

**UN EPISODIO DI PITTURA CORTESE.
NUOVE RIFLESSIONI
SU UN AFFRESCO DEL XIII SECOLO
A SANT'EGIDIO DEL MONTE ALBINO (SA)**

ANNA SPIEZIA *

A Sant'Egidio del Monte Albino, in provincia di Salerno, sorge la chiesa di Santa Maria Maddalena in *Armillis*¹. Edificata tra il 1506 e il 1542, presenta una pianta basilicale, orientata in senso nord-sud, divisa in tre navate da una doppia fila di pilastri. In corrispondenza della corda dell'arco che separa la navata centrale da quell'orientale, all'altezza della prima campata, una botola ricavata nel pavimento

* Relazione presentata agli *Incontri di Studio* del M.A.E.S. del 21 maggio 2005.

¹ L. FERRAJOLI, *Lo stato descrittivo della parrocchia di Santa Maria Maddalena del Casale di Sant'Egidio*, ms. 1721, Nocera Inferiore, Archivio storico vescovile, cart. 22; R. AMMIRANTE, *Stato della Città e Diocesi di Nocera de' Pagani*, Nocera dei Pagani 1877, p. 85; G. ORLANDO, *Storia di Nocera de Pagani*, vol. III, Napoli 1887, p. 437 e p. 522; C. M. SERIO, *Nocera de Pagani*, Cava de Tirreni 1972, p. 79 e p. 265; D. COSIMATO e P. NATELLA, *Il territorio del Sarno*, Cava 1980, p. 84; W. JOHANNOWSKY, *Itinerario di archeologia classica*, in *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, a cura di A. Leone e G. Vitolo, t. III, Salerno 1982, parte IX, pp. 1015-1048; A. PECORARO, *Breve nota su Sant'Egidio del Motalbino e la sua chiesa della Maddalena*, «Antiqua», VII (1982), n. 2, pp. 51-53; S. SILVESTRI, *Sant'Egidio del Monte Albino: appunti, ipotesi e documenti dal 216 al 1946*, Sant'Egidio del Monte Albino 1993, pp. 149-158.

consente l'accesso ad un ambiente ipogeo, detto *Terrasanta*².

L'ipogeo si estende ortogonalmente rispetto all'asse longitudinale della chiesa, in senso est-ovest, ad una quota di circa 3 m con una larghezza pari a ca. 3,70 m. Per comodità d'esposizione si possono distinguere tre ambienti: un vano d'ingresso a pianta rettangolare coperto a crociera; un'aula centrale a pianta quadrilatera coperta con volta a botte ed una galleria lunga circa 15 m pure voltata a botte. L'interesse per questo luogo riguarda in particolare un affresco che si sviluppa sulla parete meridionale del vano centrale, per tutta la lunghezza dell'intradosso della volta (ca. 5,50 m, con un'altezza pari a 1,75 m).

L'aspetto attuale di questi ambienti è il risultato di vari interventi di ampliamento e di trasformazione realizzati durante i secoli³. Percorsa una scala di tredici gradini ci si trova in un vano a pianta rettangolare coperto a crociera. Relativamente alla tecnica muraria si osserva uno zoccolo in tufo alto ca. 1,50 m, pari all'altezza degli ultimi sei gradini della rampa d'accesso. In corrispondenza dell'ingresso, ai lati della scala, la muratura è in pietra calcarea in *opus incertum*. La crociera e le pareti laterali (nord e sud) sono rico-

² Tra il 1999 e il 2000 sono stati realizzati lavori di scavo archeologico, a cura della Soprintendenza archeologica per le province di Salerno, Avellino, Benevento, e di restauro architettonico, a cura della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici per le province di Salerno e Avellino, che hanno liberato il vano ipogeo sino a quel momento usato come luogo di sepoltura. Ringrazio don Enzo Califano, parroco della chiesa, e il dott. Alfonso Tortora per la cortesia e la disponibilità dimostrata nei miei confronti.

³ Joannowsky aveva identificato nella *Terrasanta* "i resti di un criptoportico di una villa si età tardo repubblicana con muratura in *opus incertum* di pietra calcarea e finestre strombate": JOHANNOWSKY, *Itinerario di archeologia classica*, cit., p. 1020.

perfe da uno spesso strato di cemento e pertanto non è possibile essere più precisi al riguardo. Al centro del vano, solidale alla scala che vi si addossa, si trova un blocco di tufo di forma parallelepipedica (ca. 1 m x 1 m; alto ca. 43 cm): si direbbe il basamento di un altare; nell'angolo sud-est è emerso un pozzetto pure in tufo; in alto, in corrispondenza del pozzetto, è stata ricavata una nicchia di forma quadra. La presenza di questi elementi di arredo suggerisce che possa trattarsi di un'area sacra utilizzata come presbiterio: il pozzetto poteva servire per le abluzioni e la nicchia per riporre gli arredi sacri. Il livello di calpestio di quest'ambiente supera di 20 cm quello contiguo.

Il vano centrale presenta invece una pianta quadrilatera e una copertura a botte. Le volte dei due ambienti non sono allineate essendo la crociera del supposto presbiterio più alta di ca. 50 cm.

