

COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME - 370

# PITTURA RUPESTRE MEDIEVALE

LAZIO E CAMPANIA SETTENTRIONALE  
(SECOLI VI-XIII)

SIMONE PIAZZA



PUBLICATIONS  
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE  
DE ROME



Piazza Navona 62  
00186 Roma (Italie)

[www.publications.ecole-francaise.it](http://www.publications.ecole-francaise.it)

*Illustration de la couverture :*

Monte Monaco di Gioia (BN), Grotta di  
San Michele, santo monaco ai piedi della  
*Theotokos* (1100 c.).

**COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME**

**370**

SIMONE PIAZZA

# PITTURA RUPESTRE MEDIEVALE

LAZIO E CAMPANIA SETTENTRIONALE  
(SECOLI VI-XIII)



ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME  
2006

Piazza, Simone, 1971-

Pittura rupestre medievale : Lazio e Campania settentrionale  
(secoli VI-XIII) / Simone Piazza.

Rome : École française de Rome, 2006.

(Collection de l'École française de Rome, 0223-5099; 370)

ISBN 2-7283-0718-0

1. Mural painting and decoration, Medieval - Italy - Lazio. 2. Mural  
painting and decoration, Medieval - Italy - Campania. I. Title. II. Series.

CIP – *Bibliothèque de l'École française de Rome*



© - École française de Rome - 2006

ISSN 0223-5099

ISBN 2-7283-0718-0

## ABBREVIAZIONI

- AASS = *Acta Sanctorum quotquot tote orbe coluntur...*, a cura di J. Carnandet, 70 voll., Parigi-Roma, 1863-1940.
- ASRSP = *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, Roma, 1878 ss.
- Bibl.SS = *Bibliotheca Sanctorum*, 12 voll. e indici, Roma 1961-1970 (rist. 1983).
- CahA = *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, Parigi, 1945 ss.
- DOP = *Dumbarton Oaks Papers*, Cambridge Mass., 1941 ss.
- EAM = *Enciclopedia dell'arte medievale*, 13 voll., Roma, 1991-2002.
- MEFRA = *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, Roma 1971 ss.
- MEFRM = *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, Roma 1971 ss.
- MGH = *Monumenta Germaniae Historica inde ab a. C. 500 usque ad a. 1500*, Hannover e altrove, 1826 ss.
- PBSR = *Papers of the British School at Rome*, Londra, 1902 ss.
- PG = *Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universalis, Series Graeca*, a cura di J. P. Migne, 167 voll., Parigi, 1857-1876.
- PL = *Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universalis, Series Latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Parigi, 1841-1864.
- RINASA = *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma, 1929 ss.
- RIS<sup>1</sup> = *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L. A. Muratori, 25 voll., Milano, 1723-1751.
- RIS<sup>2</sup> = *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L. A. Muratori, nuova ed., 34 voll., Città di Castello (poi Bologna), 1900-1960.
- RivAC = *Rivista di Archeologia Cristiana*, Roma-Torino (poi Roma), 1924 ss.
- Sett.CISAM = *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medio Evo*, Spoleto, 1954 ss.

## INTRODUZIONE

Le più antiche pitture su roccia sono state rinvenute in diversi luoghi della Spagna, nella Francia meridionale e occidentale, in aree circoscritte dell'Italia e del Portogallo<sup>1</sup>. Le «scene di caccia» che popolano le pareti delle grotte di Lascaux e Altamira, tracciate con l'ocra delle terre e il carbone, risalgono a decine di migliaia di anni fa<sup>2</sup>.

Se dal Paleolitico ci rivolgiamo al corso della storia, senza distogliere lo sguardo dall'orizzonte geografico del bacino mediterraneo, notiamo come il fenomeno della pittura in grotta riemerge e si esaurisca quasi completamente entro i limiti cronologici dell'età medioevale, nonostante le cavità rupestri abbiano costituito una forma di insediamento umano alternativo in tutte le epoche<sup>3</sup>.

Fatte salve le decorazioni delle tombe o dei complessi cimiteriali ipogei, infatti, la pittura parietale dell'evo antico preferisce di gran lunga la muratura al supporto naturale della roccia. Nel corso del Medioevo la produzione pittorica all'interno di contesti rupestri si diffonde soprattutto in Cappadocia<sup>4</sup> e in Italia centro-meridionale<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préface*, in *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Parigi, 1984, p. 3-7 (p. 3).

