

Interscambi e circolarità di modelli: il caso delle pitture rupestri tardomedievali nel santuario micaelico alle Grotte di Padula

Eleonora Chinappi
Università La Sapienza Roma, Italia

Abstract The recent restoration of the partially unpublished late medieval paintings in the sanctuary of San Michele in Padula has made it possible to examine pictorial texts and their context. These include isolated panels, devotional aedicules and altars painted in the core of the sanctuary and in the atrium, among them narrative scenes rich in lively stylistic and compositional solutions expressed through idioms of popular intonation. Although the hermitage, then sanctuary, represents an isolated place by definition, it reveals an inverse tendency towards openness, a nature that has proved particularly permeant to allogenic elements over the centuries. In this perspective, the paintings in question are interesting for a series of reflections, which concern interchanges and circulation of models. The final results of these analyses offer an authentic fragment regarding the figurative culture of the *Regnum*.

Keywords Padula. Naples. Medieval painting. Angevin. Pilgrimage.

Summary 1 Dall'eremo al santuario: sulla rotta degli *itineraria peregrinorum*. – 2 I pannelli mariani: un'ipotesi per il patronato. – 3 L'edicola agiografica di san Giacomo maggiore. – 4 *Alia fragmenta picta*.

1 Dall'eremo al santuario: sulla rotta degli *itineraria peregrinorum*

Il santuario micaelico alle Grotte di Padula si incunea lungo il versante orientale del colle San Sepolcro, immerso nel Vallo di Diano, cerniera tra Cilento e Lucania storica, crinale fluttuante nell'alto Medioevo tra i domini longobardi e i territori bizantini [fig. 1].¹ Dalla particolare conformazione geologica del sito ne deriva il toponimo associato alla dedicazione a san Michele, sulla scia del binomio 'ancestrale' che ha unito sin dagli esordi del cristianesimo siti di matrice rupestre al culto deputato all'arcangelo psicopompo.

La posizione, solo in apparenza isolata, sembra averne plasmato fin dal passato più remoto le caratteristiche identitarie, riflettendosi nella sua *historia* e 'fortuna' conservativa. Quest'ultima di sicuro decretata dalla continuità culturale, favorita dalla prossimità dell'insediamento rupestre con il tracciato della consolare del Mezzogiorno tirrenico ab Regio ad Capuam: la via Popilia. A tal proposito, la critica di settore ritiene che il santuario sia un tipico esempio di *transfert* di sacralità, che sotto ai piedi dell'antica *civita* di *Cosilinum*,² sia stato

Desidero ringraziare il professore Simone Piazza per avermi segnalato le pitture oggetto di questo studio e per la cortese generosità con cui ha condiviso i suoi preziosi consigli.

¹ Sacco 1914, 2: 301, 3: 95-7; Giudice 2000, 25-30; Braca 2004, 161-4; Pinto 2014, 16-22; Cancellaro 2016; Sento 2017; Ambrogi 2018.

² Gallo 2004.



Peer review

Submitted 2024-08-28
Accepted 2024-10-31
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 Chinappi | 4.0



Citation Chinappi, N. (2024). "Interscambi e circolarità di modelli: il caso delle pitture rupestri tardomedievali nel santuario micaelico alle Grotte di Padula". *Venezia Arti*, 33, 25-34.



Figura 1 Padula, San Michele alle Grotte. Foto Autore



Figura 2 Padula, San Michele alle Grotte. Pianta. Rilievo arch. A. Cancellaro

in origine consacrato ad Attis, divinità frigia legata al culto della Madre terra,³ per poi a cavallo tra V-VI secolo d.C., in concomitanza con la fondazione di Padula,⁴ divenire rifugio destinato all'asceti di monaci italo-greci.⁵

Le testimonianze pittoriche ivi conservate oggetto del presente affondo non risalgono a un periodo antecedente il tardo XIV secolo,⁶ lasciando di fatto sospese le conoscenze riguardanti i precedenti secoli medievali, eccezion fatta per l'attestazione documentaria del sito micaelico a partire dall'ultimo quarto dell'XI secolo, quando nel 1079 figurava alle dipendenze del cenobio benedettino di San Nicola al Torone con l'intitolazione a *S. Michele de Padulicla*,⁷ entrambi confluiti nel Cinquecento tra i possedimenti della Certosa di San Lorenzo.⁸

Lasciato alle spalle il centro abitato di Padula, il santuario si raggiunge attraverso un percorso impervio che si snoda verso est inerpicandosi fin sulla cima della collina che lo ospita. Lo spazio del complesso si sviluppa lungo l'asse W-E, alle cui estremità si situano due bassi corpi di fabbri-

ca in bozze di calcare locale separati da un giardino pensile che, ricavato a ridosso del muro di contenimento, congiunge l'ingresso e l'edificio adibito a foresteria alla cavità ospitante la grotta culturale incastonata direttamente nel masso roccioso [fig. 2]. Varcato un portale di fattura moderna, si accede al settore che costeggia il ripido fianco del monte, una sorta di vestibolo che precede l'anfro ospitante il nucleo culturale principale. Lungo il profilo della roccia viva, nell'alveo di quella che si delinea come una 'semi' spelonca, creatasi a seguito del crollo parziale della 'volta' originaria, vennero realizzati in età medievale due ampi pannelli in muratura, *a latere* di un'edicola sporgente sovrastante un altare, originariamente dipinta, atti ad accogliere sul finire del Trecento due storie mariane, che ne riflettono il ruolo di punto culturale di carattere secondario.⁹

Costeggiata la parete verticale si raggiunge l'accesso alla grotta semipogea, che si articola in due cavità. Quella in ingresso accoglie lungo la sponda sinistra il monumento funebre di Bernardino Brancaccio, abate di San Nicola al Toro-

³ Riguardo al culto di Attis: Mango 1984, 41; Caffaro 1996, 163; Baratta 2000, 60-1.