Riguardo alla muratura del vano centrale si osserva un basamento in tufo all'incirca fino all'attacco della volta mentre la copertura è in conci di pietra calcarea in *opus incertum*. Nella parete settentrionale, che corre parallela alla facciata della chiesa superiore⁴, si aprono quattro finestre fortemente strombate. I lavori di scavo hanno portato alla luce dei *subsellia* (alti ca. 35 cm) correnti lungo il lato meridionale, settentrionale e occidentale (dove si interrompono al centro). Ad oriente i due sedili superano il pavimento del presbiterio sovrapponendosi al gradino che lo separa dall'aula.

Un setto murario, alto ca. 90 cm, delimita l'angolo sud-ovest dell'aula addossandosi con il lato breve alla parete meridionale e con il lato lungo al sedile sottostante. A nord-ovest s'innalzava un setto murario simmetrico di cui resta solo la base. La specchiatura esterna di entrambi è movimentata da modanature a sezione rettili-

⁴ La distanza tra questa parete e le fondazioni della facciata della chiesa superiore è di ca. 3 metri.

nea: sembrano i plutei di una recinzione. La volta è interamente decorata, ad affresco, da un tappeto di stelle a sei punte, dipinte in rosso su fondo bianco e inquadrata da una cornice a due bande di colore giallo e rosso [tav. 13].

Lo strato d'intonaco dell'affresco dipinto sul lato meridionale dell'intradosso si sovrappone a questo aniconico. Oltre la volta a botte, al termine dell'aula, nella parete settentrionale, si apre una nicchia profonda ca. 56 cm (alta ca. 1,80 cm e larga ca. 110 cm): si tratta forse della tamponatura, con materiale di risulta e pietre calcaree, di un varco d'accesso.

Procedendo verso ovest, superato in altezza un dislivello di ca. 90 cm rispetto alla quota pavimentale del vano centrale, s'innesta una galleria voltata a botte che si snoda per ca. 15 metri concludendosi a T. Lungo la parete settentrionale della corsia principale si contano dodici feritoie; mentre nella parete occidentale della testata di sinistra si aprono tre nicchie quadrangolari strombate (molto probabilmente tre colatoi). La parete meridionale del corridoio centrale presenta una muratura in pietra calcarea e conci di tufo: la tecnica è visibilmente diversa (con una maggiore regolarità nella messa in opera dei conci) rispetto a quella dell'aula.

Si ritiene che il vano di ingresso e quello centrale possano considerarsi coevi. Si è affermato che l'area indicata come presbiterio supera di circa 20 cm il livello pavimentale del vano centrale. Questa circostanza unita all'utilizzo di due tipi diversi di coperture potrebbe indicare una sfasatura cronologica dei due ambienti e la precedenza del vano centrale rispetto al vano di ingresso. D'altra parte, la perfetta contiguità delle pareti perimetrali, unita alla mancanza di evidenti segni di cesura nella muratura a vista dello zoccolo, potrebbe far pensare a soluzioni architettoniche funzionali alla separazione dell'aula dal presbiterio. Purtroppo la muratura dell'alzato e la crociera del vano di ingresso sono consolidate dal cemento e non è possibile ad oggi una valutazione in merito più dettagliata. Le due

coperture potrebbero essere contemporanee ma la crociera potrebbe anche essere frutto di un intervento di restauro successivo.

La configurazione architettonica degli ambienti fa pensare ad una cappella di culto, in parte ipogea ed in parte in muratura, per una piccola comunità di monaci.

A sostegno di questa ipotesi interviene la ricostruzione del Silvestri⁵ che, riprendendo una proposta del De Santi, identifica la basilica della Maddalena con il *monasterio sancti egidii in loco petruro*, citato in un diploma del 1113 tra i doni di Giordano, figlio del principe Giordano di Capua, al monastero benedettino di Santa Maria e San Trifone in Ravello⁶; corroborata da un altro documento, dell'agosto

⁵ SILVESTRI, *Sant'Egidio del Monte Albino*, cit., pp. 26-27 e p. 150; cfr. DE SANTI, *Memorie delle famiglie nocerine*, vol. II, Napoli 1893, p. 48 e p. 95; e R. PINTO, *La pittura nel Salernitano attraverso i secoli*, Napoli 1997, p. 39.

⁶ Il diploma del 1113 è pubblicato in B. CAPASSO, *Regii Neapolitani Archivii Monumenta*, vol. V (1049-1114), Napoli 1857, doc DXLIX, pp. 373-375; cfr. p. 373: *"In nomine domini nostri Ihesu Christi anno ab incarnatione eius millesimo centesimo tertio decimo mense nobember septima indictione. Ego Iordanus filius quondam domini Iordani capuani principis clarefacio quoniam ex omnipotentis dei dono in nostro territorio. Plurimos dinoscor habere villas et castella. Inter quas in territorio Nucerie quod michi pertinet quoddam monasterio vocabulo Sancti Egidii quod situm est in loco Preturo optinebam. Sed dum aleo quodam venerabili viro Sanctae Marie et Sancti Triphonis ravellensis monasterii abbate exposcerer. Quatinus pro patris mei anima ceterorumque parentum meorum prefato et venerabilem locum prescripto monasterio Sancti Egidii cum omni suaque rebus pertinente et alias supscriptas terras traderem per consilio et consensu domino Robberto principi capuano seniori et fratri meo meorumque bonorum predicto castello Nucerie virorum ad supra nominato monasterio Sancte Marie et Sancto Triphonis: per manum suprascripto domini Robberti capuani principis una cum bonis hominibus magnis et minimis ipsius suprascripto castello et coram Iaquinto iudice. Per hanc cartulam donationis dedi et concessi ad habendum et possidendum et faciendum quodcumque voluerit*

del 1231, con il quale Federico II confermava al medesimo monastero ravellese il possesso in “*Nuceria et tenimento suo ecclesiam Sancti Egidii et Sancte Marie Magdalene cum domibus, terris arbustatis, castanetis, et terris laboratorii ac tenimentis suis ...*”.

