

Barbara Visentin

Il panorama artistico tra Salerno e il Tusciano in età longobarda: quattro esempi di pittura altomedievale

[A stampa in "Schola Salernitana", V-VI (2000-2001), pp. 157-195 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali"]

Introduzione

La pittura altomedievale in Campania risulta ancora oggi un campo complesso d'indagine. La quasi totale assenza di testimonianze scritte, in modo particolare per i secoli VIII e IX, unita all'estrema frammentarietà dei cicli pittorici superstiti, non consentono di elaborare un discorso unitario. Non si può negare, però, l'esistenza di pitture affrescate con caratteristiche omogenee non solo nell'area campana ma anche in altre terre meridionali della Penisola, si tratta di produzioni artistiche che il Belting nel 1968 definiva espressioni di una corrente pittorica ben precisa, alla quale dava il nome di 'beneventana'¹. Alla luce dei nuovi studi sembra ormai opinione comune che non si possa continuare a parlare di una corrente pittorica 'beneventana' *tout court*, ma che si debba necessariamente operare al suo interno una serie di diversificazioni, dettate da quelle che furono le tendenze dominanti nei vari ambiti di produzione dei cicli superstiti.

A questo filone artistico-culturale, che per comodità si continua a chiamare 'beneventano', vanno riferiti gli episodi pittorici della Santa Sofia e della cripta della Cattedrale di Benevento, del cenobio di San Vincenzo al Volturno, del tempietto di Seppannibale (BA), della cripta del Peccato Originale nei pressi di Matera, del santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano (FG). In tale rete di contatti paiono inserirsi anche quattro edifici religiosi localizzati tra Salerno ed il territorio immediatamente ad est della città, i quali conservano lacerti più o meno estesi di affreschi databili tra il IX ed il X secolo circa. Si tratta della chiesa di S. Maria *de lama* situata nel cuore del borgo medievale salernitano, delle cappelle rurali di San Vito e di Sant'Ambrogio rispettivamente nelle località di Montecorvino Pugliano e Montecorvino Rovella (SA) e della grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano (SA).

La chiesa di Santa Maria de lama.

La cappella intitolata alla Madonna 'della lama' sorge nel cuore della Salerno medievale e si affaccia sugli omonimi 'gradoni della lama', non lontano da quello che dovette essere il limite della città altomedievale in direzione del mare (porta Rateprandi).

Il toponimo *lama* è legato alla presenza nella zona di piccoli corsi d'acqua a carattere torrentizio che, durante le piene, davano vita a collegamenti trasversali tra le platee parallele e tra il 'piano del monte' e il mare, procedendo in direzione N-S con una fisionomia di strade e canali insieme².

Gli affreschi del X secolo.

Il ciclo di affreschi più antico conservatosi nella cripta della chiesa intitolata alla Vergine della lama va riferito al momento in cui la cappella venne fondata.

Un'aula a pianta quadrata, munita di un'unica abside orientata sull'asse N-S, che poteva verosimilmente essere stata tutta affrescata, considerata la posizione dei lacerti di pitture superstiti. Le figure dipinte rinvenute decorano ancora quello che rimane della parete est della chiesa originaria, nella quale successivamente, aprendo varchi nella muratura, furono realizzate le

¹ H.BELTING, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968.

² Salerno risulta fin dall'antichità un centro ricco di sorgenti d'acqua che, per la maggior parte, nascono all'altezza del cosiddetto *plaium montis*, ossia la mezza costa del Monte Bonadiei, ai piedi del quale sorge la città. Nel corso del X secolo, sebbene numerose siano le attestazioni dei tentativi di canalizzazione operati, il fenomeno caratterizzato dalla presenza di corsi d'acqua a carattere torrentizio che, nei periodi di piena, inondano la città diretti verso il mare è ancora vivo. L'impeto delle acque delinea in questo modo tracciati viari che spesso prendono il nome di 'anditi', vicoli disposti secondo l'asse N-S che costituiscono gli unici tramiti di comunicazione della città in senso verticale. In proposito cfr. P.DELOGU, *Mito di una città meridionale*, Napoli 1977, pp. 124-127.

due absidiole attualmente visibili, con la conseguente perdita delle altre figure che completavano la teoria di santi ivi affrescata.

Una situazione non del tutto diversa doveva presentare la corrispondente parete ovest, della quale però manca ogni traccia. Si può ipotizzare, considerata la natura della zona, che un evento di carattere traumatico ne abbia causato il crollo o che sia stata soggetta a numerose ristrutturazioni nel tempo, dettate dal progressivo innalzamento del piano stradale.

L'originario ciclo di affreschi era costituito da una teoria di santi, rappresentati in posizione eretta all'interno di schematiche cornici definite da fasce bicolori; fa eccezione la prima figura della parete est, l'unica ancora integra, che presenta sul lato destro un disegno diverso: una serie di elementi circolari chiari con all'interno inscritto un rombo di colore scuro, abbelliti da una sorta di disegni geometrici astratti. L'immagine non è identificabile dal momento che del nome rimangono soltanto le lettere SCS, abbreviazione per SANCTUS. Sulla stessa parete est, dietro il pilastro sul quale è rappresentato il diacono Lorenzo, sono venute alla luce altre tre figure affiancate; nella prima è affrescato un santo non identificabile che regge nelle mani un libro, nella seconda va riconosciuto s. Andrea grazie alle lettere ANDREAS che si leggono in verticale al lato del santo, nella terza si ravvisa l'immagine della Vergine in piedi, inginocchiato in preghiera ai suoi piedi sta il committente che indossa abiti laici. In questo modo al centro della parete e della teoria di santi si poneva la rappresentazione della Madonna in posizione orante, giustificando l'originaria dedizione della cappella alla Vergine.

Altre due figure relative a questo ciclo si conservano nella cripta della chiesa e sono il San Bartolomeo, riconosciuto come tale per un'iscrizione che ancora si legge sulla fascia di colore che contorna la figura nella parte alta, ed un frammento di aureola, relativo ad un'immagine femminile oggi completamente scomparsa. Di particolare interesse si rivelano due epigrafi dipinte, rispettivamente ai piedi del san Bartolomeo e ai piedi della prima figura affrescata sulla parete est. + *Ursus hoc ping(ere) fecit* si legge sotto l'immagine di s. Bartolomeo mentre la seconda epigrafe, un po' più sbiadita e realizzata con caratteri diversi, conserva soltanto il nome di un certo *Iohannes C.* La presenza di un tale Giovanni rimanda alla notizia più antica che si possiede della chiesa di S. Maria della lama, l'atto di locazione dell'anno 1055; in esso un *Iohannes, clericus et abbas* della cappella affitta *terra cum casa fabricata et lignea pertinente ipsi ecclesie... una cum voluntate haredum Iohannis comitis, filii Mansonis castaldi, et domni Guidonis serenissimi ducis, quibus ipsa ecclesia pertinet.* Già Paolo Delogu sosteneva l'appartenenza della chiesa alla famiglia del principe salernitano Gisulfo II, e l'identificazione, peraltro del tutto certa vista la titolografia con la quale Guido è appellato, del *domni Guidonis serenissimi ducis* con Guidone conte, fratello del principe Guaimario IV e zio del giovane Gisulfo, costituisce un elemento di convalida.

La cappella sarebbe, dunque, di fondazione nobiliare e, se alla metà dell'XI secolo risulta già divisa tra gli eredi di Mansone e Guidone, la sua fondazione potrebbe essere riferibile alla volontà comune di Guido e Mansone oppure, più verosimilmente, al solo Mansone, i cui eredi, in un secondo momento, ne donano parte a Guido, dal 1036 duca di Sorrento.

La decorazione pittorica sarebbe stata affrescata qualche anno più tardi, su richiesta del figlio di Mansone, il *Iohannes C.* di cui viene tramandata la memoria. La proprietà della chiesa lascerebbe pensare, inoltre, che in Mansone si possa riconoscere quel personaggio fedelissimo a Guaimario IV, a cui venne restituito il Ducato di Amalfi proprio grazie al diretto intervento del principe³. La presenza negli affreschi di un santo, Andrea, il cui culto è strettamente legato alla cittadina di Amalfi rafforza l'ipotesi.

Riguardo, invece, alla notizia di un certo *Ursus* quale committente dell'affresco del San Bartolomeo è stato affermato che ogni santo debba essere inteso come decorazione votiva a sé stante e che in ogni riquadro ne veniva ricordato il committente⁴. L'ipotesi è singolare dal momento che uno era solitamente il commissionario e per la cappella e per la sua decorazione, soprattutto quando si

³ Cfr. M. SCHIPA, *Storia del Principato Longobardo in Salerno*, 1887, XII, pp. 524-525.

