

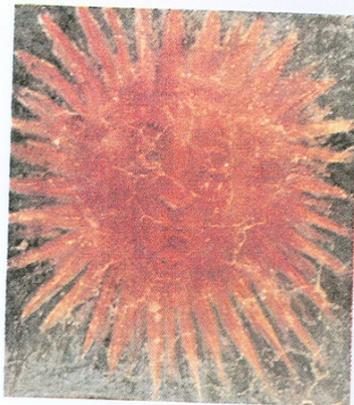
Le opere della misericordia a S. Pietro in Vincoli di Sant'Angelo in Grotte

di
Angelo Viti



documento diffuso dalla
Associazione Culturale
IL LONGOBARDO

www.illongobardo.it



**Le opere della misericordia
a
S. Pietro in Vincoli
di
Sant'Angelo in Grotte
di
Angelo Viti**

Lo studio che qui presentiamo, non è un saggio a sè stante, ma il V paragrafo d'un' opera di prossima pubblicazione sul «Medio evo pittorico nel Molise — Maniere e forme di affreschi tra il IX-XV secolo —» di Angelo Viti (pp. 380, con ampia documentazione fotografica). L'autore, ha ripercorso il complesso quanto inedito itinerario pittorico della regione dalle prime manifestazioni benedettine in S. Vincenzo al Volturno sino al chiudersi dell'età propriamente medievale.

Ringraziamo lo studioso per questa sua gentile anticipazione editoriale sugli interessanti e sconosciuti affreschi di S. Angelo in Grotte diligentemente analizzati prima dei restauri promossi dalla Soprintendenza alle Belle Arti di Campobasso. Qui, il Viti ha saputo anticipare e scorgere tutti quei segni, quelle nascoste preziosità cromatiche che i guasti del tempo avevano deteriorato se non distrutto. Seguendo il criterio di collocazione cronologica, gli affreschi di S. Angelo in Grotte sono posti in pieno secolo XIV, pertanto, bene si inseriscono in questo Almanacco completamente dedicato a tale periodo. Crediamo così che d'un tratto il nostro Molise attraverso tale particolareggiata indagine possa mostrare inaspettatamente un nuovo volto sociale e pittorico per suggestione di temi, sentimenti di fede ed arte, i quali quasi contraddicono la medievale rudezza dell'oscura cripta di S. Pietro in Vincoli. Una chiesa dell'Alto Molise, che pur non avendo vissute le splendide stagioni di S. Epifanio al Volturno, pur sempre rappresenta nel racconto sulle Sette Opere della Misericordia un suo intimo travaglio di ricerca, una analisi ingenua ma efficace, quasi il riflesso di tempi tristi, d'una società contadina che protesta attraverso il paradigma pittorico la sofferenza e la fede per tempi migliori.

Ci scusiamo con i lettori nel non aver potuto riportare tutte le note storiche inerenti il testo, l'ampia bibliografia che chiude il volume sugli affreschi nel Molise.

Qui a S. Angelo in Grotte, siamo più d'una casa, nel cuore d'un Molise conservatore, ma niente affatto statico e prono, anche se non riuscì a godere gli ambiti privilegi d'un Capodiferro, Ludovico il Pio, Carlomagno, promotori in S. Vincenzo al Volturno di molte egregie opere d'arte, protettori or di corone, or di mitrie e tiare. Son grappoli di case di non grandi pretese, buone ad ospitare il viandante d'una volta, come oggi il turista smaliziato all'ombra del tozzo campanile col fornice di sotto: specchio dunque d'un grato vivere antico di fronte un tessuto urbano immutato.

Preciseremo l'ambiente in piena età angioina, erede di quei fasti bellici si facilmente raggiunti tra Benevento e Tagliacozzo, in Napoli ora già a gloria consolidati da re Roberto, poi per erotici intrichi avviliti dalle due Giovanne. Ma nei «giustizierati» come allora si chiamavano, bella ironia, fiscalismo e povertà viaggiavano a braccetto, ove nessun signore promosse nelle proprie terre una qualsiasi industria, uno stabile artigianato, altro che non fosse stata la solita rocca a protezione degli averi usurpati ed a discapito dei vassalli. In tale sfondo rientrano gli affreschi incassati sotto le volte della chiesa di S. Pietro in Vincoli, in tale esiguità di mezzi dovremo considerarli. Ma messa da parte ogni recriminazione, ché un giudizio a posteriori vien fuori incompleto, sono pur sempre l'espressione della cura e pietà altrui, insomma del ravvedimento che l'uomo ebbe innanzi alla futura, immancabile certezza della morte. Ma qui tradotti in una disincantata fabulazione, diremo primitiva rispetto all'atto di nascita, ma da apparire comunque una aretologia già profondamente cristiana anche negli innegabili substrati popolareschi, talvolta di sapore pagano, altri, d'un comune sentimento mai legato e connesso ad una precisa età. connesso ad una precisa età.

Sotto il pavimento coperto da orribili pia-

si dimenticano i pasticci ornamentali della chiesa, quando d'attorno, appena scesi, si presenta il singolare e chiuso tema sulle «Sette opere della Misericordia». Soggetti che senz'altro ci suggeriscono l'ipotesi d'una commissione singola, d'un privato cittadino, ex voto di chi in vita si fosse prodigato in opere di bene seguendo i sani precetti dettati dagli Evangelii. Tali «Opere» stavano appunto a testimoniare lo spirito di carità, l'insegnamento morale che distinse l'esistenza d'un ragguardevole personaggio: e le pitture rappresenteranno quell'atto cumulativo di aver compiuto a rigore azioni comandate dalle Scritture per lucrare poi indulgenze celesti. In tal caso, è da ricercare il committente tra i feudatari del posto, come i Santangelo (1), tra cui un Angelo fu sotto Roberto d'Angiò consigliere e ciambellano, nonché Giustiziere di Terra di Lavoro e Contado di Molise; dunque proprio nel periodo in cui gli affreschi stilisticamente si ricollegano e non oltre il regno di Ladislao di Durazzo; pertanto, la «Testa d'Angelo» posta sotto la rappresentazione della «Città di Betlemme» potrebbe riferirsi al significato onomastico della casata.

Sulla datazione, per il tema espresso, è possibile stabilire un «terminus post quem», secondo la tradizione e l'iconografia, ci troviamo di fronte a quel gruppo delle «Sette opere della Misericordia» definita corporale (in origine sei) per distinguerle dall'altro gruppo di sette, quelle spirituali. Ora, è ben sottolineare, che soltanto a partire dall'anno 1330 troviamo per la prima volta aggiunto al primo tema, il

(1) «Sant'Angelo in grottoia era dominato da Niccolò Santangelo, che fu solennemente armato cavaliere da Re Carlo II, nelle quali succedè Angelo suo figliuolo, che poi Ciambellano di re Roberto, e del suo Consiglio. Capitan generale, e Vicerè di Terra di Bari, e di Basilicata nel 1328 e l'anno seguente di Capitanata, & hebbe in dono dal Re l'Ufficio di Portolano di Puglia; e Giovannuccio fu Signor

corporale, una 7ª Opera: il «Seppellire i morti» sul portale della chiesa di S. Maria della Salute in Viterbo. E come si dimostrerà in appresso, specie dai costumi dei personaggi effigiati in S. Angelo in Grotte, avremo l'indiretta conferma che la datazione delle pitture oscilla tra questa data in avanti, sino alla metà del secolo XIV.