ad opus et utilitatem predicto monasterio Sancte Marie et Sancto Triphonis. Predicto autem monasterio Sancti Egidii situm in loco Preturo superscripto monasterio Sancte Marie et Sancto Triphoni cum omnibus rebus inde pertinente que sunt terris cum arbustis et vacuis et silvis et castanietas in montibus et planis vel ubicumque de rebus predicto monasterio Sancti Egidii inventus dederit totum et intergrum in predicto venerabilem monasterio Sancte Marie et Sancto Triphone ut dictum est dedi atque concessi (...)”. Un locus Petrurum in agro nucerino è citato in due documenti: *Codex Diplomaticus Cavensis*, a cura di M. Morcaldi - M. Schiani - S. De Stephano, vol. V, Napoli 1878, doc. DCCCXXI, a. D. 1029, pp. 184-185 e doc. DCCCLXV, a. D. 1034, pp. 253-254. Con riguardo al monastero di S. Maria e San Trifone in Ravello si confrontino: M. CAMERA, *Istoria della città e costiera di Amalfi*, Napoli 1836, p. 338; M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, vol. II, Salerno 1876, p. 307; G. IMPERATO, *Amalfi, Ravello, Scala nella natura, nella storia e nell'arte*, Amalfi 1953, pp. 88-89; A. CAFFARO, *La chiesa di S. Martino di Ravello e il campanile di S. Maria della Lama di Scala*, Salerno 1972, pp. 3-4.

⁷ Il documento del 1231 è pubblicato in *Historia diplomatica Friderici Secundi*, a cura di J. L. A. Huillard Breholles e H. De Albertis de Luynes, t. III, Parigi 1852, pp. 300-302: 301. Camera e Caffaro tuttavia parlano di due chiese, distinguendone una intitolata a Sant'Egidio ed una dedicata alla Maddalena (cfr: CAMERA, *Istoria*, cit., p. 338; CAMERA, *Memorie*, cit., vol. II, p. 307; CAFFARO, *La chiesa di S. Martino*, cit., pp. 3-4). Un altro documento del 1293 ricorda la dipendenza della chiesa di Sant'Egidio dal monastero di S. Maria e Trifone di Ravello: *Iohannes Ravellensis episcopus*, quale procuratore dell'abate del monastero *S. Trifonis* di Ravello e rappresentante *ecclesie S. Egidii*, conferma a *Nicolao Leborano f. qd Benedicti*, anche per i suoi eredi, un pezzo di terra che essi detenevano della chiesa della chiesa di S. Egidio, con una casa, sito *in pertinentis Castellis Nucerie in loco ubi ad Sanctum Egidium dicitur*, con l'obbligo di dare alla detta chiesa e al suo rettore ogni anno una gallina e una spalla di porco *in carniprivio* a

Il diploma del 1113 si rivela estremamente utile giacché fornisce un preciso termine *ante quem* per la datazione dell'edificio e nel contempo qualifica il sito come un insediamento benedettino. È probabile che nell'occasione di questa donazione, forse in concomitanza con l'arrivo di altri monaci da Ravello, venisse concepito il progetto di modificare l'interno dell'aula dotandolo di nuovi elementi di arredo, quali subsellia e transenne, e realizzando l'affresco aniconico sulla volta. Il linguaggio formale dell'affresco non contraddice un'ipotesi cronologica di questo tipo⁸. La posizione dei plutei e la

Natale e a Pasqua in contributo sulla semina (*Le pergamene degli archivi vescovili di Amalfi e Ravello*, V., *Le pergamene dell'Archivio vescovile di Ravello. 1221-1380*, a cura di G. Rossi, Napoli 1979, p. 64). Da un documento del 1324 risulta che tale possesso includesse il diritto degli abati ravellesi di nominare il rettore della chiesa di Sant'Egidio, sottraendolo alla giurisdizione dell'Arcivescovo di Salerno o a quella del vescovo di Nocera: "*Monasterio S. Trifonis de Ravello ordinis S. Benedicti asserenti possidere in Casali S. Egidij pertinentiarum Nucerie ecclesiam S. Egidij et S. Marie Madalene (sic) in quibus solitum est instituere Cappellanos; hortatoria Archiepiscopo Salernitano quod non molestet Abbatem dicti monasterii in possessione predicta*" (CAMERA, *Memorie*, cit., libro II, p. 307, nota 5). Facendo riferimento ad una notizia tratta dall'Apprezzo di Nocera del 1660 (in F. DI NARDO, *Apprezzo di Nocera del 1660*, Nocera 1990, pp. 15-16), secondo cui "nel casale di S. Egidio (...) vi è una abbazia dell'eminentissimo cardinale Filombarino intitolato santo Trifone della città di Ravello", Silvestri sostiene che l'antica dipendenza della chiesa di Sant'Egidio da quella di Ravello durò sino al 1700: "entrambe infatti furono date in commenda a vescovi e cardinali, l'ultimo dei quali Renato Imperiale prese personalmente possesso dei beni delle due chiese (nel 1699)": SILVESTRI, *S. Egidio del Monte Albino*, cit., p. 33; cfr. AMMIRANTE, *Stato della Città*, cit., p. 90; SERIO, *Nocera de Pagani*, cit., p. 79; COSIMATO - NATELLA, *Il territorio del Sarno*, cit., p. 84.