⁴ A. d'ANIELLO, *Gli affreschi* in R. DE FEO-A. d'ANIELLO, *La chiesa di Santa Maria "della Lama" di Salerno in "Apollo" VII*, 1991, p. 56.

trattava di chiese private⁵, quale si dimostra S. Maria della lama. In questo caso il committente va sicuramente riconosciuto nel personaggio in panni laici raffigurato inginocchiato ai piedi della Vergine, per il quale non si è conservata nessuna iscrizione che lo qualifichi⁶.

La proposta cronologica di far risalire gli affreschi in esame tra la seconda metà del secolo X ed i primi anni dell'XI sembra venire confermata anche dall'analisi stilistica.

San Bartolomeo, raffigurato in piedi, è colto nel gesto benedicente della mano destra, con il pollice ed il mignolo piegati fino a toccarsi, all'altezza del torace mentre con la sinistra, velata dal mantello, regge un volume chiuso e mirabilmente decorato da una croce gemmata. Il santo è vestito semplicemente con una tunica di colore chiaro ed un mantello scuro, entrambi caratterizzati da pesanti linee verticali, segnate con un tratto spesso e rigido che nega qualsiasi accenno di movimento, il bordo della veste è chiuso da rette orizzontali e presenta una particolarissima 'greca' in basso a sinistra. Soltanto all'altezza del braccio destro, nella mano e poi in corrispondenza della gamba destra e del torace si notano timidi tentativi lineari-disegnativi di resa plastica del volume del corpo, con risultati quasi naif. L'ovale del viso è contornato da una caratteristica barba bianca, connotata da ombre scure nella parte bassa, terminante in due punte, e da venature chiare in prossimità del mento e della bocca; identica nel disegno si presenta la capigliatura che si spinge con riccioli pieni fin sulle orecchie. La bocca chiusa si discerne per il labbro inferiore molto pronunciato rispetto a quello superiore mentre il naso, ben definito nei contorni, è delineato da un unico tratto che sale a disegnare le sopracciglia; gli occhi sono grandi e rotondi, dall'espressione fissa e ascetica con marcate ombreggiature chiare nella parte inferiore. La fronte, infine, si presenta solcata da una doppia linea di rughe sottili che tra le arcate sopraccigliari prevedono una particolare ombra a 'goccia'; l'aureola su cui si staglia la testa del santo è perfettamente ovale, delimitata da un bordo bicolore che la distingue dal fondo sul quale è dipinta la figura. Quest'ultimo, per la maggior parte scuro, si mantiene invariato fino all'altezza del bordo della veste di s. Bartolomeo dove cambia colore e risulta attraversato orizzontalmente da linee ondulate sulle quali poggiano i piedi del santo. La sensazione è quella che la figura si erga su delle acque con i piedi quasi nudi, calzati a sandali infradito.

Le altre due figure di santi dipinte sulla parete est della cripta, s. Andrea e l'immagine anonima, presentano grossomodo le stesse caratteristiche evidenziate per il s. Bartolomeo. Nel santo anonimo si distinguono la diversa raffigurazione della mano destra, ugualmente in posizione benedicente ma dipinta completamente aperta, la barba e la capigliatura che mostrano differenze di esecuzione: la prima non è ben definita nei contorni, risulta appena tracciata da una doppia serie di corte linee verticali di colore scuro che si legano senza stacchi alla seconda, costituita dai pochi capelli che disegnano la chierica sulla testa del santo. C'è da dire ancora che il pannello rivela una ricerca di movimento più marcata rispetto a quella manifestata dalle vesti di s. Bartolomeo, un insieme complesso di tratti geometrici, disposti in varie direzioni, propongono chiaramente un tentativo di resa della struttura fisica del corpo e del movimento delle vesti meno sintetica e più vicina alla realtà.

A confermare un tale desiderio del frescante di uscire dai limiti angusti di una rappresentazione statica e costretta nello spazio di una cornice sta la posizione dei piedi del santo, disposti ancora su

⁵ Si rimanda in proposito a P. DELOGU, *Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda in Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale*, Settimana del CISAM, Spoleto 1992, pp. 303-334.

⁶ L'epigrafe di *Ursus* potrebbe essere sciolta anche in altro modo: 'Orso *hoc pinc(turam) fecit*', in tal caso non si tratterebbe più di un secondo committente del ciclo affrescato ma del nome del pittore che dovette realizzarlo. Va detto comunque che il *ductus* della lettera su cui gioca questa seconda interpretazione sembra più vicino ad una G che ad una C e che gli esempi conservatisi di epigrafi dedicatorie dipinte si mostrano, nell'organizzazione complessiva della frase, in tutto simili a quella di S. Maria della lama.

In effetti abbastanza frequente risulta nell'età medievale anche l'uso indifferenziato delle due consonanti G e C; si veda ad esempio l'iscrizione che corre ai piedi dell'immagine di San Paolo nella Grotta dei Santi a Calvi (BN) oppure nella stessa lacunosa epigrafe che attribuisce l'Ascensione della parete di fondo ad un *Paldolfus com(es)cum Cualferada cometixa uxore*. V. PACE, *La pittura in Campania in La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a c. di C. Bertelli, Milano 1994, p. 254, fig. n. 321. IBIDEM, *La pittura rupestre in Italia meridionale in La pittura... op. cit.*, p. 408.

di uno sfondo dal colore diverso rispetto a quello su cui è dipinta l'intera figura, ma non compresi perfettamente nella superficie a disposizione.

Si è in presenza di un'immagine che pare voglia trascinare dal riquadro assegnatole e che non rispetta una certa proporzione nel rapporto tra cornice e figura ma, soprattutto nella parte bassa, sembra progressivamente allargarsi. Tali diversità rispetto alla realizzazione dell'immagine di s. Bartolomeo si riscontrano ancora nel s. Andrea, rappresentato barbuto, con la capigliatura scura, folta e riccioluta, il quale oltre alla solita mano destra benedicente regge nella sinistra un'esile croce gemmata, suo principale attributo⁷.

Le differenze notate tra le uniche figure superstiti del primo ciclo di affreschi, dipinto nell'originaria chiesa della Madonna della lama, consentono alcune riflessioni: la prima riguarda la realizzazione del decoro che, con ogni probabilità, venne messa in opera da artisti diversi, appartenenti però ad un'unica bottega. Una mano differente sembra aver dato vita al s. Bartolomeo rispetto al personaggio anonimo e al s. Andrea della parete est, questo comunque non autorizza ipotesi di cronologie diverse, dal momento che alcuni principali canoni rappresentativi si rinvengono identici in tutte e tre le immagini sacre. Nel complesso si notano la pressoché totale mancanza di toni chiaroscurali ed il conseguente brusco passaggio dai colori chiari agli scuri.

Per gli affreschi di Santa Maria della lama sono stati istituiti attinenti raffronti con i non lontani dipinti della basilichetta dei Santi Martiri a Cimitile (NA), datati dal Belting ad un periodo non anteriore al 900 e non oltre la metà del secolo X. In particolare si possono sottolineare contatti per quanto concerne il *ductus* pittorico deciso, robusto ed essenziale, per l'astrazione geometrica dei volumi, tesa fino alla totale negazione di ogni forza plastica, così come per la totale assenza delle notazioni chiaroscurali. Gli affreschi di S. Maria della lama sembrano, però, caratterizzati da una maggiore solennità nella rappresentazione dei vari personaggi, manifesta nel grande respiro dato agli ampi piani dei corpi vestiti di pesanti tuniche⁸.

Nessun legame sembra esistere con un altro ciclo di affreschi campano, dipinto nella chiesetta di Sant'Aniello a Quindici (AV), per il quale la d'Aniello propone punti di contatto. Si tratta di pitture assai lontane dalla teoria di santi della cappella salernitana, diversa appare l'impostazione generale, l'iconografia dei personaggi affrescati, il *ductus* pittorico adoperato, l'ambito cronologico. L'esame ravvicinato dei due cicli porta più ad evidenziarne le discordanze esistenti che non le presunte affinità.

