

La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture*

SIMONE PIAZZA

La Grotta dei Santi presso Calvi, in provincia di Caserta, deve il nome e la notorietà alla copiosa serie di pannelli iconici presenti all'interno, frutto di diversi interventi pittorici d'età altomedievale¹. Da più di un decennio, ormai, l'insieme di pitture è sofferto, in gran parte, alla vista di chi varca l'ingresso (fig. 1). Circa vent'anni fa ignoti ladri asportarono dalla parete destra – con una motosega! – la metà superiore delle figure della Vergine orante e dei ss. Simone, Barbara, Cosma e Giovanni Barrista. I busti dei quattro santi furono in seguito recuperati e sono attualmente esposti alla Reggia di Caserta². Della loro integrità conserva memoria un inedito acquerello del XIX secolo rinvenuto nei depositi del Museo Campano di Capua³ (fig. 2).

Dopo il furto, è stata la volta dell'atto iconoclasta di un certo "eremita" il quale, avendo scelto il luogo come propria abitazione, forse per il disagio che avvertiva nel vedersi rivolgere quella moltitudine di sacri sguardi, imbiancò le pareti laterali della grotta fino ad un'altezza

di circa due metri. Passata l'epoca dell'insediamento abusivo, è rimasto il bianco di calce che, comunque, sembra proteggere le pitture da nuove possibili depredazioni, oltreché dagli effetti nocivi degli agenti atmosferici, visto il progressivo proliferare di sali e carbonati sulla superficie pittorica della parete di fondo e del registro superiore della parete sinistra, entrambe risparmiate dalla scialbatura⁴. Il grave stato d'incuria e l'occultamento delle immagini hanno determinato l'arrestarsi di un culto locale millenario, i cui segni più recenti sono i fiori di plastica, i rosari e i piccoli *ex voto* che si trovano sparsi all'interno del santuario⁵.

In attesa di un intervento di restauro e conservazione del monumento, si è cercato di restituire leggibilità alle pitture mediante la realizzazione di rilievi grafici (tavv. I-III), volti ad offrire una visione ad un tempo simultanea e quanto più possibile dettagliata delle figure esistenti, che ammontano a cinquantacinque, e delle relative fasi pittoriche⁶.

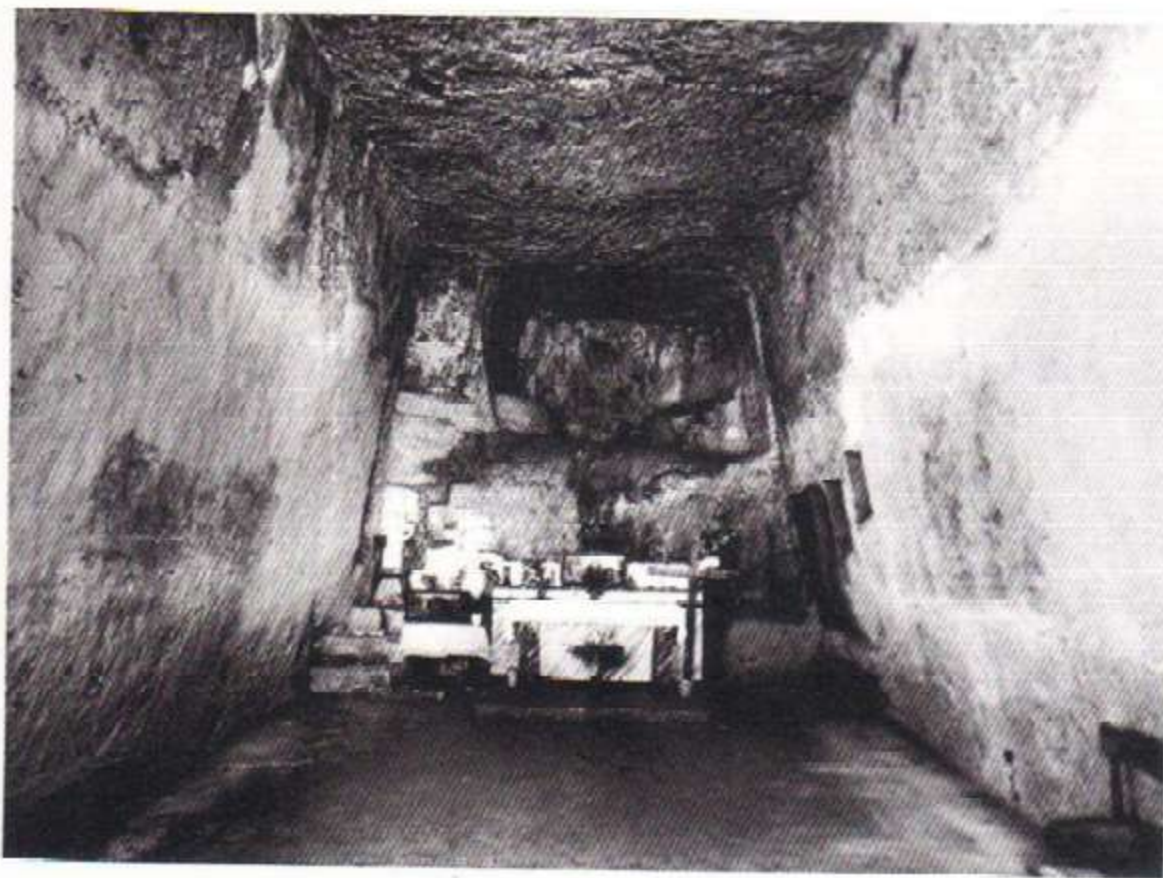


FIG. 1 - CALVI, Grotta dei Santi, Interno.

* Il presente saggio ha origine dalla tesi di laurea sostenuta da chi scrive presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, a.a. 1996-1997. Il mio pensiero grato va, innanzitutto, alla prof.ssa Maria Andaloro che mi ha guidato e incoraggiato in questo studio, fin dal principio. Desidero ringraziare, inoltre, il prof. Francesco Gandolfo per l'interesse che ha rivolto alla mia ricerca e le stimolanti osservazioni a riguardo. Sono riconoscente alla dott.ssa Anna Maria Romano, ispettore della Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici di Caserta e Benevento, per la squisita disponibilità che ha dimostrato in ogni occasione d'incontro.

L'argomento trattato in questo articolo è confluito nella tesi di dottorato dal titolo "Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale. Secoli VI-XIII", discussa da chi scrive il 22 giugno 2002 presso l'Università degli Studi della Tuscia, di Viterbo, in contesa con l'Università di Parigi I - Panthéon-Sorbonne, sotto la direzione della prof.ssa Maria Andaloro e di Mme le Professeur Catherine Jolivet Lévy.

1) La denominazione potrebbe essere di origine medievale, dal momento che trova riscontro nel Registro delle decime della diocesi di Calvi, ove compare, nell'anno 1326, una *ecclesia Omnium Sanctorum*: M. INGUANEZ-L. MATTEI-P. SELLA, *Rationes Decimarum Italiae nei sec. XIII e XIV. Campa-*

nia, VIII, Città del Vaticano 1942, p. 116. La Grotta dei Santi è nota agli storici dell'arte a partire dagli anni '60 del XIX secolo: H. W. SCHULZ - E. F. VON OJAST, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, II, pp. 155-159; D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871, I, pp. 57-59; É. BERTHAUX, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, t. I, Paris 1903, pp. 243-247; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague 1923-1938, I, 1923, pp. 130-131; P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*, I, Torino 1921, pp. 412 e nota, 936; W. E. ANTHONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1931, pp. 88-89; J. WETTSTEIN, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genova 1960, pp. 90-93; A. MEDDA, *La pittura bizantina nell'Italia meridionale nel Medioevo (V-VIII)*, in *L'Oriente cristiano nella storia della Civiltà* (Atti Conv. Int. Roma-Firenze 1963), Roma 1964, pp. 719-766, part. 749-751; G. KALBY, *Le grotte dei Santi e delle Fornelle a Calvi*, in *Il contributo dell'arcidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione* (Atti Conv. Naz., Capua e altrove 1966), Roma 1967, pp. 337-342, part. 338-341; A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale*, Napoli 1967, I, pp. 367-368; H. BEUTNER, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, pp. 102-111; A. THUE-



FIG. 2 - F. AUTORIELLO, *Ss. Simone, Barbara, Cosma, Giovanni*, acquerello da pannello già nella parete destra della Grotta dei Santi (cfr. tav. II, 18-19), CAPUA, Musco Campano.

IV, *La peinture murale*, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, IV, Rome 1978, pp. 467-489, part. 471-472; C. BUKSELLA, *Miniatura e pittura: dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al Cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 579-699, part. 648-649; V. PACE, *La pittura medievale in Campania*, in *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 243-269, part. 251; *Id.*, *La pittura rupestre in Italia meridionale*, *ibid.*, pp. 403-415, part. 403-404; G. BERTELLI, *Longobardi. Pittura e miniatura*, in *EAM*, VII, Roma 1996, pp. 857-864, part. 862.

2) PACE, *La pittura rupestre* cit. a nota 1, p. 403; A. M. ROMANO, *La Grotta dei Santi*, in *Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli 1995, p. 222. I pezzi recuperati sono stati oggetto di un accurato restauro condotto da Domenico Gigliozzi.

3) L'acquerello, databile al 1870 circa, ha la firma di F. Autoriello, disegnatore che realizzò le illustrazioni dell'opera di SALAZARO, *op. cit.* a nota 1, tavv. fuori testo, dove però, per ragioni sconosciute, la tavola raffigurante l'affresco della Grotta dei Santi non venne inserita (contrariamente a quanto sostenuto da P. DEL PRATE, *L'antica Calvi e la grotta dei Santi*, Piedimonte d'Alife 1913, p. 16, n. 1). Dell'esistenza dell'acquerello al Museo Campano davano notizia gli *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, II, Caserta 1879, p. 27.

4) L'archivio della Soprintendenza B.A.A.A.S. di Caserta e Benevento conserva una dettagliata relazione tecnica, datata 18 luglio 1932, firmata da Stanislaw Trojano, indirizzata alla Regia Soprintendenza all'arte medioevale e moderna della Campania, sull'allora già precario stato di conservazione delle pitture della Grotta dei Santi e della Grotta delle Fornelle e una proposta di restauro delle stesse (fase. 1-189 CE). Le prime segnalazioni del grave stato d'incuria delle due grotte risalgono agli anni '70 del XIX secolo (cfr. gli *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, I, Caserta 1878, pp. 120-121).

5) In un curioso trattato ottocentesco sulle grotte e gli ipogei della Campania, a proposito della Grotta dei Santi, si racconta che «la gente della vicina terra di Sparanisi e delle altre di quel contorno vi va per voto, recando dell'olio per tenervi accese delle lampade alla figura della Madonna, e per recitarvi le litanie»; G. SANCHEZ, *La Campania sotterranea e brevi notizie degli edifici scavati entro roccia nelle due Sicilie ed in altre regioni*, Napoli 1833, p. 534.

6) I grafici sono stati realizzati manualmente da chi scrive sulla base dell'osservazione ravvicinata delle superfici pittoriche e della documentazione fotografica a disposizione. Per una loro resa ottimale in sede di stampa, è stata necessaria l'elaborazione delle tavole al computer, opera della dott.ssa Manuela Viscontini, alla quale desidero esprimere tutta la mia gratitudine.

LO SPAZIO RUPESTRE E LA CRONOLOGIA DEGLI INTERVENTI PITTORICI

La Grotta dei Santi si apre nella parete rocciosa che costeggia il Rio dei Lanzi, in corrispondenza della zona nord orientale dell'antica città di *Cales*, ma sull'altro versante del corso d'acqua e in posizione elevata rispetto ad esso⁷. Alcune modifiche apportate agli inizi del '900 hanno alterato in parte l'assetto originario del santuario: un cancello incardinato a un muro in blocchi di tufo delimita l'entrata, una scala in muratura consente di raggiungere il suolo di calpestio, più basso di circa due metri rispetto al pianoro antistante e interamente rivestito da uno strato di cemento⁸.

L'invaso principale della grotta ha pianta rettangolare (m 14 ca x 6 ca) e sezione trapezoidale (fig. 3). Nella zona superiore della parete di fondo, a circa tre metri e mezzo di altezza, è scavato un ambiente concavo allo stato attuale non facilmente accessibile (fig. 1). Subito oltre la soglia d'ingresso, sulla destra, si apre un altro spazio di dimensioni minori (m 7,25 x 3,5). All'esterno, a sinistra del cancello e allo stesso livello del manto erboso, un passaggio immette in un piccolo vano a pianta quadrata, sempre ricavato nella roccia.

Sulla base dell'analisi formale e delle modalità tecnico-esecutive è stato possibile distinguere cinque interventi pittorici all'interno della Grotta dei Santi⁹.

In occasione del primo intervento, sulla parete curva dell'ambiente scavato nella zona superiore della parete di fondo viene dipinto un unico pannello con al centro l'immagine del

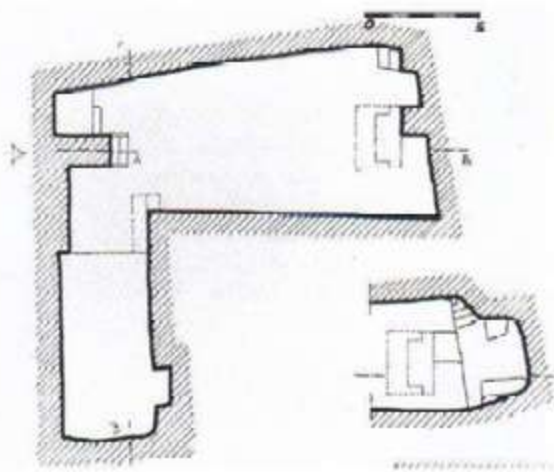


Fig. 3 - CALVI, Grotta dei Santi, Pianta (da A. Venditti).

Pantocratore in trono affiancato da una schiera di personaggi: una coppia di arcangeli, Pietro e Paolo, Tommaso e un altro apostolo non meglio identificabile. Accanto a quest'ultimo, sulla destra, vengono ritratti i ss. Martino e Giuliano. Sulla faccia esterna del blocco tufaceo ricavato al di sotto di quest'ultima figura, viene campita la mano divina entro un medaglione (tav. III).

La parete di fondo, sottostante il vano concavo, viene rivestita da un pannello rettangolare che in origine comprendeva quattro personaggi in posa stante, sovrastati da cinque o sei busti di santi entro medaglioni (tav. III). Della serie a figura intera sono oggi visibili, da sinistra: s. Margherita, un santo vescovo e un santo medico. Tra questi ultimi due è l'immagine di una *Theotokos*, realizzata durante la seconda campagna pittorica, che va a coprire, con ogni probabilità, una quarta figura dipinta in occasione

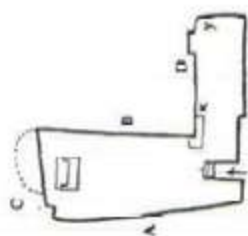
7) Si veda la *Carta topografica di Calvi Vecchia*, I.G.M., f. 172, IV S. R., 1942, pubblicata da A. CAROTTI, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, ROMA 1974, tav. 1.

8) DEL PRETE, *op. cit.* a nota 3, p. 18.

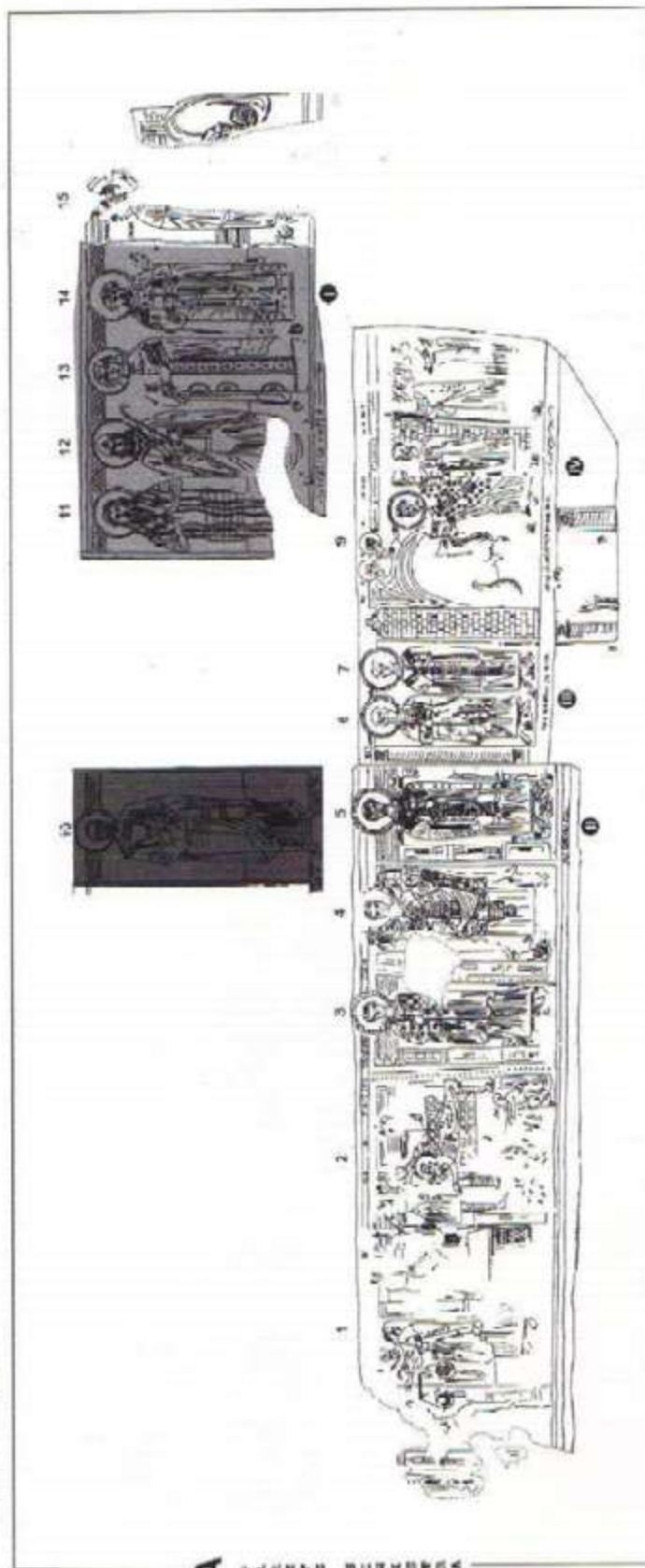
9) All'inizio del '900, BERTAUX, *op. cit.* a nota 1, pp. 244-246, divideva le pitture della grotta in quattro serie distinte, ascritte ad epoche differenti, comprese fra il X e l'XI secolo, attribuendo il pannello dell'ambiente concavo al gruppo più

recente. Si deve a BELTING, *op. cit.* a nota 1, pp. 108-109, il merito di avere per primo individuato negli affreschi della zona di fondo il nucleo pittorico più antico; sostanzialmente corretta, salvo alcuni casi (cfr. *infra*, nota 31), risulta pure la distinzione degli interventi d'affrescatura delle fasi successive. Il pannello della parete di fondo del vano laterale e quello con le figure di tav. II, nn. 30, 31, 32 sono, a mia conoscenza, inediti.