⁴ Risale pressappoco agli stessi anni la più antica attestazione di Padula, quando un certo Ugo di Avena donava all'abbazia di Cava de' Tirreni la chiesa di San Nicola *quid dicitur de Padule*, Visentin 2016, 113.

⁵ Tortorella 1983a, 577-88; 1983b, 121; Caffaro 1996, 163; Schiavone, Buonomo 1999; Papaleo 2020, 41-2.

⁶ In relazione all'età moderna le Visite pastorali custodite presso l'Archivio diocesano di Teggiano-Policastro menzionano di rado la cappella rupestre senza far cenno alcuno alle pitture murali.

⁷ Ebner 1982, 2: 241-2.

⁸ Ebner 1982, 2: 241-2.

⁹ Il restauro dei murali promosso dalla Regione Campania, sotto la direzione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Salerno e Avellino è stato ultimato nel 2022 dai restauratori Luigi Parascandolo e Giuseppe Libretti. Colgo l'occasione per ringraziare il parroco di Padula don Giuseppe Radesca, Vicario Generale della Diocesi di Teggiano-Policastro, per la gentile disponibilità. Ringrazio altresì il dott. Massimiliano Galletti per il prezioso supporto tecnico nel corso del sopralluogo.

ne (†1538). La seconda, dalle dimensioni più dilatate, venne adibita a navata, mentre la terminazione curva presente sul lato nord-ovest sfruttata come spazio presbiteriale rialzandolo su quattro gradini. In età moderna, al centro del 'presbiterio' fu posizionato un nuovo altare, in sostituzione di quello più antico presente nel mezzo della curva absidale, come ricorda l'iscrizione dipinta '1693' inserita nella trama degli ornati fitoformi a decoro del retro della mensa.¹⁰ Lungo il profilo dell'emiciclo corre tutto intorno un sedile in muratura, interrotto dalla presenza di un altare risalente al Medioevo. La mensa realizzata in muratura, ridipinta sul fronte con i sopracitati motivi ornamentali tardobarocchi, si incassa parzialmente nella parete di fondo incorniciata da un'edicola centinata in aggetto, interamente decorata da affreschi tardo-trecenteschi dedicati a san Giacomo maggiore.¹¹

Al culto deputato all'arcangelo Michele, che nell'ambito di siti rupestri campani sfiora ben trenta casi, tredici nella sola diocesi salernitana, atte-

stato alle Grotte a partire dall'XI secolo, si accostò nel medesimo santuario quello iacopeo,¹² altresì documentato sul territorio dal borgo di Monte San Giacomo (SA) e dalle pitture murali di XIV e XV secolo rispettivamente conservate nella cattedrale di Salerno¹³ e in Sant'Anna a Nocera Inferiore, anch'essa collocata lungo il tracciato della Popilia.¹⁴ Quest'ultima, come la via Appia, risulta punteggiata da santuari, che confermano come fungesse da percorso preferenziale per i pellegrini 'meridionali': micaelici, iacopei, romei e gerosolimitani.

Le ragioni sottese all'abbinamento cultuale tra i due santi alle Grotte,¹⁵ considerando il fatto che nel XIV secolo pur restando viva la dedicazione all'Arcangelo la grotta accolse sull'altare maggiore l'icona murale dell'Apostolo, sembrano risiedere nel ruolo di 'psicopompi' a entrambi attribuito, invocati per assicurarsi la protezione lungo gli itinerari dei pellegrinaggi terrestri, implorati come salvatori e traghettatori delle anime nel viaggio tra il regno dei vivi e l'aldilà.¹⁶

2 I pannelli mariani: un'ipotesi per il patronato

La coppia di ampi pannelli, dal formato pressoché rettangolare, dipinti lungo la parete rocciosa all'ingresso del santuario ospita due episodi dedicati al culto della Vergine: l'Incoronazione e la Natività [fig. 3]. I due murali risultano connessi e separati al contempo da un altare racchiuso entro un'edicola, anch'esso in origine dipinto. L'incipit della decorazione si situa in corrispondenza dello sguscio della superficie aggettante, dove su un omogeneo fondo bianco si stagliano due figurette maschili inginocchiate ritratte in preghiera [fig. 4]. Una cornice, contenuta entro un listello color ocra, a scacchi rossi su fondo bianco cadenzata da un sottile motivo cruciforme, ripetuta analoga sul lato opposto, apre la composizione [fig. 5]. Su uno sfondo azzurro quattro figure angeliche intente a suonare liuti e organi portativi aleggiano ai lati di un ampio trono ligneo chiuso in basso da una linea di archeggiature continue.¹⁷ Su di esso è adagiato un cuscino purpureo, mentre dalla spalliera ricade una cortina verde decorata a losanghe campite con un motivo ornamentale riprodotto in serie mediante la tecnica dello *stencil*.