<sup>2</sup> Per una riflessione sull'arte rupestre della preistoria, e in particolare sulle scene di caccia : É. Souriau, *Art préhistorique et esthétique du mouvement*, in *Mélanges de préhistoire d'archéocivilisation et d'ethnologie offert à André Varagnac*, Parigi, 1971, p. 697-705.

<sup>3</sup> Sulla continuità delle forme di insediamento rupestre nel corso della storia, con particolare riguardo al territorio della Puglia, ma in riferimento anche alle altre aree del Mediterraneo, cfr. G. Jacovelli, *Nuove indicazioni di studio sulla civiltà rupestre medioevale pugliese*, in *Rivista storica del Mezzogiorno*, II, fasc. I-IV, 1967, p. 3-19, part. p. 9-13. Una panoramica sullo spazio rupestre in tutte le sue forme e manifestazioni in diverse parti del mondo e in tutte le epoche è offerta da M. Nicoletti, *L'architettura delle caverne*, Bari, 1980.

<sup>4</sup> Per la vastissima produzione storiografica concernente la pittura rupestre in Cappadocia si rimanda allo studio più recente e di ampio respiro : C. Jolivet Lévy, *La Cappadoce médiévale, images et spiritualité*, Parigi, 2001, apparato bibliografico a p. 393-398.

<sup>5</sup> Per uno sguardo d'insieme : V. Pace, *La pittura rupestre in Italia meridionale*, in C. Bertelli, a cura di, *Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 403-415. Per un quadro del fenomeno su scala regionale, relativamente alla Campania, cfr. : G. Kalby, *Insedimenti rupestri della Campania*, in C. D. Fonseca, a cura di, *La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*,

ma è attestata pure nei Balcani<sup>6</sup>, in Georgia<sup>7</sup>, nella Francia sud-occidentale<sup>8</sup> e in Africa settentrionale<sup>9</sup>. È ancora in auge nel XIV secolo, in aree geografiche come la Serbia e l'Albania, e però declina inesorabilmente in età moderna, salvo casi sporadici<sup>10</sup>.

Per gli ambienti rupestri che conservano testimonianze pittoriche medievali all'interno, il comune denominatore, al di là delle differenze geo-morfologiche e culturali che modellano uno specifico *habitat*, è la loro esclusiva appartenenza alla sfera religiosa. La pittura è rivolta sempre alla rappresentazione del sacro e lo spazio che l'accoglie non può che assolvere la funzione di luogo di culto, si trovi esso all'interno di un insediamento monastico, di un santuario, di una chiesa rurale o di una cappella funeraria.

*Atti del Primo convegno internazionale di studi, Mottola-Casalrotto 29 settembre-3 ottobre 1971*, Genova, 1975, p. 153-172; per la Basilicata : R. De Ruggieri, *Gli insediamenti rupestri della Basilicata*, ivi, p. 99-105; E. Marcato, *Conservazione e sviluppo dei dettami bizantini nella pittura rupestre della Basilicata*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XLII, 1995, p. 523-552; K. R. Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata*, Amburgo, 1997; per la Puglia : A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, 1939; G. Lavermicocca, *Cultura figurativa e committenza nella decorazione delle chiese-grotta pugliesi*, in *Nicolaus*, I, 1973, 2, p. 315-343; K. R. Althaus, *Die Apsidenmalereien cit.*; M. Falla Castelfranchi, *La decorazione pittorica delle chiese rupestri*, in F. Dell'Aquila, A. Messina, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, 1998, p. 129-143; per la Calabria : G. Rubino, *Architettura rupestre medioevale in Calabria*, in C. D. Fonseca, *La civiltà rupestre medioevale cit.*, p. 113-128; A. Coscarella, *Insediamenti bizantini in Calabria. Il caso di Rossano*, Cosenza, 1996 (spec. il capitolo *Calabria rupestre considerazioni sulle testimonianze superstiti*, p. 133-169); per la Sicilia : A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979; Id., *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo, 1994; Id., *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara*, Palermo, 2001.