Grotta dei Santi presso Calvi (CE)



-PIANTA- (da A. Venturi)

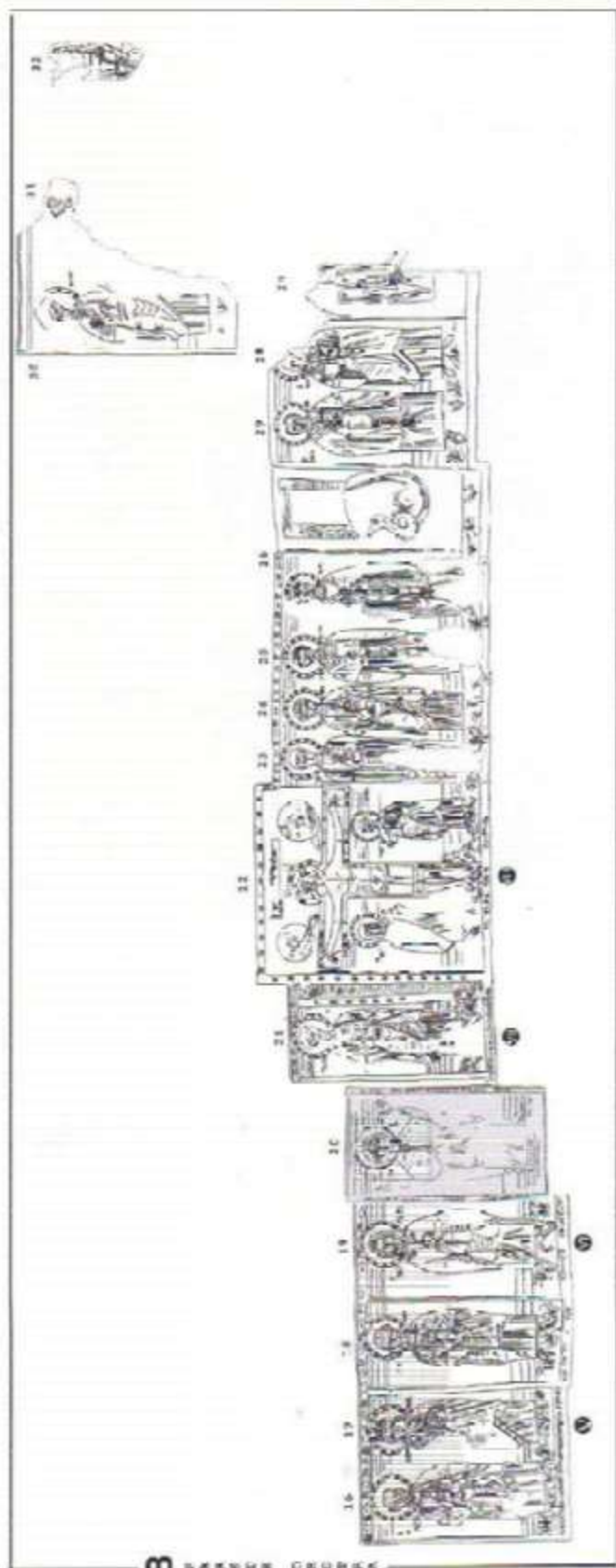


1. Psicostasia
2. Martirio di S. Lorenzo
3. S. Quirico
4. S. Michele arcangelo
5. S. Castrense

6. S. Maurizio
7. S. Bonifacio
8. Effigie di un cavaliere
9. Leggenda di S. Silvestro e il drago
10. S. Paolo

11. S. Osofrio
12. Santo profeta (?)
13. Santa marire
14. S. Eustachio
15. S. Silvestro e il drago

1. *Cari Johanne filio meo ping...*
2. *Ego Colonus cum uocare me feci*
3. *Ego Martinus pinetere feci*
4. *Ego Ursigo cum amore nata pinetere fecimus*

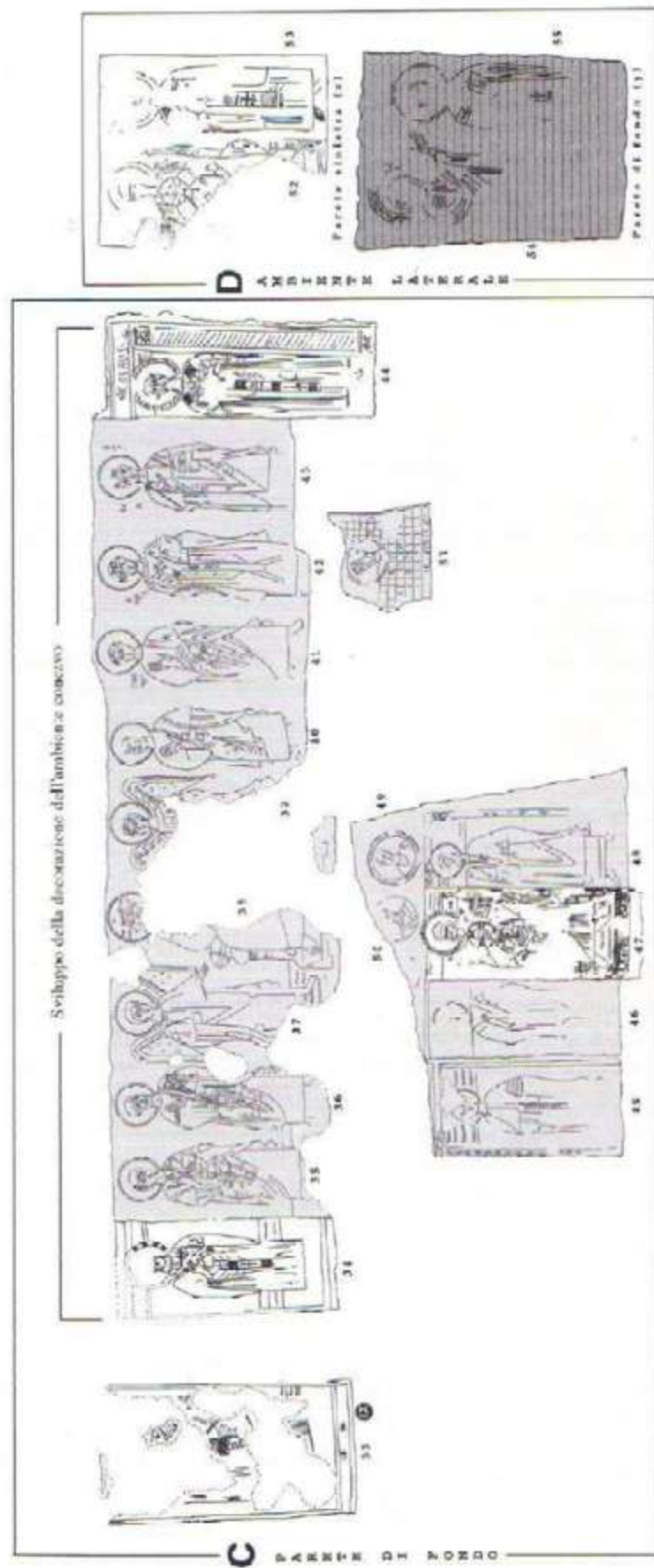


16. S. Simone
17. S. Barbara
18. S. Cosma
19. S. Giovanni Battista
20. Maria orante
21. S. Giovanni Evang.

22. Crocifissione
23. S. Stefano
24. S. Pietro
25. S. Massimo
26. S. Silvestro e il drago
27. S. Clemente

28. S. Cecilia
29. S. Silvestro
30. S. Simone
31. S. Pietro
32. Santa martire

1. *Ego Nasabitas cum uxore mea prorsus feci*
2. *Ego Inquanta frivolas*
3. *Ego Bivertio cum uxore mea feci*
4. *Ego lobavres cum uxore mea Sacacia prorsus feci*
5. *Ego Bivertio cum uxore mea Atti (?) prorsus fecimus*



33. S. Michele arcang.
 34. Santo vescovo
 35. Santo apostolo
 36. S. Pietro
 37. Arcangelo
 38. Pantocratore
 39. Arcangelo
 40. S. Paolo

41. S. Tommaso
 42. S. Martino
 43. S. Giuliano
 44. S. Nicola
 45. S. Margherita
 46. Santo vescovo
 47. Vergine in trono
 48. Santo medico

49. Santo
 50. Santo vescovo
 51. Miano di Dio
 52. Vergine in trono
 53. Santo vescovo
 54. Orante
 55. Santo vescovo

● *Ego Ariclas castro) avori uno Rosa pinetere scultura*

del primo intervento. Quanto ai santi nei medaglioni è possibile dire soltanto che uno dei due superstiti, quello di sinistra, è un vescovo¹⁰. Appartiene alla prima fase anche l'immagine della Vergine orante sulla parete destra (tav. II, 20). La datazione proposta per questa prima fase pittorica si colloca nel X secolo.

Nel corso del secondo intervento pittorico, l'affresco dell'ambiente concavo viene affiancato, a destra, dall'immagine di s. Nicola e a sinistra da quella di un altro santo vescovo non meglio identificabile. Sulla parete di fondo, invece, oltre alla citata *Theotokos*, sovrapposta al primo strato, viene realizzato un pannello con l'arcangelo Michele nell'area di risulta in alto a sinistra (tav. III, 33).

Sulla parete destra vengono ritratti, da sinistra: i ss. Simone, Barbara, Cosma, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, una Crocifissione e, di seguito, i ss. Stefano, Pietro, Massimo, Silvestro con il drago, Clemente, Cecilia e un santo vescovo non identificabile. Sempre sulla stessa parete, più in alto a destra, sono le figure di s. Simeone e quelle, assai lacunose e ancora inedite, di s. Pietro e una santa martire¹¹ (tav. II, 30-32).

Sulla parete sinistra, cominciando la lettura dall'ingresso verso la parete di fondo, sono raffigurati una *Psicostasia*, un *Martirio di s. Lorenzo*, i ss. Quirico, Michele arcangelo, Castrunco, Maurizio, Bonifacio e, a chiudere la serie, una *Leggenda di s. Silvestro e il drago*, con i resti di un personaggio a cavallo. Più in alto, sulla destra, un'altra immagine, in versione iconica, di Silvestro e il drago (tav. I).

Nell'ambiente laterale presso l'entrata, sulla parete sinistra e sopra l'altare moderno, viene

ciscuito un pannello che ritrae una *Theotokos*, del tutto simile a quella della parete di fondo, e un santo vescovo (tav. III, 52-53). Per questa seconda campagna di pitture si ipotizza una datazione entro l'XI secolo.

Probabilmente nella seconda metà del XII secolo, accanto all'immagine di Silvestro e il drago del registro superiore della parete sinistra, lo spazio fino ad allora lasciato libero viene in parte coperto da un pannello con le immagini di quattro santi: un eremita (verosimilmente Onofrio), un profeta, una martire e s. Eustachio.

Poco più in là, in epoca successiva, viene dipinta l'immagine autonoma di s. Paolo (tav. I, 10).

Un pannello realizzato sulla parete di fondo del vano laterale appartiene a un intervento pittorico distinto da quelli sopra descritti, che risulta arduo collocare cronologicamente, dato lo stato di frammentarietà e alterazione della superficie pittorica. L'osservazione ravvicinata dei lacerti di pittura ha permesso di scorgervi le figure di una Vergine orante e di un santo vescovo (tav. III, 54-55).

L'ORIGINE DELL'AMBIENTE RUPESTRE

La forma parallelepipedica della Grotta dei Santi, i segni regolari lasciati dagli strumenti che hanno ritagliato le pareti, la natura stessa del tufo della falesia, tenero ma assai compatto, permettono di confutare l'opinione di quanti hanno considerato questo ambiente una grotta naturale, rettificata dalla mano dell'uomo¹². Anche riguardo all'epoca di escavazione

10) Come si evince dall'attributo vescovile dell'omofonio: cfr. C. CECCHIELLI, *La Vita di Roma nel Medio Evo. Le arti minori e il costume*, Roma 1951-1960, II, pp. 964, 1007-1008.

11) La figura della santa martire è in parte coperta dalla cortina di mattoni sulla quale è incardinato il cancello. Risulta impossibile, quindi, rintracciare il limite destro di questo pan-

nello votivo. Anche sulla parete opposta, alcuni resti a sinistra della prima scena, con il *S. Michele che pesa le anime*, non permettono di stabilire l'originaria estensione del pannello.

12) BERTHAUX, *op. cit.* a nota 1, p. 246; KALBY, *op. cit.* a nota 1, p. 338; G. TORRIERO, *La Chiesa Rupestre di Santa Maria in Grotta*, in *Civiltà Aurunca*, X, 26, 1994, pp. 19-27 e 39-62, part. 22-23.

della grotta, non risulta condivisibile il parere degli studiosi che, interessati soprattutto all'esame della decorazione pittorica, hanno attribuito lo scavo all'epoca medievale¹³.

Prendendo in considerazione l'area circostante la grotta, ci si è persuasi ad attribuire quest'ultima all'èvo antico. Nel territorio caleno, del resto, gli interventi di estrazione del tufo in epoca medievale sono minimi rispetto a quelli intrapresi in epoca romana e preromana. Sembra risalire al tardo IV secolo a.C. l'imponente sistema di drenaggio, consistente in una fitta rete di canali a cielo aperto e di cunicoli sotterranei che in parte hanno deviato i naturali corsi dei tre torrenti ivi presenti¹⁴. Nel periodo di massimo sfruttamento del substrato tufaceo della zona, lo scavo della Grotta dei Santi può spiegarsi agevolmente se rapportato ad un uso agricolo, come spazio protetto adibito a deposito di derrate o rifugio per animali da allevamento. La stessa origine deve aver avuto la vicina Grotta delle Fornelle, nota anch'essa per le pitture medievali presenti al suo interno, e la grotta gemella scavata accanto – del tutto priva di affreschi – che presentano entrambe una morfologia assai simile alla Grotta dei Santi¹⁵. Appare significativo, a tale proposito, che

in fonti ottocentesche si deplori l'utilizzo dei due santuari rupestri come stalle per le greggi¹⁶.

Un tratto che accomuna le gallerie sotterranee della rete idrica calena alle grotte dei pendii soprastanti è la medesima sezione "trapezia", la quale sembra essere una costante della tecnica di scavo d'epoca antica, verosimilmente adottata per ragioni di statica¹⁷.

In seguito al costituirsi della *Longobardia Minor*, nell'879, la città di *Cales* viene scelta da Atenolfo come sede del suo gastaldato e il nuovo nucleo abitativo viene ad occupare l'estremità nord-orientale della città antica¹⁸. L'intervento di trasformazione in luogo di culto della Grotta dei Santi è ascrivibile al X secolo: le modifiche strutturali all'ambiente originario, consistenti nello scavo di un vano concavo in corrispondenza della zona superiore del fondo, risultano funzionali alla disposizione dei pannelli del primo nucleo pittorico che, per ragioni stilistiche, sono stati attribuiti, appunto, a tale epoca. La posteriorità dello spazio concavo rispetto all'invaso dell'ambiente principale è attestata dal riscontro della diversa morfologia dei segni di escavazione lasciati sul cielo della grotta¹⁹.

13) VENDITTI, *op. cit.* a nota 1, pp. 367-370; CAROTTI, *op. cit.* a nota 7, p. 45, n. 39; F. DE' MAFFEI, *Le arti a S. Vincenzo al Volturmo*, in *Atti del I Convegno di studi sul medioevo meridionale* (Venafro-S. Vincenzo al Volturmo, 1982), Montecassino 1985, pp. 269-352, part. 270, n. 8. Per BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 105, l'origine delle grotte di Calvi era oscura.

14) R. S. FEMIANO, *Linee di storia, topografia ed urbanistica dell'antica Cales*, Maddaloni s.d. (1989?), pp. 105-126; K. OUGLAW, *Drainage and Colonization: the case of Cales*, in S. GILBERT GIGLI (a cura di), *Uomo, acqua e paesaggio* (Atti dell'incontro di Studio *Irregimentazione delle acque e trasformazione del paesaggio antico*, S. Maria Capua Vetere, 22-23 novembre 1996), Roma 1997, pp. 213-224.

15) CAROTTI, *op. cit.* a nota 7, part. pp. 5-6, 33-43, la quale ipotizzava (a pp. 38-39) che la grotta delle Fornelle e quella situata accanto fossero state scavate, in età medievale, per assolvere la funzione di «cappelle funerarie di notevole rilievo». Di recente, la Grotta dei Santi e la Grotta delle Fornelle sono state attribuite all'èvo antico da P. PRIVI, *Cales. L'area intorno al rio dei Lanzì: le Grotte delle Fornelle, dei Santi e di Serola. Insediamenti preromani*, in *Caserta e la sua*

Reggia cit. a nota 2, pp. 217-220, il quale attribuisce ai due ambienti rupestri una funzione difensiva: «Attraverso i cunicoli e le grotte non solo era possibile far dell'acqua (o altro liquido come l'olio), ma era possibile assemblare un vero e proprio esercito [...]» (p. 220).

16) CAROTTI, *op. cit.* a nota 7, p. 71.

17) GIÀ VENDITTI, *op. cit.* a nota 1, pp. 367 e 370, notava «le pareti lievemente inclinate a reggere il soffitto». Sezione trapezoidale presenta pure l'ambiente principale del complesso rupestre di S. Maria in Grotta a Rongolise, distante da Calvi circa venti chilometri in linea d'aria: cfr. TORRIERO, *op. cit.* a nota 12, p. 41, figg. 8-9.

18) CAROTTI, *op. cit.* a nota 7, p. 37 e bibl. in nota.

19) Lo scavo della sala primitiva è caratterizzato da tagli ampi e piatti, quello dell'ambiente concavo da segni molto fitti, sottili e curvilinei. Segni simili a questi ultimi emergono sopra e sotto i pannelli pittorici delle pareti laterali: si tratta, in questo caso, di scalfiture praticate sul tufo per rendere la superficie il più possibile scabra e quindi idonea all'allettamento dell'affresco.



FIG. 4 - Cristo fra arcangeli e santi, CALVI, Grotta dei Santi, ambiente concavo (cfr. tav. III, 35-40).