Sul trono Cristo, avvolto in un leggero mantello dai toni perlacei steso su una tunica dorata a crocette, è raffigurato nell'atto di incoronare la Vergine. Quest'ultima, abbigliata con un manto gallonato che ne riveste la tunica purpurea dagli orli preziosi, presenta la tradizionale iconografia che ne prevede le mani incrociate all'altezza del petto e il capo leggermente reclinato, nell'attimo esatto in cui il Figlio la incorona. Nel registro inferiore, completano la scena, disponendosi ai lati dello scanno su un piano dalla trama marmorea: il Battista, identificato dall'iscrizione dipinta e dai tradizionali attributi iconografici della tunica di cammello e del bastone, e sul lato opposto un santo dalle sembianze giovanili abbigliato con veste e mantello ritratto in atteggiamento benedicente (san Giovanni evangelista?).

Proseguendo verso destra, si osserva come la decorazione pittorica avanzasse in continuità con l'altare posto al centro tra i due pannelli. Qui si snodava lungo la superficie della sovrastante edicola, dove permangono labili tracce di cromia in corrispondenza della base del fondo della nicchia,

¹⁰ Il recente intervento di restauro ha adeguato la mensa alle nuove esigenze liturgiche, inglobandola in una struttura removibile.

¹¹ La più antica attestazione degli affreschi di San Giacomo si trova in Lenormant 1883, 119, che ebbe a definirli «curieuses».

¹² Gervasio 2005, 59-92.

¹³ Dalena 2008, 40-63, in particolare 44.

¹⁴ Zarra 2015, 4-14.

¹⁵ Un utile raffronto tra i due culti è offerto da Palumbo 2023.

¹⁶ Riguardo al ruolo di san Giacomo psicopompo si rinvia a Dal Bosco 2022, 252-4.

¹⁷ Per una panoramica del tema nella pittura campana del XV secolo: De Carolis, Di Lorenzo 2007, 18-45.



Figura 3 Padula, San Michele alle Grotelle. Vestibolo.
Foto Massimiliano Galletti



Figura 4 Padula, San Michele alle Grotelle. Vestibolo. Committenti (?).
Foto Autore

delimitata lungo il profilo curvilineo da un listello di pittura rossa. Si tratta di linee confuse pertinenti a perduti paludamenti riferibili a una figura posta in origine al centro della composizione e alle sagome di una coppia di messaggeri alati. Questi ultimi dipinti verosimilmente ai lati della Vergine in trono, come sembra potersi evincere dall'esame autoptico degli esigui lacerti.

La decorazione procedeva estendendosi all'imbotte dell'archivolto scandito da immagini chiuse entro cornici quadrilobate, di cui sopravvivono in corrispondenza della chiave il volto di un santo e il toro alato di san Luca. Le facce interne dei piedritti dovevano invece essere occupate da due figure stanti, come attestano i modesti resti pittorici relativi al personaggio raffigurato in origine lungo il lato destro.

La superficie dipinta avanzava verso ovest, estendendosi sull'aletta destra dell'edicola, dove si scorge la lacunosa sagoma di un personaggio, che tratti della veste militare, del mantello e un accenno delle ali riconducono alla presunta raffigurazione del titolare del santuario. Da qui, una cornice a motivi geometrici ripetuta anche sul lato opposto, che replica lo schema decorativo del pannello precedente, introduce la Natività di Maria [fig. 6].¹⁸

Il murale, interessato da un'estesa lacuna che ha cancellato il nucleo centrale della composizione, è caratterizzato da un omogeneo fondo azzur-

ro percorso da linee mazzate e da una distesa di esili pianticelle che lo tappezzano per intero. La scena, scomposta in due episodi, mostra in alto il Sogno di Gioacchino e in basso la Natività. Gioacchino, il cui volto è perduto, compare come da iconografia nelle vesti di pastore circondato da armenti, mentre riceve l'annuncio dell'angelo raffigurato con tunica purpurea e croce astile. Al di sotto, entro una sorta di cavità racchiusa da un giro di mura, si svolge l'ormai incompleta Natività. Sant'Anna viene rappresentata con velo e aureola, all'interno di un morbido giaciglio, con lo sguardo rivolto verso il centro della scena. All'estremità del capezzale fanno la loro comparsa due personaggi in ginocchio, il primo a sinistra conservato solo per metà è identificabile per via della veste e dell'aureola con lo stesso Gioacchino, seguito da un uomo canuto ritratto in preghiera. La presenza di questa figura, in scala minore, priva di aureola, desta una certa curiosità, motivata dal fatto che, pur presentando il tradizionale abbigliamento pastorale, calzari intrecciati e cappuccio a punta, indossa anche una sorta di saio conocol-

¹⁸ Il tema iconografico ha suscitato interpretazioni contrastanti, individuato dapprima come Dormizione di Maria da Caffaro 1996, 12 e in seguito come Natività di Gesù da Braca 2004, 162. Interpretazioni che non hanno tenuto conto della parte superiore del dipinto in cui l'ambientazione della scena, che segue la narrazione del protovangelo di Giacomo, si rivela dirimente. Mentre è stato giustamente osservato come si mostri piuttosto originale, rispetto al conservato, l'abbinamento tra i due temi iconografici, dove la scelta ricaduta sulla Natività piuttosto che sulla più attestata *Dormitio Virginis* appare decisamente inconsueta, Braca 2004, 162.



Figura 5 Padula, San Michele alle Grotte. Vestibolo. Incoronazione della Vergine. Foto Autore



Figura 6 Padula, San Michele alle Grotte. Vestibolo. Annuncio a Gioacchino e Natività della Vergine. Foto Autore

la. Elementi che fanno propendere per una lettura orientata alla possibile identificazione con un personaggio contemporaneo o quasi alle pitture, così come si potrebbe ipotizzare per le due figure maschili dipinte *a latere* della decorazione del primo pannello.