Interessanti analogie, invece, paiono potersi rintracciare con gli affreschi della chiesa dell'Angelo nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano, datati alla seconda metà del X secolo⁹. In particolare evidenti risultano i tratti comuni tra il volto di s. Bartolomeo e quello di s. Pietro, raffigurato nella teoria dei dieci santi sulla parete sinistra della cappella rupestre. Lo stesso modo di disegnare il naso, con un'unica linea dritta che sale fino a tracciare le sopracciglia, le medesime ombreggiature laterali, per rendere le narici e la cavità orbitale, gli stessi occhi grandi, dalla pupilla dilatata, valorizzati da una spessa linea inferiore. Il tratto delle ciglia ripete l'andamento dell'arcata sopraccigliare, leggermente allungato e con uno spessore minore, il modulo del viso è ovale con la caratteristica della bocca dal labbro inferiore molto accentuato, le mani sono affusolate. Il s. Pietro della parete sinistra della cappella dell'Angelo trova ancora rispondenze con il s. Bartolomeo di S. Maria della lama, identica è la presentazione frontale, rispondente forse, in entrambi i casi, ad esigenze devozionali, in un'astratta prerogativa di testimoni e mediatori presso il Cristo.

Diversi confronti si rintracciano anche per l'originale ombra a 'goccia' presente sulle fronti dei santi affrescati nella cripta salernitana. Nella grotta dell'Angelo tale caratteristica non è propria di tutte le figure, probabilmente per il cattivo stato di conservazione di alcune scene, e risulta visibile solo sul volto di san Benedetto, dipinto nella stessa teoria di dieci santi sopra menzionata. In un altro ciclo pittorico conservato nel territorio ad est di Salerno, all'interno della chiesetta di S. Vito a Montecorvino Pugliano, non distante dal santuario micaelico di Olevano, si rintraccia la medesima ombreggiatura a 'goccia' sulla fronte di uno degli angeli che sorreggono la mandorla

⁷ Per tale attributo J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp. 40-41.

⁸ Cfr. A. d'ANIELLO, *op. cit.*, p. 58.

⁹ R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977.

dell'Ascensione di Cristo e su quella di san Pietro. Gli affreschi della cappella rurale dedicata a S. Vito mostrano, inoltre, ulteriori affinità con le figure della cripta di S. Maria della lama e con il ciclo dipinto nella chiesa dell'Angelo ad Olevano, si tratta di concordanze iconografiche, somiglianze tipologiche, analogie compositive e stilistiche che verranno approfondite in seguito.

Confronti più lontani nel tempo e nello spazio, relativi sempre all'originale ombra a 'goccia', sono: l'affresco assai consunto in cui entro una processione di santi, con al centro la Vergine in trono col Bambino, compare la figura di papa Adriano I (778-795), conservato nella chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma, e la vigorosa immagine affrescata del san Giovanni, fuori dal sepolcro di Cristo, che conferma la sua fede a san Pietro, del tempo di papa Giovanni VIII (872-882), in Santa Maria *de Gradellis* ancora a Roma. Nel primo caso l'ombreggiatura sulla fronte è ben visibile esclusivamente nel santo-vescovo posto alla sinistra del trono della Vergine; nell'antico Tempio della Fortuna Virile è san Pietro ad avere chiaramente disegnata la 'goccia' sul viso.

Non vanno dimenticati gli affreschi della Grotta dei Santi a Calvi Vecchia (BN), dove ugualmente compare sul volto di s. Pietro, affiancato da un angelo, la caratteristica ombra; della stessa figura risulta interessante notare come è stata realizzata la mano destra, aperta all'altezza del torace, in posizione benedicente, disegnando sul palmo la linea dei muscoli del pollice e del dito mignolo, con un effetto ed una tecnica molto simili a quelli adoperati per la mano del s. Bartolomeo salernitano.

In riferimento sempre all'immagine di san Bartolomeo, una certa assonanza sembra si possa cogliere con il santo che affianca da destra la Vergine orante della cripta di Santa Maria *de Olearia* a Maiori (SA). Il confronto va fatto soprattutto tra i due volti, oltre ad un'identica tipologia per la resa del naso, degli occhi e dell'ovale, la barba presenta la stessa singolare terminazione a doppia punta. Per il resto la figura dell'oratorio rupestre mostra, pur nella sua frontale staticità, un pannello dagli andamenti più mossi ed un tentativo molto più riuscito di resa plastica del volume del corpo, grazie alle ondulazioni delle vesti che seguono dolcemente i movimenti degli arti.

La cappella rurale di S. Vito: nucleo di riferimento spirituale ed amministrativo.

Nel cuore delle terre che un tempo costituirono il *locus Tuscianus* sorge ancora la piccola chiesa intitolata a San Vito, edificata su di una collina pertinenza oggi del Comune di Montecorvino Pugliano (SA).

La prima attestazione documentaria riguardante la chiesa risale all'anno 1049 ed è uno dei quattro atti con i quali il principe salernitano Guaimario IV procede alla ripartizione di tutto il patrimonio in suo possesso con i due fratelli Guido e Pandolfo.

Interessante è notare come diverse chiese di proprietà del principe non risultino, negli stessi atti, divise, è il caso della cappella intitolata al martire cartaginese Cipriano, situata tuttora nell'omonimo Comune di San Cipriano Picentino, a pochi chilometri da Salerno, probabilmente di fondazione principesca¹⁰, e della chiesa di San Vito, per la quale è stata ipotizzata una medesima origine.

Illustri precedenti giuridici della cappella rurale nel territorio del Tusciano possono considerarsi le due fondazioni private di San Massimo e di Santa Maria *de Domno*¹¹ a Salerno; in entrambi i casi gli *heredes* succeduti nel possesso delle cappelle ai loro diretti fondatori conservano pari diritti e figurano quali *domini communi* delle chiese. Allo stesso modo avviene per San Vito dove Guaimario, Guido e Pandolfo risultano signori comuni ormai solo della chiesa. Sembra allora verosimile pensare che la fondazione sia opera del principe Guaimario III (989-1027), padre dei tre eredi, dal momento che essi non condividono la proprietà della cappella con i figli del conte Giovanni, loro zio; essi sono dunque la prima generazione di *domini communi* a San Vito.

La chiesa si pone quale valido strumento di dominio diretto su di un territorio tra i più fertili e popolosi nel X secolo, esente dal controllo giurisdizionale del vescovo in quanto fondazione privata, è anche un importante punto di riferimento spirituale ed un centro attrattivo per gli abitanti del posto. La cappella appartiene ad un filone evolutivo che ha inizio a Salerno con la

¹⁰ CDC, VII, p. 94.

¹¹ Sulle chiese salernitane di San Massimo e Santa Maria *de Domno* si veda B. RUGGIERO, *Principi, nobiltà e Chiesa nel Mezzogiorno longobardo*, Napoli 1973, p. 13-36, 66.

chiesa di S. Massimo ed arriva almeno fino al 1052, periodo al quale va riferita l'edificazione del cenobio di San Mattia, non lontano dalla chiesa di S. Vito. Tali fondazioni private servono a legare più saldamente le terre distanti dalla città al controllo dei principi, un controllo che per necessità va facendosi, nel corso del X e poi dell'XI secolo, sempre più puntuale vista la crescente potenza della vigorosa nobiltà locale¹².

L'affresco.

Dell'antica chiesa rimane soltanto l'abside, decorata da una pregevole Ascensione, il resto dell'edificio è completamente ristrutturato; l'affresco si stende sul primo strato di intonaco, poggiante direttamente sulla struttura muraria antica, e costituisce il primo dipinto eseguito nell'intradosso dell'abside della chiesa di San Vito, da porre in relazione cronologicamente con la fondazione della cappella.

Il Cristo, che ascende in maestà, occupa la parte alta della calotta absidale ed è raffigurato chiuso in una mandorla, delimitata da una spessa striscia di colore rosso all'interno mentre all'esterno il bordo si presenta caratterizzato da una fascia bianca contornata da due sottili linee, rispettivamente nera e rossa, che ne riempiono anche l'interno con piccoli segmenti perpendicolari, dando vita ad un marcato gioco coloristico. Alla stessa maniera è realizzato l'arcobaleno su cui siede il Cristo, secondo la visione profetica di Ezechiele¹³ ed il perimetro del globo terrestre sul quale il *Pantocrator* poggia i piedi¹⁴. Il rosso appare un colore dominante in tutta la scena affrescata, rosso è il cuscino dalle estremità rigonfie su cui si poggia il Redentore, le pieghe delle vesti che ricoprono gli unici due angeli ancora visibili dei quattro che dovevano sorreggere la mandorla, i profili delle figure, molto mal conservatesi, della zona sottostante.