IL PRIMO INTERVENTO PITTORICO

Mentre i pannelli delle fasi più tarde sono caratterizzati dalle iscrizioni votive con i nomi dei committenti, il nucleo pittorico più antico ne è del tutto privo. Restano da indagare, quindi, le finalità per le quali le prime pitture ebbero origine.

Non è da escludere che la trasformazione in luogo di culto e la prima campagna pittorica siano state promosse per iniziativa di monaci benedettini, visto che nell'ultimo quarto del IX secolo è documentato il sopraggiungere a Capua e a Teano, entrambe distanti pochi chilo-

metri da Calvi, delle comunità monastiche delle Abbazie di Monte Cassino e S. Vincenzo al Volturno, scampate all'invasione araba²⁰. L'ambiente rupestre scavato quasi accanto alla Grotta dei Santi potrebbe aver svolto la funzione di cella monastica, anche tenendo conto che è attestata la sua utilizzazione a scopo abitativo nel XVII secolo²¹.

La prima campagna pittorica appare, comunque, volta a sacralizzare la zona di fondo della grotta per creare una sorta di spazio presbiteriale. La raffigurazione del Pantocratore con arcangeli, apostoli e santi, che si sviluppa su una parete curvilinea, ben si presta a fungere

20) N. CILENTO, *Italia meridionale longobarda*, Milano-Napoli, 1966, p. 176.

21) Il dato si evince dal racconto di SANCHEZ, *op. cit.* a nota 5, p. 531.

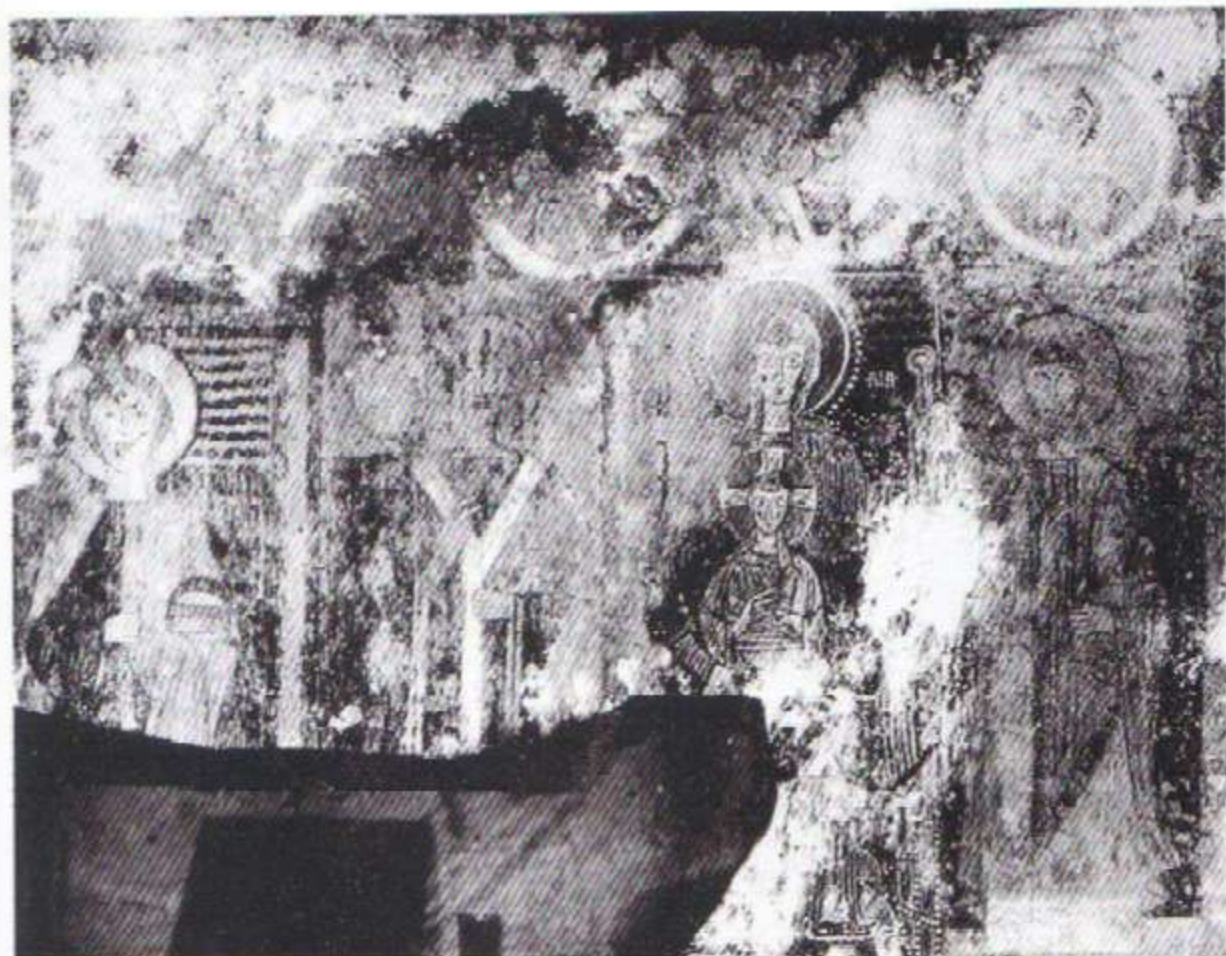


FIG. 5 - S. Margherita, santo vescovo, Theotokos e santo medico, CALVI, Grotta dei Santi, zona inferiore della parete di fondo (cfr. tav. III, 45-48).

da immagine absidale²² (fig. 4). Il banco di tufo che sporge appena al di sotto sulla destra, con la *dextera Domini* (tav. III, n. 51), doveva essere un altare, mentre quello di sinistra svolgeva la

funzione di sedile²³. La Vergine orante e il pannello con s. Margherita, il santo vescovo e il santo medico, condividono invece un altro spazio relegato al livello del piano di calpestio del-

22) Il tema rappresentato all'interno della conca della Grotta dei Santi, nel suo assetto compositivo, non sembra incontrare paralleli precisi nei programmi absidali delle chiese *sub dno*; tuttavia ciascun personaggio che ne fa parte, a cominciare ovviamente dal Cristo benedicente assiso sul trono, è soggetto ricorrente nelle absidi fin dall'epoca paleocristiana: cfr. C. IHM, *Die Programme der christlichen Apistmalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, pp. 11-40; S. BARBAGALLO, *Iconografia liturgica del Pantokrator (=Studia Anselmiana, 122)*, Roma 1996,

pp. 22-23, 31-39.

23) Secondo VENTURI, *op. cit.* a nota 1, p. 367, si trattava di due sedili. In realtà, il blocco di destra raggiungeva originariamente un'altezza pari a m 1,10 circa: la sua parte superiore, come si evince dai segni di scarpellatura, è stata asportata, tanto che l'affresco che riveste il blocco, con l'immagine della mano di Dio, risulta incompleto. Sul tema iconografico della *dextera Domini*, anche in relazione all'altare eucaristico, cfr. M. KUBEN, *La mano di Dio nell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 1976, part. p. 103.

la grotta (figg. 5-6). La loro ragion d'essere è forse dovuta ad istanze devozionali²⁴.

È chiaro che l'esigenza di creare un ambiente dove immagini e forme architettoniche, interagendo fra loro, permettessero di offrire le condizioni adatte allo svolgimento del rito, veniva a scontrarsi con una spazialità rupestre già definita, di vaste dimensioni e quindi non facilmente modificabile. In questa soluzione di compromesso risulta difficile discernere tra spazialità casuale e intenzionale. Si deve forse al caso il grande divario d'altezza tra il piano di calpestio dell'invaso principale e quello dell'ambiente concavo? Per quale ragione quest'ultimo è spostato sulla destra e risulta quindi decentrato rispetto all'asse longitudinale della grotta? Lo stato di alterazione dell'assetto originario non aiuta a trovare una risposta univoca.

A ben riflettere, un dislivello così marcato fra il piano pavimentale dell'invaso del santuario e l'ambiente concavo, che non trova paralleli nella coeva architettura *sub divo*²⁵, potrebbe spiegarsi con l'intenzione di voler preservare quanto più possibile la sacralità dello spazio

pseudo-presbiteriale da possibili contaminazioni provenienti dal livello di calpestio della grotta. Quanto al decentramento della parete curvilinea, forse lo spazio di risulta sulla sinistra, privo di tracce d'intonaco di prima fase, serviva per l'appoggio di una scala d'accesso²⁶.

Nell'economia dei mezzi adottati, l'intervento di trasformazione in luogo di culto dello spazio rupestre preesistente ha raggiunto una soluzione architettonica di certo *sui generis* ma non priva di logica.

Se l'intervento di scavo, volto a trasformare la grotta in luogo di culto, produce risultati poco armonici, quello pittorico, immediatamente successivo, viene realizzato con disinvoltura e raggiunge un esito formale contraddistinto da ordine compositivo, uniformità delle figure, equilibrio nella distribuzione delle campiture cromatiche.

Nell'ambiente concavo, su un fondo scuro grigio-blu, il Pantocratore assiso sul trono è il fulcro della rappresentazione²⁷. In ordine gerarchico, equidistanti, con gesti stereotipati²⁸, par-

24) Sull'iconografia dell'orante, cfr. *infra* nota 36. L'immagine di s. Margherita della Grotta dei Santi rappresenta una delle versioni occidentali più antiche della martire di Antiochia: cfr. J.-M. SAUGET, s. v. *Marina (Margherita), santa, martire di Antiochia di Prisca*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, coll. 1150-1160; G. KAPFAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965 (rist. anast. 1986), coll. 729-736. Dei due santi ai lati della *Theotokos* non è possibile l'esatta identificazione, data la scomparsa delle iscrizioni dipinte con i loro nomi che in origine dovevano trovarsi accanto ai volti. Tuttavia, che il santo di sinistra sia un vescovo e quello di destra un medico lo si evince dai rispettivi elementi distintivi: l'omoforio (CICCIELLI, *loc. cit.* a nota 10) e gli strumenti medicali (una pisside e un bisturi). È probabile che il santo medico sia da identificare con uno dei due *anargiri* più rappresentati fra i molti noti, Cosma o Damiano: H. SKROBUCHA, *Kosma und Damian*, Recklinghausen 1965; KAPFAL, *op. cit. supra*, coll. 323-325; S. PALISSÉ, *Note sulla devozione ai santi anargiri Cosma e Damiano nel Salento*, in *Nicolaus*, XI, 1, 1983, pp. 133-143, part. 138.

25) Di diversa opinione era DE' MAFEI, *op. cit.* a nota 13, p. 270, n. 8: «[...] anche se nella grotta dei Santi ci troviamo davanti ad una cappella scavata nella roccia, essa certamente imita un'architettura locale dell'altomedioevo, forse più diffusa di quanto oggi ci è noto».

26) Nell'angolo tra la parete sinistra e quella di fondo restano tre gradini in muratura di epoca imprevedibile. Al di sopra di essi, sulla roccia, lo scavo di una scala è solo abbozzato.

27) L'iconografia del Pantocratore in trono sembrerebbe derivare dalle parole di Matteo (25, 31-34): «Quando verrà il Figlio dell'uomo nella sua gloria, accompagnato da tutti gli angeli, siederà sul suo trono di gloria» (cfr. F. VAN DER MEER, *Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art Chrétien*, Città del Vaticano 1938, p. 85). Nonostante siano assenti a Calvi gli espliciti richiami apocalittici, propri della *Majestas Domini* (i quattro fiumi, il tetramorfo, ecc.), un dettaglio da tenere presente, per una lettura dell'immagine in chiave escatologica, sono le linee ondulate visibili nella zona inferiore del fondo, qualora le si voglia interpretare come nuvole apocalittiche (Apoc. I, 7: «Ecce venit cum nubibus [...]»); *ibid.*, pp. 179-180.

28) Nel pannello di Calvi gli arcangeli, gli apostoli e i santi accolgono il Pantocratore con il gesto della benedizione oppure con il palmo della mano aperto verso l'esterno, in segno di deferenza, gesto che indica «reconnaissance de la personne et de sa valeur, adhésion totale à son autorité»: F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Paris 1982, p. 174.



FIG. 6 - Vergine orante e S. Giovanni evangelista, CALVI, Grotta dei Santi, parete destra (cfr. tav. II, 20-21).



FIG. 7 - St. Tommaso, Martino di Tours, Giuliano e Nicola di Mira, CALVI, Grotta dei Santi, ambiente concavo (cfr. tav. III, 41-44).

tecipano al suo manifestarsi gli arcangeli, gli apostoli e i ss. Martino e Giuliano²⁹ (figg. 4, 7, tav. III, 35-43). I primi, perfettamente simme-

trici, tradiscono l'uso di un'unica sagoma appoggiata sull'intonaco ancora fresco, in un verso e nell'altro, per tracciare i profili³⁰. Con lo

29) Il s. Martino è identificabile con il vescovo di Tours (M. LIVERANI, s. v. *Martino di Tours. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, coll. 1279-1291; KAPTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 755-757), per via dell'omofonio vescovile e della corta barba che trova riscontro nel *Menologio* di Basilio II: cfr. *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)*, a cura di P. FRANCHI DE' CAVALIERI, Torino 1907, I, p. 47, II, p. 176. Il s. Giuliano indossa la clamide e regge la corona, emblema del martirio. Nella Cattedrale della vicina Teano si conservavano le reliquie di un Giuliano martire: cfr. F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Venezia 1717-1722, rist. anast. Sala Bolognese 1984, VI, p. 549. L'immagine di Calvi potrebbe essere associata a Giuliano d'Antiochia: cfr. KAPTAL, *op. cit.* a nota

24, coll. 647-649.

30) Sull'impiego di sagome per la stesura del disegno preparatorio, cfr. M. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 126-191, part. 156-191: «L'applicazione delle sagome è un mezzo che ci introduce al modo in cui viene pensato l'organismo dell'immagine in vista della sua manifestazione figurativa. A monte c'è l'idea dell'immagine quale somma di parti, l'idea di una figura che è scomponibile nei suoi elementi costitutivi, vuoi di natura anatomica, vuoi di natura morfologica» (p. 159). La parte inferiore della tunica dell'arcangelo di sinistra è caratterizzata da una bordura gemmata color ocra che sale sul fianco fin quasi al ginocchio terminando con un'incurvatura. Il decoro

stesso espediente sembra essere stata parzialmente realizzata la figura del santo medico della parete sottostante che, dall'altezza del collo fino ai calzari, risulta sovrapponibile all'arcangelo di destra. Altre corrispondenze nelle linee di contorno, dato il deterioramento della pellicola pittorica, sono meno evidenti, ma non è escluso che, ad un'analisi più approfondita, l'uso di sagome possa essere riscontrato per l'intero impianto figurativo.

Sorprendente è la somiglianza nei volti (figg. 8-11): escluse le varianti iconografiche specifiche di ciascun personaggio, essi seguono modalità tecnico-esecutive costanti secondo due tipologie, di tre quarti (arcangeli, Pietro, Paolo, apostolo) o in posa frontale (Cristo, Tommaso, Martino, Giuliano, Margherita, santo vescovo, santo medico, Vergine orante)³¹. Sulla campitura compatta dell'incarnato, due pennellate sovrapposte, verde chiaro e marrone, delineano il profilo del volto, il collo, i grandi occhi circolari e le arcate sopraccigliari unite alla canna del naso. A seguire, alcuni tocchi rosa ravvivano le guance e la fronte, oltre a campire le labbra. Da ultimo, sono state eseguite le lumeggiature bianche e le linee nere per dare maggiore risalto.

L'equilibrio cromatico nella serie di figure

della parete curva è data dall'alternanza del rosso-porpora, steso sul pallio di Pietro e Paolo e sulle ali degli arcangeli, con il verde chiaro, sulle vesti degli altri apostoli. Così la serie di campiture ocra delle aureole è interrotta da quelle bianche dei nimbi degli angeli.

Il fondo scuro, blu-ceruleo, è costituito in basso da una banda ocra chiaro con una serie di linee ondulate in ocra scuro³². Una ripartizione simile caratterizza anche il pannello della parete sottostante e quello dell'orante. Entrambi, però, come del resto tutti i pannelli con santi in posa stante della seconda fase, presentano in alto una banda costituita da linee ondulate di colore rosso. Questa spartizione del fondo è lungi dall'essere meramente ornamentale. Le linee ondulate evocano, infatti, le nuvole del cielo dell'empireo, talvolta rappresentato, nell'Altomedioevo, da una banda "di colore del fuoco"³³.

In passato le pitture di prima fase della Grotta dei Santi sono state accostate a codici miniati longobardi e ad altri contesti pittorici campani³⁴, ma anche ad esempi dell'area greca, fino a individuare un legame con la cosiddetta "corrente di Salonico"³⁵. In realtà, anche se non deve passare inosservata l'origine bizantina

risulta simile a quello che contraddistingue la tunica di Enrico II in una miniatura dell'omonimo *Pericope* conservato a Monaco, Cod. Lat. 4452, degli inizi dell'XI secolo: cfr. G. LEIDINGER (a cura di), *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, München 1914, pp. 23-25, tav. 1.

31) Le immagini della Vergine orante e di s. Margherita erano state attribuite da BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 109, ad un'epoca successiva alla seconda campagna pittorica, ma la loro appartenenza alla prima fase si evince dall'osservazione ravvicinata della superficie pittorica e dall'analisi formale: le estremità del pannello con l'orante vanno, infatti, a scomparire al di sotto dei pannelli con il Battista e l'Evangelista posti accanto e la figura di Margherita è dipinta sull'intonaco più antico - che ospita anche i medaglioni e le figure del santo vescovo e del santo medico -, dato che l'unica immagine che ad essa si sovrappone è quella della *Teotokos*, appartenente alla seconda fase. Sul piano stilistico, le due figure condividono con i personaggi di prima fase le proporzioni e le modalità tecnico-formali nella resa dei volti. Inoltre, la stessa tipologia

di decoro che caratterizza il bordo dei pannelli compare intorno alla figura del santo medico.

32) Cfr. *supra*, nota 27.

33) W. DE GRUENEISEN, *Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo* in *ASRNP*, 1906, XXIX, pp. 443-525, part. 463. Nell'*Exultet* 9820 una banda rossa con linee ondulate separa gerarchicamente l'angelico turba dai due cherubini: cfr. la riproduzione a colori del codice in G. CAVALLI (a cura di), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994, tavv. fuori testo.

34) BELTING, *op. cit.* a nota 1, pp. 109-111; R. ZACCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977, pp. 105-108; D. CAMPANELLI, *La chiesa di Sant'Antiello a Quindici e i suoi affreschi*, in *Campania Sacra*, 23, 1992, pp. 73-98, part. 89.