A questo punto è doveroso interrogarsi sul patronato di entrambi i pannelli, che per stile risultano essere tra loro coevi. Dall'analisi delle vicende padulesi emerge per i secoli XIV e XV un legame politico-culturale che stringe a doppio filo Padula alla nobile famiglia napoletana dei Sanseverino.¹⁹ Come è noto la stessa Certosa di San Lorenzo venne fondata da Tommaso II Sanseverino, conte di Marsico, barone di Cilento e signore di Padula, nel 1306, e il dominio della famiglia sul territorio si intensificò con Tommaso III vicario generale del Regno al tempo di Giovanna I (†1358), proseguendo con i suoi discendenti Antonio, Giovan Tommaso IV sino al XV secolo inoltrato. La committenza Sanseverino nei dintorni di Padula risulta ben testimoniata attraverso i monumenti funebri del conte Enrico nella cattedrale di Teggiano (1336) e del figlio Tommaso III nella chiesa francescana di Mercato San Severino (1360 ca.).²⁰ È interessante notare come in quest'ultimo caso il *gisant* indossi il saio francescano a sacralizzare il saldo lega-

me con l'ordine mendicante confermato da Tommaso IV, fondatore a Padula nel 1380 della chiesa di San Francesco.²¹

Il presunto patronato dei Sanseverino alle Grotte appare altresì sostanziato dalle componenti formali dei pannelli, che mostrano *de facto* come il loro autore rientri a pieno titolo nella sfera di influenza diretta della cultura pittorica di matrice angioino-partenopea. Nell'impostazione iconografica dell'Incoronazione e per certi versi nella resa formale dei personaggi risuona infatti l'eco, riferita da un pennello decisamente popolare dell'anonimo artefice, delle prove mature del *magister* Roberto d'Oderisio, attestato nel 1382 alla corte napoletana di Carlo III di Durazzo,²² alla cui Incoronazione del polittico Coppola il pittore delle Grotte dimostra di essersi ispirato, riproponendone il modello mediante un'interpretazione originale e semplificata frutto della lettura popolare di un'iconografia che nel salernitano passa attraverso il poco che resta dell'Incoronazione nella cappella di Santa Lucia di Massaquano,²³ anch'essa di scuola oderisiana.²⁴ Mentre in merito all'episodio della Natività, volutamente orientato alla rappresentazione della scena 'in grotta', guardando al conservato e al contesto individuato in questa sede come ambiente culturale di riferimento, che

¹⁹ Natella 1980; Pollastri 1991, 237-60.

²⁰ Braca 2006, 147-63.

²¹ Raspi Serra 1981, 636; D'Anzilio 2018, 201-16.

²² Vitolo 2006, 13-34.

²³ Autiero, Maietta 1996.

²⁴ Riguardo agli esempi regnicoli andranno ricordati per l'alta Campania l'Incoronazione di Casaluce (seconda metà del XIV secolo), nel territorio lucano quella di Santa Lucia delle Malve (inizi XIV) e l'affresco nella cripta di san Francesco a Irsina, più vicini all'esempio padulese anche per via della presenza degli angeli musicisti (inizi del XV): Chinappi 2020, 47.

travalica l'ambito esclusivo della pittura rupestre,²⁵ un modello plausibile potrebbe rintracciarsi in quella di Cristo in San Lorenzo Maggiore a Napoli attribuita a Montano d'Arezzo,²⁶ promotore di una versione del tema *en plein air*, rispetto alle ambientazioni d'interno ben più attestate per il periodo in esame che scivola nel tardo gotico.

Sotto il profilo della cronologia l'esecuzione dei pannelli ben si colloca intorno all'ottavo decennio del Trecento e precisamente negli anni di Giovan Tommaso IV Sanseverino. Un'ulteriore conferma in favore di questa ipotesi deriva indirettamente dalla presenza dei committenti, identificati con Antonio e Giovan Tommaso, dipinti ai piedi della perduta raffigurazione della Vergine in trono negli affreschi tardo trecenteschi della chiesa di San Pietro nella vicina Polla [fig. 7].²⁷ L'iconografia e le sembianze dei presunti committenti in preghiera delle Grotte, raffigurati nello sguscio del primo pannello, richiama da vicino i due personaggi *a latere* dell'Incoronazione di Polla, suggerendo la possibilità che anche nel caso padulese si trattasse di padre e figlio, quest'ultimo al comando dal 1383, più che verosimile patrocinatore degli affreschi mariani in questione e della plausibile commemorazione nella scena della Natività del padre ormai defunto raffigurato in vesti francescane.

Va altresì precisato come la presenza nei pannelli di modelli così schiettamente tardoangioini non sarebbe del tutto scontata nell'ambito di un santuario rupestre ai confini con le terre lucane, dove ci si aspetterebbero semmai i ben più clas-

sici e seriali tabelloni devozionali, piuttosto che questo tipo di composizioni a carattere narrativo. A sua volta, un messaggio formale così puntualmente ispirato al contesto partenopeo accende un ulteriore *alert* sul presunto e più che credibile patronato dei Sanseverino, i soli a conti fatti che avrebbero potuto nel frangente del tardo Trecento garantire un dialogo artistico tra Padula e la capitale del Regno.

La scelta di sfruttare uno spazio esterno al nucleo culturale vero e proprio rappresenta altresì un indicatore, che rivela come a livello pittorico gli spazi principali all'interno del santuario fossero per così dire saturi, ponendo di riflesso in una subordinazione temporale questo intervento rispetto all'edicola di San Giacomo di poco precedente, come si vedrà a breve.