L'ambiente che le ospita è angusto: appena quattro metri di lunghezza per due e trentotto di larghezza e le volte alte appena all'incirca due e quaranta. Modesto sotterraneo dunque ma che racchiude soggetti molto singolari, almeno per il Molise, al di fuori della ricorrente tradizione di immagini di tipo prettamente medioevale esaltanti l'arido «topos» della lezione biblica. Pertanto codeste «Opere», narrando un tema esoterico prettamente umano, piuttosto laico che strettamente religioso, si mostrano di estremo interesse anche per i costumi indossati, per le suggestive prospettive di abitazioni medievali, rare e preziose per la verità esposta nella compagine storica e sociale del periodo. Altri particolari le chiariscono: ogni riquadro viene illustrato da sintetiche scritte a caratteri gotici, ciò fa configurare i dipinti un testo parietale a sé. tra il motto latino che lo precisa e le cornici dipinte, per ciascuno modellate tra motivi geometrici e floreali d'apparire la pagina d'un bel tomo umanistico messo lì sul muro per l'erudizione delle masse. Sono otto soggetti che segnano dunque una coesione stilistica, una continuità narrativa non solo dovuta al materiale accostamento degli episodi, riflettendo nell'assieme quella estrosa mentalità di gente sempre così afflitta, preoccupata del valore delle loro azioni in terra, nonché della corrispettiva ricompensa in cielo. Già sapevamo, con le pitture monastiche di S. Vincenzo e S. Maria delle Grotte, della partecipazione artistica alla vita solitaria e claustrale, ma ora ci introduciamo nei risvolti più massivi e titubanti d'una società laica, meschina e dispersa, non quella costituita dal ceto ecclesiastico-nobiliare, in effetto l'antitesi di questa, la cosiddetta «poveraglia», i «mediocres» dell'età angioina, eguali qui come altrove se già i modelli pisani del «Trionfo della Morte» e quelli più altamente scabri e drammatici dell'Orcagna in Firenze, possono costituire un prototipo ineguagliabile per potenza suggestiva e crudo realismo.

Seguendo la tradizionale progressione delle «Opere», codeste nell'ordine numerico così so-

alla cripta verso l'altare il ciclo inizia con la 1ª Opera: «Dar da mangiare agli affamati»; 2ª Opera: «Dar da bere agli assetati», 3ª Opera: «Vestire gli ignudi»; 4ª Opera: «Ospitare i pellegrini»; 5ª Opera (sita accanto la scaletta d'accesso, dirimpetto l'altare): «Visitare gli infermi»; 6ª Opera: «Visitare i carcerati», continua verso sinistra, isolata sul muro trasversale. La 7ª Opera: «Seppellire i morti» chiude il ciclo all'inizio della parete sinistra. Subito dopo, la veduta della «Città di Betlemme», segue una Testa fiammante del Redentore e varie decorazioni che spiegheremo in appresso.

Queste sette benemerenze dei mortali, faticosamente acquisite in terra al solo fine d'evitare le pene dell'inferno, i danteschi contrappassi da cui la cultura medioevale non seppe mai sottrarsi, magari per illudersi sulle gioie d'un ipotetico paradiso, meritano davvero ora una descrizione più ampia, seppur circoscritta dallo stato di conservazione di alcuni riquadri coperti da uno strato di calce, il maculato dalla caduta del pigmento; sebbene presentino il raro vantaggio di non aver risentito la cura più drastica che pietosa di qualche restauratore a corto di tecnica e cultura. Scoperti per caso nel secondo dopoguerra, durante la sostituzione del vecchio pavimento della chiesa, si presentano pertanto a noi incorrotti, più protetti dalla patina che li deturpa che dall'ambiente sebbene la firma d'un occasionale visitatore sulla 2ª Opera, in alto, ci autorizzi a pensarci che verso l'anno 1829 di già fossero stati così sciuti. Ma si vede che la poca sensibilità del tempo, in cui come avvertimmo la pittura medioevale era ritenuta ancora goffa ed inutile non si soffermò sul valore ermeneutico ed artistico dei dipinti, lasciando quindi alla casuale discesa d'un curioso d'oggi l'inconsapevole merito di averci richiamato all'interesse delle Sette opere della Misericordia, in questo senso uniche dopo il ciclo voluto dall'abate Epifanio.

Prima Opera «Dar da mangiare agli affamati».

Avanti un porticato, sorretto da esili colonnine e capitelli a calice, da ricordarci statiche esiguità lorenzettiane, v'è tavola imbandita. Tre commensali soltanto sono individuabili,

Il resto è tutto verso il desco. Ovviamente sarà accontentato. I tre uomini sono cinti da aureola sul capo, come d'altronde la maggior parte di quelli che in appresso si segneranno nelle varie «Opere»; sicché evidenti i significati parentetici ed evangelici in connessione agli atti svolti da Gesù. E qui pare di individuarlo proprio nella figura di sinistra, nel capo reclinato, lo sguardo dolce e buono,

I tratti. Particolare da richiamarci alla memoria «L'ultima Cena» ammannita agli Apostoli nella figura alla sua sinistra pare intravedere proprio S. Pietro. Si nota la diversità fisionomica tra la solenne presentazione dei visi dei commensali e quello messo di profilo, isolato, dell'affamato: linee scavate, contadinesche, asciutte, ma senza cupidigia od invidia alcuna, proprio d'un povero che esitante cerca sulla

desinare. Dietro, in evanescenza di colori, ecco apparire altra testa di santo, rivolto ai commensali, medita profondamente sul significato del gesto del dare, qui più intuibile che visibile soprattutto per il malandato stato del dipinto; occupa con la persona tutta l'arcata di sinistra, forse s'è alzato vergognoso, fra tanta abbondanza e miseria dell'uomo questuante che vale tutta una popolazione gettata alla deriva.

La Cripta allo stato attuale



La Prima Opera «Dar da mangiare agli affamati»



Seconda Opera «Dar da bere agli assetati».

Sotto il solito sfondo d'un porticato, tema architettonico che incornicerà ogni riquadro, ma qui più vario tra un archetto e due piattabande lobate a ferro di cavallo, da far pensare a moresche strutture, Gesù, attorniato dagli Apostoli, ha porto all'assetato una brocca che questi tiene alta sulla mano destra. Un drappeggio arabescato è stato steso tra gli archi conferendo all'Opera un senso di sacra rappresentazione, qui una scena della commedia umana se emerge tra le pieghe molli la faccia più che rozza dell'uomo, nascosta dal cappuccio d'un berretto rosso, tra la veste lunga del penitente ed i capelli incolti e bianchi del mendicante. Gesù pare sussurrargli che con quell'acqua non gli ha tolto soltanto la sete ma molti disinganni accostandolo alle sorgenti d'un'altra vita che non sarà più carità piuttosto amore, frescura dell'eguaglianza dal Redentore già iniziata. Orbene quei visi già si compenetrano in mitezza e speranza, nell'umiltà del chiedere nella gioia di donare.

Prima d'inoltrarci nella descrizione dell'Opera che segue, converrebbe accennare a grandi linee l'impostazione cromatica degli affreschi; sappiamo che essi si giovano di pochi e forti colori fondamentali, senza possibilità di elaborate sfumature nelle tinte e nei toni. Ora, se in San Vincenzo al Volturno abbiamo notato la predominanza della triade blu-ocra-rosso, in Sant'Angelo in Grotte codesta è dissociata variamente, prevalendo l'aranciato, il giallo, e l'oltremare, come pare che alcune rifiniture siano state apposte a tempera anziché sullo stucco umido. Ciò risalta appunto maggiormente nella

Terza Opera «Vestire gli ignudi».

Uno dei più equilibrati riquadri dell'intero ciclo. Campita con pienezza e proprietà di colori, potenza espressiva delle figure, opera dunque movimentata e complessa, abbondante nei particolari.