35) F. DE' MAFFEI, *Sant'Angelo in Formis. II. La dicotomia tra le scene dell'antico testamento e l'originario ceppo bizantino*, in *Commentari*, XXVIII, 1977, pp. 26-31, 195-227, part. 212-215.



FIG. 8-11 - Volti dei ss. Pietro, Tommaso, Martino di Tours e di uno degli arcangeli, CALVI, Grotta dei Santi (cfr. tav. III, 36, 39, 41, 42).

dell'iconografia dell'orante³⁶, la matrice occidentale delle immagini di Calvi è evidente. Basti notare, a tal proposito, il dettaglio delle chiavi di s. Pietro che formano il monogramma del suo nome, secondo una tradizione che risale all'epoca carolingia, diffusa in Campania fino all'età romanica³⁷ (fig. 12). Le lettere latine P, E, T e R, unite a coppia lungo due aste perlineate,

assumono ad un tempo valenza semantica, estetica e simbolica, imprime un marchio inequivocabilmente occidentale all'immagine.

Limitandoci all'orizzonte campano, risulta senz'altro calzante il confronto suggerito in passato con la decorazione pittorica della Chiesa dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano, assegnata, con validi argomenti, alla «inoltre seconda



FIG. 12 - Chiavi di s. Pietro con monogramma, CALVI, Grotta dei Santi.



FIG. 13 - Volto del Sole, OLEVANO SUL TUSCIANO, Chiesa dell'Angelo, part. di Crocifissione.

metà del X secolo»: alle affinità riscontrate da Rosalba Zuccaro³⁸, va aggiunta la sorprendente somiglianza di un particolare come la raffigura-

zione della bocca, che in entrambi i nuclei pittorici assume una forma stereotipata, con il labbro superiore marcato da un tratto seuro orizz-

36) La Vergine con le braccia alzate risponde al genere della *Blachernitissa*, assai diffuso in area greca fin dall'epoca paleobizantina (A. GRABAR, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, in *CabA*, 26, 1977, pp. 169-178, passim, 170). Nell'ambito della pittura rupestre campana, l'orante s'incontra a S. Maria de Olearia presso Maiori (all'interno del ciclo pittorico più antico, che la critica recente attribuisce alla fine del X secolo: PACE, *La pittura medievale* cit. a nota 1, p. 246 e bibl. in nota, fig. 309) e nell'insediamento di Fasani (cfr. *infra*, nota 61, e PACE, *La pittura rupestre* cit. a nota 1, p. 407). In entrambi i contesti la Vergine non è isolata come nel caso della Grotta dei Santi, ma affiancata da santi al centro di un programma absidale. Diversamente, la Vergine orante dipinta sulla parete di fondo della Grotta delle Fornelle, sempre a Calvi, fa parte di un'Ascensione risalente, come altre versioni presenti fra Lazio e Campania, al XII secolo (CAROTTI, *op. cit.* a nota 7, pp. 13-15; W. ANGELELLI, *Affreschi medievali dalla perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel foro di Augusto*, in *BdA*, 105-106, 1998, pp. 9-32, part. 15-16 e nota 56).

37) Le chiavi petrine con il monogramma si trovano anche nell'immagine di Pietro di un pannello di seconda fase (fig. 24) e fra le pitture della vicina Grotta delle Fornelle (CA-

ROTTI, *op. cit.* a nota 7, p. 22, fig. 65). In area campana, si possono citare i casi di Riardo (O. MORISANI, *Affreschi inediti o poco noti in Campania. Riardo: Santa Maria della Stella*, in *NapNob*, 1, fasc. I, 1961, pp. 22-26), Castellammare di Stabia (G. BERTELLI, *La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli). Primi appunti per un tentativo di recupero*, in *CabA*, 44, 1996, pp. 49-75, part. 56-58, fig. 20) e Olevano sul Tusciano (ZUCCARO, *op. cit.* a nota 34, p. 23, fig. 128). Cili esempi più antichi, tuttavia, risultano essere romani e riferirsi al tempo di Pasquale I (817-824). Si riscontrano, infatti, nelle immagini di s. Pietro del mosaico absidale di S. Cecilia in Trastevere (G. MATTHIAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, I, pp. 233-234, 253-254, II, fig. 151) e della stauroteca del Tesoro Lateranense del *Sancta Sanctorum* (R. PARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1987, pp. 139-426, scheda n. 196 a p. 407, fig. 268). Da segnalare, inoltre, due esempi in opere ottoniane: la placchetta eburna della collezione Martin-Le Roy di Parigi (A. GOLDSCHMIDT, *Die elfenbeinsculpturen*, Berlin 1918, II, p. 19, tav. V, fig. 12) e il *Pericôpe* di Enrico II (P. CORBET, *Les Saints ottoniens*, Paris 1986, p. 278 e nota, tav. VIII).

38) ZUCCARO, *op. cit.* a nota 34, p. 110.



FIG. 14 - *Spiritus super aquas*, ROMA, Biblioteca Casanatense, *Benedictio fontis* Cas. 724.

zontale e quello inferiore caratterizzato dall'ovale rosso (figg. 9, 13). Ben diversa, tuttavia, è la resa stilistica generale. Le pieghe dei panneggi, che a Calvi sono tracciate da linee convenzionali, ad Olevano seguono le forme anatomiche conferendo alle figure un effetto di corporeità, seppur accennato, del tutto estraneo ai personaggi rappresentati nelle prime pitture della Grotta dei Santi.

Convincente è pure l'accostamento, che aveva suggerito Belting, fra le pitture di Calvi e le miniature del codice della *Benedictio fontis*, eseguite intorno all'anno 970 probabilmente a Benevento³⁹ (fig. 14). Non persuade, invece, la proposta, sempre sostenuta dallo studioso tedesco, di considerare il primo nucleo pittorico della Grotta dei Santi espressione tardiva ed

esemplificata della *beneventanischen Malerei*, e di assegnare i pannelli, seppure con margine di dubbio, al secondo terzo dell'XI secolo⁴⁰. Il fatto che le pitture di Calvi siano prive di quel dinamismo che anima le miniature del benedizionale non sembra spiegarci come fenomeno di impoverimento di un linguaggio artistico maturato in stagioni passate. All'interno della Grotta dei Santi, i personaggi in posa stante e l'apparizione del Pantocratore necessitavano di un impianto figurativo solenne e privo di movimento, che non aveva ragion d'essere nelle miniature della *Benedictio fontis*. Anche per il primo nucleo di pitture di Calvi, quindi, una datazione alla seconda metà del X secolo appare la più convincente.

39) BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 154. La proposta di attribuire ad un atelier cassinese le miniature del benedizionale (cfr. B. BRÜCK, *Roma, Biblioteca Casanatense, Benedizionale*, in CAVALLO, *op. cit.* a nota 33, pp. 87-90, part. 87) ha sollevato

perplexità: L. SPECIALE, *La Chiesa rupestre di Santa Maria in Grotta (Notizie storiche/Le pitture)*, in *Civiltà Aurunca*, 26, 1994, pp. 33-38, 63-80, part. 66, nota 5.

40) BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 109.



FIG. 15 - Martirio di s. Lorenzo, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra (cfr. tav. I, 2).

IL SECONDO INTERVENTO PITTORICO

La seconda campagna pittorica nella Grotta dei Santi è la più estesa. Una successione quasi

ininterrotta di pannelli, che ospitano un numero variabile di figure di santi, va a ricoprire l'intera lunghezza delle pareti laterali; altre figure vengono collocate nell'ambiente laterale, altre ancora si aggiungono a quelle della zona di fondo dell'invaso principale.

Ciò che accomuna le pitture della seconda fase è il loro carattere devozionale. Sono immagini *ex voto*, pari a icone, volute da individui che hanno lasciato il loro nome nell'iscrizione dipinta alla base delle figure, secondo una formula invariata documentata anche in altri luoghi (*Ego X cum uxore mea Y piniere feci*: figg. 6, 16, 18, 22, 24, tavv. I-III, I-IX)⁴¹.

41) Sull'argomento, in riferimento proprio alla Grotta dei Santi: cfr. P. DELOGU, *Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda*, in *Committenze e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale* (= *SettCISAM*, 36), Spoleto 1992, I, pp. 301-339, part. 325-326 e la *discussione* a pp. 357-359; PACE, *La pittura rupestre* cit. a nota I, p. 408. Sull'accostamento icona-dipinto murale, in un contesto romano altomedievale: H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München

Questo proliferare improvviso di pitture votive rappresenta il segno di una evoluzione nell'utilizzo degli spazi all'interno della grotta: se nel primo periodo è valorizzata la zona di fondo, che viene modificata al fine di rendere il luogo adatto allo svolgimento della liturgia, la seconda fase denuncia lo sfruttamento dell'intera superficie a disposizione per assolvere la funzione di oratorio.

La grotta, quindi, diventa spazio destinato alla collettività, e allo stesso tempo sede del culto privato di immagini sacre: ciascun individuo, o nucleo familiare, fa rappresentare l'immagine del santo cui intende rivolgere i propri voti. Il fatto che la scelta del soggetto da raffigurare sia da attribuirsi al singolo committente offre una spiegazione al fenomeno delle repliche a breve distanza di uno stesso santo⁴².

Sembra legittimo ipotizzare, inoltre, che per produrre una scena agiografica, come ad esempio il *Martirio di s. Lorenzo*⁴³ (fig. 15), più estesa e articolata rispetto ai pannelli iconici, i committenti abbiano versato una somma maggiore. In un caso, poi, risulta probabile che sia stato rappresentato il committente: al di sotto del pannello raffigurante la *Leggenda di s. Silvestro e il drago* si scorgono resti di un personaggio a cavallo⁴⁴ (fig. 16). Le sole pitture che non sembrano destinate ad un rapporto privato tra committente e immagine risultano essere i due pannelli gemelli con la *Vergine in trono e il Bambino* (fig. 17), nei quali non si rivelano segni di iscrizione votiva: segno, forse, che la *Theotokos* era considerata immagine pubblica,

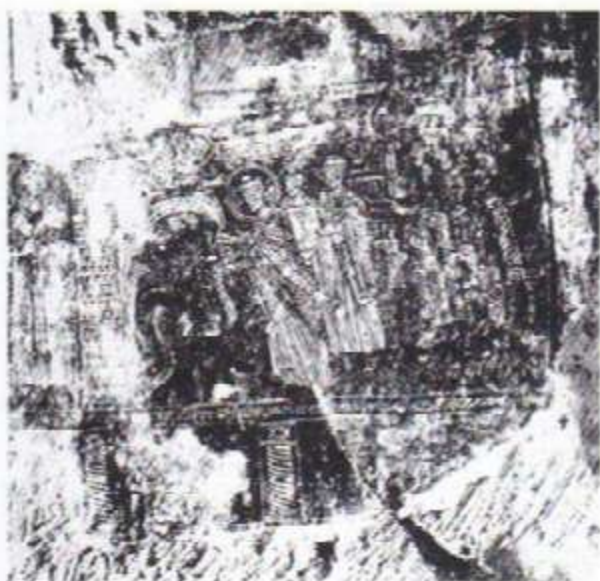


FIG. 16 - *Leggenda di s. Silvestro e il drago*, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra (cfr. tav. I, 9).

dipinta per la collettività⁴⁵.

Tra i personaggi rappresentati ne troviamo alcuni di cui è attestata la devozione locale. Altri fedeli scelgono santi di chiara provenienza romana: Cecilia, Clemente, Lorenzo e soprattutto Silvestro, presente in più esemplari nella versione iconica e nella scena agiografica (tavv. I, 2, 9, 15; II, 26-29)⁴⁶. L'arcangelo Michele, invece, ritratto nell'atto di pesare le anime e due volte in posa frontale, è il riflesso del diffusissimo culto micaelico, quasi onnipresente nei santuari rupestri medievali (tavv. I, 1, 4; III, 33)⁴⁷.

1990, pp. 131-137. Le iscrizioni votive che corrono alla base dei pannelli della Grotta dei Santi sono state pubblicate parzialmente da SCHULZ VON QUAST, *op. cit.* a nota 1, pp. 155-159, e in seguito da BELTING, *op. cit.* a nota 1, pp. 107-108.

42) S. Pietro ricorre due volte sulla parete destra (figg. 24, 31); s. Silvestro due volte sulla parete sinistra e due sulla destra (figg. 9, 15, 26); s. Michele arcangelo compare una volta sulla parete sinistra e una sulla parete di fondo (figg. 4, 33).

43) Cfr. *infra*, p. 205.

44) Cfr. *infra*, p. 204.

45) Ancora nell'Ottocento risulta chiara, dal racconto di

Sanchez, la predilezione da parte dei fedeli per l'immagine della Vergine: cfr. *supra*, nota 5.

46) Cfr. BERTELLI, *op. cit.* a nota 1, p. 618.

47) M. G. MARA, s. v. Michele, arcangelo, santo. *Il culto in Occidente*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX (1962), pp. 420-446, part. 420-423; A. PETRUCCI, *Origine e diffusione del culto di San Michele nell'Italia medievale*, in *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, Paris 1971, III, pp. 339-354; E. FEDERICO, s. v. Michele Arcangelo, santo, in *RAM*, VIII (1998), pp. 364-369. Un passo della *Chronica sancti Benedicti Casinensis*, 17, 3 sgg., in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores re-*

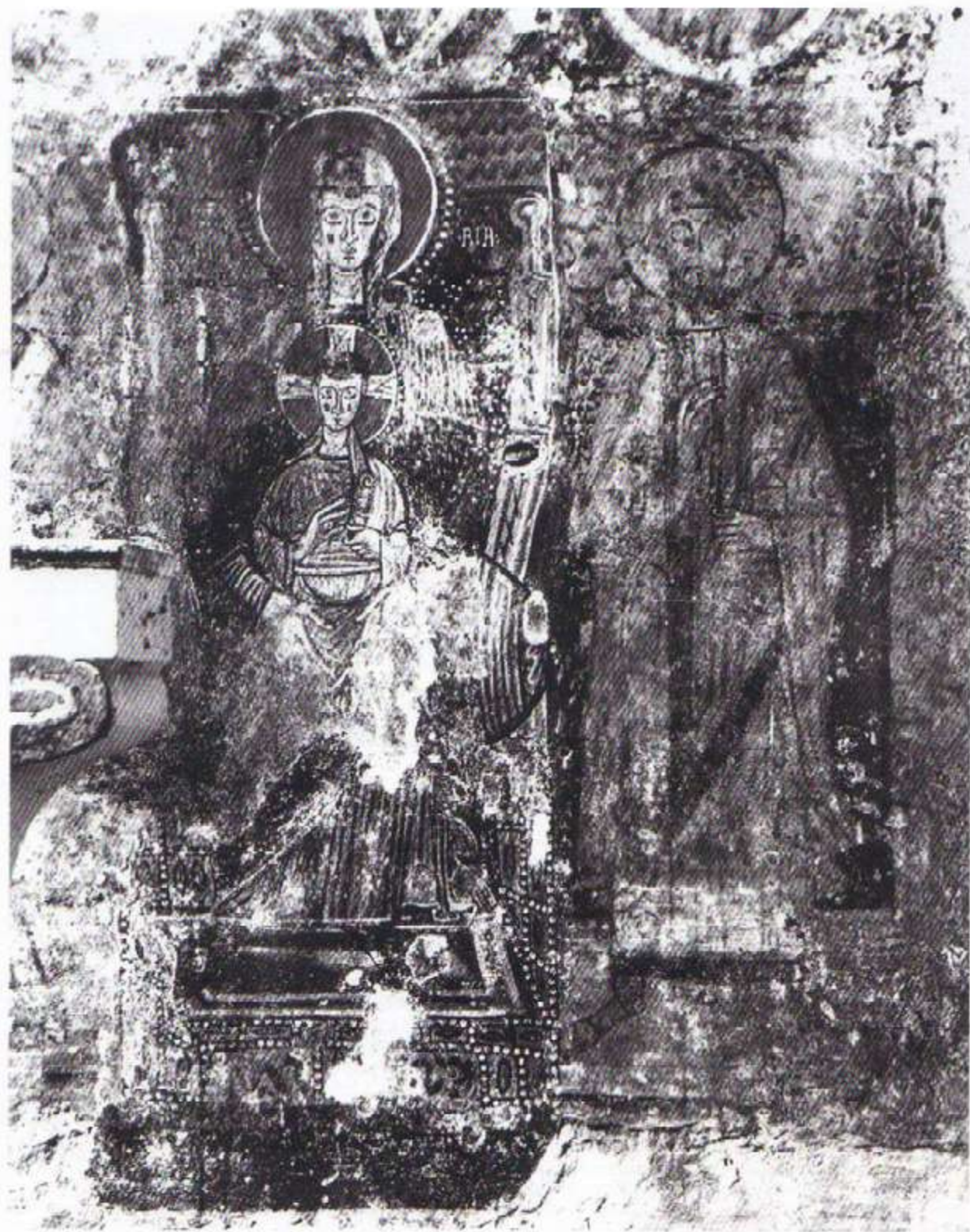


FIG. 17 - *Theotokos e santo medico*, CALVI, Grotta dei Santi, zona inferiore della parete di fondo (cfr. tav. III, 47-48).