Sotto il profilo strettamente stilistico, il risultato finale intriso di indirizzi provinciali resta implicabile alle prevedibili conseguenze di un ingaggio ricaduto su un pittore dalle doti artistiche alquanto modeste che può trovare le sue ragioni nel contesto culturale stesso, dove il committente, sospinto dalla volontà di suggellarne la personale frequentazione, dimostra di aver perseguito come fine primario quello di porsi *sub tutela sanctorum* nel senso più autentico e spirituale, tralasciando finalità autocelebrative e strumentali, come rivelerebbe non troppo velatamente la scelta di assegnare valore al contenuto più che alla forma, oltre che quella di farsi raffigurare in una posizione viva assai discreta.

3 L'edicola agiografica di san Giacomo maggiore

Un'ulteriore conferma del fermento culturale che investì il santuario delle Grotte nel tardo Medioevo deriva dalla presenza dell'altare maggiore della grotta interamente decorato con le Storie di san Giacomo di Zebedeo, affiancate da santi e sovrastati dall'Annunciazione [fig. 8].²⁸ Sulla superficie di fondo dell'edicola aggettante, su modello di quella già vista in ingresso, si staglia iconica la figura dell'Apostolo accolta su un fondo cremisi, all'interno di una cornice a listelli che segue il profilo della nicchia chiusa in alto da una terminazione trilobata, entro i cui spazi di risulta si inserisce una coppia di foglie stilizzate.

Il Santo, avvolto in una tunica dorata dagli orli perlinati con un manto azzurro foderato di porpora, trattiene il bordone a cui si intreccia la bisaccia contrassegnata dalle tre conchiglie, come da tradizionale iconografia, mentre con l'altra mano scorcata a mo' di ventaglio sorregge un volume aperto. Su ambo i lati del pannello centrale compaiono tre riquadri che narrano cinque episodi dei miracoli del Santo, tratti dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e dai *Miracula S. Jacobi Majoris*,²⁹ mentre il sesto è dedicato interamente all'immagine di una coppia di pellegrini in preghiera. La narrazione ha inizio con il *Miracolo dell'impiccato*, dove si

²⁵ Il tema della Natività in ambito rupestre, sebbene riferito a quella del Salvatore, trova un importante precedente, risalente al principio del XIV secolo, nel murale dipinto all'interno del santuario della Madonna del Parto, già dedicato al culto di San Michele arcangelo, lungo la via Francigena ai piedi di Sutri: Piazza 2006, 63-5, in particolare 63.

²⁶ Leone de Castris 2005, 95-125.

²⁷ Vitolo 2001, 14-15.

²⁸ Caffaro 1980, 10-11; 1996; Tortorella 1983b, 121; Gargiullo 1997, 5-18; 1999; 2005, 434-87; Baratta 2000, 60-1; Braca 2004, 163-4; Zarra 2015, 14; Arlotta 2022, 10-17; Dal Bosco 2022, 252-4.

²⁹ *Codice callistino* 2008, 351-3.



Figura 7 Polli, San Pietro. Committenti.
Foto Alberico Fausti

osserva un giovane che penzola da una forca liberato dall'intervento di san Giacomo.³⁰ Segue il pannello con i pellegrini oranti, che ricompaiono in primo piano all'interno dell'ultimo della fila, mentre sullo sfondo si svolge il cosiddetto *Miracolo del gallo e della gallina*.³¹ Si tratta di due episodi, strettamente correlati, che narrano la storia del giovane pellegrino Hugonell, ingiustamente accusato di furto e condannato a morte durante il suo pellegrinaggio verso il santuario galiziano. Secondo la narrazione l'Apostolo, invocato dai genitori con cui il giovane stava affrontando il viaggio, intervenne salvandolo, cosicché la coppia recatasi dal pretore per farlo liberare riferì dell'evento miracoloso. Lo scettico governatore per tutta risposta sentenziò che il loro figlio era vivo come il gallo e la gallina imbanditi sulla sua tavola, che in quell'esatto momento si rianimarono tra lo stupore generale.

La narrazione prosegue sul lato destro con i cosiddetti miracoli della Solidarietà. Nel primo riquadro san Giacomo, invocato da un pellegrino per la morte improvvisa del suo compagno di viaggio, appare in sella a un destriero per scortarli fino al suo santuario. Di ritorno dal viaggio, uno di loro contrae la lebbra e l'amico per guarirlo si persuade a lavarlo con il sangue dei suoi figli, che salvati *in extremis* dall'intervento dell'Apostolo, vengono rappresentati assopiti all'interno di un ampio giaciglio mentre il santo offre loro protezione donandogli un pomo d'oro.