⁸ Si confronti per esempio la decorazione pittorica della copertura a volta nella cappella della Commenda di Montsaùnes (Haute-Garonne) realizza-

presenza della modanatura sul paramento esterno suggeriscono che in origine l'ingresso fosse ad ovest, in asse con l'altare. Il senso della lettura del pannello dipinto, come vedremo, da ovest verso est, suggerisce che l'ingresso alla cappella dovesse trovarsi ancora ad ovest al momento della sua realizzazione (fine XIII sec.).

Successivamente si registrano altri due interventi di rilievo, ma non ci sono abbastanza elementi per collocarli nel tempo: l'apertura dell'ingresso orientale (in corrispondenza di quello attuale) e la costruzione della galleria ad occidente.

Al momento dell'apertura dell'ingresso ad est la quota stradale doveva essersi innalzata di almeno 1,5 m (forse in seguito ad alluvioni, non insolite per questo territorio), e fu necessario superare il dislivello tra il piano di calpestio interno e il livello stradale, utilizzando una rampa di scale corrispondente agli ultimi sei gradini di quella esistente; successivamente, fu decisa la costruzione della lunga galleria ad ovest della cappella. La presenza di feritoie lungo il lato settentrionale della galleria lascia pensare che al momento della sua realizzazione non si fosse ancora verificato un completo innalzamento della quota esterna e che in alzato si decidesse di attenersi alla conformazione architettonica della cappella originaria optando per l'utilizzo di una volta a botte e di finestre strombate. Allo stato attuale dei lavori non è possibile stabilire se le ali della galleria sono coeve tra loro e coeve alla realizzazione del corridoio centrale perché la muratura è consolidata dal cemento. Si ritiene inoltre che l'apertura del varco, attualmente tamponato, sul lato settentrionale del vano centrale, sia da mettere in relazione con la costruzione della galleria, data la corrispondenza delle rispettive altezze. Quando si verificò quest'intervento, peraltro, la quota interna dell'edificio do-

ta intorno al 1180; cfr. G. CURZI, *La pittura dei Templari*, Milano 2002, pp. 31-39.

veva essersi innalzata di ca. 90 cm (dato il dislivello della galleria).

È plausibile ipotizzare che nel corso dei secoli l'aula centrale fosse stata utilizzata anche come luogo di sepoltura e che la costruzione della galleria dovesse soddisfare proprio un'esigenza di tipo sepolcrale⁹. Del resto gli storici sono concordi nel riferire che la chiesa cinquecentesca fu costruita su una chiesa precedente che venne utilizzata come cimitero (la *Terrasanta*, appunto)¹⁰: è possibile che nel XVI secolo si perpetuasse semplicemente una consuetudine già consolidata nei secoli?

L'ultimo intervento dovrebbe coincidere con la costruzione della chiesa superiore, la risistemazione dell'ingresso attuale con il prolungamento della scala d'accesso, e la costruzione del contrafforte all'ingresso della galleria.

Come si è detto, sul lato meridionale del vano centrale, in corrispondenza dell'intradosso della volta, si trova un dipinto murale di notevoli dimensioni (ca. 5,50 m, con un'altezza pari a 1,75 m)¹¹. In origine doveva essere inquadrato da una cornice a nastro continuo formato da quattro bande colorate. Procedendo dall'esterno verso l'interno i colori si succedevano nella sequenza nero–giallo–rosso–nero: ne restano segni evidenti in alto e sul lato sinistro; lungo il margine inferiore s'individuano frammenti delle due bande centrali

⁹ I documenti provano che la vita della chiesa continuò senza interruzioni fino alla costruzione della basilica cinquecentesca (in SILVESTRI, *S. Egidio del Monte Albino*, cit., pp. 150-152).

¹⁰ *Infra*, nota 1.

¹¹ Nello stesso ambiente si trovava il frammento di un affresco raffigurante un *Santo vescovo* benedificante, probabilmente San Nicola, attualmente collocato nella sacrestia della basilica superiore dove fu murato nel 1927, cfr. A. SPIEZIA, *La pittura 'benedettina' in Campania (secc. XI-XIII): il Salernitano*, «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», XIII (2003), p. 52.

di colore giallo e rosso; mentre a destra è andata totalmente persa ogni traccia di riquadratura. All'interno di un unico campo figurativo il racconto si svolge *en plein air* sullo sfondo di una cortina di alberi rigogliosi: lo scenario è quello di un bosco. Alberi lussureggianti, dai rami pieghevoli e sottili, ricoperti da foglie a margine dentato, dalle nervature a ventaglio, si alternano ad alberi, di fattura stilizzata, rivestiti di foglie a tre o cinque lobi, di forma lanceolata, a margine liscio. I colori del fondo sono andati persi solo in qualche punto si scorgono tracce di un intonaco lattiginoso.

L'affresco può essere idealmente distinto in tre parti. A destra s'individua l'episodio meglio conservato: due figure maschili, un re e un suo dignitario, cavalcano l'una davanti all'altra seguite da una compagnia di sette cavalieri. Del re s'intuiscono la sagoma del corpo, con il braccio destro proteso in avanti, e l'ovale del volto, incorniciato da una corona con apici a palmetta, mentre i capelli sono trattiene da una cuffietta; del personaggio che lo affianca s'indovina con difficoltà il profilo del volto, mentre è ancora ben leggibile il singolare copricapo dalla forma a calotta con applicazioni in lamina sbalzata e dorata, arricchita da paste vitree di colore rosso e verde: sembrerebbe un elmo con camaglio, la qual cosa lo identificerebbe come un militare. I corpi dei cavalli si individuano solo se esaminati a luce radente.

Il corteo comprende cinque cavalieri serrati sulla sinistra e due al seguito poco discosti sul lato destro. Nell'organizzazione del primo gruppo c'è una certa incongruenza: mentre i cavalli sono schierati in diagonale e le loro teste colte in successione scalare (si scorge per esteso solo la *silhouette* del cavallo in primo piano), i cinque cavalieri rompono l'allineamento: due di loro avanzano, con il busto in primo piano, impegnati in un animato dialogo; gli altri tre, visibilmente stupiti, emergono alle loro spalle. I cavalieri sono colti in un dialogo fatto di sguardi intensi e vivaci mentre con le mani protese indicano la scena che si svolge davanti ai loro occhi. Tutti vestono costumi

dai colori sgargianti: rosa, verde, giallo, rosso; indossano singolari copricapi di stoffa leggera, che lasciano scoperti alcuni riccioli sulla fronte e sul collo; oppure portano i capelli raccolti da cuffiette.

La parte restante dell'affresco è alquanto compromessa. Al centro della scena un individuo dal capo rasato indossa una tunicella corta di colore verde e calze rosse. Ha la testa leggermente reclinata, ginocchia flesse, braccia sollevate pronte a vibrare un colpo con un'accetta tenuta alta sul capo. La mano destra impugna l'arnese tenendo il dorso dietro e le dita strette sul davanti, la sinistra l'afferra piegando il polso in posizione inversa.

L'ultimo brano del pannello è il più enigmatico a causa della precarietà dello stato di conservazione. Procedendo verso sinistra, si può individuare la sagoma di una figura maschile con il volto di profilo. Indossa una tunicella rossa, calze di colore giallo e un ampio cappello a tesa larga; con la destra impugna un'asta molto sottile, forse una freccia, tenendola ferma davanti a sé. Il braccio sinistro si direbbe sollevato a reggere qualcosa ma il tessuto pittorico è troppo compromesso; le gambe, leggermente divaricate, inquadrano lunghi fili d'erba che sorgono da un prato appena accennato; ai suoi piedi si appressa un cane. Poco discosto si vede il profilo destro di un volto maschile incorniciato da un cappello di cuoio, l'uomo, forse un cacciatore, reca con sé balestra e insegna. Alla sua destra compaiono i frammenti di un'altra figura maschile in abito giallo: il braccio sinistro è sollevato e piegato ad angolo nel gesto di afferrare un bastone; in asse con il gomito s'individuano pochi lacerti corrispondenti alla parte inferiore del corpo compresa tra il bacino e le ginocchia. La posizione degli arti fa pensare a una persona seduta. Infine, in corrispondenza del margine sinistro del pannello, si scorge la sagoma di un animale dal manto rossiccio: il corpo è disteso a terra e la testa rivolta verso l'osservatore.

Il primo a rendere noto il dipinto è stato Rosario Pinto che scriveva: "è difficile dare un'interpretazione del soggetto raffigurato,

che tuttavia, appare essere di carattere laico, iscritto nella temperie federiciana: *cavalieri*, che, forse discutono tra loro in una pausa d'una battuta di caccia. Il raffronto con le immagini del *De arte venandi cum avibus* è stringente¹². Procedendo da destra verso sinistra, Pinto vi scorgeva: cinque figure di uomini a cavallo; cinque cavalli disposti in successione scalare; due figure reali coronate; vari alberi di fattura stilizzata; un braccio che brandisce una mazza ferrata; un oggetto di difficile identificazione (uno scudo?)¹².

In questa sede si propone un'ipotesi iconografica diversa, suggerendo che quello dipinto possa essere un episodio della vita di Sant'Egidio Abate, l'eremita cui era dedicato il monastero sin dalle origini. Dalla vita del Santo risulta che un giorno (nel settembre del 673) un gruppo di cortigiani aveva convinto Wamba, re dei visigoti (672-680), a intraprendere una battuta di caccia nella foresta alla foce del Rodano, nei pressi dell'antro che accoglieva il santo eremita, per catturare una cerva bella e prestante (quella data al santo da Dio per fornirgli di latte) sfuggita all'inseguimento del giorno precedente. Alla spedizione parteciparono il re con il suo seguito, il comandante della centuria di Nimes, il vescovo della città, cacciatori con una muta di cani e guastatori che avrebbero aiutato ad aprire varchi nella sterpaglia intricata.

Raggiunto l'antro della spelonca, dove l'animale aveva trovato rifugio, un cacciatore della compagnia lanciò una freccia al fine di costringere la cerva a venir fuori ma il dardo colpì l'eremita. Quando gli uomini entrarono nella caverna videro il santo ferito che se ne stava seduto mentre pregava il Signore. Da quel momento il sovrano divenne amico del santo e gli fece omaggio del territorio sul

¹² PINTO, *La pittura*, cit., pp. 37-39.

quale fu poi costruita un'abbazia¹³.

Alla luce di quanto narrato dalle fonti si può tentare di interpretare il soggetto dell'affresco identificandone i diversi personaggi [v. la restituzione grafica alle tavv. 14-15].

Procedendo da destra si incontra il corteo guidato da re Wamba accompagnato dal comandante di Nimes; al centro della scena vi è un guastatore nell'atto di farsi strada con un accetta tra gli sterpi della foresta; poco discosto l'uomo con la freccia e il cane potrebbe rappresentare l'incauto cacciatore che per primo aveva scagliato la freccia, ferendo l'eremita; chiudono la scena sulla sinistra il santo seduto, affiancato o sorretto dal cacciatore con la balestra, e la cerva distesa vicino.

Allo stato attuale non è possibile una visione ottimale dell'affresco che, a causa dell'umidità, versa in condizioni estremamente precarie, ridotto come è a pochi brani molto lacunosi. Nei particolari migliori, come i volti dei cavalieri del corteo [tavv. 14 e 15], la cortina di alberi, le teste di profilo dei cavalli, emerge un lin-

¹³ *Acta Sanctorum*, Septembris, I, Venezia 1756, pp. 284-304: 301: "Mane autem facto, omnis familia regis, praedictam cervam venaturi, in saltum properant. Quid plura? Eodem ordine, quo pridia, cassati redierunt. Quod dum regi relatum esset, rem, ut erat, suspicatus, accito Nemausensis c [abbrev. lat. di centurione] urbis, ubi tunc forte erat, episcopo, cuncta per ordinem narravit. Tunc statuto consilio, proxima lucescente aurora, cum multitudine venatorum ac canum perrexerunt pariter rex et episcopus in saltum, praedictam rem probaturi. Motam igitur cervam insequentibus, sicut heri nudiusque tertius, usque ad locum ubi Sanctus morabatur, canis retro, sicut solebant, ululando redeuntibus, locum dumorum ac veprium densitate inaccessibilem circumdederunt in gyrum. Unus autem incautè dirigens sagittam, ut inde cervam expelleret, ante speluncae fores pro nutrice forte oranti Viro Dei grave vulnus intulit". cfr. P. TESAURO OLIVIERI e M. VASSALLUZZO, *L'eremita Sant'Egidio abate: vita, culto, legenda, località*, Salerno 1995, pp. 25-29.

guaggio pittorico di raffinata eleganza che si avvale di un disegno agile e scorrevole.

La qualità stilistica di questi particolari risulta singolarmente alta. L'affresco appare caratterizzato da un naturalismo fresco e immediato. La composizione è sorretta da un segno sicuro e deciso che definisce nettamente le zone nelle quali il colore si stende vivo e luminoso.

Le figure campeggiano sul fondo chiaro dell'intonaco, esaltate dal tono vivace e brillante della tavolozza pittorica. La comunicazione è affidata agli sguardi intensi ed espressivi degli astanti, ove attoniti ove sorpresi, e all'intensa gestualità dei vari personaggi, con esiti di forte valenza narrativa.

Nell'insieme la scena si presenta come una *tranche* di vita cortese, collegandosi idealmente ai prodotti della cultura figurativa, di impronta laica, elaborata, in Italia meridionale, in ambito federiciano e di seguito recepita in quello protoangioino¹⁴.

L'impaginazione della composizione, con i personaggi che spiccano come sagome colorate sul fondo, l'atmosfera affabile e cordiale, il gusto per i dettagli naturalistici, unitamente a un segno sciolto e scattante, rivelano una singolare consonanza con i disegni a penna colorata di un gruppo di manoscritti per i quali, dopo gli interventi di Bologna, del Degenhart in collaborazione con la Schmitt, la monografia della Perriccioli Saggese e il volume di De Castris, sembra

¹⁴ F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresden 1962, pp. 97-91; F. BOLOGNA, *I pittori alla Corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969, pp. 52-57 e pp. 64-65; F. BOLOGNA, *Angioini. Pittura e miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol I, Roma 1991, pp. 675-677; F. BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, a cura di G. Pugliesi Carratelli, Napoli 1994, pp. 240-244.

accolta l'attribuzione all'ambiente protoangioino¹⁵. In essi viene riletto e interpretato un repertorio figurativo di matrice franco-sveva, da cui si trae il gusto per i dettagli naturalistici, l'esuberanza della natura, le fisionomie paffute e arrotondate dei cavalieri, alla luce del linguaggio formale dei codici francesi, di argomento cavalleresco, importati o prodotti per Carlo d'Angiò in Italia meridionale¹⁶.

A tal punto è opportuno ricordare che: nella biblioteca di Carlo I si trovava l'esemplare personale del *De Arte Venandi* posseduto da Federico II e saccheggiato a Vittoria nel 1248¹⁷; nel 1278 Carlo I

¹⁵ F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1955, pp. 22-25; BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 52-57; B. DEGENHART e A. SCHMITT, *Fruhe Angiovinische Buchkunst in Neapel, Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, pp. 71-92; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli 1979, pp. 25-47; B. DEGENHART e A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlino 1980, II, vol. 2, pp. 187-241; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di Corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 103-112 e pp. 155-173; A. PERRICCIOLI SAGGESE, recensione a P. Leone De Castris, *Arte di Corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, «Miniatura», 2 (1989), pp. 179-182.

¹⁶ Sull'argomento v. anche: A. GRAF ZU ERBACH-FURSTENAU, *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV*, «L'Arte», VIII (1905), pp. 1-17; E. PANOFSKY - F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV (1932-33), pp. 228-280; H. BUCHTHAL - F. WORMALD, *Miniature painting in the latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, pp. 68-87; F. SAXL, *Lectures*, London 1957 (trad. it. a cura di G. Veneziani: *La storia delle immagini*, Bari 1982; in part. : *Il romanzo di Troia nell'arte francese e italiana*, cap. II, pp. 31-59); N. SPINOSA, *Miniature del periodo svevo nell'Italia meridionale*, Napoli 1967; M. ROTILLI, *Miniatura francese a Napoli*, Benevento-Roma 1968, pp. 5-15; P. SUPINO MARTINI, *Il libro nuovo*, in *Il Gotico Europeo in Italia*, Napoli 1994, pp. 351-359.

¹⁷ G. OROFINO, *Cavalleria e devozione. Libri miniati francesi a Napoli e a Bari in età protoangioina*, in *Il Gotico Europeo in Italia*, Napoli 1994, p. 384.

faceva acquistare alla Rocca Imperiale il *Roman de Godefroi de Bouillon*¹⁸; il 16 giugno dello stesso anno faceva trascrivere “*des livres de nouvel*”¹⁹; il consigliere del re, Leonardo da Veroli, cancelliere d'Acaia, morto a Napoli nel 1281, possedeva ben 14 romanzi²⁰; a corte si leggevano romanzi, poemi e liriche in francese²¹; l'inventario dei libri in francese redatto nel 1323 alla morte di Maria d'Ungheria, vedova di Carlo II, comprendeva, oltre a sei libri di devozione, “*librum unum de romanzzo in gallico*”²².

Questo contesto di presenza e cultura francese nel Regno²³ può

¹⁸ E. LEONARD, *Les Angevines de Naples*, Paris 1954 (trad. it. a cura di R. Li-guori: *Gli Angioini di Napoli*, Milano 1967, p. 48); BOLOGNA, *I pittori*, cit., p. 54; F. SABATINI, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, vol IV, tomo II, Napoli 1974, pp. 7-314; in part. : *La società cortese e la cultura francese e provenzale*, cap. II, p. 38; PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi*, cit., p. 8; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 108; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 380.

¹⁹ SABATINI, *La cultura a Napoli*, cit., p. 38; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 108; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 380.

²⁰ BOLOGNA, *I pittori*, cit., p. 54; SABATINI, *La cultura a Napoli*, cit., pp. 30-31; PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi*, cit., p. 8; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 380.

²¹ SABATINI, *La cultura a Napoli*, cit., p. 31.

²² SABATINI, *La cultura a Napoli*, cit., p. 38; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 155; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 386, nota 17.

²³ Del resto l'interesse epico-cavalleresco non era nuovo se è vero che all'iniziativa di Federico II, si deve l'edizione, della traduzione limburghese approntata tra il 1183 e il 1190 da Heinrich von Veldeke, del *Roman d'Eneas* (Berlin Staatsbibliothek, ms. germ. fol. 282), miniato in Baviera tra il 1210 e il 1220 (BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 54-55; PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi*, cit., p. 17; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 107; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 384); e che lo stesso Federico nel 1240 era in possesso di una copia del *Roman de Palamedes*, soltanto cinque anni dopo la sua compilazione (PERRICCIOLI SAGGESE, *I ro-*

spiegare la scelta di dipingere a Monte Albino le vicende di *Sant Gilles*. L'episodio pittorico si inserisce nel quadro di una tipica società cortese che, come ha dichiarato Sabatini, “coltivò e preservò con spirito aristocratico il patrimonio culturale d'Oltralpe, con i suoi cristallizzati ideali di gentilezza, raffinatezza, cavalleria”²⁴.

Da un punto di vista formale, l'affresco nocerino si allinea ad alcuni manoscritti del IX decennio del Duecento, come l'*Histoire Ancienne jusqu'à Cesar* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat Lat 5895) del 1282-83 [fig. 1.], l'*Histoire Ancienne jusqu'à Cesar* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. franc 9685) del 1280 ca. [fig. 2.], affini per altro al *Roman de Troie* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. fr. 9603) ed al *Roman de Roman de Lancelot* (Berlin, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 49), eseguiti nell'ultima decade; e l'*Histoire Ancienne jusqu'à Cesar* (Carpentràs, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 1260) del 1280-90 [fig. 3.], per la gestualità insistita dei protagonisti; il linearismo che ritaglia le *silhouettes*, irrigidendone alquanto le forme, ma pur sempre con un tratto svelto e sicuro; il principio ordinatore della composizione, la scelta di un unico campo figurativo nel quale i personaggi sfilano, tutti in primo piano, sull'intonaco lattiginoso come sul margine di una pergamena, ma con in più un'attenzione al dato naturalistico e fisiognomico che li distingue e li qualifica.

manzi cavallereschi, cit., p. 8 e p. 18; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 384). Alla corte sveva si deve peraltro la divulgazione in Occidente del romanzo di Alessandro nella versione manfrediana dell'*Historia de Preliis* della Biblioteca Universitaria di Lipsia (ms. Rep. II-4 143) assegnato ad un artefice meridionale attivo nel terzo quarto del secolo (M. ROTILI, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli 1978, pp. 103-104; PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi*, cit., pp. 19-20; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 107; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 384).

²⁴ SABATINI, *La cultura a Napoli*, cit., p. 40.

L'affresco potrebbe collocarsi al tempo degli Angiò di Napoli, già conti di Provenza dal 1246, e più precisamente durante il principato salernitano di Carlo II (1271-1285)²⁵. Si ricordi a questo proposito che la diocesi di Nocera, da cui dipendeva la chiesa di Sant'Egidio, tra il 1260 e il 1386 è unita a quella di Salerno²⁶.

Considerando il contesto artistico nel quale l'affresco si inserisce, si ritiene che sia stato eseguito nella prima metà degli anni '80 e che preceda sia il Messale francescano del Duomo di Salerno (1280-85), attribuito al maestro umbro responsabile del messale di Deruta, nel quale già si avverte, come è stato notato dal Bologna, un primo

²⁵ A questo riguardo può essere significativo ricordare che sotto il principato dell'Angiò si registrarono due episodi di certo rilievo: nel 1278 il giudice messinese Guido delle Colonne aveva terminato la traduzione dal francese al latino del *Roman de Troie* di Benoit de Saint Maure proprio su richiesta dell'arcivescovo di Salerno (BOLOGNA, *I pittori*, cit., p. 54; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 113, n. 46; BOLOGNA, *Angioini*, cit., p. 676; BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa*, cit., p. 242; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 380); e verso il 1283 fu miniato il Messale Pontificale *ad usum Ecclesiae* del Duomo di Salerno, subito prima che Carlo, fatto prigioniero nel golfo di Napoli, fosse condotto prima a Messina e poi a Barcellona dove restò fino al 1288 (BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 55-57; F. BOLOGNA, *Il "Tito Livio" n. 5690 della Bibliothéque Nationale di Parigi. Miniature e ricerche proto-umanistiche tra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento: constatazioni ed ipotesi, con un'appendice iconografica*, in *Gli Angioini di Napoli e di Ungheria. Colloquio italo-ungherese* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 maggio 1972), Roma 1974, p. 52; BOLOGNA, *Angioini*, cit., pp. 676-677; BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa*, cit., p. 242).

²⁶ P. F. KEHR, *Italia Pontificia sive repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis Pontificibus ante annum 1198 Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum*, vol. VIII, Berlino 1935, p. 305; cfr. M. VASSALLUZZO, *La Chiesa di Nocera e Sarno dalle origini ai giorni nostri*, vol. II, Nocera de' Pagani 1985, pp. 22-23 e 34-36.

aggiornamento sulle novità assisiati di Cimabue²⁷, del tutto assenti nel pannello nocerino; sia la Crocifissione affrescata nella cripta della chiesa salernitana del Crocifisso, opera di un maestro catalano-roussillonese, esito dello spostamento degli orientamenti artistici del Regno verso le strade del Roussillon e della Catalogna che si verifica, nell'ultimo decennio del secolo, a seguito delle vicende connesse alla guerra dei Vespri²⁸.

In ultima analisi va aggiunto che la tecnica del pannello non eseguito 'a buon fresco', ma ricco di rifiniture a secco, lascerebbe suggestivamente ipotizzare la mano di un frescante straniero, magari ultramontano. Del resto Carlo II nel 1282 era stato a Parigi,²⁹ circostanza che probabilmente poté fornire l'occasione all'arrivo di artisti francesi e comunque agevolare le relazioni artistiche fra la Francia e l'Italia meridionale. Nei documenti di archivio non si trovano nomi di pittori o miniatori francesi invitati a corte dai re Angioini, ma l'attività napoletana di artisti d'Oltralpe nella seconda metà del XIII secolo resta secondo gli storici un'ipotesi del tutto verosimile³⁰.

²⁷ BOLOGNA, *Angioini*, cit., p. 679; BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa*, cit., p. 246.

²⁸ BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 62-63; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 158; BOLOGNA, *Angioini*, cit., p. 678; BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa*, cit., p. 246.

²⁹ BOLOGNA, *I pittori*, cit., p. 56.

³⁰ C. LORENZETTI, *Alcuni manoscritti miniati della prima età angioina nella Campania*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», XXII (1954), p. 214; ROTILI, *Miniatura francese*, cit., p. 36, nota 41; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., p. 156; OROFINO, *Cavalleria e devozione*, cit., p. 376.

Fig. 1. *Histoire Ancienne jusqu'à Cesar.*

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat Lat 5895, f. 43r.

Fig. 2. *Histoire Ancienne jusqu'à Cesar.*

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. franc 9685, f. 46v.

Fig. 3. *Histoire Ancienne jusqu'à Cesar.*

Carpentràs, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 1260, f. 41v.