<sup>6</sup> T. Popa, *Piktura e shpellave eremite në Shqipni*, in *Studime historike*, 19, 3, 1965, p. 69-101 (con riassunto in francese); C. Mango e E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, in *DOP*, 20 (1966), p. 119-206; M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives*, in *CahA*, 23, 1974, p. 107-120.

<sup>7</sup> T. Velmans, *La pittura murale in Georgia*, in T. Velmans, A. Alpago Novello, *Georgia. Affreschi e architetture*, Milano, 1996, p. 9-190, part. p. 34, 141-142, tavv. 119-120.

<sup>8</sup> M. Durliac e V. Allègre, *Pyrénées romanes*, Yonne, 1969, p. 45-55; M. Gaborit, *Des Histoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine*, Poitiers, 2002, p. 228-229.

<sup>9</sup> E. Balicka Witakowska, *Les peintures murales de l'église rupestre éthiopienne Gännätä Maryam près Lalibela*, in *Arte medioevale*, s. 2, 12-13, 1998-1999, p. 193-209.

<sup>10</sup> T. Popa, *Piktura cit.*, p. 83-101; V. Djurić, *De la nature de l'ancienne peinture serbe*, in C. D. Fonseca, a cura di, *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino : la Serbia, Atti del Quarto Convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Taranto-Fasano, 19-23 settembre 1977*, Galatina, 1979, p. 139-156.



Proprio il contenuto dell'immagine dipinta sulla roccia, anziché il valore artistico dell'esecuzione, costituisce l'oggetto di interesse dei primi studiosi che, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del successivo, hanno visitato le aree rupestri dell'Italia meridionale e dell'altopiano anatolico. Dapprima Charles Diehl, fra le coste calabresi e la Puglia, in seguito, nemmeno una generazione più tardi, Guillaume de Jerphanion nelle valli della Cappadocia, offriranno i primi fondamentali contributi alla conoscenza di un'arte fino ad allora sconosciuta o quasi<sup>11</sup>. Per l'autore dell'*Art byzantin de l'Italie méridionale*, opera comparsa nel 1894, la pittura delle grotte del Meridione è «singulièrement instructive et curieuse», e il fatto che il programma figurativo sia spesso «grossier et imparfait» è giustificato da ciò che viene considerato il suo fine, quello di esprimere un messaggio di contenuto dottrinale e non di svolgere una funzione decorativa<sup>12</sup>. L'interesse per il Mezzogiorno d'Italia, dimostrato dallo studioso francese, consisteva essenzialmente nell'opportunità di rintracciare le testimonianze artistiche di una delle province bizantine.

Negli anni Dieci del '900 il padre gesuita de Jerphanion, per volere dei suoi superiori, giungerà in Armenia e da lì partirà per la Cappadocia alla ricerca delle chiese di Ürgüp e Göreme, dedicando una vita di studi ai cicli pittorici nascosti fra le cavità di questa regione<sup>13</sup>. Nella sua introduzione a *Les églises rupestres de Cappadoce* teneva a ricordare che, per quanto riguarda le pitture «on regarde en elles l'iconographie, non le style, la chose dite, non les mots employés»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Il primo contributo su alcuni casi di pittura rupestre dell'Italia meridionale è di Demetrio Salazaro (D. Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli, 1871). Per quanto riguarda il fenomeno rupestre in Italia meridionale, una sintesi sugli indirizzi storiografici, dagli albori fino agli anni '60 del secolo scorso, è stata offerta da G. Jacovelli, *Nuove indicazioni* cit. p. 3-9. In seguito, stimolanti riflessioni sull'argomento sono state espresse da C. D. Fonseca, *Civiltà rupestre in Terra Jonica*, Genova, 1970, p. 13-21 (testo ripreso quasi integralmente, ma privato dell'apparato di note, in un saggio successivo: Id., *La civiltà rupestre in Puglia*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano, 1980, p. 37-117, part. p. 37-42).

<sup>12</sup> Ch. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, 2 voll., Parigi, 1894, si veda soprattutto il discorso d'introduzione: I, p. 9-21.

<sup>13</sup> V. Ruggieri, *Guillaume de Jerphanion et la Turquie de jadis*, Catanzaro, 1997, p. 12-17.