La superficie dipinta, entro un telaio a pseudo tessere musive, si estende in corrispondenza



Figura 8 Padula, San Michele alle Grotte. Edicola di san Giacomo Maggiore con santi e Annunciazione. Foto Autore

dell'intradosso dell'edicola con la raffigurazione in chiave dell'*Agnus Dei* entro una cornice quadrilobata. Da qui, si dispiegano le effigi dei dodici apostoli, accompagnati da un'iscrizione *picta* posta a seconda dello spazio a disposizione, in quelli di risulta o sulle aureole. Sostengono idealmente l'edicola le immagini dei diaconi-protomartiri Stefano e Lorenzo con i tradizionali attributi iconografici. Mentre in corrispondenza della sommità, entro singoli pannelli, viene rappresentata l'Annunciazione. Sulla sinistra, entro un riquadro su fondo oltremare chiuso da un telaio a listelli, compare l'arcangelo Gabriele a cui corrisponde su quello opposto la Vergine sorpresa nella lettura. Infine dal pannello posizionato in cima all'edicola, dalla mano benedicente di Dio Padre si diparte lo Spirito Santo, sottoforma di una figurina umana tramutata in colomba, in un'immagine intrisa di significati e piuttosto originale che non trova precedenti nell'ambito dello stesso contesto se non nel confronto con un'analogica Annunciazione 'scomposta' raffigurata sul fronte del baldacchino funebre del vescovo Giacomo Martono (†1370) nella cattedrale di Caserta Vecchia.³²

³⁰ Piccat 1985, 287-310.

³¹ Bianco 2021, 172-3.

³² Chinappi 2015, 212-13.

Come nell'esempio casertano, anche alle Grotte lo stile complessivo del pannello agiografico rinvia al linguaggio artistico maturato nella capitale angioina all'ombra della lezione di Roberto d'Oderisio. Qui reinterpretata attraverso un'espressività marcata, restituita sottoforma di espressioni facciali caratterizzate dall'exasperazione di alcuni caratteri stilistici tipici dei personaggi dipinti dal maestro qui resi attraverso un tratto pittorico netto a definire gli occhi 'mandorlati' eccessivamente ravvicinati, le labbra spesse contratte in una smorfia, i classici turgori dei volti oderisiani mutati in mal gestite protuberanze. D'altro canto, ulteriori dettagli anatomici come la resa delle mani tozze e malamente scorciate, nella difficoltà effettiva di restituire la gestualità e l'atto prensile, i padiglioni auricolari dei diaconi trasformati in curiose 'girelle', sullo sfondo di espressioni facciali fiacche, ne ricacciano l'autore, decisamente più a suo agio nella schietta e a tratti icastica rappresentazione narrativa, in un alveo strettamente provinciale. A loro volta i dettagli ornamentali delle vesti e le incorniciature a pseudo tessere musive costituiscono dei rilevanti elementi di valutazione cronologica che consentono, a fronte dei suddetti caratteri formali, di calarne l'esecu-

zione intorno e non troppo oltre l'ottavo decennio del XIV secolo, quando la spinta per un accentuato decorativismo, qui ancora molto misurata, diverrà di fatto preponderante.

Sotto il profilo iconografico il pannello, memore nell'impostazione delle tavole agiografiche di primo Duecento e delle icone murali diffuse nel Mezzogiorno a stesso soggetto,³³ condensa attorno alle storie agiografiche iacopee una semplificata rappresentazione della *Missio apostolorum*, scortata dai due diaconi, primi coadiutori effettivi dell'operato degli apostoli. Il tutto racchiuso sotto il cappello dell'Incarnazione del Verbo, che connota la rappresentazione devozionale di toni didascalici volti a contestualizzare la figura di san Giacomo di fronte a una platea popolare.

Ben in vista, nell'organizzazione spaziale del dipinto, appare infine lo spazio destinato alla coppia di pellegrini iacopei che ritorna in due occasioni nelle scenette dei miracoli.³⁴ Tra questi, il secondo riquadro a loro interamente dedicato evoca l'immagine di anonimi committenti la cui ripetuta presenza sarebbe al contrario da ritenersi del tutto pleonastica ai fini della sola narrazione agiografica.

4 *Alia fragmenta picta*

Lungo il profilo orientale della grotta è possibile osservare altri murali, tra cui una Crocifissione dipinta in corrispondenza dello sperone destro, che si affaccia nel presbiterio all'altezza dell'attuale altare maggiore. Si tratta di un pannello dal formato quadrangolare con Crocifisso aggettante e due sottostanti tabelloni con profilature listate, al cui interno compaiono la Vergine e san Giovanni evangelista [fig. 9]. Il Salvatore segue l'iconografia del Cristo *patiens* nel modello oderisiano della Crocifissione di Eboli, che il pittore attivo alle Grotte dimostra di conoscere con precisione, replicandone la resa del torace largo e smisuratamente scarificato all'altezza del bacino e gli arti dalla linea sinuosa in una sequenza pedissequa alla versione ebolitana.³⁵ Quest'ultima viene citata anche nella resa dei dettagli del volto del Cristo, così come sotto il profilo iconografico nella scelta di posizionare piccole figure angeliche di giottesca memoria che ne raccolgono il sangue alle estremità dei bracci trasversali della croce. Mentre più corsiva rispetto

alla lezione del *magister* e intaccata da un'esasperata drammatizzazione della mozione degli affetti, tipico frutto dell'interpolazione in chiave popolare del modello originale, si rivela la resa dell'Evangelista - nulla al contrario si può desumere della Vergine interessata all'altezza del volto da una lacuna - che contribuisce a rinviarne l'esecuzione al crinale del XIV secolo, confermando a chiosa come al santuario delle Grotte abbia prevalso senza dubbio la lezione oderisiana, sotto la spinta della circolarità dei modelli 'partenopei' determinata dalla situazione politico-culturale di Padula, che in tal modo svela a tutti gli effetti la sua *facies* di terra angioina.

Lungo la parete destra della spelunca si concentrano altri resti pittorici [fig. 10]. Un ampio pannello agiografico di secondo Trecento, racchiuso entro una cornicetta a losanghe intarsiata a microtessere, prevedeva la presenza di una figura stante, attorniata da storie, identificata dall'iscrizione frammentaria con Caterina d'Alessandria.³⁶

³³ Falla Castelfranchi 2013, 167-83; Riccardi 2013, 163-74, 179-80.