Il frescante ora ci offre a sfondo un'alta casa porticata, con tre finestre sotto uno smilzo tetto dagli embrici rossi. Di qui, sulla sinistra, scende un angelo dal cielo ad ali spiegate mentre è intento a svolgere un rotolo sul quale possono ancora decifrirsi queste lettere: «*Ubi caritas... ibi deus adest*», mentre un raggio di luce bluastra perfora il cielo lattiginoso. Sul limitare dell'abitazione, il profilo d'un uomo con cappuccio rosso, copricapo molto in voga nella prima metà del Trecento e chiamato «becchetto», il cui colore poteva variare tra il «pavonazzo», il «rubeo», il «sanguineo». Avanti due donne, l'una nell'atto di togliersi da dosso definitivamente la «guarnacca» rossa, infatti è protetta dalla sola gonnella, o «gamurra», l'altra, una popolana con lunga tunica e fazzoletto rosso sciallato sulle spalle, aiuta a far indossare all'ignudo — uno strano vecchietto inginocchiato — una sorta di smisurata casacca che senz'altro non gli appartiene. Un po' distaccato sulla sinistra altro vecchio dalla barba fluente, con cappuccio a gote ben calcato in testa, forse una «ciffarda» com'era allora in uso nell'Italia meridionale. Accanto, una magnifica figura d'angelo aureolato, dalle fattezze muliebri, anche per la veste corta d'un bel rosso cinabro, ma in parte occultata da altro poverello inginocchiato che poggia la mano su d'una stamella e solo protetto da un'informe camicia e cappuccio bianco. Ancora una figura femminile in cortissima tunica, con mani raccolte sul seno, guarda stupita la scena; sullo sfondo, molte teste in prospettiva, tra cui pare emergere un gran cappellone anch'esso rosso. Sull'impiego dei rossi in sì estesa gamma impiegati al fine di conferire tono e valore, ovvero qualità ed intensità alle figure, il frescante s'è servito solitamente per chiarire d'un bianco di piombo se già alzato di tono dal naturale calcinoso sfondo della parete; come per i fondi di minio, applicherà il più prezioso cinabro in velatura. Altri rossi sbiaditi, perché meno stabili, potevano esser stati il famoso oricello e la sandali-

ne meglio gustarlo inserendolo in un contenuto di vita domestica anziché esclusivamente contemplativa, qualora si noti l'esuberanza descrittiva dell'ambiente esterno tra preziosi dettagli di abbigliamento, ora propriamente borghese, ora più popolare. Le peculiarità maggiori provengono proprio dalle acconciature femminili, qui perspicace illustrazione del '300 meridionale. Noteremo per prima cosa il prevalere del taglio corto nelle vesti, sicuramente in risonanza agli anni in cui gli affreschi verranno eseguiti, intorno al 1335, quando in un editto di Roberto d'Angiò re di Napoli, aspramente si criticava e vietava così quell'usanza secondo lui licenziosa ed esagerata. Se prima le vesti sfioravano le ginocchia, ora «vanità ed impudicizia» spingeva le donne a rendere le gonne strette e corte; benché l'usanza fosse proprio derivata dall'influsso francese pervenuto a Napoli attraverso l'insediamento della dinastia di Provenza. Ma poi quella «lunghezza» sarebbe stata tanto sconveniente se la gonnella generalmente si arrestava ad un palmo al di sopra della gamba, mentre le cortigiane si presentavano licenziosamente velate dalle «reticelle», che dire delle minigonne d'oggi? (2).

Altro aspetto interessante del mondo medievale è il modo col quale veniva goduta e vista la bellezza della donna, l'esemplare dell'angelo androgino ne è una riprova. Sicuramente esso incarna il tipo ideale della sensibilità trecentesca: capelli sempre biondi, con leggiadria ripartiti in fronte, dietro la nuca in lunga treccia da sembrare una matassa di seta; per un senso religioso quanto estetico se la Madonna era così pensata, se la tinta flava dava tonalità trasparenti e lontane che più s'accordavano al pallore del volto; figura flessuosa, slanciata, tendente al verticalismo come tutte le cose pensate in arte; occhi mai dipinti ma ciglia lunghe, bocca da «bocciol di rosa» e labbra che «ridon come fiori aperti in prati», pro-

cor sensuose. E basterebbe tenere così presente il prototipo della bellezza muliebri esaltata dal Petrarca quando lo teneva avvinto in «rete d'amore». Ed il Trecento, specie con la gonnella, tunica o sottana che fosse, si esprime in questa toeletta audace e tentatrice, più insidiosa qualora si fosse allargata mollemente a campana sino alle scarpette a punta ed un ampio lino monacale, nascondendo i contorni del viso, li esaltava e scolpiva in un niveo cammeo.

Di gusto più sobrio, popolare, si contrapone nella Terza Opera la ragazza in farsetto che aiuta la vestizione, perché pare proprio d'assistere ad un rito religioso, senz'altro è l'ancella della nobile signora che lì lì s'è sbarazzata del superfluo, mentre il marito sul limitare, più scandalizzato che incredulo, resta a guardare. Ma anche codesta non ha rinunciato al fascino della tinta bionda nei capelli, solo che risaltano più modestamente ripartiti, appena ondulati sul davanti, lisci sulla nuca. Ed il pittore ha ben posto in risalto la differenza sociale tra le due donne, qui per labbra forti, quasi tumide, occhi energici, tratti più grossolani: il distacco tra i ceti s'imponeva all'arte e al vestire. Così, più colorita in volto, meno sofisticata della padrona, più espressiva ci appare per quella veste consueta, dimessa, impudicizia dall'unico ornamento del fazzoletto rosso attorno il collo; nella giovane fantesca v'è dipinta sorpresa mista a timidezza: è possibile che una «madonna» di questo suolo egoista e cattivo abbia potuto sì munificamente ottemperare al precetto di «vestire gli ignudi», mischiare le odorose essenze della cassapanca nuziale al fetido sudore del derelitto? In tal guisa ella diviene la vera protagonista dell'evangelico episodio, una cesura netta, quasi inconciliabile tra la naturale esosità del ricco ed il bisogno del povero; bene la nostra fanciulla si contrapone quale simbolo d'una umanità sofferta, serva d'una società divisa, ed ove l'anonimo artista suo malgrado non ha saputo evitare l'irriguardoso divario tra egoismo ed indigenza, tra generosità vera ed atto solitario del donatore. Rozzi ed assenti appaiono i contadini, i villani, i mendicanti nelle sette raffigurazioni sulle Opere della Misericordia, se per essi non vi sarà altro indumento che quello della sdrucita camicia, della gonnella «a gozzo», del cappuccio di lana caprina «a gote», panni che serviranno indifferentemente per tutte le stagioni,

(2) Che i costumi femminili di detto periodo fossero stati ritenuti licenziosi anche nel Molise, risulta da un ms. dell'anno 1456 ove gli «Statuta et Capitula Terre Anglonis» prescrivevano:

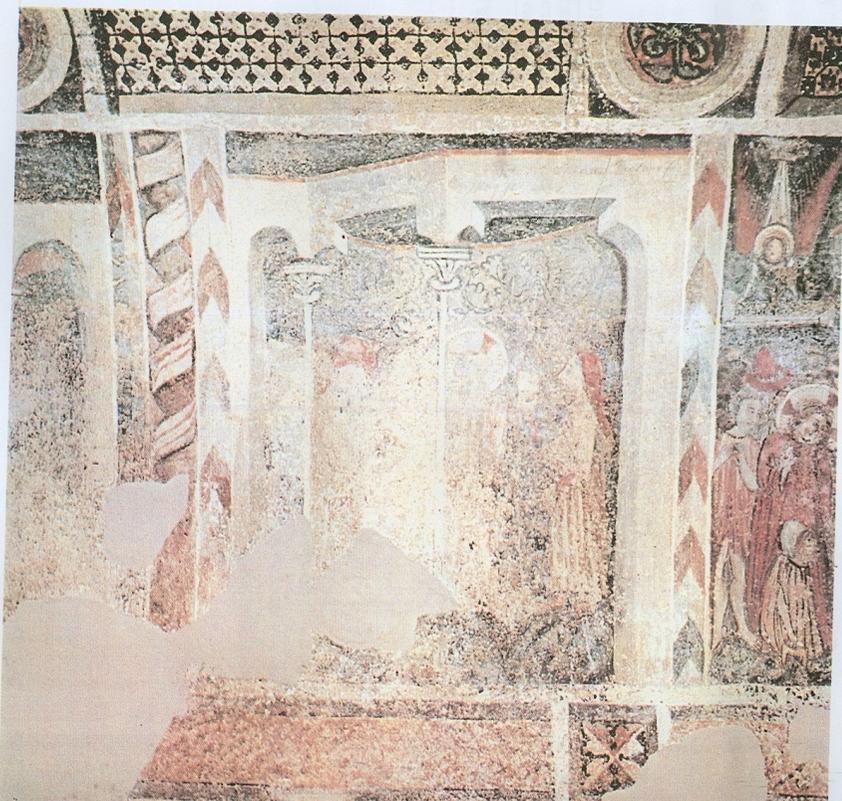
«Che tutte le donne abitanti in detta terra (Agnone) vadano col petto coperto, e portino una tovaglia davanti al petto, oppure una veste fatta senza scollature, acciòché vivano onestamente et non facciano mostra delle loro carni.

Se alcuna contravverrà, sia punita per ogni volta con la pena di un augustate. E il signor padrone sia tenuto per tutta la sua famiglia». ved. bibl. n° 27.

sotto il sole o la pioggia. Così veduti neutri in sghimbescio, caricaturali, senza tintura alcuna, smorti campeggiare tra le torri alla stregua della santità degli apostoli, attendendo il tardivo slancio dei benefattori, qui nella cripta di S.

Pietro in Vincoli che sembra divenuta improvvisamente ricettacolo di filantropiche confraternite medievali, il «mea culpa» d'ogni sovercheria.

La Seconda Opera «Dar da bere agli assetati»

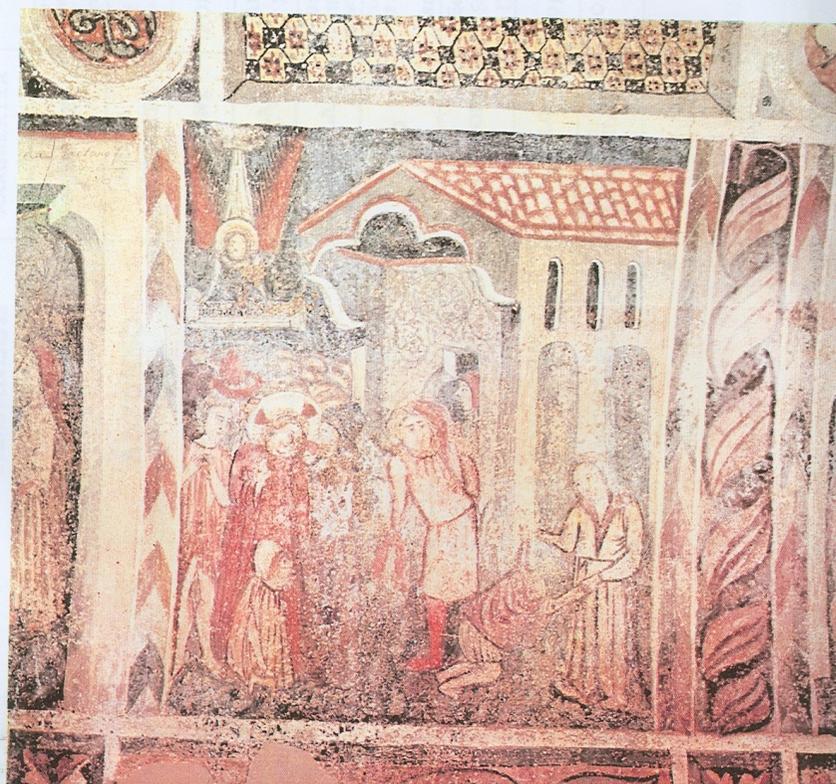


Quarta Opera «Ospitare i pellegrini».

Immediatamente segue, isolata da una colonna a tortiglione dipinta, sulla destra la

Quarta Opera sul proposito di «*Ospitare i pellegrini*». Tra il consueto sfondo d'un porticato alleggerito da bifore e finestre circolari, una nobile donna invita a far entrare nella sua abitazione il pellegrino. La sbiadita iscrizione po-

La Terza Opera «Vestire gli ignudi»



sta di sotto chiarifica l'azione: «*hospes fui et recolegistis me*». La dama ha già preso per mano il viandante affaticato dal lungo viaggio, dal peso della bisaccia sulla spalla. Entrambi hanno la testa reclinata in segno di ringraziamento e reciproco saluto, l'una aureolata, infoltita da barba e capelli incolti, l'altra leziosa nell'acconciatura bionda a trefoli raccolti all'indietro, da sembrare una damina del Settecento. Magnifico il distacco di colore tra il saio rosso smanicato dell'astante e la sontuosa veste a strascico color blu oltremare della dama, formosa e pienotta per la cintura che le cinge i fianchi, il volto dai tratti delicati e pur decisi. Sulla sinistra, nello sguancio dell'arco, fuoriesce altra testa femminile, con i soliti capelli di stoppia guarda fissa ed estatica in avanti, frontalmente da ravvisare un non so che di bizantino. Altri particolari d'un corpo a metà coperto da un pilastro, e folla che s'indovina dietro le due colonnine, completano il quadro. Se qui il frescante manca di senso prospettico per le sue ingenue soluzioni statiche, riesce convincente ed unitario compositore nella misura in cui ha saputo contrapporre, più che accostare, due elementi eterogenei: un uomo ed una donna di anni e condizioni sociali assai diverse; ma s'ammalgama e non stridono punto, legati come sono in quella stretta di mano che è un abbraccio ed un invito a lenire la fatica di chi ha percorso per fede e bisogno le umilianti vie del mondo. Laconica rappresentazione piena d'un contenuto filosofico e morale che è andata oltre le mere intenzioni illustrative dell'imprevedibile artista di S. Angelo.

Quinta Opera «Visitare gli infermi».