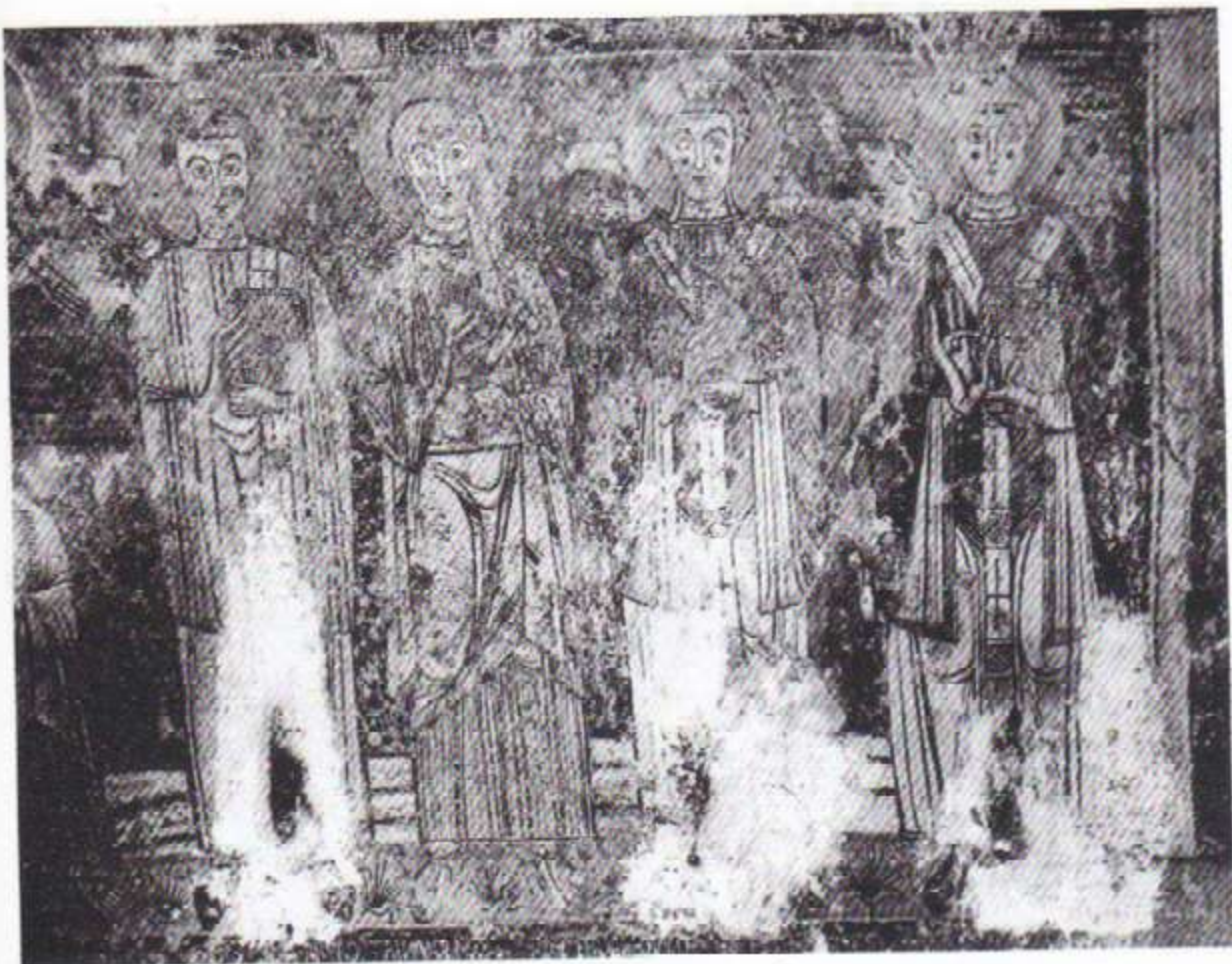


FIG. 18 - Ss. Stefano, Pietro, Massimo e Silvestro, CALVI, Grotta dei Santi, parete destra (cfr. tav. II, 23-26).

Passando in rassegna la serie di figure in posa stante, si rivelano alcuni tratti iconografici che permettono di riconoscere lo statuto del santo. Maurizio, Quirico, Barbara e Cecilia portano ricche clamidi, sostengono la corona e la croce astile che alludono alla loro appartenenza

al rango di martiri (fig. 23, tavv. I, 3, 6; II, 17, 28, 32)⁴⁸. La casula con l'omoforio contraddistingue i vescovi Bonifacio, Castrense, Nicola e Massimo, oltreché i pontefici Clemente e Silvestro⁴⁹ (figg. 7, 18; tavv. I, 5, 7, 9, 15; II, 25, 27, 29; III, 34, 44, 53). Il pallio, il libro o il *codex* e

rus Langobardicarum et Italicarum. Saec. VI-IX, Hannoverae 1878, pp. 467-489, part. 477, fornisce una testimonianza della venerazione micaelica nel IX secolo in un luogo poco distante da Calvi: su una montagna tra Capua, Teano e Alife, all'interno di una grotta, l'arcangelo operava prodigi divini.

48) KAPTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 149-152, 273-280, 780-781, 951-957, in cui l'immagine di s. Quirico (fig. 185a) è stata stampata a rovescio, determinando l'erronea interpreta-

zione del personaggio da parte dell'autore, il quale vi legge "Ireneo" (col. 367). Testimonianza del culto locale per s. Maurizio è l'intitolazione a suo nome del castello longobardo di Calvi: I. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1797-1805, s. v. Calvi, III, pp. 38-43, part. 41.

49) KAPTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 229-232, 301-308, 232-253, 784-785, 800-813, 1028-1037. Sugli attributi vescovi-

i sandali ai piedi caratterizzano gli apostoli Simone e Giovanni e il profeta Simeone⁵⁰ (fig. 23; tav. II, 16, 21, 30). Alcune figure sono contrassegnate da un attributo iconografico peculiare: Pietro ha le chiavi monogrammate⁵¹, Giovanni Battista il medaglione con l'agnello⁵², Cosma i recipienti per la medicina⁵³, il diacono Stefano l'orazione⁵⁴, l'arcangelo Michele il labaro e il globo⁵⁵ (fig. 18, tavv. I, 4; II, 18-19, 24).

Gli espedienti utilizzati per separare i personaggi sono elementi architettonici simili a torrette tripartite, talvolta sostituite dalla raffigurazione di colonne tortili⁵⁶. I pannelli sono bordati da una fascia rossa sulla quale è un decoro imitante una catena di gemme preziose⁵⁷. Il fondo sul quale si stagliano i santi ricorre in modo più o meno uniforme e simula, come quello che circonda le figure di prima fase, uno spazio paradisiaco. La zona inferiore color ocre rappresenta un prato decorato da elementi vegetali stilizzati. Segue, nella serie della parete destra, un fascio di linee bianche ondulate. L'ampia porzione centrale è contraddistinta da

una campitura di colore verde scuro sopra la quale, all'altezza dell'aureola, è una sezione di blu intenso che confina, in alto, con una banda rossa a linee sempre ondulate, simile a quella delle pitture del primo strato (fig. 18)⁵⁸.

Per quanto riguarda le modalità esecutive, a differenza delle figure del primo strato, le successive non risultano realizzate in base a un canone proporzionale prestabilito: le dimensioni dei personaggi mutano in funzione dello spazio a disposizione, con variazioni dell'ordine di una decina di centimetri. Le pieghe dei panneggi, la postura delle mani, seppure spesso molto simili tra figura e figura, non combaciano con precisione.

Mentre per il primo intervento pittorico è stato possibile ipotizzare l'uso di sagome per comporre le figure, la seconda campagna pittorica non dimostra eguale rigore metodologico. La consistenza delle pennellate è diversa: nelle pitture più antiche le campiture sono liquide e omogenee, in queste altre sono dense e pastose, specie in coincidenza dei volti. Ciononostante,

li cfr. CECHELLI, *op. cit.* a nota 10, pp. 933-1032. La presenza dell'immagine di s. Nicola, fra i pannelli votivi, aveva indotto BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 110, a ritenere il 1087, anno della traslazione delle reliquie da Mira a Bari, *terminus post quem* per la datazione delle pitture di seconda fase, giacché soltanto con l'arrivo delle ossa del santo nella città pugliese, secondo l'autore, il culto nicolaiano sarebbe aumentato al punto da determinare il diffondersi delle immagini del santo. In realtà la devozione al vescovo di Mira era viva in Italia anche in epoca precedente: cfr. N. DEL RE, s. v. Nicola, vescovo di Mira, santo (III. Culto), in *Bibliotheca Sanctorum*, IX (1967), coll. 935-939; G. P. BOGNETTI, I "Loca Sanctorum" e la storia della chiesa nel regno dei Longobardi, in S. BOESCH GAJANI (a cura di), *Agiografia altomedievale*. Bologna 1976, pp. 105-143, part. 107. Ne è un esempio l'inno liturgico composto da Alano, abate di Montecassino, morto nel 1084: cfr. A. LENTINI, *La leggenda di S. Nicola di Mira in un'ode di Alfano Cassinese*, in *Mélanges Eugène Tisserant* (= *Studi e Testi*, 252), Città del Vaticano 1964, II, pp. 333-343.

50) F. SPADAPORA, s. v. Simeone "il Vecchio", santo, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI (1968), coll. 1160-1161.

51) Sulle chiavi petrine, cfr. *supra* p. 9.

52) KAPTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 601-616. La devozione locale per s. Giovanni Battista è attestata anche dai pannelli votivi della Grotta delle Fornelle con il *Bambetto di Erode* e la *Decapitazione* (CAROTI, *op. cit.* a nota 7, pp. 11-13),

oltreché da un'antiquissima icona col Battista e s. Costo ai lati della Vergine, che secondo fonti del primo '700 veniva custodita nella Cattedrale di Calvi: cfr. UGHETTI, *op. cit.* a nota 29, X, col. 233.

53) KAPTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 323-325. Cosma impugna con la destra un oggetto identificabile con una fiala e sostiene con l'altra mano, velata, una pisside cilindrica con coperchio sollevato a forma di cono.

54) KAPTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 1057-1073. Sull'orazione come attributo specifico del diacono cfr. G. DE JERPHANION, *La voie des monuments*, Roma-Paris 1930-1938, II, pp. 279-282, 287.

55) S. Michele è rappresentato secondo l'iconografia tradizionale, di matrice bizantina: cfr. FIDURBA, *op. cit.* a nota 47.

56) Sulle colonne tortili come espediente divisorio cfr. B. BRENK *Roma e Montecassino: gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono*, in *RACAR*, XII, 2, 1985, pp. 227-234, part. 228-232.

57) Secondo una tipologia nota sin dall'epoca paleocristiana. A Roma, ad esempio, un decoro simile fu da cornice al mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore: G. MATTHAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, figg. 51-53. Più o meno invariata, la stessa tipologia ricorre nei mosaici romani di IX secolo: *ibid.*, figg. 136, 145, 176-177.

58) Cfr. *supra*, p. 178 sgg.

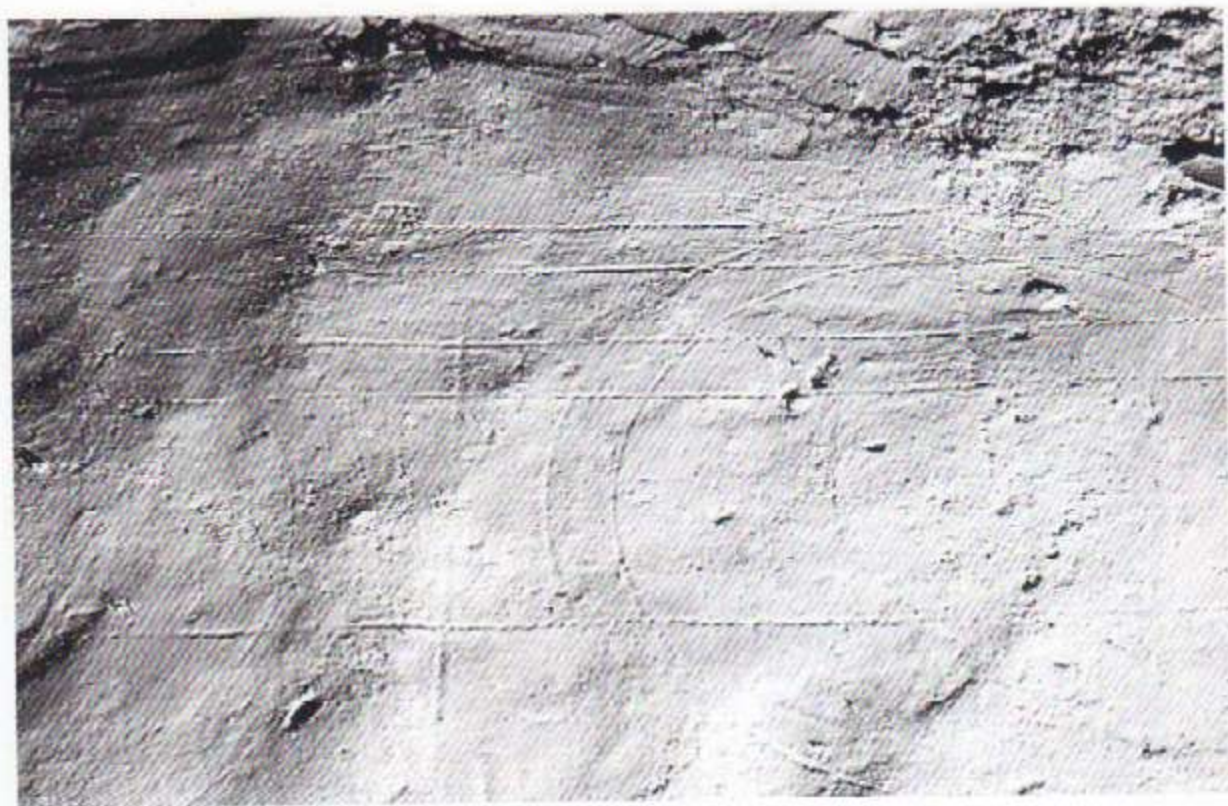


FIG. 19 - CALVI, Grotta dei Santi, tracce della battitura dei fili delle pitture scialbate.

anche le pitture di secondo strato denotano una disinvoltura nell'esecuzione pittorica, supportata dal riscontro della tecnica dell'affresco: a un'osservazione a luce radente si scorgono i segni della battitura dei fili per tracciare in orizzontale e in verticale le linee di riferimento per la composizione delle figure⁵⁹ (fig. 19).

In epoca precedente l'intervento di scialbatura, a chi entrava nella grotta, l'insieme dei pannelli doveva offrire un vivace effetto cromatico. L'osservazione delle figure risparmiate dallo strato del bianco di calce, infatti, permette di rilevare la gamma di colori utilizzati. Il rosso è senz'altro il colore predominante, presente nel fondo e nelle bordure dei pannelli, nelle casule dei vescovi e nelle clamidi dei martiri. I toni chiari, l'ocra e il grigio, sono impiegati soprattutto per le tuniche e i palli. Invece, il verde scuro e, in minor misura, l'azzurro costituiscono la sezione centrale del fondo. Le sovrappo-



FIG. 20 - Volto di s. Silvestro, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra (cfr. tav. I, 15)



FIG. 21 - Vergine orante fra i ss. Tommaso e Nicola, FASANI DI SESSA AURUNCA (pressi), S. Michele.

sizioni di colore si vedono bene nei volti. Quello di s. Silvestro nel registro superiore della parete sinistra, ad esempio, rivela l'impiego di cromatiche accese e contrastanti (fig. 20). Su una base di bianco puro sono tracciati, con un verde dal tono freddo, le linee a pettine della capigliatura e i tratti somatici. Il rosso segna la bocca, rimarca le sopracciglia congiunte al naso e ravviva sia le guance che il mento. Le pennella-

te nere, infine, danno rilievo alla figura. L'effetto d'insieme è quello di volti che giustamente sono stati definiti "a maschera"⁶⁰.

All'interno del territorio campano ritroviamo non poche somiglianze con gli affreschi di Calvi in un altro contesto pittorico rupestre assai meno noto, quello di Fasani, presso Sessa Aurunca⁶¹ (fig. 21). I due nuclei di pitture contigue, oltre alla natura votiva delle immagi-

59) L. MORA-P. MORA-P. PHILIPROT, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, p. 153.

60) ZUCCARO, *op. cit.* a nota 34, p. 107.

61) Le pitture di Fasani vennero scoperte da Antonio Marcello Villucci negli anni '70: A. M. VILLUCCI, *Gli affreschi di S. Michele di Gualano a Fasani di Sessa Aurunca*, Scavi

1986 (rist. in ID., *Testimonianze della pittura medievale in territorio aurunco*, Marina di Minturno 1999, pp. 9-16). Ringrazio vivamente il dott. Villucci per le informazioni fornitemi e per avermi accompagnato personalmente sul luogo. Sulle pitture di Fasani, cfr. anche: PACE, *La pittura rupestre* cit. a nota 1, pp. 404, 407-408.

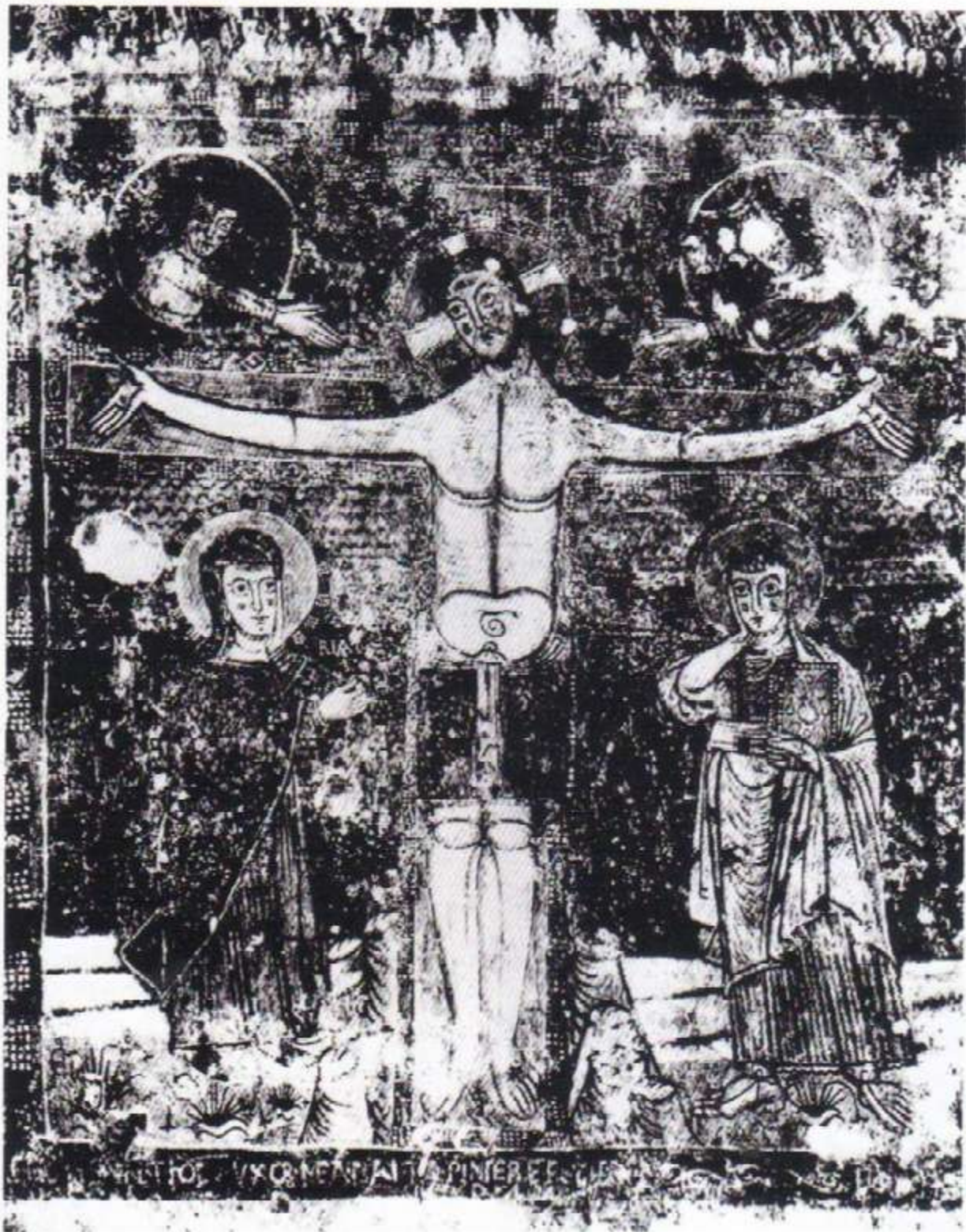


FIG. 22 - *Crocifissione*, CALVI, Grotta dei Santi, parete destra (cfr. tav. II, 22).