<sup>14</sup> G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 5 voll., Parigi, 1925-1942. Un bilancio sul contributo di Guillaume de Jerphanion allo studio dei monumenti cappadoci è stato tracciato di recente nell'ambito di un convegno dedicato al gesuita: C. Jolivet Lévy, *La Cappadoce après Jerphanion: les monuments byzantins des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, in *MEFRM*, 110, 1998, p. 899-930. Interessanti, a distanza quasi di un secolo, risultano le riflessioni sul paesaggio rupestre pugliese che de Jerphanion appuntò nel corso di un viaggio in Italia meridionale: G. de Jerphanion, *Excursion en Calabrie et dans*

Mentre si compivano i primi decisivi passi verso la decodificazione dei contenuti iconografici delle pitture rupestri, maturavano riflessioni suggestive ma poco motivate sulle origini dei loro contesti, che non potevano che rispecchiare i pregiudizi dell'epoca. Per quanto concerne l'Italia meridionale, la tesi romantica di un onnipresente eremitismo in grotta, sostenuta da Lenormant<sup>15</sup> e inseguita da Diehl, che vedeva una *crypte basilienne* in ogni ambiente ricavato nella roccia contenente una pittura<sup>16</sup>, domina anche nella grande opera di Émile Bertaux, comparsa nel 1903, nonostante l'assai meritevole attenzione rivolta alle fonti storiche e ai diversi ambiti culturali<sup>17</sup>. Lo stesso preconcetto emerge nel primo sistematico studio sulle «cripte eremitiche» pugliesi di Alba Medea<sup>18</sup>, come già il titolo lascia intendere, e sarà duro a morire visto che verrà accolto da Janine Wettstein nel capitolo sulle grotte meridionali del suo saggio venuto alla luce nel 1960<sup>19</sup>.

È appunto tra la fine degli anni '60 e il decennio seguente che si compie la svolta decisiva per l'orientamento degli studi sugli insediamenti in grotta. Adriano Prandi<sup>20</sup>, Gianni Jacovelli<sup>21</sup> e soprattutto Cosimo Damiano Fonseca, promotore di importanti convegni internazionali sul tema della civiltà rupestre<sup>22</sup>, scardinano la teoria del

*les Pouilles*, in *Atti del V Congresso internazionale di Studi bizantini e neoellenici*, Roma, 1940 (*Studi bizantini e neoellenici*, V), p. 566-599, part. p. 587.

<sup>15</sup> F. Lenormant, *Notes archéologiques sur Terre d'Otranto*, in *Gazette Archéologique*, VII, 1881-1882, p. 124.

<sup>16</sup> Ch. Diehl, *L'art byzantin* cit., p. 9-21.

<sup>17</sup> É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, 2 voll, Parigi, 1903, I, p. 129-153, 241-250.

<sup>18</sup> A. Medea, *Gli affreschi* cit., p. 13-24.

<sup>19</sup> J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Ginevra, 1960, p. 86-93.

<sup>20</sup> A. Prandi, *Aspetti archeologici dell'eremitismo in Puglia*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII. Atti della seconda Settimana internazionale di Studio*, Mendola, 30 agosto-6 settembre, Milano, 1965, p. 435-461.

<sup>21</sup> G. Jacovelli, *Nuove indicazioni* cit., p. 9-19.

<sup>22</sup> I sei convegni promossi da Cosimo Damiano Fonseca si sono succeduti nel decennio 1971-1981 (C. D. Fonseca, a cura di, *La Civiltà rupestre medioevale* cit.; Id., a cura di, *Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale*, *Atti del Secondo Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Taranto-Mottola 31 ottobre-4 novembre 1973*, Taranto, 1977; Id., a cura di, *Habitat-Strutture-Territorio*, *Atti del Terzo Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Taranto-Grottaglie, 24-27 settembre 1975*, Galatina, 1978; Id., a cura di, *Le aree omogenee*, 1979, cit.; Id., a cura di, *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia*, *Atti del Quinto Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Lecce-Nardò 12-16 ottobre 1979*, Galatina, 1981; Id., a cura di, *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, *Atti del Sesto Convegno di studi sulla civiltà rupestre medioe-*

panmonachesimo in rapporto all'origine degli ambienti rupestri dell'Italia meridionale, rivolgendo l'attenzione alla polivalenza dei fattori antropici e geomorfologici che hanno determinato la scelta del vivere in grotta in ogni tempo e non solo in epoca medievale.