Al di sotto dell'Ascensione si intravedono al centro l'immagine della Vergine orante, affiancata dagli apostoli Pietro, sulla sinistra, e Paolo, sulla destra. Delle iscrizioni che dovevano accompagnare le tre figure rimangono le lettere MA ad identificare la Madonna e PAUL per s. Paolo, l'immagine di Pietro è stata invece riconosciuta grazie alle chiavi monogrammate che reca ancora nella mano sinistra¹⁵. Gli angeli che sorreggono in basso la mandorla hanno il corpo disposto in posizione orizzontale ed il viso rivolto dalla parte opposta (figg. 9-10), di una terza figura angelica rimane in alto a destra soltanto una mano, visibile sul bordo esterno della mandorla. Il volto del Cristo è andato perduto ma sono abbastanza ben conservate le vesti, di un colore bruno chiarissimo, caratterizzate da un articolato gioco di linee, dal tratto netto e dal colore rosso scuro che risaltano perfettamente sulla tinta della tunica.

La posizione del Pantocratore, seduto, è resa grazie ad un incresparsi del pannello nella parte superiore della figura fino all'altezza dei fianchi mentre, dalla cintola in giù, le pieghe ricadono morbide e lineari verso il basso, delineando, per quello che è ancora possibile vedere, il ginocchio sinistro. Il cuscino purpureo sul quale si adagia il Redentore reca alle estremità poche tracce di quella che doveva essere un'elegante decorazione dai motivi astratti e floreali, realizzata con sottili linee bianche e adeguata con maestria alla forma rigonfia del cuscino.

Per quanto riguarda gli angeli l'immagine meglio conservata risulta quella di destra il cui viso, dalla forma leggermente allungata, si presenta contornato da una spessa linea di colore scuro; i tratti fisionomici sono ridotti all'essenziale e dipinti con poche e rapide pennellate: una piccola bocca rossa dal labbro inferiore pronunciato, il profilo del naso tutt'uno con le arcate sopraccigliari, il cui spessore è dato da una modesta ombra nera che lo congiunge al labbro superiore della bocca e da una narice appena accennata, gli occhi rotondi all'interno dei quali è andata persa la pupilla. Il mento è costituito da una timida incurvatura nera immediatamente sotto la bocca mentre sulla fronte si rinviene la caratteristica ombra a 'goccia', già messa in evidenza per

¹² Cfr. quanto detto in proposito da A. DI MURO, *Organizzazione territoriale e modi della produzione nell'Altomedioevo meridionale. Il caso del locus Tusciano* in "Apollo" IX, 1993, pp. 86-87.

¹³ EZ, I, 27-28.

¹⁴ IS, 66, 1-2.

¹⁵ A. DI MURO, *Organizzazione... op. cit.*, pp. 87-88.

le figure affrescate nella chiesa salernitana di Santa Maria *de lama* e in alcune pitture della cappella dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano, con i loro rispettivi confronti.

L'aureola, perfettamente circolare, a fatica si distingue dai capelli che contornano il viso, quest'ultimi, infatti, sono dipinti con un colore marrone scuro dal quale si staccano le orecchie, dai contorni rossi, in tutto simili a quelle dei personaggi del ciclo di Olevano.

Il nimbo, invece, è caratterizzato da un colore rosso mattone molto intenso delimitato all'estremità da una linea bianca che lo separa dal fondale su cui è affrescata l'immagine.

Le vesti con cui è abbigliata la figura angelica sembrano pervase da un movimento ascensionale che infonde, in colui che guarda dall'esterno l'affresco, un senso di turbinio, di leggerezza, come di avvolgimento in quel "fuoco tutto intorno, simile al fulgore dell'arcobaleno", per usare le parole di Ezechiele, mentre all'altezza dell'articolazione della spalla una serie di ombreggiature bianche rendono il movimento del braccio alzato a sorreggere la mandorla.

La descrizione del trionfo di Cristo, contenuta nella visione del profeta, non solo risulta rispettata puntualmente nell'iconografia, ma il frescante pare cercare anche una resa coloristica secondo quanto descritto da Ezechiele. La predominanza del rosso, ottenuto in diverse gradazioni, sembra voler esprimere quel fuoco di cui parla il profeta e dal quale Cristo è "attorniato e penetrato". La mandorla, delimitata da una marcata striscia di colore rosso, è una mandorla di fuoco che contrasta, non a caso, con "il candore splendente come l'eletto" delle tuniche degli angeli.

Nella zona inferiore dell'abside le figure della Vergine e dei santi apostoli Pietro e Paolo, per il loro pessimo stato di conservazione, non permettono una descrizione precisa.

La Vergine è quella più danneggiata dal tempo e dall'incuria dell'uomo, se ne scorgono a stento il volto, le mani alzate nell'atto di pregare, tracce di una veste rossa, ed ugualmente in rosso sono resi i dati anatomici del palmo delle mani. L'immagine di s. Paolo sulla destra risulta, invece, meglio conservata almeno fino alla cintola, il santo è atteggiato con una mano sul petto, nell'atto di reggere un rotolo (forse le epistole, o più probabilmente la Legge consegnatagli dal Redentore), indossa una tunica ed un mantello, solcati da linee di spessore diverso bianche e rosse, e si caratterizza come una figura dall'aspetto apparentemente statico. La testa presenta notevoli affinità con quella del Cristo della *Traditio legis et clavium* affrescato nell'abside sinistra della chiesa dell'Angelo ad Olevano, identico è il modo di disegnare gli occhi, le orecchie, la bocca, quest'ultima contornata da un'elegante e sobria barba.

La comunanza di stile tra l'affresco di San Vito ed il ciclo pittorico della limitrofa cripta micaelica appare evidente anche nel confronto tra il volto dell'angelo di destra, che sostiene la mandorla a San Vito, ed il volto dell'angelo che affianca il Cristo nella scena del Battesimo ad Olevano o nel confronto tra il volto del san Pietro, nella chiesa di San Vito, e il volto dell'apostolo Clavigero nella scena della *Traditio legis et clavium* ad Olevano¹⁶. Nel San Paolo di Montecorvino Pugliano si intravede, inoltre, una certa maestria dell'artista nel tentativo di rappresentare il santo non frontalmente ma con una visione di tre quarti, quasi a rendere l'idea di una propensione verso la Vergine per unirsi a Lei nella preghiera. In egual modo rivolto verso la Madonna sta, dalla parte opposta, san Pietro, con la mano destra aperta nell'atto di benedizione e nella sinistra, appena leggibili, le chiavi, qualificanti la figura, dall'intreccio delle quali viene fuori il suo monogramma. Di quella che doveva essere la figura di Pietro rimane soltanto parte del viso e la mano benedicente, le caratteristiche stilistiche che si notano sono le stesse riscontrate per gli altri personaggi affrescati. Pietro è rappresentato secondo un'iconografia piuttosto ricorrente nelle immagini che ritraggono l'apostolo: un uomo di mezza età, dalla barba ed i capelli bianchi, con la fronte solcata da rughe e caratterizzata dall'ombreggiatura a 'goccia', gli occhi grandi e pieni di vigore, fissati nel vuoto in un'espressione di profondo ascetismo.

Le affinità con le figure dipinte nel primo ciclo di affreschi che ornava le pareti della chiesa di Santa Maria della lama non si limitano esclusivamente all'ombra sulla fronte dei santi, il modo di disegnare la mano destra, ad esempio, tracciando sul palmo le linee dei muscoli che muovono il pollice ed il mignolo, avvicina il san Pietro della cappella di San Vito al già più volte ricordato san Bartolomeo della chiesa salernitana.

¹⁶ Tali confronti sono stati notati da A. DI MURO in *Organizzazione... op. cit.*, p. 88.

Gli affreschi della Grotta dei Santi a Calvi propongono, inoltre, un interessante termine di confronto nelle immagini di s. Pietro e s. Paolo conservate nell'abside della cripta, e mostrano analogie formali nell'impostazione della figura con gli omologhi di San Vito. In particolare nelle due raffigurazioni di s. Pietro, dove si riscontra la medesima espressione attonita, l'ovale del viso allungato, lo stesso atteggiamento della mano destra alzata e le chiavi monogrammate nella sinistra.

L'affresco del Tempio della Tosse a Tivoli (956 o 1001) costituisce il termine di paragone più vicino nel tempo all'Ascensione di San Vito, per la presenza dell'arcobaleno, per le affinità nella resa della mandorla e per il medesimo atteggiamento degli angeli che la sostengono.