FIG. 23 - St. Simone e Barbara, CALVI, Grotta dei Santi, parete destra (cfr. tav. II, 16-17).



FIG. 24 - I ss. Pietro e Pudenziana, ROMA, S. Prassede, mosaico absidale.

ni, l'impaginazione del fondo, la resa formale nella raffigurazione dei panneggi e la gamma cromatica. Eppure, basta accostare le figure di s. Nicola presenti in entrambi i contesti, per notare le differenze nei dettagli della resa formale.

Anche le pitture della Chiesa dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano, che si sono prestate ad un confronto stilistico con i pannelli di prima fase della grotta di Calvi⁶², rivelano alcune somiglianze con gli affreschi del secondo intervento pittorico. L'immagine antropomorfa del

sole nella scena della *Crocifissione* della Chiesa dell'Angelo, ad esempio, risulta affine al volto dell'Evangelista dipinto nella scena omonima di Calvi, non solo per l'iconografia del gesto stereotipo, ma anche per la forma del viso segnato da una doppia linea di contorno, per il tratto scuro che sottolinea gli occhi e le pennellate che ravvivano la fronte, le guance e il mento (figg. 13, 22).

Alla luce di queste considerazioni, tenendo presente che la prima campagna di pitture all'interno della Grotta dei Santi è stata assegnata alla seconda metà del X secolo e il ciclo di Olevano all'ultimo quarto dello stesso⁶³, si è portati ad attribuire il secondo intervento pittorico di Calvi ad un'epoca non troppo distante, nel corso dell'XI secolo, senza superare la soglia del XII secolo come invece proposto, anche di recente,

(62) Cfr. *supra*, p. 184.

(63) ZUCCARO, *op. cit.* a nota 34, p. 104.



FIG. 25 - *Martirio di s. Lorenzo*, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra, part. dell'aguzzino (cfr. tav. I, 2).



FIG. 26 - *Martirio dei ss. Quirico e Giulitta*, ROMA, S. Maria Antiqua, Cappella di Teodoto, part. dell'aguzzino.

dalla critica⁶⁴. Sempre nell'XI secolo, anziché nella seconda metà del secolo successivo⁶⁵, si intende collocare il nucleo pittorico di Fasani.

Circoscrivere ulteriormente la datazione delle pitture di Calvi appare rischioso. Esse potrebbero essere anteriori, coeve o anche successive a quelle, ben più celebri, che tra il 1072 e il 1087, per volere dell'abate Desiderio, rivestono l'interno di S. Angelo in Formis⁶⁶. Del resto, tra gli affreschi di Calvi e il ciclo della basilica tifatina non c'è alcun nesso, essendo questo il pro-

dotto di un atelier aggiornato alle soluzioni stilistico-formali più avanzate, mentre gli esecutori dei pannelli della grotta campana usufruiscono di un repertorio di forme rivolto al passato, risalente addirittura all'età carolingia.

Se la composizione della scena della Crocifissione è vicina a quella dell'avorio di Narbonne⁶⁷, i modelli per gli affreschi di Calvi sembrano da ricercare nella pittura romana di VIII-IX secolo: nei mosaici dell'epoca di Pasquale I (817-824) si ritrovano le chiavi monogrammate

64) BELTING, *op. cit.* a nota 1, pp. 105, 110; PACE, *La pittura rupestre cit. a nota 1*, p. 251. Secondo il parere dell'epigrafista Flavia De Rubéis, contattata personalmente, le iscrizioni pittoriche dei pannelli di seconda fase possono collocarsi agevolmente nell'XI secolo. Alcune somiglianze esse mostrano con l'iscrizione dell'architrave della porta di S. Marcello a Capua: cfr. N. GRAY, *The Paleography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in *PBSR*, 16,

1948, pp. 38-162, part. 137, scheda n. 134, tav. XXIV, 3.

65) VILUCCI, *op. cit.* a nota 61, p. 16.

66) F. DE' MAFFEI, *Santi' Angelo in Formis. I. La data del Complesso Monastico e il Committente nell'ambito del primo romantico campano*, in *Commentari*, XXVII, 1976, pp. 143-178; DE' MAFFEI, *op. cit.* a nota 35, pp. 26-51, 195-227.

67) Cfr. *infra*, nota 82.

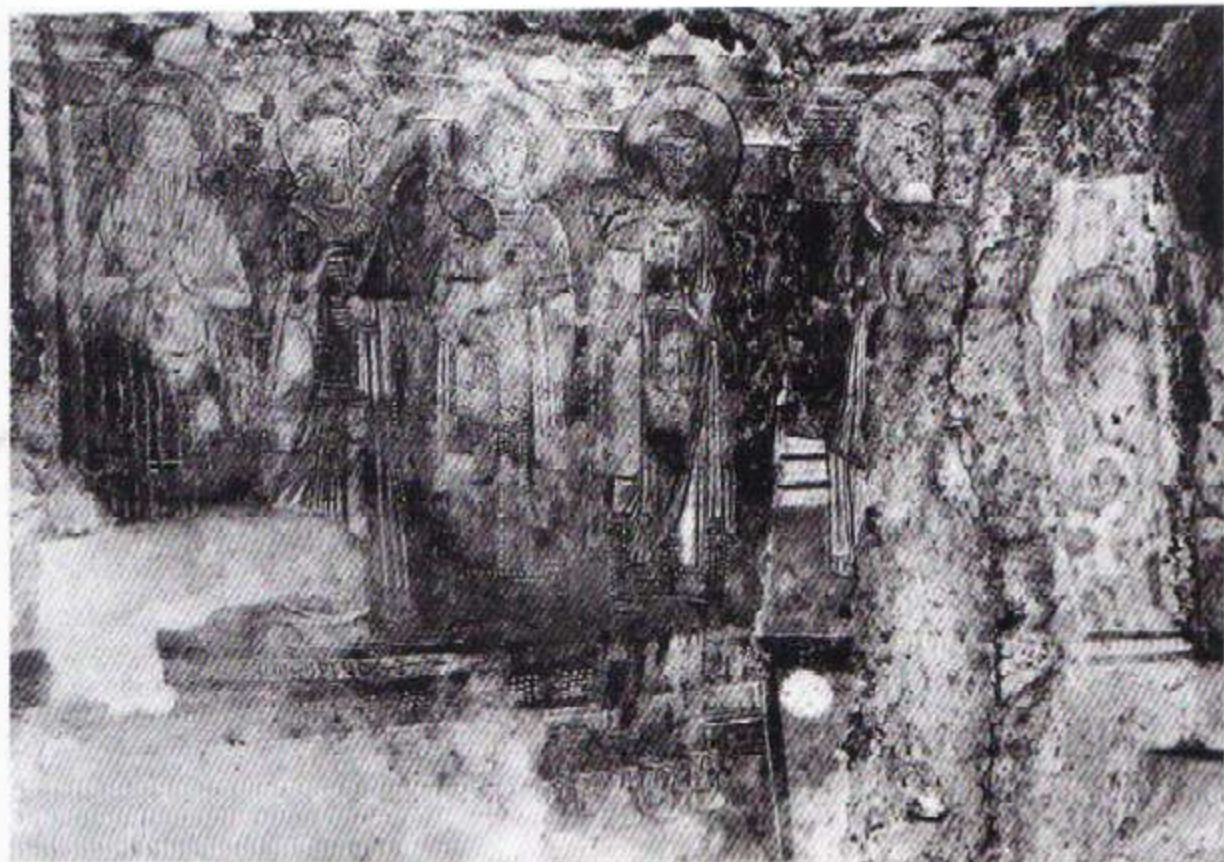


FIG. 27 - S. Onofrio, santo profeta (?), santa martire e s. Eustachio, S. Silvestro e il drago, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra (cfr. tav. I, 10).

di Pietro, la corona gemmata, gli orecchini a cerchio e la clamide "diagonale" delle martiri⁶⁸. Perfino nella resa formale dei panneggi è possibile stabilire confronti: la veste dell'apostolo Simone trova riscontro nel s. Pietro della decorazione musiva dell'abside di S. Prassede⁶⁹ (figg. 23-24). La figurina del *carnifex* nel *Martirio di s. Lorenzo* ricalca, invece, quella dell'aguzzino del martirio di Quirico e Giulitta a S. Maria Antiqua (figg. 25-26), risalente agli anni del pontificato di Zaccaria (741-752)⁷⁰. Di provenienza

inequivocabilmente romana è pure la scena del *Miracolo di s. Silvestro*, unico esempio presente in Campania, che trova riscontro, a Roma, a partire dal IX secolo⁷¹.

INTERVENTI PITTORICI SUCCESSIVI

Ad una fase successiva appartiene il pannello votivo con quattro santi in posa stante collocato nella zona superiore della parete sinistra in

68) MATTHIAE, *op. cit.* a nota 67, I, pp. 233-242; II, figg. 148, 151-152, 176, 206-207, 212.

69) MATTHIAE, *op. cit.* a nota 67, II, fig. 176. In entrambe le immagini si rivela il simile disporsi del pallio sulla spalla sinistra, intorno alla vita, lungo il fianco destro, e soprattutto

la stessa sequenza di linee a "V" che dal bacino scendono in ordine decrescente oltre il ginocchio destro.

70) Cfr. *infra*, p. 204.

71) Cfr. *infra*, nota 102.

congiunzione alle figure di Silvestro e il drago (fig. 27; tav. I, 11-14). Il primo personaggio, da sinistra, che ha le sembianze di un eremita del deserto, è, con ogni probabilità, un s. Onofrio⁷². L'identificazione del secondo personaggio è più ardua: la foggia del mantello, la lunga capigliatura, il copricapo a punta e i piedi scalzi fanno pensare ad un profeta o un sacerdote dell'antico testamento, anche se il pastorale che sostiene con la sinistra è in genere attribuito del rango vescovile o abbaziale⁷³. Un dettaglio risulta non trascurabile: l'aureola, di colore verde, si distingue da quelle giallo-ocra dei santi dipinti accanto. Piuttosto che essere attribuita al caso, questa diversità potrebbe indicare l'appartenenza del personaggio all'era veterotestamentaria⁷⁴. L'immagine che segue è quella di una santa martire, non meglio identificabile data la perdita dell'iscrizione. Chiude la serie un martire che alcune lettere conservate all'estremità del pannello permettono di identificare con s. Eustasio, più noto col nome di Eustachio⁷⁵.

I personaggi di questo pannello si distinguono a colpo d'occhio da quelli delle fasi precedenti per maggiori dimensioni e differente resa stilistica. La ricchezza delle vesti e il sovrapporsi dei panneggi, percorsi da fitte pieghe in chiaro scuro, conferiscono ai tre santi di destra un effetto di monumentalità, al quale partecipa

anche il s. Onofrio con i suoi capelli ripartiti in lunghissime ciocche serpentiformi che scendono fin oltre le ginocchia.

Alcune affinità con queste figure presenta l'immagine di s. Tommaso dipinta nel non lontano santuario rupestre di Rongolise, che appartiene ad un pannello ascrivito alla fine del XII secolo⁷⁶. Al di là delle fitte lueggiate sulla veste, del tutto assenti nei personaggi di Calvi, il volto femminile dell'apostolo, per l'ovale del contorno, per il tratto scuro che segna le sopracciglia unite al naso lungo e sottile, per la linea morbida della bocca e quella ricurva sopra al mento, si accosta al viso della martire della Grotta dei Santi. In ragione di tali assonanze, le quattro figure di Calvi potrebbero collocarsi sullo scorcio del XII secolo.

Alla stessa altezza del pannello con i quattro santi, ma ad una distanza di circa un metro e mezzo da esso, è dipinta l'immagine di Paolo apostolo (fig. 28, tav. I, 10), che, in base alla peculiare maniera di raffigurare la fronte del personaggio, caratterizzata da una fitta serie di sottili pennellate bianche tracciate su una base cangiante dal verde al rosso, può considerarsi opera attribuibile ad un isolato intervento pittorico. Il linearismo, quasi calligrafico, del volto e dei panneggi trova una corrispondenza nella figura di s. Giovanni dipinta nella vicina Grotta delle Fornelle⁷⁷ (fig. 29). Per entrambe le figure

72) KAFTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 833-836. L'immagine trova corrispondenza - con qualche variante - nella figura di s. Onofrio dipinta in un pannello votivo della vicina chiesa di S. Maria in Grotta presso Rongolise, ascrivito ai primi decenni del XIII secolo: cfr. SPECIALE, *op. cit.* a nota 39, p. 73. Menzione di una chiesa dedicata a s. Onofrio nel territorio di Calvi si ha nel registro delle decime degli anni 1308-1310: cfr. INGHIANEZ-MATTEI-SELLA, *op. cit.* a nota 1, p. 114.

73) KAFTAL, *op. cit.* a nota 24, col. 1342, s.v. *staff*. BRITING, *op. cit.* a nota 1, p. 108, aveva riconosciuto in questo personaggio un vescovo orientale, a causa del lungo mantello e della supposta esistenza di un epitrachelio che, in realtà, non trova riscontro.

74) L'aureola dei personaggi del Vecchio Testamento è spesso differenziata mediante la peculiare forma quadrata. La diversità nel colore, per quanto mi risulta, non è documentata per i santi veterotestamentari, ma è attestata per le schiere angeliche, che possono avere il nimbo azzurro o bianco (come

nel caso degli arcangeli della pseudo-abside), ad indicare «l'eterogenea dimensione del soggetto raffigurato»: B. BRENEK, *Aureole. Iconografia*, in EAM, II, Roma 1991, pp. 720-722, part. 720.

75) EUS/STA/SI(U)S. A. P. FBUTAZ, *Eustachio e consoci, santi, martiri*, in *Fincl'Att.*, V, 1950, pp. 859-861; KAFTAL, *op. cit.* a nota 24, coll. 415-422. L'immagine del santo è presente a Palermo nelle decorazioni musive della Cappella Palatina (E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici del Presbiterio*, I, Palermo 1992, p. 35, fig. 82) e di S. Maria dell'Ammiraglio (Id., *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Padova 1990, p. 160, fig. 76).

76) SPECIALE, *op. cit.* a nota 39, pp. 18-19.

77) CARLUCCI, *op. cit.* a nota 7, pp. 18-19, 68-69, figg. 60-62. Asportato dalla parete e trafugato, il busto dell'Evangelista è stato successivamente recuperato ed è attualmente esposto nel Museo dell'Opera e del Territorio di Caserta: C. CELENTANO, *Frammenti d'affresco raffigurante due santi*, in Caser-



FIG. 29 - S. Giovanni evangelista, CALVI, Grotta delle Fornelle.

FIG. 28 - S. Paolo, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra (cfr. tav. I, 11-14 e 15).

è ipotizzabile una datazione al principio del XIII secolo⁷⁸.

Sulla sinistra della parete di fondo del vano

laterale si conservano tracce di un pannello con due figure aureolate (tav. III, 54-55), per il quale, nonostante la lacunosità e il cattivo stato di conservazione in cui versa, l'osservazione ravvi-

ta e la sua Reggia cit. a nota 2, scheda n. 192, pp. 225-227, fig. 192a (fotocolore dopo il restauro).

78) CAROTTI, op. cit. a nota 7, pp. 18-19, 68-69, figg. 60,

62, assegnava il pannello con s. Giovanni alla prima metà del XIII secolo.

cinata della superficie pittorica ha fornito dati utili all'interpretazione dei personaggi.

Nella zona di destra è raffigurato un vescovo di età senile, canuto, con ampia stempiatura sulla fronte. Il santo regge con la mano sinistra un libro gemmato. Indossa una casula color ocra sulla tunica *interula* bianca, che spunta da una manica. Sovrapposto alla casula è l'omofòrio - visibile appena sotto la spalla destra - fregiato di croci nere circondate da quattro cerchietti rossi.

Nella zona di sinistra sono visibili i resti di una figura femminile identificabile, dall'avambraccio alzato e dal palmo aperto della mano sinistra, in un'orante, vestita di un manto rosso sopra una tunica azzurra impreziosita da *aurifrisia* e con l'aureola bordata di un ricco decoro.

L'alto grado di illeggibilità delle figure rende difficile una datazione del pannello. La posizione dell'omofòrio del vescovo, quasi al di sotto del livello della spalla, l'unione del rosso e del nero nel decoro della croce campita su di esso, e il colore ocra della casula, non compaiono nei ritratti dei vescovi delle pitture di prima e seconda fase.

D'altra parte le figure non somigliano affatto, nel loro assetto formale, a quelle delle fasi successive, di proporzioni maggiori e differente cromia. Il pannello è, quindi, frutto di un intervento isolato. L'assenza della mitra nel personaggio di destra, in genere raffigurata nei ritratti dei vescovi a partire dal XII secolo, potrebbe costituire un *terminus ante quem* per la datazione⁷⁹.

* * *

Nel territorio di Calvi, la Grotta dei Santi e la Grotta delle Fornelle hanno in comune il fatto di essere siti rupestri di origine artificiale, nati con ogni probabilità come ambienti per uso agricolo e divenuti solo in seguito luoghi di culto. Frutto di interventi autonomi sono, però, le numerose pitture che rivestono le pareti al loro interno. La Grotta dei Santi è oggetto di campagne pittoriche che hanno la massima estensione fra X e XI secolo. La Grotta delle Fornelle,



FIG. 30 - *Angeli*, GORNATE SUPERIORE, S. Michele, abside.

invece, si presta a ricevere stesure d'intonaco soprattutto nel corso del XII secolo. Solo per i due pannelli più tardi, con s. Paolo e i ss. Elena e Giovanni, che assai probabilmente superano la soglia del XIII secolo, possiamo ipotizzare due esecuzioni contemporanee; tuttavia, anche in questo caso, non sembra trattarsi dell'intervento di una stessa mano.