Senonché, la nuova prospettiva di studi sull'*habitat* rupestre, che ha permesso di tracciare un ricco e diversificato quadro fenomenologico delle diverse forme di vita in grotta, ha di fatto contribuito, più o meno consapevolmente, a ridurre l'attenzione della critica nei confronti delle testimonianze pittoriche ivi conservate<sup>23</sup>. Se infatti rivolgiamo lo sguardo all'area geografica oggetto della presente ricerca, non possiamo fare a meno di notare come lo studio che Josepita Raspi Serra dedica agli insediamenti rupestri religiosi della Tuscia, comparso nel 1976 e ancor oggi di fondamentale importanza, riservi alla pittura soltanto qualche fuggevole accenno quasi sempre destinato a denunciarne il cattivo stato di conservazione<sup>24</sup>.

Così, ad esempio, per le pitture della Grotta del Salvatore di Vallerano, che conservano un rarissimo caso di «Comunione degli apostoli» in Occidente<sup>25</sup>, nonostante l'esposizione agli agenti atmosferici (tav. 56 c), sarebbe risultato «impossibile qualsiasi giudizio dell'andamento pittorico in senso iconografico e qualitativo», e il pannello di San Giovanni a Pollo presso Bassano Romano appariva allo sguardo della studiosa «compromesso per effluorescenze e ca-

*vale nel Mezzogiorno d'Italia, Catania, Pantalica, Ispica, 7-12 settembre 1981, Galatina, 1986*). Per l'estesa produzione critica sulla civiltà rupestre a firma di Fonseca si rinvia alla bibliografia pubblicata dai suoi allievi: G. Andenna, H. Houben e B. Vetere, a cura di, *Tra Nord e Sud. Gli allievi per Cosimo Damiano Fonseca nel sessantesimo genetliaco*, Galatina, 1993, p. 261-273.

<sup>23</sup> L'orientamento scientifico dei convegni di Fonseca sulla civiltà rupestre del Meridione venne dallo studioso stesso esplicitato nel corso di uno dei suoi interventi: «Abbandonata la via del preminente interesse per le opere d'arte (l'architettura delle chiese rupestri e la pittura inerente) custodite entro gli anfratti degli spalti dei valloni tufacei, e conseguentemente, delle sterili polemiche nazionaliste del tributo locale e dell'affrancamento dalle tutele culturali dell'Oriente bizantino; scartato il confronto puramente formale degli schemi architettonici e degli stilemi decorativi tra santuari della stessa regione, che, nella migliore delle ipotesi sarebbe approdato ad una pura collazione classificatoria dei manufatti artistici pervenuti; ribadita l'esigenza di un'indagine tesa a privilegiare l'insediamento rupestre come fenomeno globale, non rimaneva altra scelta che quella di verificare, sulla scorta forse di alcune inconsapevoli suggestioni del dibattito storiografico, i tipi di 'civiltà' (intesi come *civilisation* e, quindi come processo evolutivo dall'*incivilimento* alla *civiltà*) realizzatisi in un lungo arco di tempo all'interno delle gravine», C. D. Fonseca, *Habitat-strutture-territorio: nuovi metodi di ricerca in tema di «civiltà rupestre»*, in Id., a cura di, *Habitat-strutture-territorio* cit., p. 15-24 (p. 15-16).

<sup>24</sup> J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri religiosi nella Tuscia* in *MEFRM*, 88, 1976, p. 27-156.

<sup>25</sup> S. Piazza, *Une Communion des apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano*, in *CahA*, 47, 1999, p. 137-158.

dute di colore tanto da non poter pensare ad una lettura cronologica»<sup>26</sup>.