La composizione iconografica dell'Ascensione di San Vito richiama, invece, la stessa scena affrescata nella chiesa di S. Clemente a Roma, eseguita al tempo di Papa Leone IV (847-855), con la medesima citazione dei quattro angeli che sostengono la mandorla e della Vergine orante. I primi esempi conosciuti di questo stesso tipo iconografico provengono da ambiente siriano, si tratta di un perduto encolpio palestinese datato al VI secolo, raffigurante l'Ascensione con il Cristo seduto sull'arcobaleno, con la mandorla sostenuta dai quattro angeli e la Madonna orante affiancata da tutti e dodici gli Apostoli, e dell'Ascensione miniata nel 586 sul famoso codice del monaco Rabula. Tale tema si affermerà in Occidente tramite la miniatura ottoniana nei manoscritti della scuola di Reichenau¹⁷.

La datazione proposta per la cappella rurale di San Vito, considerate le vicende relative alla fondazione e la possibilità che si tratti della più antica rappresentazione absidale, nel campo della pittura altomedievale dell'Italia meridionale, di un tema che ha origini paleocristiane, è quella della prima metà dell'XI secolo. A voler essere più precisi, l'anno 1027 costituirebbe il termine *ante quem*, in quanto anno della morte del principe Guaimario III, fondatore della chiesa, ma per la realizzazione degli affreschi non andrebbe nemmeno escluso il 1018, anno dell'associazione di Guaimario IV al principato¹⁸.

Un'enclave vulturinese sulle sponde del Picentino: la cella di San Vincenzo e la chiesa di Sant'Ambrogio.

Nell'anno 819 l'imperatore Ludovico I confermava al monastero di San Vincenzo al Volturno... "cellam Sancti Georgii infra Salernitanam civitatem; cellam Sancti Vincencii in fluvio Tusciano; cellam Sancti Valentini in fluvio Bisentino; cellam Sancti Vincencii in fluvio Tensa, cum omnibus aliis cappellis et pertinenciis earum, et omnibus aliis cellis et terris"¹⁹.

Appare ragionevole far risalire la fondazione della *cella Sancti Valentini* lungo il fiume Picentino ad una data precedente l'emanazione del diploma imperiale, dal momento che si è in presenza di un atto di conferma di possessi evidentemente già appartenenti al monastero alle fonti del Volturno. Il periodo di massimo splendore dell'abbazia (fine VIII-metà IX secolo) coincide con la conferma, fatta dall'imperatore, di estesi possedimenti nell'Italia meridionale che raggiungono l'estremo confine del fiume Sele.

Bisogna aspettare l'anno 962 per avere ancora un'attestazione della *cella Sancti Valentini in fluvio Vixentino*²⁰, vengono poste nuovamente sotto la giurisdizione del cenobio le celle sul Tusciano e sul Tensa, nonché quelle di San Giorgio di Salerno e di San Valentino sul Picentino. Il diploma emanato da Ottone I va ad inserirsi in quel clima di ristrutturazione generale che interessò il cenobio di San Vincenzo al Volturno tra il 940 ed il 960. Nel 983 l'abate del monastero chiede ancora una volta conferma all'imperatore del possesso di alcuni beni tra i quali compaiono: "cappella et cella infra Salernitanam civitatem in honore Sancti Georgii constructam, cum omnibus suis pertinenciis; cellam Sancti Vincencii in fluvio Vixentino; Sancti Vincencii cellam in fluvio

¹⁷ A. DI MURO, *Organizzazione... op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁸ IBIDEM; anche V. PACE, *La pittura... op. cit.*, p. 245, accetta tale datazione per gli affreschi che decorano l'abside della chiesa di San Vito.

¹⁹ *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, ed. di V. FEDERICI in *Fonti per la storia d'Italia*, LVIII, Roma, Ist. Stor. It. per il Medioevo, 1925, I, p. 232.

²⁰ *Chronicon Vult. op. cit.*, II, p. 127.

Tusciiano; cellam Sancti Vincencii in fluvio Tensa"²¹. Il diploma imperiale indica, però, la cella sul Picentino come dedicata a S. Vincenzo e tale nuova attestazione può lasciar pensare ad una corruzione del nome da parte del copista oppure ad una rinominazione del complesso, avvenuta nel corso dei ventuno anni che intercorrono tra l'ultima notizia della presenza di una cella di S. Valentino lungo il Picentino e la prima indicazione della stessa intitolata a S. Vincenzo.

Oggi l'individuazione precisa del luogo dove un tempo sorse la cella appare problematica, ma dal confronto dei dati forniti da un atto del 1141²² con i residui toponomastici e la memoria delle tradizioni orali, l'area di possibile localizzazione della cella con annessa chiesa si stringe attorno ai toponimi S. Vincenzo e Cellara, nell'attuale Comune di Giffoni Valle Piana. La carta del XII secolo è redatta per comporre una lite circa i limiti di alcuni possessi fondiari, procedendo nella lettura del documento si ritrova la descrizione dettagliata dei confini e delle misure delle terre all'interno delle quali sorgeva l'*ecclesia Sancti Vincentii... que ipsi ecclesie Sancte Marie pertinet*.

In seguito ad una ricognizione sul territorio, proprio dove il torrente Rienna incontra il fiume Picentino, come recita l'atto, sembrano potersi riconoscere i resti dell'antico edificio vulturnense inglobati in una vecchia masseria, nel cuore dell'agro picentino²³.

I contadini del posto chiamano questa zona *la cappella vecchia di San Vincenzo*, di fronte alla quale, su di una piccola altura, ricordano la presenza dell'*aia di S. Vincenzo* e non molto distante anche una fontana porta il nome del santo.

Un'ulteriore conferma della localizzazione proposta per la cella sul Picentino pare potersi rintracciare nel reticolo viario che interessa la zona in questione: una *via antiqua*, che potrebbe identificarsi con l'Annia-Popilia, giungendo dalle località di Siglia e Campigliano e attraversando il centro di Santa Maria a Vico, doveva servire la cella di S. Vincenzo. La stessa strada romana proseguiva il proprio tracciato verso l'attuale Comune di Montecorvino Rovella, passando non lontano dalla chiesa dedicata a Sant'Ambrogio, nei pressi del torrente Rienna; di tale percorso rimane oggi una via in parte sterrata ancora percorribile. La breve distanza, poi, che intercorre tra *la cappella vecchia di San Vincenzo* e il S. Ambrogio di Montecorvino Rovella può non essere casuale.

La chiesa viene menzionata per la prima volta nelle *Rationes Decimarum* degli anni 1308-1310, però alcuni elementi presenti nell'architettura dell'edificio, quali l'abside a circonferenza oltrepassata e le due nicchie che l'affiancano, ricordando la *prothesis* ed il *diaconicon* delle chiese bizantine diffuse in Calabria, tendono a riportare, secondo Paolo Peduto, il primo impianto del Sant'Ambrogio al X secolo²⁴.

Il ciclo pittorico conservatosi nella cappella presenta le pareti laterali rivestite da decorazioni di tipo geometrico tese a riprodurre pannelli marmorei policromi, il motivo dipinto è ancora abbastanza ben visibile, si tratta di un rettangolo giallo nel quale s'inscrive un cerchio di colore nero con all'interno una croce di s. Andrea disegnata in bianco e potenziata alle estremità. Tale tipo decorativo è affiancato lateralmente e superiormente da altri due rettangoli di dimensioni maggiori e di colore scuro, contenenti, a loro volta, un rombo giallo²⁵. L'abside della chiesa è occupata, nella parte superiore, dalla scena della Vergine in trono con il Bambino circondata da quattro santi (Ambrogio, Protasio, Simpliciano e Gervasio), separata dal velario dipinto sulla zoccolatura del muro, da un'elegante serie di elementi illusionistici tridimensionali. Si tratta, ancora una volta, di finte tarsie marmoree che sembrano rappresentare una merlatura nei toni del blu e del giallo, resa con un sapiente gioco cromatico. Inferiormente alle nicchie laterali, ad imitare le venature del marmo, è una serie di linee ondulate, differenti tra loro per spessore e colore, tracciate su di un fondo bianco e ripetute all'infinito in sequenze di *chevrons* diritte e capovolte.

²¹ *Chronicon Vult. op. cit.*, II, p. 247.

²² S. LEONE, *Diplomata Tabularii Cavensis*, arca XXV, 21.

²³ Nella fabbrica attuale si nota un semplice arco molto interrato che conserva ancora un affresco, probabilmente settecentesco, raffigurante l'Annunciazione con in primo piano l'Angelo e la Vergine Maria e sul fondo la figura di un santo monaco, san Vincenzo, con la Palma del martirio nella mano destra.

