

La pittura di S. Salvatore a Brescia nel contesto Carolingio, e i suoi rapporti e con Maria foris portas in Castelseprio (Varese) e con il tempietto di Cividale in Friuli

Di Fabrizio Altieri

Lo studio degli affreschi della chiesa di S. Salvatore posta nel Monastero di S. Giulia comporta inevitabili confronti con Castelseprio e Cividale, che sono i due riferimenti per l'arte settentrionale nel periodo carolingio, per capire quali maestranze abbiano affrescato queste chiese.

Un capitolo fondamentale per la storia dell'arte (non solo lombarda o medievale) ha rappresentato la scoperta in questo secolo del ciclo pittorico di S. Maria foris portas.

La chiesetta dedicata alla Vergine e posta su un'altura poco fuori la cinta muraria, ha per lungo celato sotto tardi dipinti, un ciclo pittorico di inaudita qualità che offre materia di discussione da cinquant'anni tra studiosi. Vi è rappresentato un ciclo legato al mistero dell'incarnazione di Cristo, ma che di recente è stato ricondotto ad una specifica valenza mariana, che meglio si collegherebbe all'intitolizzazione dell'edificio. Ben più significativa fu a suo tempo l'individuazione, tra le fonti iconografiche di queste pitture, dei Vangeli apocrifi della Natività che ha generato sia deduzioni stilistiche che cronologiche. Le storie si dispongono sulla parete curva dell'abside in due registri sovrapposti ad una zoccolatura a mensola al centro della quale sta la raffigurazione di un trono su cui è posto il libro del vangelo. Nessun elemento di incorniciatura verticale concorre alla separazione delle scene. Queste sono riconducibili agli episodi che vanno all'Annunciazione alla Presentazione del Tempio e dove si lamenta la perdita di qualche scena.

Complementari al ciclo sono la raffigurazione interna, sulla parte interna dell'arco trionfale dell'Etimasia (cioè il trono su cui poggiano croce e corona che sono simboli dell'eredità cristologica) tra due angeli in volo e il clipeo (scudo rotondo) con busto del Cristo al centro, sopra le scene narrative, unico forse di una *deesis*.

La qualità altissima del complesso di pitture sepresi, e la sua abissale diversità da quanto ci è noto della pittura altomedievale dell'occidente hanno determinato da una parte il suo isolamento e dall'altro anche dibattiti critici anche sulla loro collocazione cronologica. Si è dibattuto molto per i secoli che vanno dal VII, nell'ambito della lotta antiariana, al X sec. in aderenza al gusto classicista della cosiddetta rinascenza macedone (del quale danno testimonianza alcuni monumenti della miniatura: il salterio a Parigi, il Rotulo di Giosuè e la Bibbia di Leone alla Biblioteca Apostolica Vaticana). Per quanto concerne l'ottavo secolo, si riconobbe una stretta affinità linguistica con i dipinti murali in S. Maria Antiqua in Roma eseguiti da artisti greci chiamati da Papa Giovanni VII, mentre al X sec. fa riferimento un graffito sui dipinti che ricorda l'Arcivescovo milanese Arderico. Elemento comune alle diverse posizioni è stato però il riconoscimento della provenienza orientale e per lo più costantinopolitana del pittore o dei pittori del ciclo sepriese in rapporto alla crisi iconoclasta. La datazione attorno al sec IX ha recentemente ripreso forza nell'ambito di una generale riconsiderazione della diocesi milanese in età carolingia da contrapporre all'autorità, sancita per legge e non per vocazione, della capitale Pavia. L'affinità osservata in alcune scene narrative del mosaico di S. Ambrogio e dell'altare d'oro della stessa basilica con le pitture di Castelseprio, mette in discussione, secondo Bertelli, la cronologia di quest'ultime e le inserisce nel rinnovato clima culturale che caratterizza la politica dell'episcopato milanese intorno al quarto/quinto decennio del IX sec. Ne risulterebbe determinante il ruolo del conte Giovanni del Seprio che, di ritorno da un'Ambasceria alla corte costantinopolitana al seguito di Angilberto II (vescovo della diocesi milanese e promotrice dell'altare di S. Ambrogio), potrebbe aver condotto con sé uno o più artisti (nel periodo della crisi iconoclasta) a cui affidare la decorazione della piccola chiesa.