Su d'un muro a sé stante risalta più isolata. Tra due filiformi colonnine è stato posto il lettuccio dell'infermo, in primo piano una cassapanca a tre scomparti lo recinge; sul corpo prono è stesa una coperta zebraata, egli sta tra il sonno e la dura realtà che lo mina; tale espressione potrebbe richiamarci al martiniano «Sogno di S. Martino» nella Basilica di Assisi, se con tanta serenità e trascendenza sopporta il male che pare più non gli appartenga. Dietro, in corona ed assise, tre figure, l'ultima sulla destra appena individuabile, le altre, forse d'una coppia di sposi allora sarà la moglie a reggere in mano un calice ed a porgerlo al malato, il quale ha già teso il braccio fuori dalle coltri. La visitatrice, coperta da un ampio mantello rosso, mentre il compagno è un tutt'uno col cappuccio, è una delle più nobili espressioni della poca pittura del Trecento nel Molise; il viso può dirsi miniaturizzato con delicatezza estrema, lineamenti nobili e lievi assumono nell'atto del conforto una mestizia e dolcezza inusitata; vero apporto di pietà sentita attraverso codesto imperativo d'infondere sollievo e rincoro a chi è minato dal male, ma forse più dalla solitudine di chi giace inerme vedendosi la vita a tratti mancare. Infatti la faccia del degente è tesa nel male oscuro, monocroma nel colore bluastro che l'avvolge, resa in contorni senza ombra e che già s'annullano su quella coperta diventata sudario più che caldo indumento del riposo. Ed il pittore ha avvertito questo dramma a cui forse non varrà alcun conforto; non s'è indugiato come nelle pseudo prospettive delle case aperte, dei cieli sempre azzurri, ma ha scarnificato la scena all'essenziale: due capitelli rubescenti simili a fiori in alto, e le poche cose che un malato potrà avere a lenimento del corpo e dello spirito turbato: la coltre di lana per i brividi della febbre, il bicchiere e la bottiglia della soccorritrice per la sete, ogni elemento percepito da occhi rassegnati ed espressivi, già partecipi del disfacimento; ove parrà che il soccorso della visita sia ben impotente di aggiungere altro conforto, all'infuori d'un'inespressa pietà che sarà commiato.

È ben sappiamo del terrore che nel medio evo s'ebbe per le epidemie, mali pandemici che

falcidiavano in pochi giorni intere popolazioni senza poter rendersi conto dell'eziologia o d'una terapeutica appropriata. Lo spettro della peste, del colera, d'altri terribili morbi affliggevano quel mondo già tanto martoriato in diseguaglianza e soprusi. Cosicché, il nostro artista ha sentito questa «Opera» più d'ogni altra, nella vita e la morte che giocavano a rimpiattino, eterno conflitto appena temperato dalla spontanea pietà dei sopravvissuti, così firmando il transeunte atto dell'esistenza nostra: «*Infirmus fui et me adiuvaste*».

Sesta Opera «Visitare i carcerati».

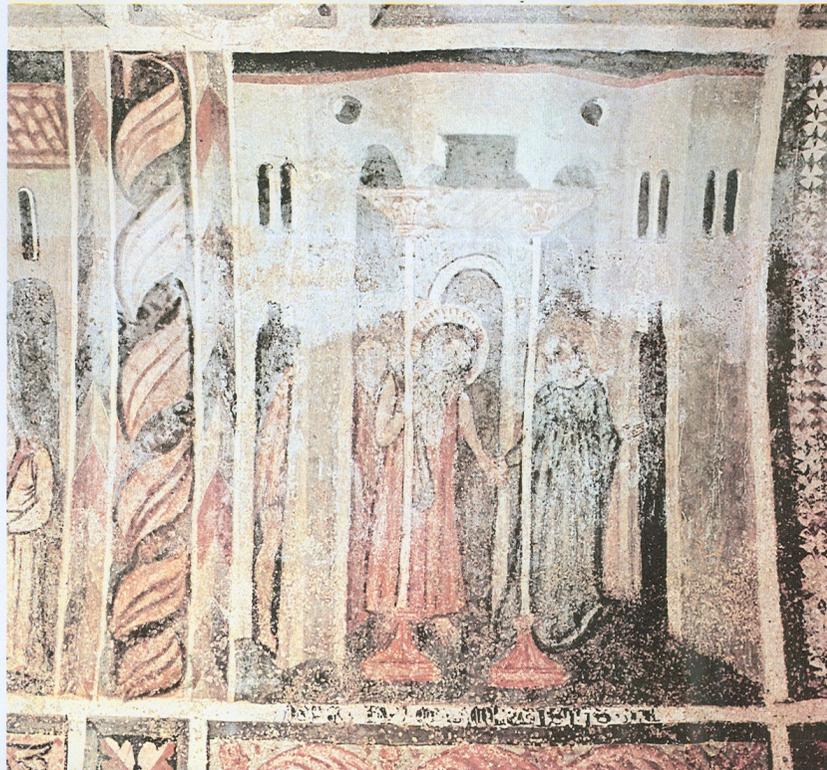
Ora se il corpo è carcere dell'anima, lo può esser ancor prima degli uomini, perché a continuità del dolente riquadro sopra descritto, segue isolata, dopo la scaletta, la *Sesta Opera*. Potente e compatta codesta sequenza: una forte torre ottagonale, costruita e chiusa in impenetrabili blocchi quadrati di pietra, impietosa serra il detenuto che appena scorgiamo attraverso le fitte sbarre di una finestrella. Al cancello bussa il confortatore recante in un recipiente il cibo. Tra una breccia sulla sinistra, appare un angelo in tunica rossa, con libro stretto tra le mani il quale potrebbe indicarci la personificazione della giustizia oltre che del conforto. Purtroppo l'affresco è stato malamente scialbato, cosicché i particolari sono poco decifrabili se non mediante il filtro della calce; e davvero ora pare che ogni cosa sia stata tutta, inserrata nell'atmosfera nebbiosa di quell'inferno terreno. Pittura comunque incerta ed ineguale nel disegno che sa più di monocroma stampa popolare che d'un dipinto sapientemente elaborato dai colori. Comunque risolta, riesce a dare l'immagine chiusa e tetra del castigo umano, di quella giustizia allora non di certo auspicabile nelle remore del diritto del più forte. Giustizia baronale o regia che fosse stata, lì dentro già appare un fantoccio più che un uomo che possa appellarsi al senso ponderato delle leggi.

Settima Opera «Seppellire i morti».

Chiude in rapporto corale e definitivo la serrata visione dell'ultima Opera, la 7ª, tragica, triste, consumante, quella di «*Seppellire i morti*», conclusione inevitabile che fatalmente si concluderà sotto terra. È un soggetto codesto che l'arte ha sentito da sempre, si ricordino i

lugubri «trionfi» propri alla concezione medioevale — sui quali ci intrattenemmo nella prima parte — sino alle interpretazioni classiche e realistiche, dal Greco con la «Inumazione del Conte d'Oryáz», al Coubert col «Funerale a Ornans»; come qui vediamo già impietriti gli abbruciati volti di contadini molisani, ed un lontano giorno il naturalismo francese li continuerà identici nelle campagne della Franca Contea.

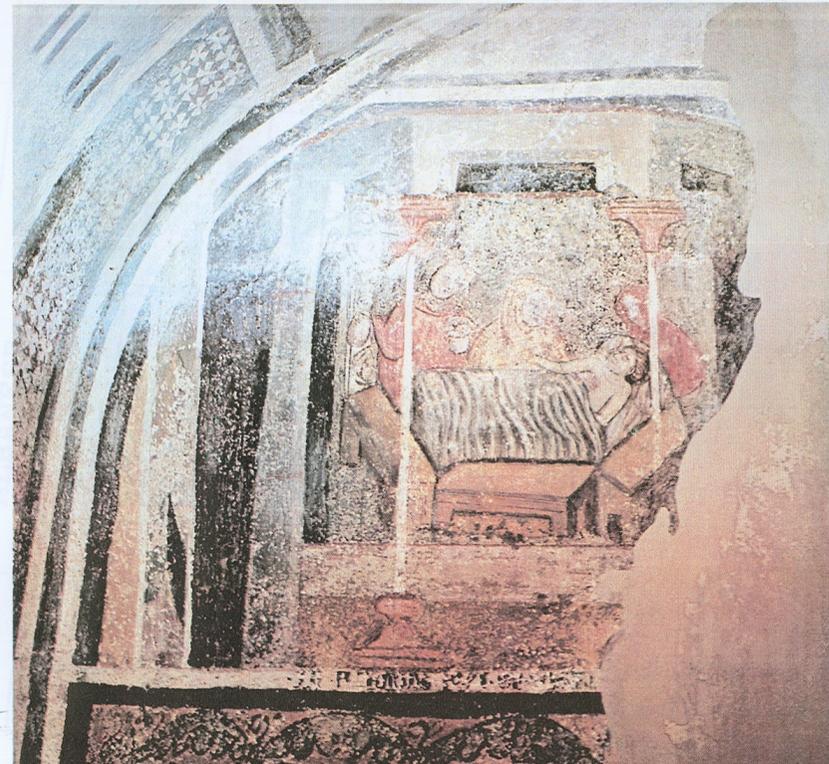
La Quarta Opera «Ospitare i pellegrini».



In Sant'Angelo in Grotte il nostro trecentista ha posto sotto un'alta tettoia, che ricorda alla lontana il Camposanto di Pisa, un gruppo di persone, in primo piano un prete salmodiante su d'un libro aperto, a sinistra la croce astile, stesso motivo ripetuto dell'inferrata nella finestra tonda sul timpano del fabbricato; all'intorno i familiari del trapassato, com'esso giace avvolto in una frusta coperta, adagiato in barella sul nudo suolo. Purtroppo anche ora

sono visibili le barbariche pennellate di calce, scialbamento che ha obliterato le parti più salienti dell'affresco; pare che un'ovattata nebbia lo celi alla vista, determinando così maggiore mistero e tristezza su quest'ultimo passo della vita si drammaticamente raffigurata. Non v'è letizia nei volti, stupefazione soltanto di trovarsi improvvisamente innanzi un corpo prono, già preda dell'humus e dell'ignoto. Pittura dunque di alta tragicità concentrata su quel

La Quinta Opera «Visitare gli infermi».



cataletto spoglio in primo piano, quasi ad ammonirci sulla fatuità dell'esistenza, se tutto si risolverà nel cristiano rito, nella carità di accompagnare il fratello restituendolo degnamente alla terra, nell'arte e nello scarno epicedio che il quadro ancor conserva: «*Mortus fui et sepelivisti me*»; ammonimento di giudizio finale, ma anche un richiamo alla bontà dell'uomo se egli dovrà ritornare nel nulla.

E riandando alla deprimente visione della 5ª Opera su «Visitare gli inferni», non è vano identificare in questa la preparazione all'estremo passo se uno scrittore medievale (3) ammoniva che «quando egli si mette a letto, si ricordi che come ora si corica da sé sul letto, presto il corpo sarà messo da altri nella tomba». Pensiero dunque che avverte la transitorietà, il finire d'ogni potenza, sin da quando la «bellezza della pelle» s'accompagnerà alla «bellezza della morte», poiché, ricordiamolo, nel medio evo quest'ultima è ognora presente, sin dal nascere, più della vita stessa.

Chiuso l'atto degli episodi umani, il pittore ha proseguito il ciclo sulle mura con un paesaggio, meglio del paese di eterna rinascita, dall'esistenza inimitabile, la «*Cittas Betlem*», com'egli ha indicato in scritta da *sermo vulgaris* sotto le cinte che custodirono la culla di Cristo (4). Questa di Sant'Angelo è una suggestiva visione architettonica senza figure, più profonda ed ampia per i campanili romanici che svettano in alto, le case longilinee dai tetti rossi, le guglie, le torri protese tra l'azzurro che è fatto più silente, raggelato dalla sacralità del luogo. È una libera interpretazione che ci ricorda le più geometriche e squadrate torri della «Cacciata dei diavoli da Arezzo» di Giotto in S. Francesco di Assisi, le aggraziate prospettive di Pietro Lorenzetti quando con case alte, timpani merlati, volle ritrarre episodi di vita della «Beata Umiltà». E tali vivacità di particolari ambientali, che saranno peculiari doti di tutta la pittura senese del Trecento in poi, sono nell'arido Molise ripercorsi con senso dimesso, ma non meno efficace. Anzi, alla schematicità propria di quei pittori, il nostro vi ha aggiunto sui cigli delle mura di cinta, dei fossati, anche dell'erba alta, scoscesi orti che si perdono tra le cornici dipinte, strutture murarie d'un cantiere sonante di fantasmi. Forse, per l'atmosfera attutita in cui è calata a composizione, è sera, attutita pare che l'Angelus risuoni sordo in questa cripta che, nonostante elette opere di pietà e fede, resta terra chiusa,

Perché poi l'artista abbia voluto aggiungere un elemento spurio, non coerente alla tematica sulle Opere della Misericordia, è da ricercare il fine nella stessa molteplicità dell'animo medievale, quasi a ricordare quaggiù l'abitato che attorno la chiesa si stringeva, non escludendo pertanto proprio quello di Sant'Angelo in Grotte rivissuto nella trasfigurazione dell'arte. Bell'esempio di urbanistica tipicamente feudale, con caratteristiche inconfondibili che dell'oriente nulla ha in comune, per le merlature tipicamente romaniche, le finestre gotiche, le case porticate, ogni struttura per una quiete domestica, assonnata tutta latina, e che quaggiù nella cripta potrà semmai simboleggiare, nel luogo della nascita divina, l'eterna rinascita nostra.

D'una certa modellata eleganza sono altresì le decorazioni che s'intessono tra i dipinti, con fasce, listelli, zoccoli, cornici; alcune si richiamano a quel decorativismo che abbiamo già studiato per San Vincenzo al Volturno, tra un gusto orientaleggiante o più propriamente nostro. Sono losanghe leste, dalle linee malferme con puntino in mezzo, rombi, esagoni con stella eccentrica che ricordano le maioliche delle moschee, arabeschi strani, estrosi, senza un indirizzo, quadrati e tondini che si alternano in

(3) Dionysius (il Certosino) «Opera» t. XXXVII, p. 550; t. XXXVIII, p. 358. Ved. anche J. Huizinga «Autunno del Medio evo» Firenze 1944, p. 184 «L'immagine della morte».

(4) La tematica sulle città di Betlemme e Gerusalemme corse parallela, in otevole sviluppo mistico-figurativo a partire dalle Crociate in poi. Già prima del Mille su d'un codice, ora posseduto dall'Abbazia di Montecassino, appariva effigiata mediante alcune miniature, suggestive quanto ingenue, anche la città di «Hierosolima», codeste intente ad illustrare una sorta di opera enciclopedica sul «De rerum naturis» (Dell'Universo) del tedesco Mauro Rabano benedettino (784-856). Ivi — come avverrà nella più diretta conoscenza di maturi artisti medievali — Gerusalemme è parimenti immaginata ancora fiabesca, ma in forme già preludevoli una sensibilità gotico-occidentale: nelle architetture delle torri altissime merlate, coperture ad embrici fiammeggianti d'orifiamme e banderuole, feritoie. Comune un vuoto, uno spazio, materia senza forza né personaggi.

Pare proprio di intendere un sogno intimistico, un preludio sintetico ed astratto ad una realtà immaginosa, artisticamente realizzata con pudore e castigatezza di segni e mezzi, da condurre a certuni naïf moderni. Insomma, una veduta ancora molto diversa da quel popoloso e fitto «Ingresso in Gerusalemme» che Duccio di Boninsegni rappresenterà in una tempera su tavola, o come prima della squallida visione della consorella città di Betlemme in Sant'Angelo in Grotte.

una scansione magari geometrica poi tortuosa da andare con la mente al cesello degli orafi medioevali od a quelle decorazioni suntuarie medio-orientali che fanno ora di paleocristiano ora di bizantino, ma molto meglio d'una immediatezza affidata alla sola estrosità del momento. Pertanto le volticelle, cosparse anch'esse di quadrifogli e croci bratteate a guisa di ragnatele, risucchiano in alto la pedissequa sequela del dare ed avere delle Opere della Misericordia, alleggerendo il peso della ricchezza, l'obbrobrio della povertà, davvero si fosse trattato ornare non tanto delle sepolture, ma di irridere su d'esse con filosofico distacco, continuando a pulsare in un paradiso artificiale di fiori di carta, città vuote, ove non sappiamo se la rinascita nella vita sia men che accetta della morte. Chiuderà la rappresentazione, al pari d'un rosso suggello di ceralacca sulla gran busta del soccorpo, una «Testa fiammante del Redentore»: plasmato nella creta, paradossale nella monocroma tinta minio che avampa, sì da sembrare più la maschera scenica d'un attore al suo ultimo atto invocante la luce; o forse solare reminiscenza d'un mitreo, nell'universale fobia delle tenebre. E mensa pagana appare lo squallido altare — ben ornato di teschi spuri e senza loculo — da divenire solenne e cheto per il solo cinabro coronato a fiamme; qui riflettendosi tutte le promettenti «opere» degli stucchi, di quegli uomini fermi da sempre sul limitare dei porticati, delle cinte, delle zolle di terra assenti di umori e danni. Potremmo solo concludere che gli spettri dell'arte, almeno essi diversa ricompensa attendano: quella fattibile del restauratore, prima che s'annullino, similmente bruciati dal sudore delle pietre.

In un contesto ambientale, gli otto riquadri descritti si pongono quali documenti ineccepibili del secolo: per quelle architetture si chiaramente delineate a sfondo di molte «Opere», riverberando limpidamente la maniera tardo-gotica dalla quale derivano, tra archi trilobati, loggette, balconi pensili, strutture tipiche del '300. Nonché gli abiti rossi sgargianti, di lana cruda, la passamanerie, le scollature a punta, i berretti a gola ci calano nel pieno d'una compagine urbana instabile, pronta alle lacrime come ad impugnar l'elsa. Il dialogo tra poveri e ricchi, tra egoisti e bisognosi, tutto qui il messaggio delle Sette Opere ottenuto con la vivace disposizione dei protagonisti, scioltezza, comprensione nei gesti, ovunque accentuati dai

pinti che maggiormente vorrebbero esaltare la buona opera dell'uomo. Rivediamole queste sapienze cromatiche per quanto elementari, dalle ombre discrete dei bruni, all'azzurro smorzato del cielo, dal rosso lacca dei tetti al bianco degli sganci, dei sai, delle vesti più dimesse. E l'incarnato dei volti? specie quelli della Terza Opera, anche per finezza di disegno stanno ad indicarci l'encomiabile sforzo d'un solitario, sensibile artista, se non di grande bottega ha espresso di se stesso la contrizione propria, prima d'una petizione meramente artistica. Quale esso possa esser stato è difficile a dirsi, distaccandosi il suo stile dai noti canoni toscani o romani allora in auge in Campania.

Sebbene, s'è notato come le architetture si pongano in condizione diretta coi Lorenzetti ed i Martini; altresì alcune fasce decorative poste sotto i riquadri, ci possono rimandare agli ornati di clima giottesco, ancora oggi percepibili nel «Trionfo della Chiesa» del tempio della Incoronata di Napoli. Grazie indubbiamente esalta dalle austere donzelle per l'iterato tono dorato delle chiome, il gestire spontaneo, l'invito ad accettare, entrare, proprio da petulant castellane dei nostri borghi. Se analizzate fuori dalla suggestione estetica, avvertiamo che non furono pensate nel generico modello o da altro ambiente mutate, qualora un gestire schietto tipica impronta resta d'una famiglia mai corosa e che pertanto rientrerebbe nelle migliori qualità di quelle del Contado molisano. Il pittore poté esser stato allora un conterraneo, seppur formatosi nelle varie botteghe del Regno, forse mai passato agli allori per il respiro degli alati affreschi nelle cattedrali, ma che proprio il suo borgo non aveva dimenticato.

Quasi piegandosi a descrivere sotto terra le lamentazioni degli umili, la respicenza dei ricchi, così fini lo stesso esser grande in quegli squarci evangelici, pagine di storia povera del suo paese, unico dono che seppe scegliere. Pur anonimo nel respiro d'un secolo angusto, la sua pittura nelle incertezze tecniche e di scuola, attinse a vette altissime: se nelle Opere della Misericordia vien spontaneamente da scorgere una rivendicazione di quei diritti già riconosciuti dalla morale cristiana; ma timido monito rimaneva il suo, depresso il, mascherato nello speco sterile discorso rivolto ai morti.

E dai temi ora propiziatorii, ora esortativi

guaggio di immagini in cripte (5) pressoché spoglie d'ogni cura. Più nessuna completezza dunque, come trovammo tra S. Vincenzo al Volturno e Sant'Angelo in Grotte, meglio una ricerca ansiosa su decrepite mura imbellettate a nuovo che mai conserveranno gli unitari fa-

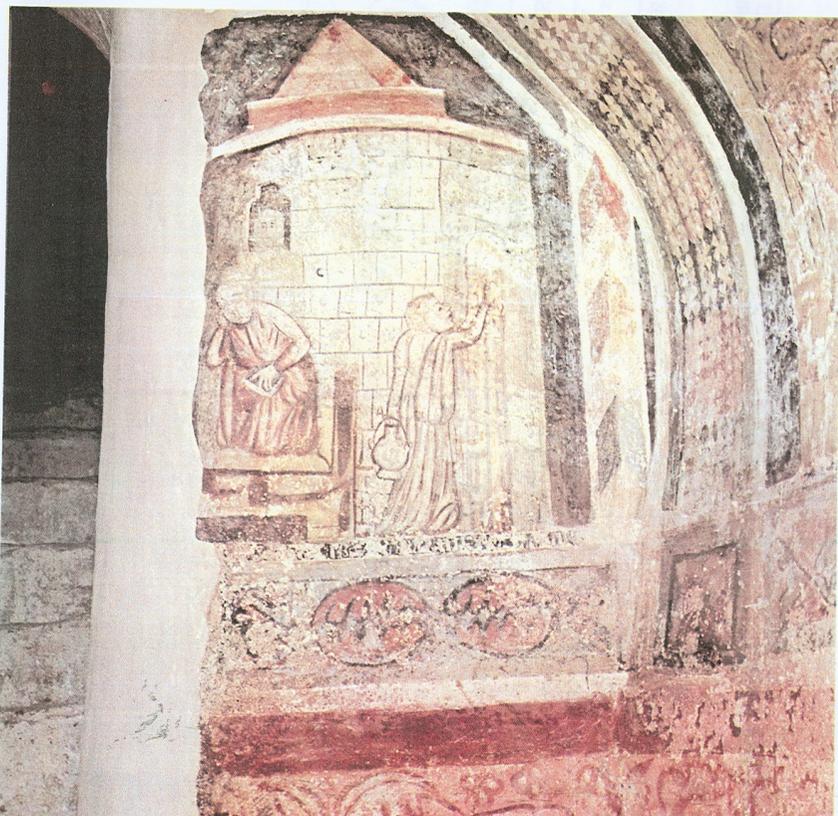
(5) Riconducendo il nostro «excursus» su cognizioni più precise, è da rilevare che neanche studi di stretto carattere divulgativo hanno annesso alle cripte delle chiese molisane quella importanza desiderata. Nella pur lodevole fatica di A. Trombetta «Arte medioevale nel Molise» Campobasso 1971, p. 239 vien asserito che:

«al ripetersi costante di alcuni temi fondamentali, pre-

senti in tutte le nostre chiese, quale la pianta basilicale priva di transetto, di cupola e, per lo più, anche di cripta».

Se l'affermazione non è chiara perché una costruzione medioevale, generalmente romanica, avesse avuto necessariamente un impianto a croce latina, dunque munita di navata trasversale più corta, o come anche una cupola doveva esservi imposta, la rassegna ivi condotta sulle sole cripte dipinte afferma e non smentisce la loro esistenza. Semmai ogni chiesa aveva sempre un soccorpo, voltato, pilastro o meno, non altro per accogliere i defunti della parrocchia, quella cripta cimiteriale che fu usata sino alle soglie dell'Ottocento. Anzi, come già avvertimmo altrove, tali ipogei preesistero alla stessa utilizzazione del tempio, quando nella maggior parte dei casi, dalla devozione pagana, che li utilizzò per ragioni culturali, passarono all'uso cristiano della sepoltura.

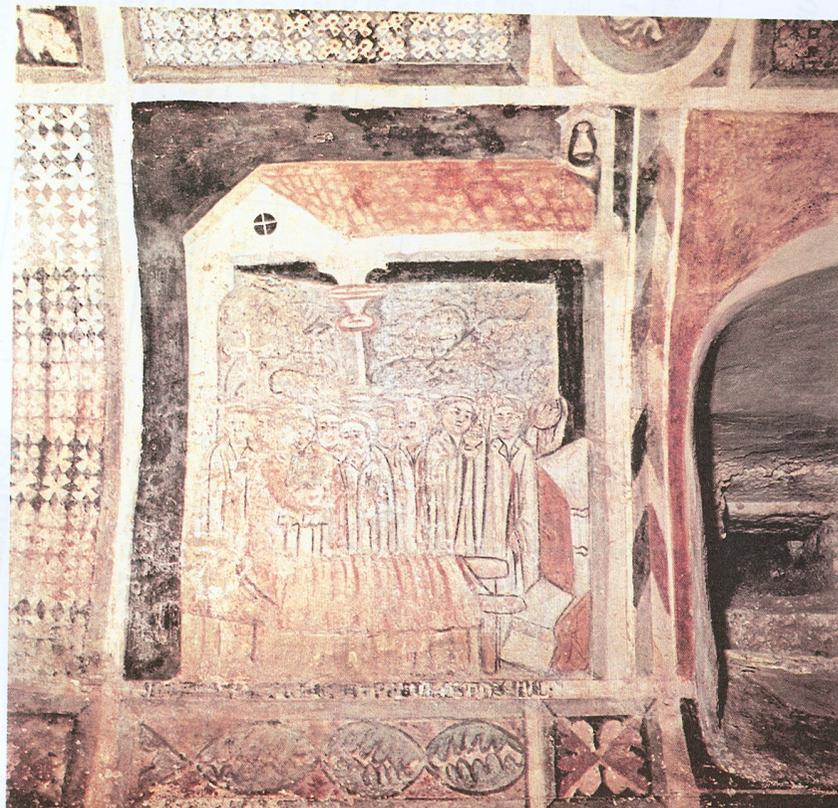
La Sesta Opera «Visitare i carcerati»



stigi del racconto: pelle lavata dal logorio dei millenni, d'un secolo in cui l'arte fu gentilezza e dono.

Anche i castelli, che opprimono inerti gli ipogei celati, tra androni sconvolti, scalinate che si gettano nel vuoto, sono stati presi dagli artigli del tempo, e se qualche spazio è rimasto ancora, tenacemente custodito in cavità vuote, sembra che la fralezza d'un dipinto sia stata più forte degli spalti, delle rocche perdute a valle. Ogni segno labile ci riconduce, in una sequenza a ritroso, dal primitivo esitare nelle chiese longobarde agli alti registri sulle absidi

La Settima Opera «Seppellire i morti»



del Trecento. Sotto cui ritroveremo San Casto di Trivento che nella nobile forma affonda le sue origini nei tempi apostolici, lorché cristianesimo e sincretismo mitraico s'affrattellarono nella paura e nel rito rifugiandosi nel sottosuolo.

Pietracatella, Jelsi, per i dinastici sepolcreti di famiglie baronali, a loro volta per sempre dissacrati dalle negligenze del giacobino, dall'ignorantissima indifferenza del moderno avverso il primitivo, culla ch'era stata inizio del lieto sentire, non affatto decadimento e distacco dal retaggio classico. Ecco ancora attaccati, nell'ae-

rea iconostasi dei tempi, sulle pareti della chiesa di Larino e Venafro, simili a perle nel proprio guscio, gli ultimi avanzi del trecentesco ornare; in un'età che aveva elevato alle più compiute forme architettoniche e pittoriche ogni aspirazione religiosa e sentimentale.

Frammenti codesti, che più non risentono delle masse romaniche, delle leggerezze gotiche se le strutture interne subirono ogni futura indiscriminata innovazione di stili. Ma in siffatto modo più aerei, svincolati dal testo, pur senza coesione alcuna, appaiono pezzi di policromo intonaco sospeso in alto, adagiati sulle lunette, i pennacchi, nell'estremo saluto della rovina.

Concludendo sull'attività del pittore di S. Angelo in Grotte, non sarà stato egli un celebrato artista, comunque, personalità vigorosa non affatto subordinata alla visione inventiva dei tempi. È palese come cercò di svincolarsi dal conformismo creativo dell'età sua, imposta sui triti schemi delle «Maestà», «Trionfi della Morte» e parabole evangeliche.

E per il Molise in particolare, dai soliti generi esornativi che si son individuati sulle pareti di S. Vincenzo al Volturno, Ielsi o Pitracatella: dai martiri dioclezianei ai lepidi fatti sulla vita di Gesù. Senz'altro aveva risentito degli echi importati da Giotto in Napoli tra il 1328 ed il 1332, come della lezione alla Incoronata a metà del secolo XIV.

Insomma di quel rinnovamento che la pittura locale avvertì in piccole voci, spesso a memoria recitate per le lezioni apprese.

Pur rimanendo le «Opere della Misericor-



Montano d'Arezzo ai principii del '300, il rinnovamento stilistico d'un Simone Martini, forza e grazia sulla durezza bizantina (6).

Ma per documentazioni assolutamente carenti di precise notizie — non diciamo storiche ma almeno amministrative — per la stessa perdita di tante opere nel Molise, non è possibile oggi trarre ulteriori confronti, avanzare paradigmi in altro ambiente.

Di qui, il maggior fascino per l'enigmatico autore in S. Pietro in Vinculis: come l'Apostolo «incatenato» dal mistero, quello che incombe su ogni azione umana.

(6) Per le derivazioni e le influenze del grande centro napoletano sull'arte locale, cfr. O. Morisani «L'arte di Napoli nell'età angioina» in «Storia di Napoli» III, 575, Napoli 1969. Qui, opportunamente si rileva che: «...è azzardato parlare del costituirsi di una nuova lingua, e va soltanto constatato, nei casi migliori, un adattamento delle pur modeste strutture linguistiche locali al sovrapporsi di una cultura figurativa indubbiamente più complessa alle origini, anche se insufficiente, per le molte occasioni che poteva offrire sul posto, ad imprimere una precisa direzione». Per l'arte nel Molise, v'è negli ultimi tempi un progredire a ritroso, molto studiato il periodo dal '600 in poi (ved. gli esaurienti studi del Carano nei vari volumi del presente Almanacco) ma purtroppo le origini della pittura nel Molise non sono state poste ad indispensabile premessa. Vale per la prima volta la nostra indagine faticosamente tratta da lunga e diretta esperienza nel campo archeologico e medievale.

La venuta nel Molise del Conte Verde nel contesto della spedizione angioina nel Regno di Napoli

di
Pier Luigi Nobile