A distanza di un quarto di secolo nulla s'è fatto, o quasi, per combattere la situazione di degrado di queste pitture, lo stato conservativo delle quali non poteva che aggravarsi a causa del completo abbandono. Tuttavia, pur molto alterate, esse hanno offerto l'occasione preziosa di una ricerca a più livelli, dall'analisi formale a quella iconografica, da una lettura delle frammentarie iscrizioni pittoriche all'osservazione delle modalità tecnico-esecutive. Il caso di San Giovanni a Pollo (tav. 53 b, fig. 4), meno noto rispetto a Vallerano, ci sembra emblematico per misurare l'indice di fattibilità di una ricerca di taglio storico-artistico su brani pittorici di certo alterati ma non per questo trascurabili<sup>27</sup>.

Grazie ad un'analisi dell'intonaco superstite, infatti, è stato possibile non solo fornire la sicura interpretazione del tema raffigurato, un Cristo benedicente fra gli apostoli Pietro e Paolo e i martiri romani Giovanni e Paolo, ma anche restituire il contenuto di gran parte delle iscrizioni dipinte, nonché collocare l'esecuzione dell'opera, mediante l'esame delle campiture cromatiche ancora in parte conservate, nel contesto della produzione pittorica a cavallo tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del successivo.

L'esito dell'indagine ci sembra rilevante, sia ai fini della conoscenza dell'opera pittorica, sia per gettare ulteriore luce sulla funzione dell'ambiente nel quale è stata prodotta. È infatti grazie all'iscrizione del *presbyter Gregorius*, dipinta ai piedi dei due apostoli, che si può propendere per l'ipotesi di un oratorio rurale piuttosto che per quella di un insediamento monastico, proprio per il significato del termine anteposto al nome. È il contenuto dottrinale dell'immagine, inoltre, a lasciar intuire lo spessore culturale dei religiosi che frequentavano questi spazi scavati nel tufo, sconsolatamente privi di riferimenti a qualsiasi modello architettonico.

In altre parole, come gli studi sulla «civiltà rupestre» di alcuni decenni fa hanno contribuito a contrastare il pregiudizio di chi vedeva negli insediamenti in grotta una forma di rozzo trogloditi-

<sup>26</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 93, 98. Il concetto è ribadito nel recente *corpus* di iscrizioni medievali del viterbese, dove proprio il precario stato conservativo del pannello pittorico di San Giovanni a Pollo ha motivato la scelta di escludere questa testimonianza dalla raccolta: L. Miglio, *Sutri*, in L. Cimmarra et alii, a cura di, *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Lazio, Viterbo, 1)*, Spoleto, 2002, p. 187-201 (p. 190-191).

<sup>27</sup> S. Piazza, *Pittura rupestre a San Giovanni a Pollo: dal culto agrario alla riforma gregoriana*, in R. Burri, A. Delacretaz, J. Monnier, M. Nobili, a cura di, *Ad Limina II. Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma. Istituto Svizzero di Roma, Villa Maraini, febbraio-aprile 2003*, Alessandria, 2004, p. 317-333.

smo<sup>28</sup>, dal nostro punto di osservazione è sembrato opportuno raccogliere più informazioni possibili dal testo pittorico senza arrestarsi di fronte alla lacunosità e al deterioramento, spesso molto elevati, della superficie dipinta.

Anche per quanto riguarda il territorio oggetto di studio, si è voluto scegliere quel versante della penisola, coincidente con il Lazio e la Campania settentrionale, nel quale il fenomeno rupestre appare meno indagato. Se in alcuni casi esso ha una distribuzione a carattere sparso, in altri costituisce un tratto significativo dell'orografia. Ciò accade sia sui rilievi appenninici, dove prevalgono le grotte di origine naturale, che sulle colline di tufo alto-laziali e del casertano, dove sono più frequenti gli ambienti scavati dalla mano dell'uomo.

È stata volutamente ignorata, se non per la mera classificazione dei siti, la moderna linea di demarcazione fra Lazio e Campania che non corrisponde, fra l'altro, a un mutamento del paesaggio<sup>29</sup>.