²⁴ P. PEDUTO, *L'architettura* in P. PEDUTO-D. MAURO, *Il Sant'Ambrogio di Montecorvino Rovella* in "RSS", VII, 1990, pp. 7-11.

²⁵ D. MAURO, *Il ciclo pittorico* in P. PEDUTO-D. MAURO, *op. cit.*, p. 22.

Il finto pannello marmoreo presenta, inoltre, al centro una linea verticale simulante l'unione tra due lastre, che pare dar vita ad un nuovo motivo decorativo a V parallele²⁶.

La datazione di tale ciclo di affreschi, come del resto di tutto il complesso del S. Ambrogio di Montecorvino Rovella, è tutt'ora controversa; Daniela Mauro, in accordo con Paolo Peduto, propone quale ambito di realizzazione delle pitture il X secolo, considerando una serie numerosa di confronti che vanno dalla chiesa dei Ss. Rufo e Carponio alla cripta di S. Michele a Capua agli affreschi della basilichetta di S. Calonio a Cimitile, tutti episodi databili tra IX e X secolo²⁷. Di parere diverso si mostra Valentino Pace, il quale ha ipotizzato per il complesso una datazione anteriore, ritenendo di poterlo collocare pienamente nel secolo IX e considerando, a supporto di tale ipotesi, le numerose affinità tipologiche che le pitture del S. Ambrogio presentano, in modo particolare, con il ciclo di affreschi realizzato a S. Vincenzo al Volturno nella cripta di S. Lorenzo, voluta dall'abate Epifanio (824-842)²⁸.

Punti di contatto evidenti si riscontrano tra il volto di s. Simpliciano dipinto nella chiesa di Montecorvino Rovella e quello del santo martire Lorenzo, raffigurato nella nicchia del muro orientale nel braccio nord della cripta vulturense, e di uno dei due angeli della parete sinistra; le affinità riguardano l'esecuzione dei dati fisionomici: gli stessi occhi fissi e rotondi, il naso aquilino, la bocca a cuore, i riccioli sulla fronte realizzati secondo una tipologia a chiocciola²⁹.

A mio giudizio particolare attenzione meritano le dipinture a finti pannelli di marmo realizzate sulle zoccolature dei muri della cappella di S. Ambrogio, le quali paiono trovare confronti immediati nei motivi geometrici che decorano la parte inferiore del muro ovest della sala di riunione del monastero vulturense, realizzata tra l'820 e l'833. Disegni geometrici interessano anche la grande cripta anulare del San Vincenzo Maggiore, che comprendeva parti figurative e parti semplicemente decorative, e il muro sud della chiesa del San Vincenzo Minore³⁰. Richiami ancor più pertinenti sembrano potersi stabilire tra i motivi che decorano il pulpito del refettorio dei monaci (ca. 810) e le finte specchiature marmoree delle pareti laterali della chiesa di Montecorvino Rovella, dove i tondi sono tracciati con la medesima tecnica del compasso utilizzato sull'intonaco ancora fresco; inoltre non appare assolutamente inverosimile considerare la decorazione imitante le venature del marmo della cappella salernitana pressoché identica a quella che occupa lo zoccolo del muro ovest della sala assembleare del cenobio vulturense. Sembra, infatti, che i monaci di S. Vincenzo fossero particolarmente attratti da un simile tipo decorativo tanto da ripeterlo anche sui vetri delle finestre del Refettorio. L'effetto delle dipinture a *dados* doveva creare un'atmosfera di nobile grandezza e di dignitoso splendore all'interno del monastero, con lo scopo forse di impressionare non soltanto i monaci ma in modo particolare i nobili visitatori, grazie ai quali il cenobio avrebbe potuto continuare a vivere in quella stessa prosperità che ostentava³¹.

L'ennesimo confronto diretto tra la cappella rurale di Sant'Ambrogio ed il grande complesso monastico alle fonti del Volturno appare possibile tra le finte merlature tridimensionali, contenute nell'abside della prima, e le decorazioni a fresco raffigurate in uno dei pannelli nell'ambulacro anulare sud della cripta del San Vincenzo Maggiore. Le forme base utilizzate sono caratterizzate, in entrambi i casi, da rettangoli che fuoriescono da bande piuttosto larghe di colore dando l'idea di una merlatura. La fascia decorativa, che si ripete per linee orizzontali sovrapposte, si presenta inoltre campita all'interno da striature di colore bianco che paiono suggerire una visione prospettica tridimensionale.

²⁶ IBIDEM, pp. 15, 23.

²⁷ IBIDEM, pp. 20-21.

²⁸ V. PACE, *La pittura medievale in Campania op. cit.*, p. 245.

²⁹ D. MAURO, *Il ciclo pittorico* in P. PEDUTO-D. MAURO, *op. cit.*, pp. 15-16.

³⁰ Per la decorazione pittorica della cripta anulare del San Vincenzo Maggiore, riprodotte l'ornamentazione in *opus sectile*, R. HODGES- F. MARAZZI- J. MITCHELL, *Il San Vincenzo Maggiore di IX secolo* in R. HODGES *et alii*, *San Vincenzo al Volturno, scavi 1994. La scoperta del San Vincenzo Maggiore*, "Archeologia Medievale", XXII, 1995, pp. 59-67.

³¹ Cfr. J. MITCHELL, *The display of script and uses of painting in longobard Italy* in *Testo ed immagine nell'Alto medioevo*, Settimana del CISAM XLI, SPOLETO 1994, pp. 940-945.

Se si considera che episodi artistico-culturali di tal genere non paiono riscontrarsi, per il momento, nella *terra Sancti Vincenzii* propriamente detta, l'episodio dell'*enclave* vulturnense sulle sponde del Picentino e una simile ripresa dell'antico nelle decorazioni murarie diviene di estremo interesse. Si è chiaramente in presenza di un genere decorativo pittorico che richiama le specchiature marmoree dell'*opus sectile* romano, un primo confronto può, infatti, rintracciarsi nell'ipotesi ricostruttiva fatta per il pavimento del cosiddetto "Palazzo di Teodorico" a Ravenna, dove il disegno della decorazione pavimentale rientra nei *sectilia* a grande modulo, che presentano schemi reticolari arricchiti da elementi listellati nelle fasce di bordura³². A questo punto il richiamo ad un così 'aureo' passato, presente a S. Vincenzo al Volturno e, in maniera ancor più sorprendente, nelle terre del Picentino di pertinenza del cenobio, sembrerebbe costituire il testimone materiale della volontà di 'importare' modelli della 'rinascita' dalla casa madre ai centri periferici, per palesare anche in territori non propriamente franchi riflessi della grandiosità insita nelle manifestazioni dell'ideologia imperiale.

La rinascita artistico-culturale attestata dal S. Ambrogio di Montecorvino Rovella sembrerebbe, però, trovare interessanti ed illustri precedenti nel programma ricostruttivo a cui il principe Arechi II aveva dato vita sul finire del secolo VIII, elevando Salerno al rango di città. Si pensa in modo particolare alla splendida cappella di palazzo, decorata con mirabili *sectilia* pavimentali e parietali, realizzati con il reimpiego di costosissimi e pregiati marmi di età romana³³. La parte alta dei muri perimetrali doveva, invece, aver ricevuto una decorazione a fresco, di cui purtroppo non restano che rovinatissime e sporadiche tracce. Il pannello che si è riusciti ad identificare pare presentare un disegno geometrico che ritrae un rombo giallo inscritto in un più ampio rettangolo di colore scuro, i cui confronti più immediati risultano essere ancora una volta i riquadri dipinti circa un cinquantennio più tardi nel monastero vulturnense. La traccia è, comunque, troppo esigua per ricavarne considerazioni stilistiche, ma vale la pena di riflettere sul fatto che una ripresa dell'antico, per le terre della *Langobardia minor*, potrebbe essere riferita ad un momento precedente l'avvento della dominazione franca. La presenza di analogie così forti tra le pitture di S. Vincenzo al Volturno e gli affreschi della cappella di Montecorvino Rovella, sebbene le prime si mostrino evidentemente più complesse nell'articolazione e più ricche nella resa dei particolari, collocano l'artista che realizzò il ciclo della chiesa di Sant'Ambrogio in un ambito culturale che può essere ricondotto a quello stesso del monastero vulturnense³⁴.