Cospicui segnali della presenza di tale linguaggio vengono concordemente individuati nelle pitture murali della basilica di S. Salvatore a Brescia. Qui le pareti della navata maggiore conservano gli esigui resti di un grande ciclo pittorico dipinto su tre registri sovrapposti, con scene separate in orizzontale (con l'introduzione di iscrizioni) e in verticale da fasce dicrome perlonate, che si imposta sopra una serie di clipei collocati nei pennacchi sopra le colonne e si conclude in alto da una cornice a finte mensole e archetti in prospettiva.

Il ciclo dipinto va inteso in connessione diretta con il ricco apparato di decorazione plastica in stucco, parzialmente conservata che incorniciava gli intradossi e le ghiere degli archi. Pure rilevate in stucco erano le aureole, invece perdute, dei personaggi delle scene dipinte, elemento che a Brescia trova l'unica testimonianza nota a quest'altezza cronologica, assai prima dell'impiego diffuso a partire dal '200. La caduta delle aureole rilevate ha necessariamente portato alla perdita dei tipi facciali dei personaggi principali, sicché rimangono solo rare rappresentazioni fisionomiche.

relative a componenti secondari; fatto questo che, sebbene non determinanti, costituisce pur sempre un'incognita e reca in tal senso pregiudizio agli aspetti linguistici del ciclo.

Le navatelle presentano anch'esse lacerti, assai lacunose e pressoché illeggibili, di decorazione pittorica, in affinità alla navata maggiore, con busti entro i clipei, cornici a meandro e scene narrative. Il riconoscimento dei contenuti iconografici del ciclo bresciano e in particolare quello della navata maggiore, oggetto di numerosi interventi critici, si è potuto solo fare parzialmente per lo più per via di un'ipotesi con la proposta di individuazione sulla parete sud di storie della vita di S. Giulia e delle martiri Pistis, Helpis e Agape (le cui reliquie erano conservate dalla metà del sec. VIII nella basilica); queste scene sono contrapposte a quelle di un ciclo cristologico del quale restano tracce sicure (tra le quali assai note sono le sinopie con figure di Cristo e della Vergine e la scena della fuga in Egitto, nella quale però forse è da riconoscere " un'andata a Betlemme " di Castelseprio) nel registro superiore della parete nord, dove la sequenza, scandita in solo 5 scene, che va dalla fuga in Egitto ai primi miracoli, indica una sinteticità narrativa che forse allude alla conclusione del ciclo del Nuovo Testamento nel solo registro superiore delle due pareti.

E' stata presto abbandonata l'ipotesi di Barbara Anderson circa la successione sulle pareti della navata di due stili distinti apparentemente suggerite dalla differenza riscontrabile nelle zone le cui lacune dell'intonaco dipinto lasciano affiorare le sinopie.

Adriano Peroni ha mostrato come vada inteso il rapporto tra sinopie e dipinti.

Quest'ultimi soli portatori del lessico narrativo ed espressivo sottoposto a convenzioni e procedimenti tecnici condizionanti. Le sinopie invece, delegate al necessario preordinamento di una serie ciclica e complessa di scene narrative in una griglia che comprendeva anche clipei, forse decorativi, iscrizioni, parti rilevate in stucco e dunque destinate subito ad essere occultate, obbediscono a necessari criteri di rapidità di esecuzione dalla quale scaturisce un linguaggio altamente evocativo con funzione non però narrativa ma tecnica, e tuttavia affascinante per la sua rarità. Diversi e di diversa astrazione dovettero essere i maestri attivi nel ciclo bresciano; Adriano Peroni ha segnalato come l'accostamento abusato con Castelseprio è da ridimensionare in ragione delle palesi divergenze espressive tra i due cicli, che privano le pitture bresciane – dove il controllo tecnico produce contorni chiusi e modellati compatti – di gran parte della vitalità che a quelle di Castelseprio deriva dall'uso inesausto della tecnica compendiarica (riassuntiva, consistente in una veloce stesura di pennellate che costruiscono le immagini direttamente per contrasti di colore e luce). Al richiamo di Castelseprio tuttavia è stata sempre ancorata la cronologia dei dipinti bresciani che ha visto anch'essa oscillazioni dal VII all'XI sec. ma che concordemente oggi si accetta la 1° metà dell'IX sec. Grande importanza in tal senso riveste il frammento di iscrizione sulla parete sud.