Il criterio di divisione in province italiane è stato adottato esclusivamente per la comodità che offre nel raggruppamento geografico del catalogo<sup>30</sup>. Ad esso si sarebbe certamente preferita una divisione per province storiche o aree con un'antica identità culturale, e tuttavia, mentre i siti della provincia di Caserta, ad esempio, avrebbero trovato nell'antica designazione di «Terra di Lavoro» un appropriato denominatore comune, gli insediamenti isolati del Lazio meridionale come Alatri e Ninfa non avrebbero avuto un toponimo ugualmente significativo, di pari importanza ed estensione geografica<sup>31</sup>. Improprio è risultata anche l'ipotesi di una divisione per diocesi, trattandosi di insediamenti in massima parte non ubicati in centri urbani e a volte a carattere talmente sporadico che il numero delle istituzioni vescovili avrebbe quasi coinciso con quello dei monumenti studiati<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Si vedano le riflessioni in merito espresse da Chiara Frugoni : C. Frugoni, recensione al libro di C. D. Fonseca, *Civiltà rupestre in terra jonica*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XXVI, 1972, p. 492-496.

<sup>29</sup> Com'è noto, i confini del Lazio e della Campania sono stati tracciati dopo l'unità d'Italia e la linea di demarcazione fra le due regioni ha subito sostanziali modifiche e numerosi aggiustamenti fino al 1945 : A. Caracciolo, *La regione storica e reale*, in A. Caracciolo, a cura di, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi. Il Lazio*, Torino, 1991, p. 5-39, part. p. 5-9.

<sup>30</sup> Sul tema dell'artificiosità degli attuali capoluoghi di provincia, cfr. *Ibid.*, p. 18-21.

<sup>31</sup> Sulla storia della Terra di Lavoro, cfr. : A. Lepre, *Terra di Lavoro*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Napoli e le province*, 15 voll., Napoli, 1986-1991, V, 1987, p. 97-234.

<sup>32</sup> In età medievale, la sola provincia di Caserta, in riferimento alla quale abbiamo catalogato cinque casi di pittura rupestre, corrispondeva alle diocesi di Sessa Aurunca, Teano, Carinola, Calvi, Cajazzo, Capua e Caserta (cfr. la carta

I confini meridionali dell'area oggetto della ricerca, che lasciano fuori le province di Napoli e Salerno, sono stati imposti dai limiti di fattibilità del lavoro, non certo per l'assenza di esempi attestati<sup>33</sup>. Si è invece voluto escludere il versante orientale dell'Appennino centrale, dove i santuari rupestri, pur frequenti specialmente ad alta quota, ben di rado sono caratterizzati da testimonianze pittoriche al loro interno, solo in un ristretto numero di casi risalenti ad età medievale<sup>34</sup>. Nessun dato concernente esempi di pittura rupestre è stato rilevato, infine, al di là del confine settentrionale. All'interno dei limiti territoriali che ci siamo imposti, a causa dell'ampiezza dell'area, del numero elevato di siti rupestri ubicati in luoghi impervi e dell'assenza di una documentazione d'insieme, abbiamo dovuto rinunciare alla pretesa di un'indagine esaustiva<sup>35</sup>.

Nel presente lavoro l'illustrazione dei singoli casi di pittura rupestre è preceduta da alcune riflessioni sulla grotta come spazio sacro nel Medioevo e da un'analisi dei caratteri ricorrenti nelle forme insediative dell'area d'indagine. Si è poi voluto approfondire il tema dell'incidenza che alcuni fenomeni religiosi e culturali hanno avuto sull'esecuzione di interventi pittorici all'interno di ambienti rupestri: l'eremitismo, il culto micaelico e i santuari martiriali. Quest'ultimo caso coinvolge l'universo delle catacombe, in genere considerato estraneo alla categoria del rupestre, eppure, come si vedrà, per certi aspetti ad essa legato. È invece stata esclusa una riflessione sul culto mariano, che senz'altro ha avuto un peso nella storia dei santuari medievali, anche in rupe, e tuttavia fra i casi presi in esame non appare di particolare rilevanza<sup>36</sup>.

geografica in M. Inguanez, L. Mattei-Cesaroli, P. Sella, a cura di, *Rationes Decimarum Italiae nei sec. XIII e XIV. Campania*, Città del Vaticano, 1942).

<sup>33</sup> Si vedano ad esempio: R. Zuccaro, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, 1977; G. Bertelli, *La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli). Primi appunti per un tentativo di recupero*, in *CahA*, 44, 1996, p. 49-72; A. Caffaro, *L'eremitismo e il monachesimo nel Salernitano*, Salerno, 1996.