Alla luce di quanto detto sembra ormai possibile considerare le terre sulle quali sorgeva il S. Ambrogio come facenti parte del dominio di S. Vincenzo sul Picentino. Doveva trattarsi di possedimenti piuttosto vasti che si sviluppavano perlomeno dalla cella di S. Vincenzo alla chiesa di S. Ambrogio sulle sponde del Rienna, per un'estensione di due chilometri circa, comprendendo zone particolarmente fertili e ricche di corsi d'acqua.

³² Si veda in proposito F. GUIDOBALDI, *Pavimenti in opus sectile di Roma e dell'area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione* in Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma "La Sapienza", Studi Miscellanei 26, Roma, pp. 176-180.

³³ Per una trattazione approfondita del materiale marmoreo recuperato nell'indagine archeologica condotta all'interno della cappella palatina di San Pietro a Corte si rimanda al contributo di A. DI MURO, *La cultura artistica della Langobardia minor nell'VIII secolo e la decorazione pavimentale e parietale della cappella palatina di Arechi II a Salerno*, Napoli 1996.

³⁴ Gli unici confronti che si sono rintracciati fino a questo momento per il tipo di decorazione a finte tarsie marmoree nei secoli dell'alto Medioevo provengono dalle aree longobarde del nord e del sud d'Italia. E' il caso della torre di Torba sotto Castelseprio, della cripta di S. Eusebio a Pavia oppure della basilichetta della S.ma Annunziata a Prata di Principato Ultra, della Grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia e del Santuario di S. Michele Arcangelo sul promontorio del Gargano. Cfr. in proposito quanto riportato da J. MITCHELL, *The display of script ... op. cit.*, p. 942. A questi esempi vorrei aggiungere il finto pannello di marmo dipinto nella Grotta del Peccato Originale a Matera (fine IX-inizi X secolo), nella parte inferiore dell'abside di sinistra, al di sotto delle tre figure di apostoli tra cui compare San Pietro. La decorazione, considerevolmente rovinata, si presenta pressoché identica non solo a quelle rinvenute nella chiesa di S. Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA) sulla zoccolatura dei muri nei quali si aprono le due nicchie, ai lati dell'abside, ma anche ai pannelli marmorei del Gargano e a quelli analoghi del monastero di San Vincenzo al Volturno.

Ugualmente consistenti si mostrano i domini vulturnensi nel *Iocus Tuscianus*, dove una ripresa dell'antico, simile a quella effettuata nelle terre del Picentino, pare potersi riscontrare nell'uso dell'*opus reticulatum* unicamente come elemento decorativo³⁵.

Tale tentativo di richiamarsi alla classicità sembrerebbe allora costituire un *leit motiv* per S. Vincenzo al Volturno, presente anche negli edifici realizzati nelle terre periferiche di sua pertinenza. L'esistenza nel Salernitano di una chiesa dedicata al famoso vescovo milanese Ambrogio lascia pensare al ruolo fondamentale che la figura del santo svolse nella conversione del popolo longobardo al cattolicesimo³⁶, e non va nemmeno dimenticato che la diffusione di tale culto, nell'Italia franca, ricevette un impulso decisivo proprio nel secolo IX, in concomitanza con il progressivo estendersi del prestigio dell'omonimo cenobio milanese³⁷. In quegli stessi anni il monastero di S. Vincenzo al Volturno pare risentire dell'influenza del potere carolingio, elemento questo che contribuirebbe ulteriormente a far rientrare la chiesa di S. Ambrogio nell'orbita del cenobio.

La Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano (SA).

La seconda cappella: una proposta interpretativa.

Il sacello che affianca da sinistra la più famosa cappella dell'Angelo presenta la facciata decorata da due nicchie delimitate da semicolonne in stucco con capitelli e pulvini a panierino, di diversa foggia, e da una ghiera ad arco, sempre in stucco: l'una ad intreccio, con una croce al centro fra due leoni affrontati, l'altra a foglie lanceolate.

Delle quattro semicolonne che un tempo dovevano alloggiare sulla parete d'ingresso quella dell'estremità destra risulta completamente distrutta mentre al di sotto del capitello dell'unica rimasta per questa nicchia è stata di recente letta un'iscrizione graffita. L'epigrafe, probabilmente di carattere dedicatorio, risulta mal conservata e di difficile interpretazione, si è proposto di scioglierla nel modo seguente: IMN . PRI . F ...³⁸; non c'è alcun dubbio, infatti, riguardo alla presenza nel testo del nesso abbreviativo PRI per PRINCEPS, meno chiare invece appaiono le prime lettere dell'iscrizione IMN, forse ancora un'abbreviazione, e quasi del tutto scomparsa risulta la parte finale dove la F è l'unica ad essere abbastanza ben riconoscibile e potrebbe sottintendere un FECIT.

L'iscrizione sarebbe potuta continuare anche sotto il capitello dell'altra colonnina andata persa, ma è difficile dirlo senza aver prima decifrato quanto rimane nel tratto superstite.

Gli intrecci decorativi dei due archetti e dei rispettivi capitelli hanno un ambito di diffusione che si allarga a comprendere buona parte dei secoli dell'alto Medioevo, il che non permette di collocarli cronologicamente con facilità. Un tipo simile di ornamento rimanda comunque ad ambito longobardo, non sembrano estranei, infatti, a tale teorizzazione degli intrecci la decorazione in stucco della chiesa di Santa Maria in Valle a Cividale (UD), datata intorno al 760; le orditure dell'altare di Ratchis (744-749) ed il frammento di fregio conservato a Monte Sant'Angelo sul Gargano, attribuito da Rotili alla metà del secolo IX. Le foglie lanceolate ed i motivi ad intreccio di Olevano costituiscono, però, una stilizzazione delle più complesse ed articolate decorazioni sopra ricordate.

L'affresco che ritrae la Madonna Odighitria tra due angeli presenta una fattura diversa rispetto al ciclo dipinto nel primo sacello, tanto da indurre a ritenere che possa essere il frutto di un'azione estranea al programma di generale ristrutturazione operato nella vicina cappella dell'Angelo alla metà del X secolo³⁹. La scena affrescata presenta la Vergine seduta, probabilmente su di un trono, con il viso ritratto di tre quarti amorevolmente chino verso il Bimbo che tiene tra le braccia ed abbigliata con una veste di colore scuro, dalla quale ben si distingue l'aureola dipinta in giallo ocre.

³⁵ A. DI MURO, *Organizzazione... op. cit.*, pp. 65-77.

³⁶ Si veda a tal proposito G. P. BOGNETTI, *I "loca Sanctorum" e la storia della Chiesa nel regno dei Longobardi*, ora in ID. *L'età longobarda*, vol. III, Milano 1967, p. 337.

³⁷ G. P. BROGIOLO, *Brescia altomedievale*, Mantova 1993, p. 64, nota n. 77.

³⁸ A. DI MURO, *Organizzazione ... op. cit.*, p. 83.

³⁹ Cfr. A. DI MURO, *Organizzazione ... op. cit.*, p. 83.

Il Cristo bambino è ritratto rivolto verso la Madre, con la mano destra alzata nell'atto di benedizione e nella sinistra un piccolo rotolo. La tunica che indossa è di un giallo chiaro intenso mentre l'aureola presenta lo stesso colore di quella della Vergine e dei due angeli che l'affiancano. Ai lati della scena, le due figure angeliche sono ritratte in piedi con il busto piegato in avanti, protese verso il gruppo centrale in un atteggiamento di commossa riverenza, consentendo che l'attenzione dello spettatore confluisca quasi esclusivamente sul Cristo bambino. Che il perno figurativo-spirituale dell'affresco fosse l'immagine del Messia risulta chiaro osservando il gesto che la Madonna compie con la mano destra, rivolta verso il Bambino ad esaltare l'atto di benedizione che il Redentore indirizza a tutto il creato. La stessa composizione della scena non lascia alcun dubbio: l'asse della rappresentazione passa proprio tra i corpi della Vergine e del Bambino dividendo l'affresco in due parti uguali, ciascuna con la figura di un angelo, in posizione perfettamente simmetrica rispetto al suo corrispondente sull'altro lato; ad unire i due brani è dunque l'immagine del Cristo, senza la quale l'intera scena non avrebbe senso.