" *regnantem Desiderium tiro Hilu* " che accenna alla fondazione desideriana, ma introduce nome frammentario " *Hilu* " che si ritiene possa ugualmente essere riferito agli imperatori Ludovico il Pio o Lotario I. D'altra parte la stessa sequenza edilizia del complesso bresciano ha subito recentemente una radicale revisione in base ai dati archeologici che hanno indicato come la data della fondazione desideriana sia più riferibile al più antico tracciato ritrovato a livello planimetrico, mentre ad epoca più avanzata sarebbe da riferire l'edificio attuale nel quale i dipinti dell'aula e della cripta e gli stucchi rappresenterebbero una veste decorativa ulteriore.

Castelseprio e Brescia, con il loro impegnativo rapporto, rappresentano due interlocutori di una conversazione dalla quale ci restano solo poche voci chiaramente percettibili.

Dopo il riferimento alla corrente di Castelseprio, individuato da Peroni nello schizzo di una sinopia, andrà ricordato per gli innegabili rapporti con il complesso bresciano, il ciclo pittorico del tempietto di Cividale in Friuli, (nel quale le figure stanti si mostrano declinate, per i tipi facciali e la tecnica esecutiva in affinità con i busti clipeati di Brescia), dove, come a Brescia, si hanno icone ad affresco. Sicché le analogie potrebbero ricondursi alle affinità fra il “modo” delle icone e quello delle scene narrative. Gli affreschi di Brescia non dovettero essere così isolati se la loro apparente innovazione tecnica dei nimbi in rilievo, su cui sono dipinti anche i volti delle figure, avrà un eco negli affreschi romanici di San Pietro al Monte Civate. E’ un rapporto tra superfici dipinte e stucchi in rilievo del tutto opposto alla chiara distinzione osservata nel tempietto di Cividale, anche se una certa affinità, come si è ricordato, esiste fra gli affreschi di Cividale e quelli di Brescia – in centri legati, oltretutto, dalla comune predilezione per Santa Giulia dei Supponidi e dei loro parenti, i duchi del Friuli.

Nell’ambito dei monumenti che con Castelseprio hanno dovuto rapportarsi va menzionato il ciclo carolingio della chiesa monastica di Münstair (Grigioni), concordemente riconosciuto pertinente all’ambito culturale lombardo. Elementi di contatto riguardano tanto soluzioni figurative – organizzazione di fasce decorative, sfondi architettonici, aspetti iconografici – quanto procedure più strettamente tecniche stilistiche, quali la modalità di stesura del colore in strati sovrapposti o le diverse formule di tratteggio delle lumeggiature, persino l’uso del blu egiziano.

Argomenti non solo iconografici ma specialmente esecutivi permettono così non di verificare già un’adesione incondizionata al linguaggio di Castelseprio ma piuttosto di saggiare il grado di conoscenza di tecniche originate dagli atelier bizantini che dovevano essere assai diffuse in Italia settentrionale, e consentono alla fine di ricondurre la novità di Castelseprio nell’ambito di una molteplicità di stili ormai riconosciute in un’area geografica di confine come quella lombarda.

Ora, ci si dovrà chiedere se sia lecito considerare la qualità delle pitture, ad esempio, di una chiesa monastica come S. Salvatore di Brescia, di fondazione regia e patrocinio imperiale, nella prospettiva di Castelseprio e giudicarla in tal senso seriale – perché eventualmente di derivazione -, anche se non certo minore e bisognerà domandarsi, provocatoriamente, se la straordinaria qualità evocativa dei dipinti sepriesi non partecipi invece di quella libertà e scioltezza del segno che caratterizza le sinopie bresciane. A questo proposito Bertelli si domanda (nonostante il continuo affinamento delle conoscenze sulla pittura altomedievale nell’Italia settentrionale) se gli affreschi di Brescia chiedono ancora, non tanto di essere messi in confronto con altri, quanto essere compresi nella loro singolarità.