Si può ritenere che la causa dell'elevato numero di campagne pittoriche, talvolta consistenti nella realizzazione di un unico pannello di modesta estensione, sia da ricercare nella natura stessa di questi spazi. La destinazione ad oratori pubblici ha reso le grotte luoghi adatti al proliferare di pitture votive che, nel corso del

tempo, hanno occupato le aree a disposizione, affollandosi lungo le pareti, per giustapposizione più che per sovrapposizione, come invece accade molto spesso nelle chiese *sub divo* quando un nuovo programma iconografico va a sostituire uno più antico perché rovinato o non più attuale.

Il livello qualitativo delle pitture della Grotta dei Santi non è certo elevato. Se si guarda alla tecnica pittorica, però, si resta sorpresi dal rigore metodologico che è alla base dell'impianto figurativo. È probabile che il raggio d'azione delle maestranze operanti a Calvi non sia sem-

pre da circoscrivere all'ambito locale. Nel caso della campagna pittorica più estesa, la seconda, il criterio adottato per la stesura dei colori, dal verde chiaro al rosso vivo, fino al nero e al bianco per le ombre e le lumeggiature, si incontra nel nord d'Italia, nei resti della decorazione absidale di S. Michele a Gornate Superiore in provincia di Varese, scoperti in epoca recente e assegnati ora al XII secolo ora all'XI (fig. 30). In tal senso, potrebbe avere rinnovato favore l'ipotesi di una circolarità di modelli fra la Campania e l'area lombarda⁸⁰.

APPENDICE

La Crocifissione e le scene agiografiche del secondo intervento pittorico

LA CROCIFFISSIONE

Un pannello votivo della parete destra rappresenta la *Crocifissione* (fig. 22, tav. II, 22). Gesù ha la testa reclinata sulla spalla destra, gli occhi aperti, secondo la consueta iconografia del "Cristo vivens"⁷⁹. I bracci della croce, estesi fino alla cornice del riquadro, dividono la scena in quattro settori.

In alto, entro medaglioni, le figure antropomorfe del sole e della luna, indicate dalle rispettive iscrizioni, protendono le braccia in direzione del Cristo⁸⁰. In basso, in scala assai ridotta rispetto alle dimensioni della croce, Maria e Giovanni, assistono alla scena portando il palmo della mano lungo il proprio viso, in un gesto di profondo dolore⁸¹, che non trova, tuttavia, riscontro nell'espressione dei volti.

79) BERTAUX, *op. cit.* a nota 1, p. 245.

80) BERTELLI, *op. cit.* a nota 1, p. 646.

81) L'iconografia del Cristo vivens sarebbe scaturita dall'esigenza teologica di raffigurare il Crocifisso «durant la courte période où le corps cloué sur la croix était encore uni au Verbe»: L. H. GRONDYS, *L'iconographie byzantine du Crocifisso mort sur la croix*, Bruxelles 1941, p. 23.

82) La versione iconografica del sole e della luna, con le figurine antropomorfe che tendono entrambe le braccia al di là del medaglione, è rara. La stessa tipologia si riscontra, tuttavia, in un avorio della Cattedrale di Narbonne (inizi IX secolo): cfr. D. GARUKI-CHUPIN, *Ivoires du Moyen Age occidental*, Fribourg 1978, pp. 53-54, bibl. a p. 187, scheda n. 45. Sole e luna compaiono per la prima volta all'interno della sce-

na della Crocifissione nel Vangelo di Rahula (a. 586), ma è solo a partire dal IX secolo che i due astri diventano un frequente elemento iconografico, sia in area bizantina che in Occidente: W. DEONNA, *Les Crucifix de la vallée de Saas - Valais: Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique*, in *RevlisRel*, 132, 1947, pp. 5-47; 133, 1948, pp. 49-102, part. 61-92. Cfr. anche: L. HAUTECLAIR, *Le Soleil et la Lune dans les Crucifixions*, in *RA*, 14, 1921, pp. 13-32; L. H. GRONDYS, *Le Soleil et la Lune dans les scènes de la Crucifixion*, in *Actes du IV^e Congrès International des études byzantines*, Sofia 1935, pp. 52-67.

83) GARNIER, *op. cit.* a nota 28, p. 181. Cfr. anche J. C. SCHMITT, *Gestualità*, in *EAM*, VI (1992), p. 124. La tipologia del gesto della Vergine, con il palmo della mano accostato alla guancia e la mano sinistra che sostiene il gomito del braccio

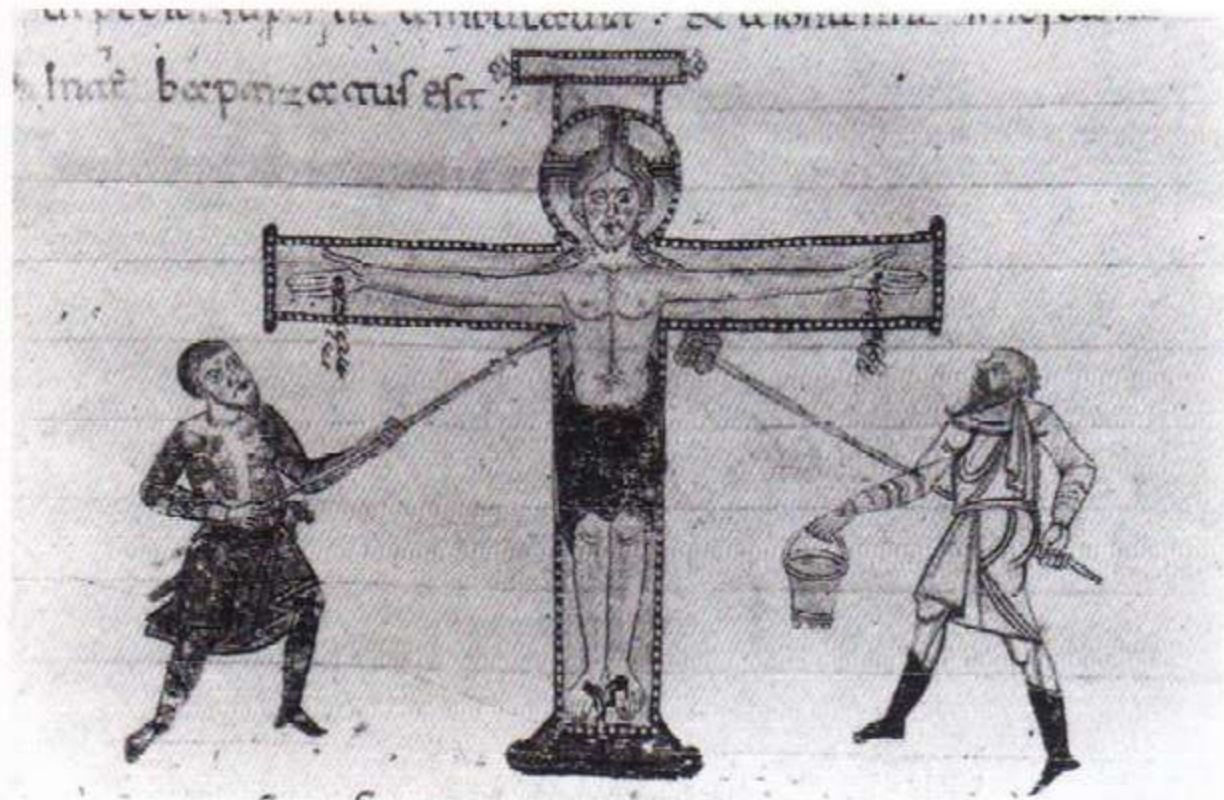


FIG. 31 - Crocifissione, ROMA, Biblioteca Casanatense, *Benedictio fontis Cas. 724*.

L'iconocità e la valenza simbolica della rappresentazione sono sottolineati dall'elemento, poco ricorrente in pitture monumentale, della croce gemmata: una larga fascia ornata di perle intercalate a gemme ovali e romboidali contorna i quattro bracci della croce, nonché il cartiglio soprastante (con la scritta *IHS NAZARENUS REX IUDEORUM*), il nimbo crucisignato e il *suppedaneum*⁸⁴.

La variante, insieme alla totale assenza di tono pate-

tico, contribuisce a trasfigurare l'immagine, avulsa dal ciclo narrativo della Passione, nell'evento metastorico della purusia del Cristo redento⁸⁵. La presenza del sole e della luna potrebbe interpretarsi come la partecipazione dell'universo a quest'evento⁸⁶.

Le figure di Maria e Giovanni assumono un duplice significato: oltre ad essere testimoni dell'evento *hic et nunc*, assolvono la funzione di mediatori tra Dio e i fede-

cio destro, ha forse origine nell'iconografia bizantina, essendo già presente in un'icona del Sinai dell'VIII-IX secolo: cfr. K. WESSEL, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966, pp. 34-35. Anche il s. Giovanni, con lo stesso gesto della mano, figura in area bizantina: M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Bangers 1967, I, pp. 160-162, III, fig. 463; De' MAFFEI, *op. cit.* a nota 35, p. 213, fig. 32.

84) La croce gemmata non compare negli esempi campani, più o meno coevi, di S. Angelo in Formis (cfr. De' MAFFEI, *op. cit.* a nota 35, fig. 17) e Olevano sul Tusciano (ZUCCARRO, *op. cit.* a nota 34, pp. 31-33, tav. IV a). È invece presente in alcuni *exultes* dell'Italia meridionale (C. BERTELLI, *Il ciclo figurativo*, in CAVALLO, *op. cit.* a nota 33, p. 61-71, part. 66; G.

OROFINO, *Capua, tesoro della cattedrale*, *ibid.*, pp. 291-293, part. 292; V. PACE, *Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3*, *ibid.*, pp. 363-364).

85) G. JASZAI, *Crocifisso* in *EAM*, V (1994), pp. 577-586, part. 581.

86) La presenza del sole e della luna trova giustificazione nell'eclissi avvenuta durante le ultime ore del calvario, cui fanno cenno i vangeli (MATT. 27, 45; MAR. 15, 33; LUC. 23, 44). Tuttavia si è voluto dare ai due astri molteplici significati: la partecipazione del creato al dolore per il martirio del figlio di Dio; l'inizio e la fine del giorno, come l'alfa e l'omega, simboli gnostici dell'universalità del Verbo; le due nature di Cristo, divina e umana: cfr. DEONNA, *op. cit.* a nota 82, 1948, p. 62-63.



FIG. 32 - *Crocifissione*, S. ANGELO IN FORMIS, Chiesa.

li, nei rispettivi ruoli di orante ed evangelista⁸⁷. La scena della *Crocifissione*, quindi, concepita come immagine devozionale, con iscrizione votiva, stimola il fedele alla preghiera per la salvezza dell'anima attraverso l'esaltazione

del sacrificio del martirio di Cristo che porta alla redenzione⁸⁸.

Dal punto di vista iconografico, la versione del Cristo vivente è del tutto conforme ad una tradizione che in Italia trova riscontro fino al XIII secolo, mentre già a partire dall'VIII-IX secolo, nel resto dell'Europa e in area bizantina, compare il Cristo con gli occhi chiusi⁸⁹.

Un'analisi attenta del corpo del Cristo rappresentato a Calvi offre, tuttavia, un dato interessante a favore di un'ipotesi di datazione alta del pannello, e quindi dell'intera serie di pitture di seconda fase, rispetto alla proposta di attribuzione al XII secolo più volte avanzata dalla critica⁹⁰.

A cominciare dalla parte superiore dello sterno, fin quasi all'ombelico, un tratto verticale divide il busto in due zone, contraddistinte da una successione di linee convesse parallele, che segnano i muscoli pettorali e il costato. Tale maniera di raffigurare la parte assiale del corpo umano è presente in Occidente già nel IX secolo, visto che compare, senza sostanziali differenze, nella *Crocifissione* miniata sull'*Evangelario* di Francesco II conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Lat. 257, f. 12v)⁹¹. Fra gli esempi di X secolo si possono citare quelli di Vallerano, Cimitile, Olevano sul Tusciano e la miniatura della *Benedictio fontis*⁹² (fig. 31).

Durante l'XI secolo questo tipo di raffigurazione muta radicalmente: nella *Crocifissione* di S. Angelo in Formis (fig. 32), ad esempio, il busto non è più diviso da una netta linea verticale⁹³ e, all'altezza dello sterno, il costato si apre disegnando un'ampia curva che delimita i muscoli addominali, secondo una tipologia che compare anche sul contemporaneo *Exultet* di Londra, proveniente da Montecassino, e che avrà il suo prosieguo nelle opere successive, dalle miniature dei rotoli alle croci lignee dipinte⁹⁴.

87) B. C. RAW, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography*, Cambridge 1990, p. 101.

88) *Ibid.*, p. 162.

89) J. LAPONTAINE-DOSOGNE, *Icons*, in *EAM*, VII (1996), pp. 263-276, part. 266.

90) Cfr. nota 64.

91) J. HUBERT - J. PURCHER - W. F. VULBACH, *L'impero carolingio*, Milano 1981, p. 164, fig. 152.

92) Sulla *Crocifissione* di Vallerano: S. PIAZZA, *Une Communion des apôtres en Occident. Le cycle pictural de La Grotta del Salvatore près de Vallerano*, in *CABA*, 47, 1999, pp. 137-158; su quella della Basilica dei Ss. Martiri a Cimitile: BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 98; sulla *Crocifissione* nella Chiesa dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano cfr. ZUCCARO, *op. cit.* a nota 34, pp. 31-33; sulla miniatura della *Benedictio fontis*: cfr. BRENK, *op. cit.* a nota 39, p. 88.

93) DE' MAFFEI, *op. cit.* a nota 35, fig. 17.

94) La nuova versione iconografica deriva probabilmente dall'area bizantina: compare, ad esempio, in un mosaico della Chiesa di Nea Moni a Chio, databile alla metà dell'XI secolo: cfr. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 150, fig. 164, e bibl. in nota. Sull'*exultet* di Londra cfr. L. SPECIALE, *London, British Library, add. 30337, Exultet*, in CAVALLI, *op. cit.* a nota 33, pp. 249-252, part. 251. Un esempio della nuova tipologia si riscontra nell'*Exultet* 3 di Troia, della seconda metà del XII secolo, che presenta l'ampia linea arcuata, trilobata, a marcare l'addome, diversamente dall'*Exultet* 1 conservato nello stesso archivio capitolare, dove la parte assiale del crocifisso è contraddistinta dal tratto verticale: cfr. F. MAGISTRALE, *Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 e Troia, Archivio Capitolare, Exultet 1*, in CAVALLI, *op. cit.* a nota 33, pp. 179-181, 423-429. Sulle croci dipinte: E. SANIBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929 (rist. anast., Roma 1980).

S. SILVESTRO E IL DRAGO

L'immagine di s. Silvestro papa è rappresentata quattro volte: nel registro inferiore e superiore della parete sinistra e nella parete opposta (tavv. I, 9, 15; II, 26, 29).

In tre occasioni il santo viene raffigurato insieme a un drago, ad evocare l'antica leggenda trascritta verosimilmente a Roma, tra la fine del VI e la prima metà del V secolo, nella *Vita Silvestri*⁹⁵: rinfiancato in una grotta ai piedi del Palatino, un drago, non più ammansito dalle vestali, miete vittime ogni giorno fra il popolo romano⁹⁶. Alla minaccia pone fine papa Silvestro, il quale, esortato in sogno da s. Pietro, discende nell'antro profondo, accompagnato da diaconi e presbiteri, per legare le fauci del drago. In due riquadri s. Silvestro è rappresentato in posizione frontale, iconica, con il drago alla sua sinistra chiuso in uno spazio circoscritto da elementi architettonici. Un pannello di più ampie dimensioni ospita la rap-

presentazione della leggenda nel suo svolgersi⁹⁷ (cfr. fig. 16).

Sulla sinistra, Silvestro è sul punto di legare le fauci del drago rappresentato entro una grotta, al di sopra della quale, in atteggiamento benedicente, si spargono Pietro e Paolo⁹⁸. Il santo è accompagnato da due diaconi, uno dei quali regge un libro⁹⁹. Nella zona di sinistra, al di là di un elemento architettonico che divide la scena in due, assiste all'evento un gruppo di persone guidate da un personaggio coronato, l'imperatore Costantino, reggente in mano un'asta gemmata¹⁰⁰.

Il tema di s. Silvestro e il drago, che simboleggia la vittoria del culto cristiano su quello pagano¹⁰¹, trova riscontro in numerose pitture di ambito romano e laziale ascrivibili fra l'XI e il XIII secolo, ad eccezione dell'affresco conservato su un pilastro del *titulus* di Equizio, attiguo alla chiesa romana di S. Martino ai Monti, risalente al IX secolo¹⁰².

95) A. M. ORSELLI, *Nanti e città Santi e demoni urbani tra tardoantico e altomedioevo*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale. Secoli V-XI* (= *SettCISAM*, 36), Spoleto 1989, II, pp. 783-835, part. 783-800; E. PAVEL, *Silvestre I*, in *Dictionnaire de la Papauté*, Paris 1994, pp. 1578-1580; A. FRASCHETTI, *La conversione da Roma pagana a Roma cristiana*, Bari 1999, p. 109 e nota. L'episodio è riportato nel trattato quattrocentesco di B. MOMBRITIUS, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, Paris 1910, pp. 529-530 (rist. anast., New York 1978).

96) BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 107, identificava il luogo leggendario della grotta del drago con il Campidoglio. Per una contestualizzazione topografica della leggenda cfr. W. POHLKAMP, *Tradition und Topographie: Papst Silvester I. (314-335) und der Drache vom Forum Romanum*, in *RömQSch*, 78, 1983, pp. 1-100; FRASCHETTI, *op. cit.* a nota 95, pp. 112-122.

97) Sotto lo strato di scialbo, che nasconde completamente l'affresco, è possibile distinguere, numerose scalpellature intolte al volto di Silvestro, attribuibili ad un maldestro tentativo di furto.

98) Il testo agiografico cita soltanto Pietro: MOMBRITIUS, *op. cit.* a nota 95, p. 529. Entrambi gli apostoli, con le iscrizioni dei loro nomi, compaiono nello stesso soggetto rappresentato all'interno della chiesa parrocchiale di Ceri: cfr. *infra* nota 102.

99) Sono i diaconi *Honoratus* e *Romanus*. Secondo la leggenda, Silvestro, per volere dell'apostolo Pietro, viene accompagnato, oltreché da due diaconi, anche da tre presbiteri (*Theodorus, Dionysius* e *Felicissimus*) e due sacerdoti pagani (*Porphyrius* e *Torquatus*) inviati dai pontefici pagani per accertarsi che il miracolo di Silvestro non celi l'inganno. Il libro, così come l'atto di legare le fauci del drago (*uicium lino canabineo torto triplici*) e il sigillo impresso con l'anello (*uqui signum cruci habebit sculptum*) conferiscono alla scena solennità e valenza rituale (MOMBRITIUS, *op. cit.* a nota 95, pp. 529-530).

100) BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 107.

101) S. MANACORDA, s. v. *Drago*, in *EAM*, V (1994), pp. 724-729, part. 727.

102) Sul pannello di S. Martino ai Monti: J. WILBERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1916, 1-2, p. 333; J. ARONEN, *Le sopravvivenze dei culti pagani e la topografia cristiana dell'area di Giuturna e delle sue adiacenze*, in *Lacus Iuturnae*, I, Roma 1989, pp. 148-174, part. 166-170, figg. 3-5. Sempre a Roma, disegni seicenteschi conservano memoria dell'effigie di Silvestro e il drago nella decorazione musiva del distretto portico lateranense: S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964, p. 36, fig. 86; per la proposta di datazione del mosaico al tempo di Clemente III (1187-1191), cfr. F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico a G. MATTHIAE, Pittura romana del Medioevo. Secoli X-XIII*, II, Roma 1988, p. 301. Intorno alla metà dell'XI secolo la scena silvestrina compare nella basilica inferiore di S. Crisogono in Trastevere; erroneamente G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, I, Roma 1965, p. 240, fig. 176, vi vedeva un «monaco assalito da una belva»; cfr. B. BIENI, *Die Benediktiner in S. Crisogono und Montecassino*, in *ArtMed*, 2, 1984, pp. 57-75, part. 63. Agli anni '40 del XII secolo risale il pannello del ciclo pittorico presso la Basilica dei SS. Quattro Coronati: GANDOLFO, *op. cit. supra*, p. 300-303 e bibl. in nota.

In territorio laziale, un esempio di XII secolo è presente nel ciclo pittorico della chiesa parrocchiale di Ceri: cfr. S. ROMANO, in E. PARLATO - S. ROMANO, *Roma e il Lazio (= Italia romana)*, 13, Milano 1992, pp. 334-336 e bibl. a p. 304; N. ZUJOMELLI, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al Tempo della Riforma gregoriana*, Roma 1196, p. 49). Tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo l'episodio viene raffigurato a Tivoli, nella Chiesa di S. Silvestro: GANDOLFO, *op. cit. supra*, p. 278, e bibl. in nota). Ne esiste, inoltre, una versione ad Alatri, per la quale è stata proposta una datazione alla metà del XIII secolo: A. DONO, *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma 1990, p. 63.

Il miracolo del drago della grotta di Calvi è, quindi, l'unica testimonianza dell'irradiazione nella Campania dell'XI secolo di un episodio leggendario di chiara origine romana. Inoltre, soltanto il pannello della Grotta dei Santi presenta la figura di Costantino, riconoscibile dagli attributi imperiali.

Il fatto che s. Silvestro e il drago costituiscano il soggetto di tre pannelli votivi può forse dipendere dal carattere "rupestre" del santuario di Calvi. La scelta dell'episodio del drago, a dispetto di altre note scene del ciclo agiografico silvestrino, può trovare una spiegazione nel significato simbolico che l'immaginario medievale attribuisce alla grotta, vista come sede del demone, per combattere il quale il fedele invoca l'intervento apotropico del santo.

Al di sotto del pannello raffigurante il *Miracolo di s. Silvestro*, entro lo spazio compreso fra due colonnine tortili dipinte, si scorge la parte superiore della testa di un uomo e, in basso, le zampe di un quadrupede (tav. I, 8). Belting proponeva l'identificazione della scena - pur con margine di dubbio - con la *Leggenda di s. Silvestro e il toro*, supponendo un legame tematico con l'adiacente rappresentazione del miracolo silvestrino¹⁰³. Sembra più probabile, in realtà, identificare l'ungulato in un cavallo, attribuendo le tracce del volto umano, conservate proprio al di sopra, ad un personaggio dipinto, verosimilmente, in sella ad esso¹⁰⁴.

L'identità dell'individuo era forse espressa dall'iscrizione, i cui resti si scorgono nell'immagine fotografica, attualmente unica fonte di documentazione a riguardo. Poco di più è possibile dire: l'uomo è un laico, perché non ha né l'aureola, né la chierica; le esigue dimensioni del riquadro, e il fatto che esso sia congiunto al pannello votivo soprastante, farebbero pensare al ritratto di un donatore.

IL MARTIRIO DI S. LORENZO E LA PSICOSTASIA

All'interno dello stesso registro che ospita l'episodio di *S. Silvestro e il drago*, è dipinta una scena votiva raffigurante il *Martirio di s. Lorenzo* (fig. 15, tav. I, 2).

A sinistra l'imperatore Decio¹⁰⁵, in trono, con il braccio destro alzato e l'indice teso, rivolge l'ordine di supplizio; a destra il martire, mani e piedi legati, è steso sulla graticola. Partecipano alla scena cinque personaggi: due attendenti (*CARNIFICES*)¹⁰⁶ fiancheggiano l'imperatore, altri due con quattro lance uncinete infliggono il martirio; un quinto personaggio alimenta il grande fuoco dipinto nello spazio sottostante la graticola¹⁰⁷.

L'impostazione generale della scena, con l'imperatore in trono sulla sinistra e il santo martirizzato sulla destra, si ritrova nelle versioni romane di S. Urbano alla Callarella (inizio XI secolo)¹⁰⁸ e di S. Cecilia in Trastevere (1100 ca)¹⁰⁹, la prima oggi poco leggibile, la seconda distrutta nel XVIII secolo, ma entrambe fortunatamente riprodotte in disegni seicenteschi¹¹⁰.

La figurina in basso, come s'è accennato sopra, trova preciso riscontro in quella dell'aguzzino dipinto in una scena del Martirio dei ss. Quirico e Giulitta all'interno del ciclo pittorico, ascrivibile alla metà del secolo VIII, della Cappella di Teodoro, annessa alla chiesa romana di S. Maria Antiqua¹¹¹ (figg. 75, 76). Nonostante la distanza cronologica che separa l'affresco di Calvi da quello di Roma, i due *carnifices* risultano appartenere alla stessa matrice iconografica: si noti il profilo del volto, la posizione delle braccia, protese in avanti per attizzare il fuoco, e quella delle gambe, con la destra piegata e la sinistra tesa all'indietro. Anche la veste è molto simile: al di sotto di una tunica corta, allacciata alla vita e larga sui fianchi, si scorge un paio di pantaloni aderenti alle gambe¹¹².

Accanto alla scena del *Martirio di s. Lorenzo*, sulla

103) BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 108 e nota. L'ipotesi dello studioso è ripresa di recente da ZCHOMELIDSE, *op. cit.* a nota 102, p. 117.

104) BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 108, scorgeva le corna del quadrupede nella zona in alto a sinistra: sembrerebbe trattarsi, invece, delle orecchie di un cavallo.

105) (*DECIVS IMPERATOR*): BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 107.

106) *CARNIFICES*: *ibid.*, p. 107.

107) Nella fotografia a nostra disposizione risulta poco leggibile la zona d'affresco sotto la graticola, dove sono raffigurate le mani del piccolo personaggio, dal cui gesto, con le braccia e le mani parallele e protese in avanti, si può dedurre che reggesse un oggetto, forse un recipiente concavo contenente la pece per alimentare il fuoco.

108) P. WILLIAMSON, *Notes on the Wall-paintings in Sancti Urbani alla Callarella, Rome*, in *PRSR*, 55, 1987, p. 224-228,

part. 227, tav. XXXIII. Per la probabile datazione del ciclo pittorico al 1011, cfr. GANDOLFO, *op. cit.* a nota 102, pp. 251-253.

109) MATTHIAE, *op. cit.* a nota 102, II, pp. 39-41. Anche nella Cripta di Epifanio a S. Vincenzo al Volturno l'impostazione della scena è simile (DE' MAFFEI, *op. cit.* a nota 13, pp. 282-285, fig. 15). Tuttavia, forse per ovviare all'insufficienza di spazio, l'imperatore è raffigurato in alto, sopra la curva dell'arco.

110) WAETZOLDT, *op. cit.* a nota 102, pp. 30-31, 78-79, figg. 22, 587.

111) M. ANDALORO, *Aggiornamento scientifico a G. MATTHIAE, Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X. I*, Roma 1987, pp. 267-268, e bibl. in nota.

112) Sull'uso di fasciae avvolte attorno alle gambe a formare pantaloni aderenti, cfr. CECCHELLI, *op. cit.* a nota 10, II, pp. 806-807.

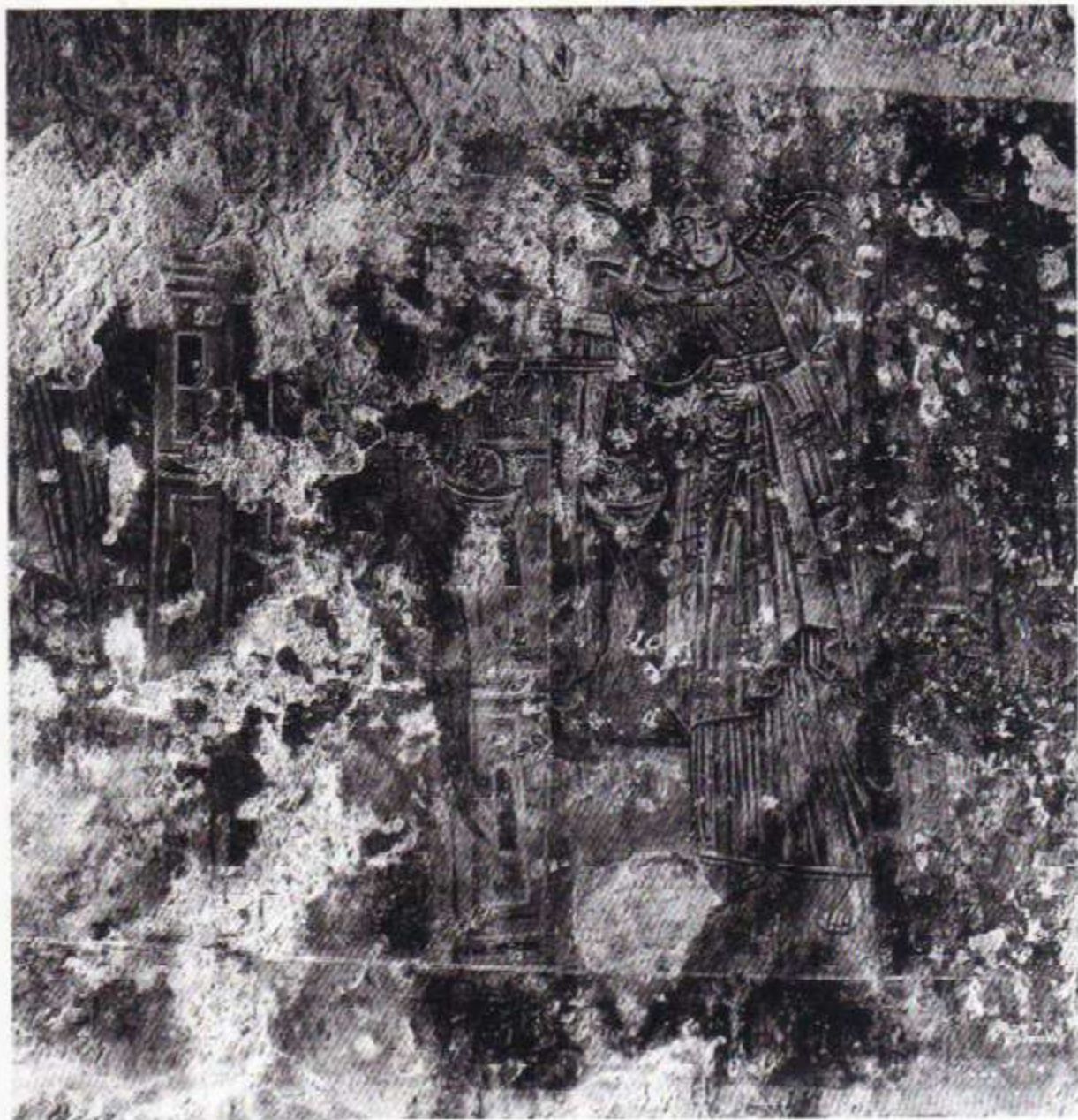


FIG. 33 - *Psicostasia*, CALVI, Grotta dei Santi, parete sinistra (cfr. tav. I, 1).

sinistra, è rappresentato *S. Michele nell'atto di pesare le anime* (fig. 33, tav. I, 1). L'arcangelo sorregge la bilancia con la mano destra, mentre impugna l'asta del labaro con la sinistra. A fianco è visibile, malgrado il deterioramento dell'affresco, la figura del demonio, che cerca di appesantire il piatto sinistro della bilancia, sul quale è un disco di colore giallo-ocra¹⁰. Nel piatto corrispettivo è una testa umana.

La scena della *Psicostasia* sta ad indicare la pesa delle opere buone e cattive durante il trapasso dell'anima nell'aldilà, dopo la morte corporale. L'iconografia del tema, che ha radici precristiane, nell'arte medievale viene spesso a far parte delle rappresentazioni del Giudizio universale¹¹. La raffigurazione in una scena isolata è meno comune e, tuttavia, si riscontra in alcuni contesti campani nell'avanzato XII secolo¹².

Ciò che interessa, nel caso di Calvi, è la presunta relazione che questa scena potrebbe avere con quella attigua del *Martirio di s. Lorenzo*. Le due rappresentazioni, infatti, si trovano all'interno dello stesso riquadro, distinte soltanto dal consueto elemento architettonico verticale¹¹³. I tratti del viso raffigurato sul piatto somigliano a quelli del martire nella scena attigua, tanto che già il Bertaux non aveva avanzato dubbi nell'identificarlo con s. Lorenzo¹¹⁴.

Anche Belting ipotizzava un collegamento con l'episodio del *Martirio di s. Lorenzo*¹¹⁵, identificando la scena di Calvi con la rappresentazione della cosiddetta "legenda di s. Enrico", secondo la quale l'anima di Enrico II imperatore di Germania (973-1024), sul punto di attendere il suo destino di fronte all'arcangelo psicopompo, sarebbe stata salvata grazie al miracoloso intervento di s. Lorenzo, che avrebbe gettato sul piatto della bilancia un calice d'oro offertogli precedentemente in *ex voto* proprio dal pio imperatore¹¹⁶.

Tuttavia, a ben guardare, l'identificazione del volto all'interno del piatto della bilancia con l'anima di Enrico non sembra reggersi su elementi probanti. Non c'è traccia di un'eventuale iscrizione del personaggio, mentre nell'attigua scena del martirio sono riportate le iscrizioni dell'imperatore, dei carnefici e di Lorenzo. Inoltre, qualora si identificasse il disco, contenuto sul piatto di sinistra, nel prezioso calice d'oro, verrebbe a mancare il consueto simbolo delle cattive azioni, dato che nel piatto corrispondente è rappresentato un viso umano che non ha alcuna accezione negativa.

Più semplicemente, quindi, il pannello potrebbe rappresentare la tradizionale *Psicostasia*: sul piatto accanto al diavolo, c'è un peso, o forse una moneta, comunque il simbolo dei peccati terreni; sull'altro, accanto a s. Michele, c'è l'anima del defunto che aspira alla salvezza¹¹⁷. È possibile, comunque, lasciare aperta l'eventualità che possa trattarsi dell'anima di s. Lorenzo, come nel caso, più tardo, riscontrato a Poitiers¹¹⁸.

113) Del colore dell'oggetto dava notizia BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 103, che aveva potuto esaminare l'affresco prima della scialbatura.

114) L'immagine della *Psicostasia* ("pesatura dell'anima") ha origini antichissime. Sull'evoluzione iconografica del tema risulta ancora oggi esauriente lo studio di M. P. PERRY, *On the Psychostasis in Christian Art*, in *BurlMag*, 22, 1912, pp. 94-105; 23, 1913, pp. 208-219. Sul ruolo di "psicopompo" che nell'Altomedioevo l'arcangelo sembrerebbe ereditare da Mercurio cfr. MARA, *op. cit.* a nota 47, p. 423; J. FOURNÈRE, *L'Archange de la mort et du jugement*, in *Millénaire monastique* cit. a nota 47, pp. 63-91, part. p. 88-91. Cfr. anche J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263), thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome 1991, pp. 74-78.

115) Si tratta del pannello di S. Maria in Grotta presso Rongolise (SPECIALE, *op. cit.* a nota 39, pp. 70-71), che condivide con quello di Calvi la funzione di pittura votiva, e della decorazione dell'abside di destra di S. Maria in ForoClaudio a Ventaroli (BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 110, n. 16; M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania (= Italia romanica)*, 4), Milano 1981, pp. 109-112, bibl. a p. 113). A questi due esempi si aggiunge la *Psicostasia* all'interno della Grotta di S. Michele presso Ninfa (che M. BAROSSO, *Ecclesiae Sancti Michaelis Archangeli supra Nympham*, in *AttiPARA*, XIV, 1939, p. 67-80, fig. 9, documentò ad acquerello) oggi illeggibile a causa del deterioramento della superficie pittorica.

116) L'elemento architettonico è presente, fra l'altro, an-

che tra l'imperatore Decio e il s. Lorenzo sulla graticola. Sembrerebbe svolgere, quindi, più la funzione di cesura che di vero e proprio elemento divisorio.

118) La tesi di BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 110, è ritenuta "plausibile" da ZCHOMELIDSE, *op. cit.* a nota 102, p. 118.

119) *Acta Sanctorum. Augusti Tomus Secundus*, Parisiis 1867, p. 525. L'attribuzione aveva autorizzato BELTING, *op. cit.* a nota 1, p. 105, a considerare il 1100 (epoca alla quale risale la più antica versione della leggenda riportata dalle fonti), *terminus post quem* per la datazione delle pitture di seconda fase. Se si accettasse tale ipotesi, il pannello di Calvi verrebbe a costituire la versione iconografica più antica dell'episodio, dal momento che gli esempi esistenti risalgono al XIII secolo: cfr. T. SCHMID-O. ODENIUS, *The Cult of Archangel Michel in Sweden*, in *Millénaire monastique* cit. a nota 47, III pp. 495-502 part. 501-2; S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, p. 26.

120) In un'incisione tedesca del Quattrocento, raffigurante la *Psicostasia*, si riscontra, sul piatto sinistro della bilancia, un oggetto a forma di disco, che PERRY, *op. cit.* a nota 114, 23, p. 215, fig. 1, aveva identificato in un peso.

121) Una *Psicostasia* dell'anima di s. Lorenzo si trova all'interno del ciclo agiografico laurenziano rappresentato in una vetrata della Cattedrale di Poitiers ascrivibile al XIII secolo: cfr. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-1959, III, 2, p. 792.