L'angelo di sinistra presenta una tunica di colore bianco, che s'intravede solo nella parte bassa della figura, ricoperta da una clamide rosso corallo, l'andamento del pannello è reso con poche linee sinuose di un colore verde marcio mentre le ali sono caratterizzate con un rosso marcato e mostrano un profilo allungato ben delineato da un tratto di colore scuro. Più sbiadita risulta la figura di destra, coperta da un mantello verde al di sotto del quale probabilmente doveva presentare la stessa tunica bianca dell'angelo di sinistra, le ali, attaccate dietro le spalle, sono modellate allo stesso modo di quelle già descritte e permettono soltanto di notare che il colore rosso era destinato esclusivamente alla parte alta dell'ala mentre in basso dominava il bianco venato da striature celesti. I volti di tutte e quattro le figure affrescate evidenziano una caratteristica coloritura verdastra, con forti lumeggiature bianche che disegnano un ovale delicato, segnato da leggeri tratti scuri a determinare i dati fisionomici, scuri sono anche i pochi capelli riccioluti che contornano i visi dei due angeli.

La scena è chiusa in alto da una cornice dipinta, delimitata da due spesse fasce di colore rosso intenso che seguono l'andamento triangolare del timpano, e a tale forma sembrano sposarsi senza costrizioni la disposizione dei personaggi ed i loro rispettivi atteggiamenti. Nella zona centrale della parete l'affresco termina immediatamente sopra l'arco di ingresso alla cappella, messo in evidenza da una banda di colore rosso; spostandosi lateralmente l'intonaco su cui è stata stesa la pittura pare accuratamente lisciato sul bordo superiore delle due nicchie e lungo le semicolonne in stucco che le delimitano. Un tale stato di cose lascia ipotizzare che l'intervento sul sacello fu unico: nello stesso periodo vennero realizzati l'innalzamento della parete frontale, la mirabile decorazione in stucco delle due nicchie, poste ai lati dell'apertura che consentiva l'accesso alla cappella, e l'affresco dipinto sul timpano della facciata.

La Zuccaro ritiene che in tale pittura si possa rilevare un più deciso sentore orientale-bizantino rispetto alla decorazione della chiesetta dell'Angelo, da ricondurre probabilmente a modelli della rinascenza macedone⁴⁰. Consistenti richiami mi sembra esistano con uno dei capitoli fondamentali per la storia dell'arte altomedioevale: il ciclo pittorico di Santa Maria *foris portas* a Castelseprio, ancora oggi oggetto di un dibattito assai vivace al fine di stabilirne una cronologia che convinca tutti coloro che se ne sono interessati. Elemento comune alle diverse posizioni è stato il riconoscimento della provenienza orientale, precisamente costantinopolitana, del pittore o dei pittori che realizzarono il ciclo sepiense⁴¹. Le analogie con la scena affrescata sul timpano del sacello della Grotta di Olevano si colgono soprattutto nel modo di costruire le figure, dai volti particolarmente espressivi, fortemente lumeggiati in bianco, alle posture che le immagini prendono nello spazio a disposizione, per nulla legate a limiti rappresentativi.

Va sottolineata la qualità altissima delle pitture sepiensi rispetto a quelle di Olevano, che appaiono come un'eco un po' sbiadita di un linguaggio artistico tra i più alti nel panorama pittorico dell'alto Medioevo.

⁴⁰ R. ZUCCARO, *op. cit.*, p. 110, nota n. 47.

⁴¹ S. LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia in La pittura ... op. cit.*, pp. 49-53.

In connessione con il ciclo dipinto a Santa Maria *foris portas* e non lontane dalla Madonna Odighitria di Olevano vanno considerate le pitture murali della basilica di San Salvatore a Brescia, datate alla prima metà del secolo IX. La concordanza con i dipinti salernitani sembra potersi riscontrare non solo nella maniera di realizzare l'ovale del viso dei personaggi, di tre quarti e con i tratti soltanto leggermente accennati, dove il tutto viene caratterizzato dall'uso marcato del bianco per le ombre, ma anche nella comune mescolanza di affreschi e decorazioni plastiche in stucco, presenti sia a Brescia che nel Santuario micaelico di Olevano. Un'analoga fusione tra la tecnica decorativa a fresco e l'uso di stucchi per realizzare rilievi ornamentali si rinviene nella chiesa di Santa Maria in Valle a Cividale del Friuli, la cui esecuzione risale agli anni intorno al 760. Oltre all'impiego combinato dei due tipi di decoro, confronti con la seconda cappella della Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano si rintracciano anche nel particolare modo di rendere l'incarnato dei volti mediante terre verdi, nei colori pastosi e nelle ombreggiature chiare. Per le pitture del Tempietto longobardo di Cividale sono stati ipotizzati artisti profughi dall'area bizantina, spinti dalle persecuzioni iconoclaste a cercare accoglienza e lavoro a Roma e nelle corti del Regno longobardo⁴².

I confronti proposti per l'immagine della Vergine Odighitria di Olevano paiono confermare, dunque, l'ipotesi della Zuccaro di un ambito di realizzazione dell'affresco riferibile ad area orientale-bizantina, e lasciano pensare ad un periodo di esecuzione che propende verso la metà del IX secolo, precedente la grande ristrutturazione della cappella dell'Angelo⁴³. L'inquadramento storico-politico che è stato dato per tale prima riqualificazione del Santuario micaelico, la riporta ad una data non lontana dagli anni sessanta del secolo IX⁴⁴, e l'intervento andrebbe legato alle vicende che in quegli anni videro protagonista la città di Salerno. La qualità dei decori, l'uso combinato di stucchi ed affreschi, il punto in cui una simile operazione venne effettuata, nel cuore dei possedimenti fondiari del Sacro Palazzo salernitano, all'interno del ricco territorio del Tusciano, rimandano alla migliore tradizione costruttiva dei sovrani longobardi, che da Teodolinda ad Arechi II avevano inteso riunire spiritualmente la loro *gens* intorno ad un santuario⁴⁵. Il Santuario di Olevano diviene il tramite per esprimere il peso culturale e soprattutto politico che la nuova dinastia regnante sui domini del Principato salernitano aveva acquisito negli anni a cavallo del primo cinquantennio del IX secolo.

Un'azione principesca, dunque, tesa a creare nel territorio salernitano un vero e proprio santuario nazionale dei longobardi del sud, formidabile contraltare alle pretese egemoniche di Benevento, dalla quale Salerno si era appunto staccata⁴⁶.

Un ingegnoso disegno politico che faceva leva sulla forte coscienza di Nazione insita nel popolo longobardo e che richiama l'attenzione sulla figura del principe Guaiferio, salito al potere intorno all'anno 860, in seguito ad aspre e sanguinose lotte incorse tra le varie fazioni. In questa prospettiva è possibile ipotizzare un collegamento tra la fondazione della chiesa di San Massimo, opera dello stesso Guaiferio, e la riqualificazione del *Mons Aureus*, in funzione di quel rinsaldamento politico-religioso che sia il giovane principe, giunto esule dal territorio napoletano, sia la recente formazione statale salernitana richiedevano.

La visita del monaco Bernardo e dei suoi due illustri compagni di viaggio nell'870, avallerebbe l'idea di una rivisitazione già avvenuta del culto micaelico e dell'antro che doveva ospitarlo, grazie al volere di un principe dalla non ordinaria personalità.

Legare, infatti, il proprio prestigio alla creazione di un santuario Nazionale, non lontano dalla capitale del nuovo Principato, in un territorio di recente confluente nelle pertinenze del Sacro Palazzo, fondandosi sull'illustre precedente che costituisce la prestigiosa chiesa privata di San Massimo, significa fare di Salerno, agli occhi di tutti i Longobardi del sud, una vera città capitale. Si

⁴² G. BERGAMINI, *La pittura medievale in Friuli-Venezia Giulia* in *La pittura ... op. cit.*, pp. 131-132.

⁴³ Per gli affreschi di Castelseprio, la datazione al IX secolo ha recentemente ripreso forza, nell'ambito di una generale riconsiderazione della temperie culturale della diocesi milanese in età carolingia. Cfr. nota n. 71.

⁴⁴ Si rimanda in proposito ad A. DI MURO, *Organizzazione ... op. cit.*, pp. 83-84.

⁴⁵ Cfr. P. DELOGU, *Mito... op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ A. DI MURO, *Organizzazione... op. cit.*, p. 83.

chiudeva così il processo inconsapevolmente avviato da Arechi II, che aveva dotato Salerno di quegli attributi necessari ad acquistarle la dignità di città. La capitale del nuovo Principato si poneva quale eccellente rivale di Benevento, contrastando il primato e l'importanza del San Michele al Gargano con il rinnovato prestigio del Santuario nelle terre del Tusciano⁴⁷.

⁴⁷ A. DI MURO, *Organizzazione... op. cit.*, p. 84.