³⁴ Per il rapporto tra gli affreschi padulesi e il cammino di Santiago: Sensi 2005, 765-6. Mentre per l'iconografia si riscontra un'analogia con i pellegrini raffigurati nel già citato santuario suvrino: Gnignera 2019, 280-2.

³⁵ Paone 2009, 81-93 (con bibl. precedente).

³⁶ Il culto deputato a santa Caterina nelle terre angioine va incontro a un netto incremento a partire dal terzo decennio del XIV secolo: Chinappi 2020, 114.



Figura 9 Padula, San Michele alle Grotte. Crocifissione. Foto Autore



Figura 10 Padula, San Michele alle Grotte. Pannelli con santa Caterina e san Benedetto. Foto Autore

Seguono murali isolati e frammentari riferibili al principio del XV secolo raffiguranti san Benedetto in trono, poco più avanti san Francesco che riceve le stimmate e a lato la Vergine regina in trono con Bambino, mentre in corrispondenza dello spigolo destro su un tabellone palinsesto si conserva parte della figura di sant'Antonio abate.

Questi ultimi frammenti devozionali, riservati ai santi della tradizione monastica, confermano come quel fermento artistico che coinvolse il santuario padulese nel tardo Trecento, testimoniato dai pannelli mariani dell'atrio, dall'edicola agiografica di san Giacomo maggiore, dalla Crocifissione e dal mutilo tabellone con santa Caterina, si sia

di fatto protratto per almeno i primi decenni del secolo successivo sospinto da anonimi evergeti.

Un'ultima annotazione deriva infine dall'esame autoptico complessivo delle pareti del nucleo culturale da cui si evince la mancanza di altre superfici verticali con tracce d'intonaco, atte ad accogliere in passato murali, che non può affatto passare inosservata. Questo stato di cose, che porta a escludere la mancanza della figura di san Michele cagionata da una pura fatalità conservativa, restituisce in filigrana la suggestione di un messaggio effusivo che nell'assenza dell'*imago* del santo titolare, dipinta o scolpita, tende a rivelarne ancor oggi una sua più acuta presenza.

Bibliografia

- Abbate, F.; Ricco, A. (a cura di) (2019). *Ritorno al Cilento, saggi di archeologia e storia dell'arte*. Foggia.
- Ambrogi, M. (2018). «Nella grotta dell'arcangelo». *Medioevo*, 1, 92-101.
- Arlotta, G. (2022). «San Giacomo, la morte, l'amore filiale e l'amicizia compostellana nel Meridione d'Italia». *Compostella*, 43(1), 10-17.
- Autiero, F.; Maietta, I. (1996). *La cappella di Santa Lucia nel casale di Massaquano e i suoi affreschi*. Venezia.
- Baratta, E. (2000). «El camino de Santiago. Echi del pellegrinaggio galiziano nel Vallo di Daino. Il ciclo pittorico di San Michele alle Grotte a Padula». Soprintendenza B.A.A.S. di Salerno e Avellino (a cura di), *Memorie di Pietra e di Carta. Pellegrinaggi e luoghi di devozione in Campania*. Casoria, 60-1.
- Bianco, R. (2021). «Campania, Padula (SA)». Arlotta, G.; Caucci von Saucken, P. (a cura di), *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*. Pomigliano d'Arco, 172-3.
- Braca, A. (2004). «Presenze artistiche a Padula (esclusa la Certosa) tra Medioevo ed età Moderna». Abbate, F. et al. (a cura di), *Storia del Vallo di Diano*, vol. 4. Salerno, 155-81.
- Braca, A. (2006) «Il monumento funebre di Tommaso III Sanseverino e alcuni problemi della scultura gotica napoletana del Trecento». Abbate, F. (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*. Napoli, 147-63.
- Cancellaro, V.A. (2016). *L'eremo di San Michele a le Grotte*. Padula.
- Carafa, R. (2019). «Ancora su affreschi dal XIV al XV secolo: Padula e Polla». Abbate, F.; Ricco, A. (a cura di), *Ritorno al Cilento, saggi di archeologia e storia dell'arte*. Foggia, 75-82.
- Caffaro, A. (1996). *L'eremitismo e il monachesimo nel Salernitano. Luoghi e strutture*. Salerno.
- Chinappi, E. (2015). «I monumenti funebri di Francesco della Rath e di Giacomo Martono nella cattedrale di Caserta Vecchia». Gianandrea, M.; Gangemi, F.;

