in Italia.

Gli oggetti medievali e rinascimentali che costituiscono il Tesoro della Cattedrale, nonché i Corali miniati, non rappresentano suppellettili ornamentarie e patrimoniali, essi fanno parte integrante della vita della Cattedrale e in tale funzione sono analizzati ancora dalla Guglielmi che riesce a collocarli ciascun pezzo nel proprio tempo con un'attenta analisi dei temi e delle forme, considerandoli come oggetti d'arte (senz'alcuna discriminazione fra arte maggiore e minore) e come oggetti di devozione (come il braccio di S. Eustachio), e che concorrono, non meno dell'architettura e della scultura, a tessere un discorso unitario e storico sulla Cattedrale di Matera, qual è quello qui svolto e illustrato con documenti fotografici di Mario Carrieri, direi perfetti, per quanto sappia io giudicare, in un'opera editorialmente stupenda, che fa onore all'Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane di aver concepita e realizzata e che ci dà nell'immagine di S. Eustachio cavaliere riprodotta sulla sovracoperta il senso che la vita delle cose, non solo la nostra, è una vita in cammino ed è pericoloso darle una fissità temporale ed una perennità di giudizio estetico: l'una e l'altra gli Autori di questo libro hanno saputo evitare.

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI