

ARTURO CARUCCI

Gli affreschi della cripta

di Olevano sul Tusciano

GLI AFFRESCHI DELLA CRIPTA
DI OLEVANO SUL TUSCIANO

arturo carucci

Gli affreschi della cripta di Olevano sul Tusciano

Scienze e Lettere - Roma - 1953 - 1954



LINOTYP. JANNONE - SALERNO

Proprietà letteraria riservata.

*Ai miei concittadini
di Olevano sul Tusciano.*

GLI AFFRESCHI

Gli affreschi, esistenti nella grotta dell'Angelo sul Monte Rajone o Sant'Elmo o Montedoro, sono noti da tempo immemorabile al popolo di Olevano sul Tusciano, per il fatto che due volte all'anno si porta lassù a venerarvi l'Arcangelo S. Michele, e ce ne hanno dato la descrizione, nel secolo scorso, un mio prozio, il Can. Giacinto Carucci (1), e il Can. Antonio Trama (2) e recentemente mio padre, Carlo Carucci (3). Questi studiosi, però, li hanno considerati prevalentemente dal lato storico, in relazione ad una probabile visita di S. Gregorio VII ad Olevano, durante il suo soggiorno a Salerno, e la loro descrizione non risulta esatta, per averli esaminati in condizioni insufficienti di luce. Quanti, invece, in Italia e all'estero hanno studiato il periodo medioevale dell'arte in Italia, hanno ignorato del tutto la voce, che si leva dalla cripta di Olevano.

Il sentiero, che porta alla grotta, è aspro, erto, sassoso; costringe a guadares corsi d'acqua, ad inerpicarsi tra rocce scoscese. Quando salii la prima volta lassù, era con me, tra gli altri, il vecchio custode, chiamato dal popolo *eremita*. Il cammino era faticoso, appena addolcito da panorami nuovi per me e pieni di fascino nella visione di alti monti, dell'argenteo corso

(1) G. CARUCCI: *S. Gregorio VII a Salerno*. Salerno 1885.

(2) A. TRAMA: *Storia di S. Gregorio VII*. Roma 1887.

(3) C. CARUCCI: *Un feudo ecclesiastico nell'Italia Meridionale*. Subiaco 1938.

del Tusciano e dei paesetti, sparsi in lontani orizzonti. E il vecchio mi distraeva nell'ascesa col suggestivo racconto di una vivace leggenda.

S. Michele aveva trovato dimora in un anfratto del monte, sul quale sorge il Castello di Olevano, dirimpetto alla grotta del Montedoro, nella quale, invece, abitava Satana, che un giorno osò schernire l'Arcangelo, lodando la spaziosità della propria abitazione e aggiungendo un invito a visitarla. S. Michele accettò, anzi chiese che fosse stato lo stesso Satana a portarvelo. Ma, una volta entrato, dette al diavolo una tale... pedata da lanciarlo a capofitto nel vuoto. E il vecchio, quale documentazione della veridicità del racconto, m'indicò sul nostro sentiero, a cento metri sotto l'ingresso della grotta, un enorme masso, al centro del quale era un profondo segno a forma di zampa di cavallo: prima di precipitare paurosamente, attraverso uno scosceso e pietroso pendio, giù nella valle, il demonio aveva lasciato su quella pietra, sulla quale era per prima battuto, l'orma del suo piede a ricordo della sua nuova sconfitta.

Dopo un'ora di faticosa salita, giunsi finalmente alla grotta: l'interno raggiunge un'altezza di 53 metri ed una profondità di oltre 700 metri e continua, per uno stretto cunicolo, in un secondo ambiente, meno vasto, dove recentemente sono stati rinvenuti manufatti dell'età della pietra.

Prossima all'ingresso è un'ampia chiesa, costituita da solo due pareti parallele con tre absidi in fondo (1), senza volta, così che le fa da tetto l'alta roccia. E' que-

(1) Dinanzi alle tre absidi è ora un tempietto col simulacro di S. Michele, che impedisce la libera visione delle absidi e copre l'antico altare.



Ingresso alla grotta: Prima cappella o chiesa maggiore.

sta chiesa a contenere gli affreschi. Accanto è una piccola cappella a due vani: uno scoperto e un altro, dove sono i resti di un altare, sormontato da una cupoletta conica. Un affresco ne adorna la facciata. Iniziando la salita verso un'altura, che si eleva nella grotta, è un'altra cappella diruta, seguita da una quarta, che mostra soltanto le mura perimetrali. In cima è una quinta cappella, nel buio più assoluto. Alla luce delle lampade mi apparve architettonicamente perfetta, sul tipo dell'altra, che sorge accanto alla chiesa maggiore. Quasi a ridosso della parete destra della grotta, tracce di costruzioni.

E' quanto resta di un antico cenobio rupestre (1). Oggi si riaffaccia alla ribalta della storia per ricordare l'ascesi, che guidò lassù quanti nella penitenza e nella solitudine cercavano l'unione con Dio, e per rivelarsi a noi quale patrimonio di arte, conservato dai secoli: voce di un tempo passato, oscuro forse nella sua storia, ma luminoso per la sua fulgida fede.

Il presente lavoro vuol trattare solo degli affreschi.

Certo, i problemi presentati dalla cripta di Olivano sono numerosi e complessi: storia, arte, architettura, speleologia. Gli affreschi, però, costituiscono un capitolo a sè. La parte più appariscente. Direi immediata. Ho ritenuto, perciò, darne una breve guida, affinché possano essere maggiormente gustati da quanti sali-

(1) Tracce di costruzioni all'ingresso della grotta, oltre a pochi metri da essa e un oratorio, detto *la cella*, più giù, prima d'iniziare la salita ultima e più ripida, completano le appartenenze dell'antica comunità. Nell'interno, due raccoglitori dinanzi alla quinta cappella, e un altro poco distante ricevono l'acqua gocciolante dalla volta della grotta, che, incanalata, alimenta ancora una piccola fontana a pochi metri dall'ingresso.

ranno alla grotta, mossi dalla fede o dalla curiosità, dall'amore per l'arte o per gli stupendi panorami, che si offrono dal Monte Rajone.

L'iconografia degli affreschi presenta poche difficoltà d'interpretazione per quanto riguarda gli episodi illustrati; ma ne presenta parecchie, allorchè si cerca di dare un nome alle singole figure rappresentate: il tempo e l'umidità hanno ròso spesso gli affreschi e i tratti dei personaggi non sempre consentono un'identificazione sicura, non appartenendo in esclusiva ad un Santo determinato. Quest'ultima difficoltà era stata forse presentata dagli stessi artisti, i quali, seguendo una norma quasi comune del tempo, hanno aggiunto spesso ai lati del personaggio il nome, per esteso o con la sola iniziale. Purtroppo, la maggior parte di tali lettere sono state consunte dall'umidità, anche perchè gli affreschi in taluni dettagli erano completati con aggiunte eseguite sulla parete già asciutta, che non sempre hanno resistito all'edacità del tempo.

Gli affreschi possono dividersi in due gruppi: uno esterno alla chiesa maggiore e comprendente solo due figurazioni; ed uno interno, costituito da un ciclo cristologico nella navata, da una serie di Santi e di scene nel presbiterio e dagli affreschi delle absidi.

L'autore

L'artista nel Medio Evo era ritenuto un esecutore di ordini e in genere il suo nome restava ignoto. Talvolta è stato dato sapere il nome del committente: così conosciamo Epifanio per gli affreschi di S. Vincenzo al Voltorno, Daniele per quelli della cripta di S. Giovanni presso Brindisi, Desiderio per la basilica di S. An-



La quarta cappella.

gelo in Formis, ecc.; per Olevano anche il committente ci è ignoto.

E' da ritenersi, comunque, che gli affreschi di Olevano non siano opera di un solo artista. Almeno tre. Forse anche quattro. Presumibilmente erano monaci della comunità, arroccata sull'erta grotta.

Erano greci?

Allo stato attuale degli studi non è possibile stabilire quale fosse il carattere della comunità religiosa di Olevano, cui sarebbero appartenuti gli autori degli affreschi. Non credo che debbano ritenersi monaci fuggiti alla persecuzione iconoclasta, non solo perchè gli affreschi sembrano di un periodo posteriore, ma anche perchè non è sostenibile che quei monaci abbiano potuto cercare e trovare una sicurezza proprio nel Mezzogiorno d'Italia, ancora in buona parte dominio dell'Imperatore di Bisanzio.

Comunque, della comunità religiosa della grotta di Olevano sappiamo, almeno per ora, ben poco. Certamente dovette godere di una larga autonomia, che generò anche abusi, tollerati dalla Chiesa nei tempi turbinosi, che precedettero il secolo XI, quando l'autorità, religiosa e civile, li stroncò determinando, però, la rapida decadenza della comunità.

Infatti, Guaimario IV, principe di Salerno, il quale, in occasione di una donazione alla cripta nel 1010, quasi aveva riconosciuto al suo capo il titolo arrogato di *episcopus* (1), nel 1035 trasferiva la chiesa stessa alla badia di Cava dei Tirreni *cum codicibus et omni*

(1) Infatti, il documento (riportato dal Di Meo: *Annali*, t. VII, pag. 17-18) ricorda che nella chiesa di Olevano *vir venerabilis Cennamus episcopus preesse videtur*.

ornamento ipsius ecclesiae, cum vineis et terris vacuis (1). Il voltafaccia del Principe non sembra, però, che abbia determinato la fine della comunità, perchè un documento del 1051 chiama ancora *pontifex* il suo capo (2). Finalmente una bolla di Stefano IX del 24 marzo 1058 (3) chiudeva la serie degli abusi e dei vescovi della cripta di Olevano, perchè dalla facoltà, concessa ad Alfano I, arcivescovo di Salerno, di consacrare i vescovi suffraganei, escludeva la chiesa di Olevano.

Non mancano elementi per far pensare che la comunità olevanese sia stata orientale alle sue origini, ma tali elementi non sembrano determinanti.

La cripta stessa ricorda le laure rupestri di Puglia; però, spesso all'origine di monasteri benedettini è proprio una grotta, come per Subiaco, per Vicovaro e per Cava. Il decorare la totalità delle pareti era una caratteristica bizantina e nei nostri affreschi son numerosi i motivi orientali, come la figura immobile, astratta, gli occhi sbarrati; però tutte le pareti sono affrescate anche a S. Angelo in Formis e si sa come fu forte l'influenza dell'arte orientale in Occidente nel Medio Evo.

Peraltro, le poche iscrizioni della grotta, giunte fino a noi, nomi di personaggi raffigurati o le sole ini-

(1) *Codex Diplomaticus Cavensis*. Milano 1884: luglio 1035, t. VI, pag. 37.

(2) A. BALDUCCI: *Archivio della Curia Arciv. di Salerno*, vol. III, pag. 68.

(3) *Excepta ecclesia Sancti Michaelis in Monte Aureo sito in Campania* (P. F. KEHR: *Regesta Pontificum Romanorum. Italia Pontificia*. Berlino 1935, vol. III, 350. 21). Le parole della bolla, però, fanno supporre che, prima di Alfano I, qualche vescovo di Salerno o di altra diocesi abbia effettivamente consacrato vescovo il capo della comunità olevanese.

ziali, son tutte latine (1); la prevalenza dell'iconografia di S. Pietro potrebbe ricordare che i benedettini tanto diffusero il culto dell'Apostolo; Santa Scolastica è la sola figura femminile affrescata sulla parete sinistra del presbiterio, nella serie di vescovi, tra i quali S. Pietro, e di monaci, tra i quali S. Benedetto. I beni della cripta furono trasferiti, nel secolo XI, alla badia di Cava. Infine, una conferma che gli artisti di Olevano non erano orientali è data dalla figurazione dell'Agnello sulla fronte dell'abside di sinistra: nel 693, infatti, il Concilio Trullano II, detto anche Quinisesto, mai riconosciuto dalla Chiesa latina, aveva proibito (2) la rappresentazione di Gesù *sub specie agni* e da allora l'Agnello era scomparso dagli schemi bizantini.

Quindi si può affermare che all'epoca degli affreschi la comunità olevanese non aveva carattere orientale, anche se manca una documentazione sicura.

Epoca degli affreschi.

Stabilirla è un'impresa tutt'altro che facile e in genere concorrono alla datazione di un affresco medioevale non pochi fattori, che possono essere diversamente valutati dagli studiosi: gli affreschi di Castelseprio, per esempio, non ancora hanno avuto una datazione precisa e definitiva.

(1) Il TRAMA (op. cit. pag. 498) sostiene di aver letto iscrizioni greche, ma non mi è stato dato trovarle dove egli le ha indicate.

(2) Nel canone 82.

I nostri affreschi possono datarsi al secolo X.

Gli accostamenti possibili con altri affreschi sono ben pochi, il che non deve recar meraviglia, perchè « per il secolo X sono straordinariamente scarsi i resti di pitture, che valgano a darci un'idea più o meno precisa di ciò che allora avvenne nel campo delle arti figurative » (1). Alcuni motivi iconografici ci ricordano gli affreschi di S. Maria Antiqua in Roma e di S. Vincenzo al Volturno (sec. IX); ma sono più indicativi i riferimenti alle pitture della basilica dei Santi Martiri di Cimitile e della Grotta dei Santi in Calvi (sec. X), anche se si distinguono per il tratto, che ad Olevano appare più svelto, volutamente incompiuto e privo di sfumature e contorni, e per i colori, che son pochi e sparsi con accortezza su di un disegno tracciato. I nostri affreschi s'inquadrano, quindi, in quella pittura bizantina, che per le sue tinte sommarie denota una tecnica piuttosto popolare, molto diffusa negli ambienti provinciali. Infine non pochi dettagli iconografici, che troviamo negli affreschi di Olevano, non sembra che siano giunti in Occidente prima del secolo X.

E' vero che elementi compositivi, che troviamo negli affreschi di Olevano, ricorrono anche in opere pittoriche del secolo XI; ma in tale periodo era già in atto la decadenza della comunità della cripta e ciò c'induce ad escludere che in tale secolo potette essere affrescata la chiesa del Montedoro.

(1) LAVAGNINO: *Il Medio Evo*, Torino 1936, pag. 189.



La seconda cappella.

Carattere.

Non pare che l'unico scopo (1), che si prefissero gli artisti, sia stata la decorazione delle pareti della chiesa. Piuttosto, a questo fine immediato s'inserì un altro molto più elevato: dare alle pitture un accentuato carattere apologetico contro l'eresia di Ario, negante la consustanzialità del Verbo Incarnato col Padre. Ciò appare dalla scelta delle scene evangeliche (il vangelo dell'Infanzia, il Battesimo, la Crocifissione) e da altre figurazioni, alcune delle quali esplicitamente antiariane, come quella di S. Atanasio ed Ario al cospetto di Costantino.

Tale ipotesi è avvalorata anche da altre considerazioni, per ora non documentate.

Il Can. G. Carucci, infatti, in un manoscritto inedito ritiene che il nome di Ariano, dato al capoluogo del Comune di Olevano, abbia avuto origine dal fatto che nella gola di monti, dove ora sorge la frazione, che è la più vicina alla grotta, fu costretta la comunità di religione ariana della zona (2). Il Guillaume, inoltre,

(1) Di notevole interesse è la ripetizione dell'iconografia di S. Pietro. Potrebbe spiegarsi col fatto che la figura dell'Apostolo domina la storia della Chiesa e che i benedettini ne diffusero il culto, ma può esserci una terza ragione, anche se leggendaria.

Il paese più vicino alla grotta è Acerno. Più in là è Montella. In questi due paesi è ancor viva la leggenda del passaggio di là di S. Pietro, durante il suo viaggio verso Roma. Non è difficile che la stessa leggenda abbia avuto addentellati con Olevano, punto obbligato per quanti, scendendo da Acerno, volevano immettersi sulla via Popilia, alla volta di Napoli, il primo vescovo della quale, S. Aspreno, si ritiene che fosse stato consacrato da S. Pietro. Gli affreschi, quindi, potrebbero essere l'eco di tale leggenda.

(2) Il Carucci purtroppo non cita la fonte di questa notizia. Però, i nomi in *-anum* indicano terra, campo, possedimento. Quindi *Arianum* significherebbe *terra di Ario* (cfr. G. FLECHIA: *Nomi locali del Napoletano*, Torino 1874, pag. 93).

sostiene che provenga dalla cripta di Olevano la Bibbia del secolo IX a caratteri visigotici, conservata alla badia di Cava e contenente numerose postille antiariane (1).

Non deve recar meraviglia che nel secolo X, se in tale secolo fu affrescata la chiesa maggiore della grotta di Olevano, era ancor viva la lotta contro un'eresia, condannata fin dal 325, perchè l'arianesimo aveva inciso troppo nell'animo cristiano, e ne son conferma le stesse postille della Bibbia visigotica di Cava, che è del secolo IX, quindi di un periodo molto vicino ai nostri affreschi, anche se detta Bibbia non dovesse provenire da Olevano. Inoltre, l'arianesimo era stato fino a qualche secolo prima la religione dei Longobardi, dominatori del Principato di Salerno nel secolo X. Perciò negli affreschi di Olevano si potrebbe scorgere il monumento dell'arte alla conversione al Cattolicesimo del ramo longobardo del Mezzogiorno d'Italia.

(1) P. GUILLAUME: *Essai historique sur l'Abbaye de Cava*. Cava dei Tirreni 1875, pag. 21. Delle postille antiariane citiamo: *Audiat Arrius et caeteri; Et Arrius eum praedicat creaturam; Si est veritas quomodo creatura?; Et Arrius dicit non est verus filius; ecc.*



Facciata della seconda cappella.



ICONOGRAFIA

Gli affreschi esterni.

1) *La Vergine col Figlio.*

L'affresco adorna la facciata della cappella più vicina alla chiesa maggiore. Quando giunsi la prima volta alla grotta, era coperto da uno spesso strato di muschio, accumulato sulla facciata dall'umidità e dal tempo e interrotto da lettere, segnate profonde con la punta di un chiodo: i nomi dei visitatori, che volevano, così, lasciare di sè... un'impronta nella storia. Ritornai dopo qualche mese e mi accorsi che le lettere presentavano tracce di colore. Dietro mio suggerimento, allora, fu lavata l'intera facciata della cappella.

L'emozione di allora resterà incancellabile nel ricordo mio e di quanti assistevano: il muschio cadeva e si delineava un affresco di fine fattura: la Vergine col Figlio tra due Angeli, in una cornice a forma di greca con orlo in rosso, in uno sfondo azzurro cupo. Quando la pulitura fu completata, ci accorgemmo che eravamo profondamente commossi: dopo secoli quella Madonna si riaffacciava per la prima volta, incontrando i nostri visi. Era il 17 settembre 1962.

Maria, a mezzo busto, regge col braccio sinistro il Bambino, verso il quale inclina leggermente il capo, e i suoi occhi son diretti a chi entra nella grotta, quasi a presentargli il Figlio benedicente. Gli Angeli, quello a destra in manto rosso e l'altro in manto bianco, sono profondamente inchinati in atto di adorazione della vi-

sione divina, e le ali variopinte completano la bella figurazione, che smorza la statica jeraticità bizantina con un tono di maestà, congiunto ad un fascino di austera tenerezza.

Gli Angeli adoranti sono un motivo orientale, accolto in Occidente, ed hanno la funzione di testimoni dell'apparizione celeste o di accoliti, proni all'omaggio al Cristo (1). Se non fosse stato deturpato dalle scritte dei visitatori, la sorte ci avrebbe conservato l'affresco intatto nel disegno e nel colore, in un modellato fatto di calore e di armonia.

2) *L'Arcangelo Michele presenta al Cristo la chiesa.*

L'affresco è sull'arco, che costituisce un primo ingresso laterale, nella parete a sinistra, della chiesa maggiore (2).

La sua iconografia mi apparve in un primo tempo complessa, perchè i colori sono appena visibili e la figurazione è spezzata da un cedimento in avanti della parete, tamponato da un recente riempimento con calce. Più tardi, invece, la raffigurazione si rivelò di grande interesse: l'Arcangelo, del quale si scorge il disegno delle ali, presenta a Gesù la chiesa dal tetto rosso (3). Un barbacano, eretto a sostegno della parete cadente, potrebbe darci, se rimosso, ulteriori elementi per una esatta interpretazione iconografica.

Lo sbiadito colore sfuma il volto del Cristo; il suo trono è regale, perciò senza schienale e con un am-

(1) A. GRABAR: *Martyrium*. Parigi 1946, vol. II, pagg. 177 e 227.

(2) L'altro ingresso, anche formato da un arco, è sulla stessa parete, nella parte prossima all'altare.

(3) L'interpretazione è del prof. Hans Belting.

pio cuscino; e la sua mano è benedicente nell'accettazione del dono. Dinanzi a lui è S. Michele dal volto femminile e con l'aureola verde-celeste, colore che ritorna sempre in ogni figurazione angelica della cripta di Olevano (1). Tende il braccio destro al Cristo in atto di offerta della Chiesa, che, indicata dall'altro braccio, mostra solo il suo tetto.

L'artista sembra che si sia staccato dai soliti schemi tradizionali, dando al gruppo un senso vigoroso di movimento. Il modellato mostra finezza, proprietà e gusto. Il colore, ormai in massima parte caduto, dona alla figurazione quasi un carattere di trascendenza.

Affreschi interni.

Il ciclo cristologico.

Occupano le due pareti della chiesa maggiore fino al presbiterio (2): le scene a sinistra, su di un doppio registro, illustrano, in perfetto ordine cronologico, il Vangelo dell'Infanzia; quelle a destra, invece, occupano un solo registro e sono di dimensioni maggiori: di esse solo due ci sono pervenute, in buona parte superstiti, mentre le altre due seguenti sono illeggibili: qualche lieve traccia fa pensare che raffigurassero l'Anastasis e le Mirrofore al sepolcro.

Questi affreschi hanno una quasi assoluta mancanza di riferimenti ai Vangeli apocrifi. La ragione sembra dovuta al fatto che, dopo la vittoria sull'iconoclastia (877), la Chiesa ebbe cura che gli artisti restassero fedeli ai testi canonici, avendo come fine l'istruzione

(1) L'unica eccezione è nella scena del Battesimo.

(2) Il sogno di Giuseppe e la fuga in Egitto però varcano i limiti del presbiterio.

del popolo, attraverso le immagini sacre, e la sua elevazione nella mente e nel cuore, con l'esempio del Cristo e dei Santi. Presto, però, gli artisti cominciarono ad attingere alle sorgenti apocriefe, specie nelle provincie periferiche dell'Impero, a causa di un rilassamento della sorveglianza della Chiesa. Ciò non accadde, in genere, quando i committenti erano gli abati dei grandi monasteri, i quali vollero che le figurazioni fossero improntate sempre ad un alto senso di misticismo, che, quale fresca fonte, offrono i quattro Vangeli. Perciò, anche nell'iconografia degli affreschi di Olevano sul Tusciano, sembra che aleggi solo la preoccupazione che *attraverso le immagini, il pensiero sia guidato, in uno slancio spirituale, verso l'invisibile grandezza di Dio* (1).

Gli affreschi della parete a sinistra sembrano distinguersi da quelli di destra per una composizione ingenua, che dà maggior rilievo alla dominante spiritualità e ad un chiaro movimento, principalmente interiore. Si scorge, infine, nel modellato di tutti gli affreschi un'ansiosa ricerca della simmetria, chiesta a schemi bizantini e perciò priva di quella vivacità innovatrice, che fu preludio dell'arte romanica.

Parete di sinistra.

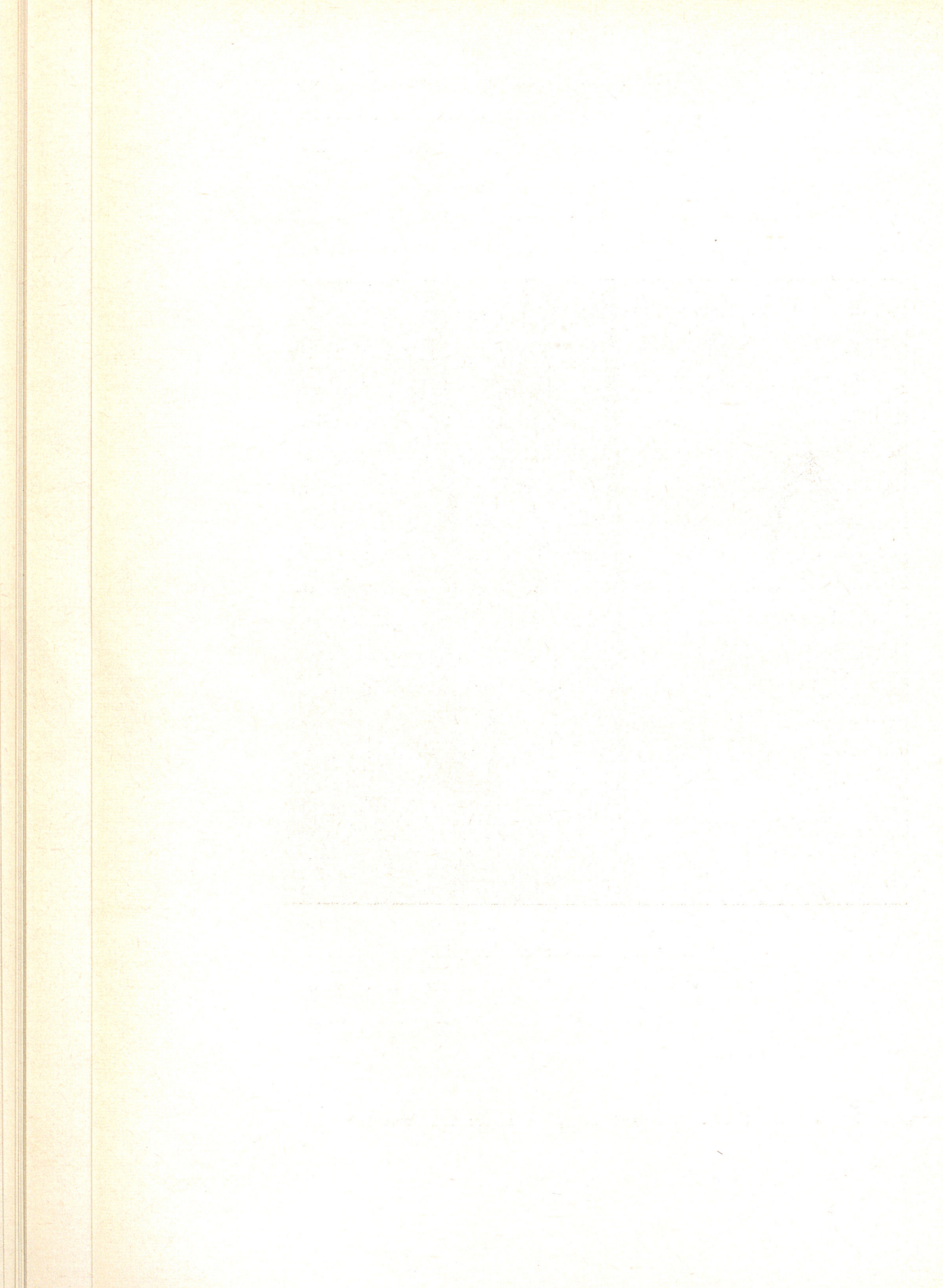
Registro superiore.

1) *L'Annunziazione.* La scena è troppo consunta e permette appena di intravedere l'Angelo e la Vergine, che è in piedi, dinanzi a uno sgabello, su cui poggia un cuscino.

(1) Ms. ampl. Coll. Concil.: t. XII, pag. 1061 c.



La Presentazione al Tempio.



2) La *Visitazione*. Anche questa scena è molto deteriorata, ma consente di scorgere una composizione, che non si discosta dalla comune iconografia del tempo: le due Sante strette in un abbraccio, che lascia liberi i loro volti; Maria ritta, a significare che in lei è il Cristo; Elisabetta un po' curva, ad indicare la sua età avanzata e la sua inferiorità rispetto alla Madre del Signore; e l'ancella dal volto stupito, che si affaccia da una porta, della quale ha raccolto da un lato la tenda.

3) La *Natività*. Di questa scena è restato quasi solo il disegno, che però lascia scorgere la grandiosità della composizione, in parte distaccata dalla comune iconografia, perchè senza dipendenze apocriefe e con sapore profondamente umano. Generalmente, infatti, gli artisti medioevali hanno voluto mettere in rilievo il parto verginale di Maria e perciò introducono nella scena Salome e danno a Gesù un ruolo secondario rispetto a Maria. L'artista di Olevano, invece, ha rifiutato l'apocrifia Salome, non avendo scopi apologetici, ma narrativi. Ha però conservato a Maria il posto preminente, come la Liturgia, la quale, in Oriente e in Occidente, riserva alla Vergine un posto di onore nel tempo natalizio, associandola strettamente al mistero dell'Incarnazione. L'artista, perciò, canta nell'arte Maria nel suo privilegio unico di Madre di Dio.

Dimostrazione indiretta della realtà del parto, nel piano inferiore son figurate le donne, che danno il bagno a Gesù, raffigurato grandicello e benedicente, quasi fosse sembrato irriverente presentarlo come un neonato comune. Il bacile, a foggia di coppa finemente lavorata, è molto vicino a quello di S. Vincenzo al Volturno e simboleggia il fonte battesimale, che lava l'anima dal peccato.

Giuseppe conserva la sua iconografia tradizionale: seduto, appartato, con la mano al volto e in atteggiamento meditativo.

4) La *Presentazione al Tempio*. E' uno degli affreschi meglio conservati e, pur rifacendosi a schemi comuni, mostra nell'artista una profonda conoscenza dello spirito della Chiesa, la quale nella *Presentazione* (per i greci, festa dell'Incontro: *Hipapanthé*) scorge l'incontro di Gesù con l'umanità: *Ecco, viene al suo tempio il Signore come un dominatore: Godi! Rallegrati, Sion, correndo al tuo Dio!* (1). E' l'incontro dell'antica Alleanza col Cristo, per ottenere, nell'apparizione del Signore, la sua originaria freschezza.

Agli estremi della scena sono: a sinistra Giuseppe con le colombe e a destra Anna, che leva un braccio, significando la sua qualità di veggente, e stringe un rotolo con la mano sinistra: eco delle antiche profezie, annuncianti il Cristo venturo. Entrambi son fermi.

Un senso impercettibile di movimento, invece, indicato anche dalla posizione dei piedi, è nella Vergine e in Simone, che si vanno incontro, congiunti e non divisi dall'altare, sul quale Maria porge Gesù al vecchio, come se l'offerta iniziale, che avveniva nel tempio di Gerusalemme, evocasse *il sacrificio della sera*: la morte dell'Agnello dell'Alleanza eterna sull'altare cruento del Calvario. Il Bambino è sollevato dalle braccia materne come su di un trono e l'artista gli dà come cornice l'arco centrale dell'edificio, affrescato nello sfondo: motivo non nuovo in Occidente, che pare mutuato da modelli capadociani.

(1) Invitatorio al Mattutino del 2 febbraio.

Registro inferiore.

1) *I Magi ricevuti da Erode.* La scena, fortemente deteriorata, non è comune nell'iconografia ciclica e sembra aver qui la funzione di professione di fede, in quanto i Magi furono i primi a riconoscere Dio nel Nato di Betlehem: *Abbiamo visto la sua stella in Oriente e siamo venuti per adorarlo* (1). E' quindi chiara l'affermazione della divinità di Gesù, negata da Ario.

2) *L'Adorazione dei Magi.* Pare che vi sia stata una tacita intesa tra gli artisti del Medio Evo di dare a questa figurazione un carattere di soave poesia, una nota di particolare bellezza, facendone una composizione che fosse stata sufficiente, a solo guardarla, d'infondere nell'anima una pace profonda e serena. L'artista di Olevano non è stato di meno degli altri, nè ha saputo staccarsi dalla ricerca della simmetria, messa, anzi, in maggiore evidenza dalla sincronicità del gesto dei Magi e dalla solenne statuarietà delle tre figure, che fanno corona al piccolo Gesù.

La scena è divisa in due parti.

A sinistra sono i tre Magi, dei quali uuo imberbe, motivo comune nell'iconografia, i quali simboleggiano l'umanità, che nei suoi tre stadi, l'adolescenza, l'età di mezzo e la vecchiaia, s'inchina al Cristo (2). In un angolo a sinistra, alle loro spalle, è un disco rosso, che quasi si confonde con i berretti frigi dei Magi dello stesso colore: sta ad indicare l'astro, che fu loro di guida. Se è così, l'artista ha mostrato una grande esattezza nell'illustrare l'episodio del Vangelo: questo, infatti, pre-

(1) Mt.: 2.2.

(2) BERTEAUX: *L'art dans l'Italie Méridionale*, pag. 292.

cisa che la stella *andò avanti* ai Magi fino al luogo dove era Gesù; ma si trovò necessariamente alle loro spalle, quando, *entrati in casa, trovarono il Bambino con Maria sua madre* (1).

A destra, la Vergine in trono presenta Gesù benedicente ai Magi, che gli tendono le braccia reggenti i doni. Il trono è senza schienale, come quello riservato nel Medio Evo ai sovrani: Maria, infatti, presenta Gesù quale re ed è questo il significato, dato dalla Liturgia all'oro, offerto dai Magi. Anche se l'affresco è alquanto sciupato dal tempo, vi si scorge una grande solennità e l'atteggiamento della Vergine è improntato a materna tenerezza nel gesto delle mani, che trattengono Gesù.

Accanto a lei è un Angelo, dall'aureola verde-celeste, leggermente inchinato, quasi che fosse lui a presentare la visione divina ai tre Magi, che arrivano. Alle spalle del trono è Giuseppe: è questo il posto riservatogli dall'iconografia, che vuol mettere in evidenza la sua funzione di vigile custode della Madre e del Figlio.

La scena non si distacca dagli schemi tradizionali. L'artista, però, ha saputo infonderle quell'aura di misticismo, di soavità e di grazia, di cui lo spirito cristiano ha sempre circondato l'*adorazione dei Magi*.

3) *Un Angelo ordina a Giuseppe di fuggire in Egitto.*

La scena quasi sembra fusa con la precedente, per la ristrettezza dello spazio, anche se la rappresentazione deve considerarsi conseguenza dell'altro episodio.

(1) Mt.: 2. 9 e 11.



Il Battesimo.

L'Angelo è figurato accanto a Giuseppe, il quale è disteso sul letto, immerso in un sonno profondo. Il modo di concepire la prospettiva dagli artisti medioevali fa sembrare che il Santo sia adagiato su di una sedia.

La scena, ridotta ai soli protagonisti, mostra un accurato trattamento del panneggio e rispecchia la sobrietà del racconto evangelico.

4) La *fuga in Egitto*. Della scena è superstite solo la metà della cavalcatura, con un personaggio, che segue in veste di pellegrino e che rappresenta Jacopo e non Giuseppe, come appare non solo dal vestito, ma principalmente dalla mancanza dell'aureola, che, invece, orna sempre la figura di Giuseppe negli affreschi di Olevano. Sono appena visibili tracce del disegno della figura della Vergine, che regge sulle ginocchia il Bambino. La presenza di Jacopo è l'unico riferimento agli apocrifi negli affreschi di Olevano.

Quanto resta della cavalcatura è sufficiente per darci un saggio della capacità dell'artista e del suo rilevante senso di osservazione e consente un valido accostamento alla scena similare di Castelseprio.

Parete di destra.

1) Il *Battesimo di Gesù*. L'affresco è molto ben conservato, almeno nel colore.

Gesù occupa la posizione centrale. Le braccia, seguendo una innovazione bizantina del secolo X (1), hanno una movenza più spontanea e più consona alla

(1) MILLET: *Récherches sur l'iconographie de l'Évangile*. Parigi 1916, pag. 176.

sacralità dell'avvenimento, perchè le mani evitano di nascondere il nudo, come in miniature siriache e cappadociane. La mano del Battista, più che sfiorargli la testa, come a Ravenna e più tardi a Dafni, è posata su di essa, motivo comune in Occidente, quantunque di eredità orientale, come la posizione di Gesù, leggermente rivolto verso Giovanni. L'artista aveva figurato il Cristo col corpo immerso nelle acque del Giordano, completando la raffigurazione delle onde sul corpo con striature dipinte non a fresco, che l'umidità ha fatto cadere in massima parte.

Giovanni nella scena del Battesimo ha sempre un posto di primo piano e la sua figura nel nostro affresco sembra essere ispirata a modelli siriaci per la sua posizione a sinistra e per la foggia del vestito. E' di origine bizantina, invece, la sua mano sinistra, che appare sotto il braccio destro, teso a versar l'acqua sulla testa di Gesù.

Il numero degli Angeli nel Battesimo non è costante: talvolta mancano o è uno solo, spesso son due o tre, altra volta più. La loro presenza non è affermata dagli Evangelisti. Ma la Liturgia orientale (1) ed occidentale (2) li ricorda e deve averli suggeriti agli artisti. La trinità angelica è di origine cappadociana, passata in Occidente nel secolo X (3), ed indica i testimoni della

(1) *Presso il Giordano, come nei Cieli, le potenze angeliche tremavano di stupore, contemplando l'abbassamento di Dio* (da un tropazio della 7^a ode del Mattutino della Chiesa siriana).

(2) *I Cori degli Angeli, vedendo l'invisibile venir verso le acque, si chiedevano sgomenti come Dio invisibile avesse potuto assumere la natura di servo* (da un'antifona dell'Ottava dell'Epifania, prima della riforma di S. Pio V).

(3) MILLET: *op. cit.* pag. 178.



Il Battesimo (dett.): La trinità angelica.

teofania. In ogni figurazione del Battesimo hanno sempre le mani velate. Questo motivo, assolutamente orientale, attribuisce agli Angeli la funzione di assistenti alla cerimonia sacra e la chiesa bizantina mette sulle labbra di Gesù queste parole rivolte a Giovanni: *Vieni a compiere con gli Angeli su di me i sacri riti* (1). Tale significato, però, non fu compreso dagli artisti di Occidente, i quali, riportando questo motivo iconografico nelle loro opere, hanno piuttosto scorto in esso gli Angeli intenti a custodire le vesti di Gesù (2): così il nostro affrescatore, il quale perciò ha coperto le mani dell'Angelo in primo piano con un drappo dal colore diverso da quello delle sue vesti.

La teofania, che rivela la divinità di Gesù (3) e rende la scena eminentemente antiariana, è espressa dalla colomba, che scende sul Cristo nella maniera come è figurata a Ravenna e nelle miniature siriane.

Il Giordano spesso ha la sua allegoria in un vecchio e talvolta in un giovane. A Olevano, invece, lo rappresentano due fanciulli nudi, che da due urceoli versano acqua nel fiume, forse simbolo dei due piccoli laghi dai quali nasce (4). E' questo un motivo molto raro, ereditato dall'Oriente (5), che sembra anche riferirsi al battesimo delle genti.

(1) Ikos della fine dell'Orthros del 2 e 5 gennaio.

(2) Il RÈAU (*L'art chrétien*. Parigi 1957, vol. II, pag. 297) ritiene anche un altro significato: gli Angeli reggono le vesti dei battezzandi.

(3) *Ed ecco una voce dal Cielo: Questi è il mio figlio diletto, nel quale ho posto le mie compiacenze* (Mt.: 3. 17).

(4) *Nec Jordanes pelago accipitur, sed unum atque alterum lacum* (el-Hule e Tiberiade) *integer perfluit, tertio retinetur* (Tacito: *Historia* 5. 6).

(5) Lo si trova più tardi in una miniatura del secolo XII, nel manoscritto vaticano greco 1162, f. 22 v.

La rappresentazione del Battesimo in Olevano fa girare intorno alla figura del Cristo tutti i personaggi, che compongono la scena, come un'aureola, che attraverso la colomba si congiunge al Cielo. L'effetto non manca di estrosità, anche se appare spontaneo. Il panneggio, molto accurato nel suo scendere lungo i corpi, traduce un lieve movimento nei tre Angeli, come un riflesso del palpito, che anima le ali.

2) La *Crocifissione*. L'iconografia primitiva presentava Gesù crocifisso non come un uomo che sofferiva, ma come un Dio che trionfava: perciò più che l'espressione di un dramma, era la rivelazione di un dogma: eco della stessa Liturgia, la quale ancor oggi nel Venerdì Santo ricorda *il legno della croce, per il quale è venuta la gioia a tutto il mondo* (1). L'atteggiamento della Vergine, inoltre, rispecchiava lo *stabat* del Vangelo (2) e quindi era di dolore nobile e composto.

I primi a darci esempi delle sofferenze di Gesù crocifisso furono i cappadociani. E, col secolo X, questa forma figurativa cominciò ad essere seguita in Oriente e in Occidente, in quanto l'iconografia primitiva sembrò non soddisfare più le esigenze spirituali delle masse.

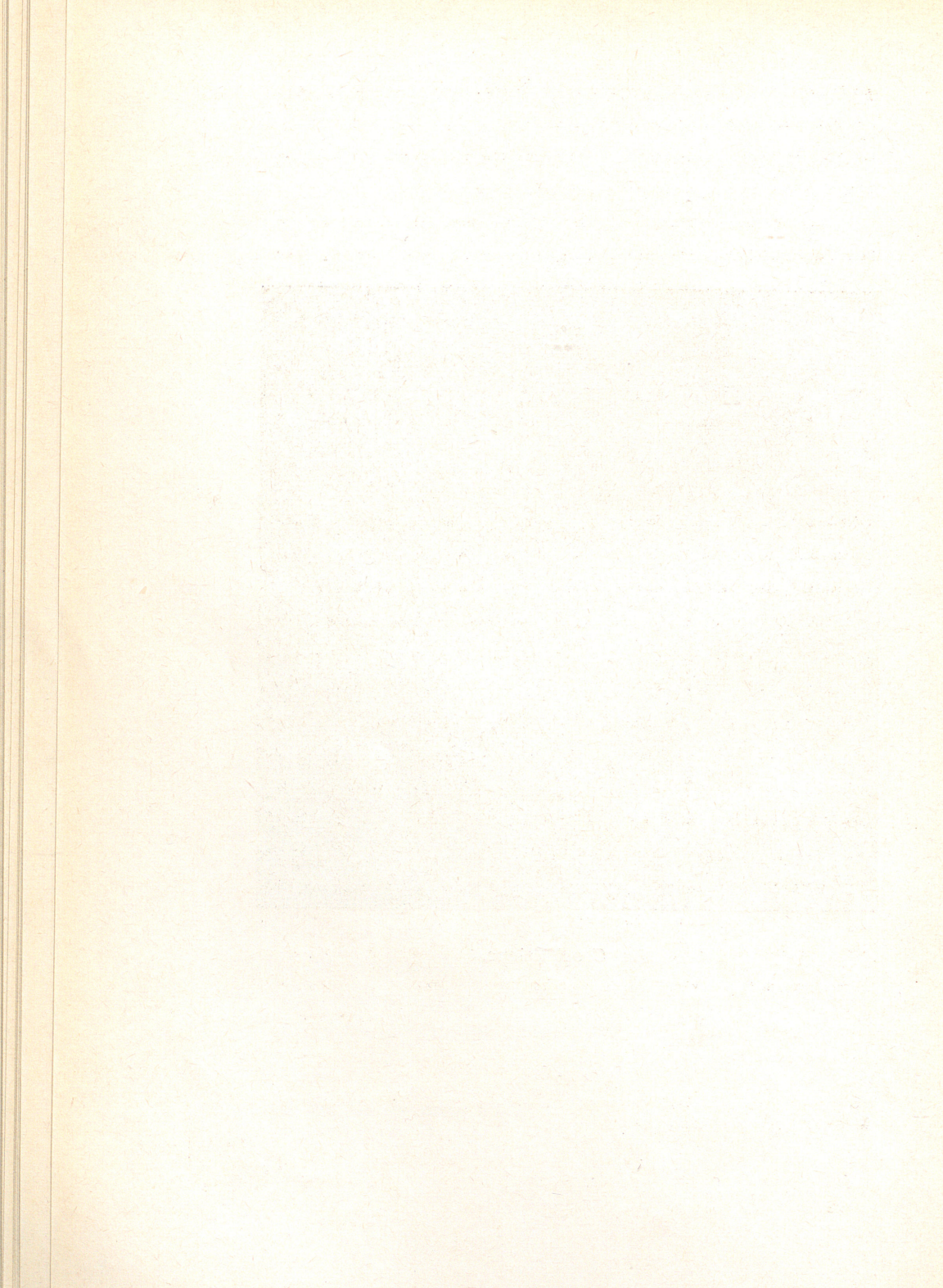
L'affresco di Olevano si rifà in parte all'iconografia antica. Gesù, quindi, non mostra la sua sofferenza, ha lo sguardo fisso e sereno, non ha la corona di spine e neppure quella regale. Il suo corpo non è rigido, come lo sarà più tardi negli affreschi di S. An-

(1) Adorazione della Croce.

(2) Giov.: 19. 25.



La Crocifissione.



gelo in Formis, ma lievemente flesso nelle braccia: più vicino alla figurazione di Cimitile (sec. X). I suoi piedi sembrano poggiati sul suppedaneo, come la più comune rappresentazione bizantina.

Il dolore della Vergine è espresso in maniera discreta e antica: la mano poggiata sulla guancia, motivo questo, che appare in Occidente tra la fine del secolo IX e il principio del X (1). Lo stesso atteggiamento è nella donna che le è accanto e in S. Giovanni, il quale è figurato senza libro (2). L'artista ha aggiunto i nomi a caratteri latini, ma risulta leggibile solo quello di Maria.

La grande croce, appena orlata con rapide linee parallele, domina tutta la scena e costituisce il punto centrale di una composizione simmetrica, cara ai bizantini, equilibrata dal gruppo di Maria a sinistra e di Giovanni a destra; come i due soldati ai lati della croce trovano il corrispettivo in alto nei due Angeli volanti.

La figurazione del Cristo, ritto sulla croce e col capo eretto, ha un chiaro valore antiariano: la sofferenza avrebbe troppo velata la sua divinità, negata da Ario; perciò l'artista lo ha presentato non come dominato dalla sofferenza, ma come dominatore di essa. Anche gli Angeli ai lati della croce, pur costituendo un elemento accessorio, che diventerà abituale col secolo XI, hanno la funzione di testimoni della divinità del Cristo crocifisso, insieme alla figurazione del sole, che accosta la mano alla guancia in segno di dolore, e della luna, che, con volto femminile, si affaccia da

(1) MILLET: op. cit., pag. 402.

(2) I primi esempi in Occidente sono del secolo X (cfr.: MILLET: op. cit. pag. 402).

un disco con atteggiamento spaurito e sgomento. Il carattere antiariano è dato dal fatto che gli Angeli, assistendo in pianto alle sofferenze di Gesù, mostrano la loro inferiorità rispetto al Crocifisso (1) e solo dinanzi ad un Dio le forze della natura, come il sole e la luna, possono commuoversi (2).

Affreschi del presbiterio.

A parte le due scene, il sogno di Giuseppe e la fuga in Egitto, che sono nel presbiterio quale prolungamento del ciclo cristologico nel registro inferiore, gli affreschi di questa seconda serie sono composti, sull'una e sull'altra parete, di una teoria di Santi, seguita da alcune scene, che potremmo definire storiche: ben riconoscibili a sinistra; irriconoscibili a destra, perchè coperti di calce.

Ciclo santoriale.

Si può dividere in tre gruppi: i primi due sulla parete sinistra e il terzo su quella destra. L'identificazione dei singoli Santi è impossibile per il terzo gruppo e per i primi due è sicura solo per qualcuno.

Primo gruppo.

E' formato da una Santa accanto a due monaci. Deve ritenersi una figurazione di Santa Scolastica: è infatti l'unica figura femminile dell'intero ciclo e la sua identificazione è data dal fatto che è vicina alla figura di un monaco, comune iconografia nel Medio Evo di

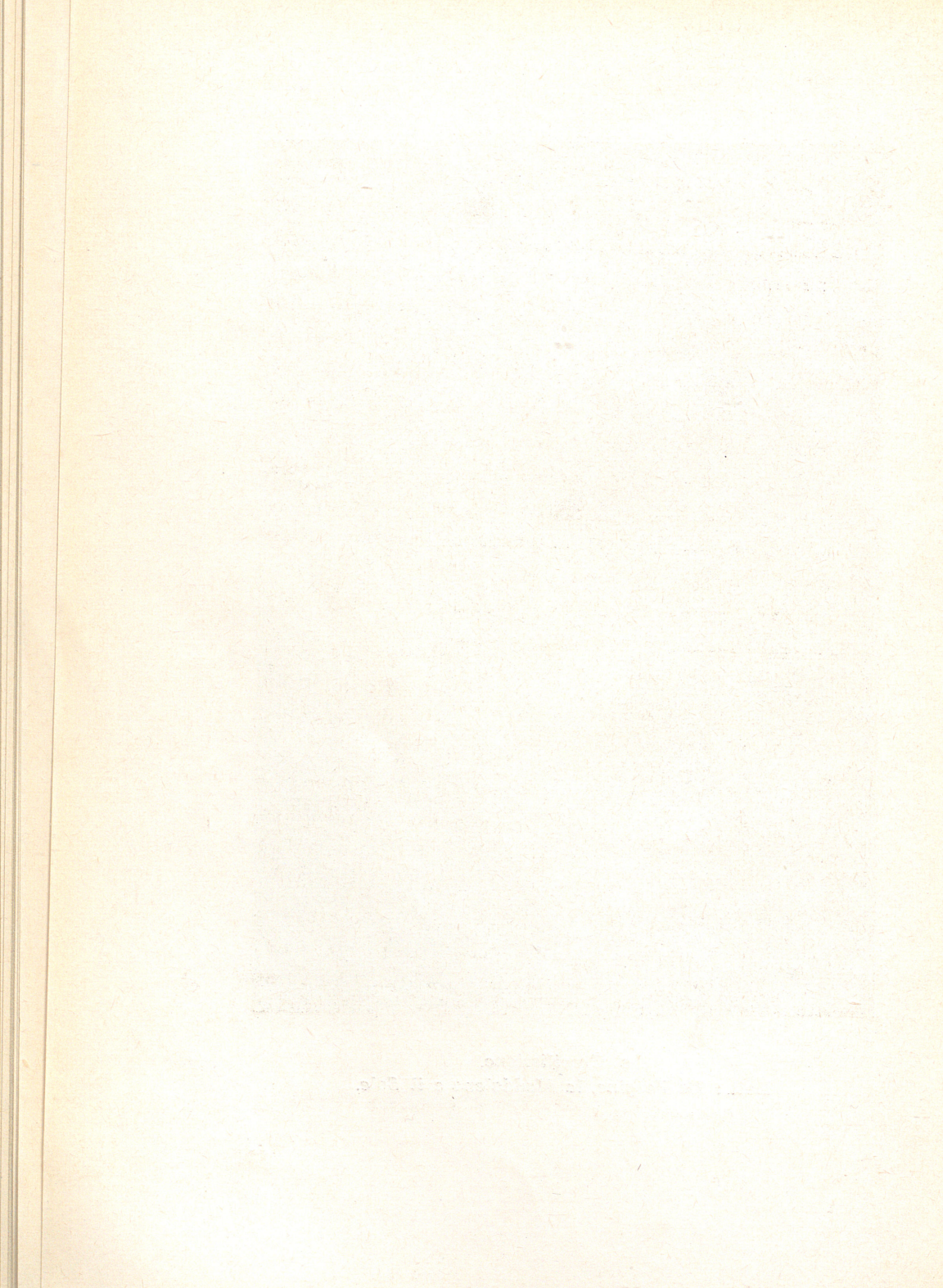
(1) Cfr.: AD HEBREOS: 1. 7.

(2) Cfr.: Lc. 21. 25.



La Crocifissione.

Dett. : La Vergine, la Maddalena e il Sole.



S. Benedetto, fratello di Santa Scolastica, che ha ai lati le iniziali *S. B.*, che indicano appunto *Sanctus Benedictus*. Posta in una serie di personaggi di notevole rilievo, solo questa interpretazione si presenta valida.

Secondo gruppo.

E' formato da quattro Santi rivestiti di pallio e quindi vescovi. E' identificabile solo S. Pietro nel secondo da sinistra. L'iconografia è quella tradizionale: la testa e il mento con peli folti e crespi, ma corti, il viso tondo, i tratti rudi, le sopracciglie arcuate (1); inoltre, ai suoi lati, in alto, sono le iniziali *S. P.* cioè *Sanctus Petrus*; la sua figurazione col pallio è rara nell'iconografia, ma l'artista lo ha voluto rappresentare così, perchè, circondato da figure di vescovi, ha posto in risalto la sua qualità di primo tra i vescovi e Sommo Pontefice.

Terzo gruppo.

E' sulla parete di destra ed è costituito da quattro Santi vescovi, nessuno identificabile e ognuno in un riquadro formato da un arco, sorretto da agili colonnine.

Questo gruppo è opera certamente di un artista diverso da quello che ha effigiato gli altri due. Infatti, se ha in comune con le altre figure una chiara forma bizantina, nei primi due gruppi la jeratica immobilità sembra attenuata nei confronti di questo terzo gruppo, il panneggio del quale è più stilizzato e le pieghe scendono simmetricamente e con maggiore ordine.

(1) Cfr. NICEFORO CALLISTO: *Historia Ecclestatica* 2. 37.

Ciclo storico

Parete sinistra.

1) *Ario al cospetto di Costantino.* Per quanto riguarda l'intimo significato degli affreschi della cripta di Olevano, questa scena ha un ruolo determinante, perchè ne conferma il carattere apologetico contro l'eresia di Ario, che negava la consustanzialità del Verbo Incarnato col Padre.

La scena, non nuova nell'iconografia medioevale, ha il suo fondamento storico, perchè nel Concilio di Nicea « l'intervento di Costantino fu decisivo... perchè portava minacce coercitive: agendo da capo della polizia, come al solito, l'Imperatore comminò l'esilio a quanti si fossero rifiutati di firmare il simbolo come approvato dal Concilio, con l'inclusione del *consustanziale* » (1). Tra i pochi dissidenti fu Ario, che fu subito esiliato. Il gesto dell'Imperatore è di evidente condanna, col braccio teso verso Ario, figurato senza aureola, imberbe e col volto dimesso: era, infatti, un giovane prete di Alessandria e il suo atteggiamento denota bene l'umiliazione della sconfitta. Dinanzi a lui, che in parte ne è nascosto, è un vescovo con aureola e pallio: S. Atanasio, il vero trionfatore del Concilio di Nicea (2).

Alle spalle di Costantino sono due soldati e più in là, a destra, il palazzo imperiale.

La scena ha avuto nel secolo scorso (3) un'altra interpretazione: Roberto il Guiscardo e Sichelgaita di-

(1) G. RICCIOTTI: *L'Era dei Martiri*. Roma 1953, pag. 343.

(2) E' vero che S. Atanasio non era ancora vescovo alla fine del Concilio di Nicea, ma la comune sua iconografia lo presenta sempre come tale. L'artista ha seguito questa norma comune.

(3) TRAMA: op. cit. pag. 497.



Ciclo santoriale: S. Pietro.

nanzi a S. Gregorio VII. L'impossibilità di vedere l'affresco in luce sufficiente è stata causa dell'errore.

Vi si potrebbe scorgere anche S. Pietro e Simon Mago al cospetto di Nerone, secondo un'antica leggenda, illustrata più tardi nei mosaici della Palatina. Convaliderebbero tale ipotesi la scena seguente col martirio di S. Pietro e qualche segno, come d'iscrizione, che indicherebbe l'Apostolo nel personaggio col pallio e col nimbo. Ma tale interpretazione è insostenibile.

Le scene col martirio di S. Pietro e quindi l'altra seguente, con l'Apostolo liberato dal carcere da un Angelo, ci dicono che non si tratta dell'incontro con Nerone. Infatti, l'artista avendo raffigurato S. Pietro che riceve le chiavi da Gesù nell'abside prossima, si è visto costretto a far seguire le due scene sulla parete in ordine leggibile da destra a sinistra, così che la scena del martirio chiude il breve ciclo petriano. Scorgere poi lettere alla sinistra del personaggio, fino a leggervi *S. Petrus*, mi sembra, piuttosto, una *petitio principii*, perchè dette lettere o sono illeggibili o sono scherzi, per dir così, della pittura consunta.

Altre considerazioni, inoltre, confermano l'inesattezza di una simile interpretazione.

Il personaggio non nimbato, nel quale si dovrebbe individuare Simon Mago, ha un atteggiamento dimesso, umiliato e appare in parte nascosto dall'altro con aureola e pallio, che dovrebbe significare S. Pietro. Tale rappresentazione non risponde alla leggenda, la quale, invece, narra che Simon Mago si presentò a Nerone tronfio di presunzione, asserendo che anche lui, come Gesù, sarebbe stato capace d'innalzarsi sulle

nubi. Simone, quindi, avrebbe dovuto essere il protagonista principale della scena e così lo ha raffigurato il mosaicista della Palatina (1). Il personaggio, poi, col pallio esula molto dalle altre figurazioni di S. Pietro negli affreschi di Olevano, che seguono costantemente l'iconografia tradizionale dell'Apostolo. Il pallio, inoltre, non trova alcuna giustificazione: l'artista ha presentato S. Pietro col pallio nella teoria di vescovi, in quanto Sommo Pontefice e primo vescovo, ma lo ha sempre figurato senza pallio nelle altre scene, che, certamente petriane, sono almeno tre.

2) *Martirio di S. Pietro*. La figurazione è appena visibile, perchè buona parte della scena, col Santo crocifisso con la testa in giù, è coperta dal muro, che sostiene il tempietto, eretto di recente a contenere la nicchia con la statua di S. Michele.

3) *S. Pietro in carcere, liberato da un Angelo*. L'Apostolo è coricato, anche se la prospettiva non ne dà in pieno l'effetto. Accanto è un Angelo, che lo scuote dal sonno; e ai suoi piedi due soldati, immersi nel sonno, ricordano quelli di Cimitile nella scena delle Mirrofore al sepolcro.

L'affresco, una volta limitato a sinistra da un arco, è ora ridotto e deteriorato dal fatto che lavori recenti hanno trasformato l'arco originario in porta, facendo scempio dell'affresco. Quanto è superstite offre un buon effetto compositivo attraverso un disegno accurato del panneggio, dai colori attonati.

(1) Nel mosaico della Palatina è presenta anche S. Paolo.

Parete destra.

San Vito. Ha un posto di riguardo, in quanto è l'unico affresco, cui sia riservata una nicchia. Il suo nome è segnato in linea verticale ai lati della figura: *SCS Bitus*. E' da ritenersi la più antica immagine, nella regione salernitana, del giovane Martire della pianura del Sele e una documentazione dell'antichità del suo culto nel Salernitano.

E' raffigurato con volto giovanile, imberbe, vestito di una ricca tunica, sulla quale scende una clamide, attaccata sulla spalla destra da una piccola borchia, costellata di perle. Con la mano destra stringe una minuscola croce, con la sinistra una corona ed è circondato da palme, affrescate sui piani laterali della nicchia: i simboli del suo martirio glorioso.

Un disegno fermo e preciso denota l'alta qualità della esecuzione; il tratto non mostra tonalità ardite, ma neppure discordanze; il panneggio, che si presenta lussuoso, scende con larghezza e le pieghe sono segnate con minuziosità, non disgiunta da elegante armonia. Una luminosa freschezza è nel modellato del viso e le parti della figura sono bene equilibrate.

E' una composizione, che non può non ricordare le migliori tradizioni bizantine.

Intorno alla nicchia sono figure di una scena di martirio non identificabile, perchè in buona parte coperta da uno strato di calce, come la parete seguente prossima all'abside.

Affreschi delle absidi.

Sono questi i più significativi: la loro perfezione compositiva, il modellato pieno di grazia e di nobiltà, la stessa concettuosità ideale e la calda tonalità dei colori mostrano la mano di un artista, di un maestro diverso da chi ha affrescato le pareti. Tutto scorre con armonia ed equilibrio e ci riporta ad un espressionismo figurativo della migliore maniera.

Abside di sinistra.

Gesù tra S. Pietro e S. Paolo

L'affresco è un piccolo capolavoro: il fascino della figura del Cristo sembra lumeggiare l'intera abside; la sua posizione frontale e centrale lo presenta qual Dio e re, perchè è appunto quella, che nell'iconografia monarchica antica, rappresentava il sovrano nella sua divinità (1). Le mani tese agli Apostoli donano l'unità alla figurazione, completata dai piccoli alberi, che sono in basso, ai lati del Cristo, e il suo gesto, di consegnare a Pietro le chiavi e a Paolo un rotolo, ricorda la *traditio legis*, proprio d'ispirazione romana.

Gesù calpesta col piede sinistro un serpente e col destro un leone. Un riferimento immediato ci porta

(1) Il riferirsi all'iconografia pagana non è una peculiarità del nostro artista, perchè era quasi una norma comune tra gli artisti del Medio Evo (cfr. GRABAR: op. cit. pag. 149), anzi la stessa Liturgia vi aveva attinto: così la processione del Vangelo nella Messa, tra ceri e incenso, ricorda che in tal modo appariva l'Imperatore nelle sue manifestazioni ufficiali; il *Gratias agamus* e il *Vere dignum et justum est* del Prefazio sono parte della formula, con cui il popolo romano decretava il trionfo all'Imperatore vittorioso, che poi era accolto al grido di *Kyrie eleison*, con cui il popolo gli esternava la sua gratitudine per averne avuto pietà, difendendolo contro il nemico.



S. Vito.

al versetto 13 del salmo 90: *Camminerai sul serpente e sul basilisco e calpesterai il leone e il dragone*. Ma un altro significato mediato, caro specialmente agli orientali, ci fa scorgere nel leone la potenza infernale e nel serpente il simbolo dell'eresia. La figurazione acquista, così, un valore più vasto, accolto già dai Concili del Medio Evo e ripreso più tardi dal Concilio di Ferrara - Firenze del 1439: Gesù tra S. Pietro e S. Paolo. Figurazione che trova i primi esempi in antichi modelli, come nel sarcofago di Giunio Basso (sec. IV), e ricorda le due fonti della Rivelazione: il Vangelo e la Tradizione apostolica, fondamento della nostra fede, pietra angolare contro le eresie di ogni tempo.

Il carattere antiariano, che sembra dominare gli affreschi di Olevano, ha una conferma in questa figurazione, nella quale il serpente ricorda anche il culto superstizioso ad esso dato dai Longobardi, i quali (1), giunti nel Mezzogiorno come ariani, solo qualche secolo prima dei nostri affreschi avevano abbracciato il Cattolicesimo.

Sulla fronte dell'abside, in un riquadro come l'inizio di un timpano, è una vigorosa immagine di Giovanni Battista, accanto all'Agnello, in un fondo di luce.

La simbologia dell'Agnello è antichissima nella Chiesa: la troviamo già nell'unico mosaico superstite della basilica di S. Sergio in Gaza (sec. VI) e rappre-

(1) Si narra che S. Barbato, vescovo di Benevento nel secolo VI, sradicò un albero « da cui pendeva una vipera d'oro, che sagrilegamente i Longobardi adoravano » (P. SARNELLI: *Memorie cronologiche dei vescovi ed arcivescovi di Benevento*. Napoli 1691 pag. 33.

senta il Messia in quanto capo e guida del popolo di Dio (1), perchè *l'Agnello sarà la guida e condurrà gli uomini alle sorgenti delle acque di vita e Dio asciugherà allora tutte le lacrime dai loro occhi* (2). L'accostamento a Giovanni, infine, ricorda che fu proprio il Battista a chiamare per la prima volta Gesù *Agnello di Dio, che toglie il peccato dal mondo* (3).

Abside centrale.

La Vergine nella maestà.

Purtroppo, l'affresco è molto deteriorato, ma quanto resta è sufficiente a darci un'idea della mirabile composizione.

Sotto un nimbo, che con disegni geometrici policromi parte dall'alto della fascia ornamentale, è il trono con l'ampio schienale, su cui siede la Vergine, la *Panagia Kyriotissa* bizantina, la quale con le braccia presenta il Bambino benedicente, immagine molto vicina a quella nella Grotta dei Santi in Calvi (sec. X). Il suo volto ha un'espressione grave, solenne, jeratica; le vesti sono come un manto regale, costellato di piccole perle.

Maria è presentata come una visione e l'artista, ispirandosi ancora una volta all'iconografia monarchica pagana, pone ai suoi lati quattro personaggi quali testimoni dell'apparizione divina (4). Alla sua destra

(1) Cfr. C. H. DODD: *The interpretation of the Fourth Gospel*. Cambridge 1954, pag. 230-238.

(2) Apocalisse: 2. 17.

(3) Giov.: 1. 29. L'immagine dell'Agnello fu ispirata al Battista dalla profezia d'Isaia, che paragona il Messia sofferente all'agnello (53. 12), che toglie i peccati, espiandoli.

(4) GRABAR: op. cit. vol. II, pag. 150.

troviamo subito l'Arcangelo Michele, rivestito di splendidi abiti, che ricordano la ricchezza, che più tardi avranno negli affreschi della cripte pugliesi (1) e nei mosaici siciliani. La sua figura è molto deteriorata, come quella della Santa, che gli è accanto. A sinistra della Vergine è un Santo vescovo, del quale è impossibile l'identificazione, perchè le lettere col nome, che gli correvano al lato, sono del tutto illeggibili. Né si può identificare la Santa che segue: certamente una martire, come appare dalla croce, che stringe con la destra, mentre la sinistra è velata: iconografia questa, che già ricorre negli affreschi di S. Maria Antiqua.

La perfetta simmetria della composizione, che comporta due Santi prossimi al trono di Maria e due Sante agli estremi, ricorda schemi bizantini. Le figure guardano dinanzi a sé, impassibili, solenni, come staccate dal tempo e fisse nell'eternità.

Abside di destra.

Il Battista tra gli Evangelisti.

La composizione ha una particolare eleganza nella disposizione dei personaggi e nel panneggio, le pieghe del quale scendono in esatta armonia con la modellatura del corpo. La simmetria esprime tipi bizantini con un nuovo senso ritmico delle proporzioni e la stessa fissità iconografica sembra addolcita da una vivacità, propria dello spirito. Completano l'affresco dell'abside un'ampia pedana, dai colori chiari e dal disegno frettoloso, e due figure angeliche, le quali sulla

(1) Come nella cripta di S. Giovanni presso Brindisi (sec. XI).

fronte dell'abside, in alto, mostrano in un clipeo l'immagine del Cristo.

L'identificazione del Battista nella figura centrale e degli Evangelisti in quelle laterali non sembra arbitraria: la scena non è nuova nell'arte, perchè si trova già nella Cattedra eburnea di Ravenna (sec. VI); sulla spalla sinistra della figura centrale è una piccola croce, il bastone della quale scendeva fino alla mano sinistra del Santo, ma è scomparsa, essendo stata dipinta non a fresco: tale motivo ricorre spesso nell'iconografia del Battista (1). L'atteggiamento di Giovanni, che benedice alla maniera orientale (2), è comune nelle figurazioni bizantine e ne troviamo esempi anche nell'Italia Meridionale, come in un affresco venuto alla luce recentemente (3) in una grotta rupestre di Puglia, presso Latiano. Infine sembra confermare la nostra ipotesi l'iscrizione *Johannes Baptista*, che ho potuto io stesso riportare alla luce nella volta antistante l'abside, staccando un leggero strato di calce, che la copriva.

La figurazione absidale, nell'insieme, non è priva di un alto significato: Giovanni, *limite tra le cose vecchie e le cose nuove, limite dove finisce il Giudaismo e comincia il Cristianesimo* (4), è il punto d'incontro tra la vecchia e la nuova Alleanza. Perciò l'artista l'ha rappresentato tra i quattro Evangelisti. E sembrano

(1) RÈAU: op. cit., vol. 1, pag. 494. z

(2) Il gesto è una professione di fede, perchè le due dita levate indicano la duplice natura del Cristo e l'altro l'unità della persona divina. Fu appunto Giovanni il primo a riconoscere l'Uomo-Dio in Gesù di Nazareth.

(3) Nel dicembre del 1963.

(4) TERTULLIANO: *Adversus Marcionem* I. 9. 339.

insieme estatici davanti alla visione, che sulla fronte dell'abside si avanza tra gli Angeli: lo stesso Cristo, che il Battista aveva indicato sulle rive del Giordano e che gli Evangelisti avevano manifestato nella luce della sua vita, della sua dottrina e della sua redenzione, quale mediatore tra il Padre e l'umanità, centro della creazione e della storia.

* * *

Gli affreschi della cripta di S. Michele in Olevano sul Tusciano si affacciano così sul grandioso proskenion della storia medioevale dell'arte in Italia: la loro voce è forse ancora timida, ma è già calda.

Comprendo che le mie affermazioni, esposte in questo studio, non possono essere state esaurienti, né sono da ritenersi definitive: occorreranno efficaci raffronti, maggiori ricerche, ulteriori studi, prima che sia chiaro il linguaggio di questo maestoso ed originale complesso monumentale. Il mio lavoro vuole essere quasi un invito.

Il pensiero riconoscente, intanto, va alla memoria di mio padre, Carlo, e del mio prozio, Can. Giacinto Carucci, perchè dai loro studi è fiorito in me l'appassionato desiderio di veder valorizzato questo lato, tanto suggestivo e così permeato di arte, di Olevano sul Tusciano: il paese che loro dette i natali, donde trasse origine la mia famiglia e dove resta, pieno di nostalgia, il ricordo più caro della mia adolescenza.

Finito di stampare il 19 gennaio 1964

LINOTIP. JANNONE - SALERNO