- Costantini, C. (a cura di), *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*. Roma, 212-13.
- Chinappi, E. (2020). *Pittura murale di età angioina in Terra di Lavoro. Il Trecento da Aversa a Minturno*. Roma. *Codice callistino* (2008). A cura di V.M. Berardi. Pomigliano d'Arco.
- Dal Bosco, D. (2022). «Alcune rappresentazioni di San Giacomo psicopompo nell'arte italiana». *Ad Limina*, 13, 245-65.
- Dalena, P.L. (2008). «Vie di pellegrinaggio nel Sud Italia verso Gerusalemme nel Medioevo». Castelli, G. (a cura di), *Roma-Gerusalemme. Lungo le vie Francigene del Sud*. Roma, 40-63.
- D'Anzilio, M. (2018). «Il monumento funebre Sanseverino nella pieve di Santa Maria Maggiore di Diano: alcune considerazioni». Rossi, M.C.; De Duonni, V. (a cura di), *Le diocesi dell'Italia meridionale nel Medioevo = Atti del convegno* (Benevento, 19-20 ottobre 2018). Cerro al Volturno, 201-16.
- De Carolis, A.; Di Lorenzo, P. (2007). «Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il Medioevo romanico e gotico». *Rivista di Terra di Lavoro - Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta*, 2(3), 18-45.
- Ebner, P. (1982). *Chiesa, baroni, popolo nel Cilento*, vol. 2. Roma.
- Falla Castelfranchi, M. (2013). «L'icona agiografica nel Mezzogiorno e sue peculiarità». Menestò, E. (a cura di), *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre*. Spoleto, 167-83.
- Gallo, M.C. (2004). *La riscoperta di Cosilinum*. Salerno.
- Gargiullo, M. (1997). «Un affresco di pellegrinaggio nella Lucania medievale». *Compostella*, 23, 5-18.
- Gargiullo, M. (1999). «Il romeo nell'iconografia medievale». D'Onofrio, M. (a cura di), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350) = Catalogo della mostra* (Roma, 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000). Milano, 143-50.
- Gargiullo, M. (2005). «L'iconografia del pellegrino». Oltoni, M. (a cura di), *Tra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale = Atti del Convegno internazionale di studi* (Salerno, Cava de' Tirreni, Ravello, 26-29 ottobre 2000). Salerno, 435-87.
- Gervasio, L. (2005). «Il culto micaelico nelle province di Avellino e Salerno in età medievale». *Apollo. Bollettino dei Musei provinciali del salernitano*, 21, 59-92.
- Giudice, E. (2000). *Secoli di storia di fede e di arte nelle chiese di Padula*. S.I.
- Gnignera, E. (2019). «L'affresco di Santa Maria del Parto a Sutri: l'abito dei pellegrini sulla via Francigena». Ceci, F.; Steingraber, S. (a cura di), *Fascinazione etrusca*. Grotte di Castro, 280-2.
- Lenormant, F. (1883). *A travers la Lucanie et l'Apulie, notes de voyage*. Paris.
- Leone de Castris, P.L. (2005). «Montano d'Arezzo a San Lorenzo». Romano, S.; Bock, N. (a cura di), *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*. Napoli, 95-125.
- Mango, C. (1984). «St. Michael and Attis». *Deltion Tes Christianikes Archaologikes Hetaireias*, 12, 39-62.
- Natella, P. (1980). *I Sanseverino di Marsico. Una terra, un regno*. Mercato San Severino.
- Palumbo, A. (2023). *Il cammino delle anime. San Giacomo e San Michele due culti a confronto*. Ortona.
- Papaleo, F. (2020). *Il culto micaelico nella provincia di Salerno. La grotta dell'Angelo di Pertosa Auletta*. Pertosa.
- Paone, S. (2009). «Roberto d'Oderisio». Tomei, A. (a cura di), *Giotto e il Trecento = Catalogo della mostra* (Roma, marzo-giugno 2009). Milano, 233-4.
- Piazza, S. (2006). *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*. Roma.
- Piccat, M. (1985). «Il miracolo jacobeo del pellegrino impiccato. Ricontri tra narrazione e figurazione». Scalia, G. (a cura di), *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Perugia, 23-25 settembre 1983). Perugia, 287-310.
- Pinto, V.M. (a cura di) (2014). *Alle origini della storia di Padula*. Padula.
- Pollastri, S. (1991). «Une famille de l'aristocratie napolitaine sous les souverains angevins: les Sanseverino (1270-1420)». *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen-Age, temps modernes*, 103(1), 237-60.
- Raspi Serra, J. (1981). «L'architettura degli Ordini Mendicanti nel principato salernitano». *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes*, 93, 605-81.
- Riccardi, L. (2013). «Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of 'Hagiographical Icons' in The Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy». Maltseva, V.; Stanyukovich-Denisova, E.Y. (eds), *Actual Problems of Theory and History of Art*. St. Petersburg, 163-74.
- Sacco, A. (1914). *La certosa di Padula*, voll. 2-3. Roma.
- Schiavone, C.; Buonomo, E. (1999). *Sulle tracce dei monaci italo-greci nel Parco Nazionale del Cilento e Vallo di Diano*. Salerno.
- Sento, M. (2017). *Storia di Padula*. S.I.
- Sensi, M. (2005). «Il pellegrinaggio a Santiago attraverso i testamenti dei pellegrini italiani». Caucci von Saucken, P.G. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Santiago e l'Italia* (Perugia, 23-26 maggio 2002). Pomigliano d'Arco, 695-789.
- Tortorella, A. (1983a). «Tradizioni grecobizantine a Padula (Salerno-Campania)». *Lares*, 49(4), 577-88.
- Tortorella, A. (1983b). *Padula: un insediamento medievale nella Lucania bizantina*. Salerno.
- Vitolo, G. (2001). *Organizzazione dello spazio e comuni rurali: San Pietro di Polla nei secoli XI-XV*. Agropoli.
- Vitolo, P. (2006). «Familiaris domesticus et magister pictor noster: Roberto d'Oderisio e l'istituto della familiaritas nella Napoli angioina». *Rassegna storica salernitana*, 23, 13-34.
- Visentin, B. (2016). *Dipendenze cavensi nel Vallo di Diano e dintorni*. Agropoli.
- Zarra, C. (2015). «Itineraria peregrinorum negli affreschi del complesso monastico di Sant'Anna a Nocera Inferiore». *Compostella*, 36, 4-14.