<sup>34</sup> Cfr. E. Micati, *Eremiti e luoghi di culto rupestri della Majella e del Morrone*, Pescara, 1990, spec. p. 217-219, 226-228, 231-234.

<sup>35</sup> Solo quando ormai la nostra ricerca volgeva al termine, ho appreso dell'esistenza di testimonianze inedite, per la conoscenza delle quali occorrerà attendere la pubblicazione dei contributi degli studiosi autori della scoperta. Si tratta di una pittura rinvenuta nel casertano, a Castel Campagnano e di una piccola cappella in provincia di Benevento, nei pressi di Gioia Sannitica (F. Gervasio, *Santuari micaelici nel Lazio*, tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003, relatore Prof.ssa M. Falla Castelfranchi) oltre a un brano pittorico che si conserva nella grotta di «San Saliatore» sul Monte Giano, nel reatino (C. Chiuppi, *Testimonianze di insediamenti rupestri nel territorio di Antrodoto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003, relatore Prof. M. Sensi).

<sup>36</sup> Fra i quarantadue luoghi di culto oggetto della nostra ricerca soltanto tre

Le considerazioni di carattere storico-artistico sono state unite assieme, rivolgendo particolare attenzione all'individuazione delle temperie artistiche di provenienza e alle peculiarità della pittura rupestre, senza tralasciare il problema del precario stato di conservazione e del degrado.

Questo lavoro ha origine dalla mia tesi di dottorato, ne riprende il titolo, ne ricalca la struttura, ne rielabora, a volte in modo sostanziale, i temi trattati. Certamente non avrebbe visto la luce senza l'interessamento di molte persone e il contributo di numerosi enti e istituzioni. Il mio pensiero grato va, innanzi tutto, a coloro che hanno diretto la tesi, Maria Andaloro, maestra, vigile guida fin dall'inizio del percorso universitario, e Catherine Jolivet Lévy, sempre prodiga di consigli, stimolante in ogni occasione di incontro. Un vivo ringraziamento rivolgo a Francesco Aceto, Étienne Hubert, Daniel Russo e Héléne Toubert che, a diversi stadi redazionali, hanno letto il lavoro fornendo preziose osservazioni. Sono riconoscente inoltre, vuoi per le acute osservazioni vuoi per le utili informazioni, a Walter Angelelli, Marina Falla Castelfranchi, Francesco Gandolfo, Giulia Orofino, Valentino Pace e Lucinia Speciale. Quanto alla visita dei monumenti, di fondamentale importanza sono stati i contatti avuti con Fabrizio Bisconti sempre pronto, tramite il gentile coinvolgimento di Raffaella Giuliani e del personale della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, a garantirmi la possibilità di svolgere i sopralluoghi nelle catacombe e le relative campagne fotografiche. Un sentito grazie, per l'interesse rivolto alle mie ricerche, anche ad Alia Englen, della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per il Lazio, e ad Anna Maria Romano, della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le province di Caserta e Benevento. Tengo ad esprimere, inoltre, tutta la mia gratitudine a quanti mi hanno facilitato l'accesso ai siti rupestri più impervi ed isolati : al Comune di Monte San Giovanni in Sabina, per aver spedito due persone a cavallo ad aprire il cancello del santuario del Monte Tancia; agli agenti del Comando del Corpo Forestale di Montesarchio, per avermi condotto in *jeep* fino alla Grotta di san Mauro, sulla sommità del monte Taburno; alla Polizia Municipale di Avella che mi ha scortato all'interno della Grotta di San Mi-

sono dedicati alla Vergine : S. Maria in Grotta a Rongolise, la Basilica dell'Annunziata di Prata Principato Ultra e il santuario della Madonna del Parto a Sutri. Occorre dire, inoltre, che in quest'ultimo caso l'intitolazione originaria sembrerebbe riferirsi all'arcangelo Michele (p. 65). Sull'ampia diffusione del culto mariano, limitatamente al territorio laziale, di recente : W. Pocino, *I santuari mariani del Lazio*, Roma, 2000.

chele, chiusa al pubblico per via di una frana; al Dott. Silvio Ricciar-done, per avermi accompagnato, in lunghe ore di marcia, alla Grotta di San Martino in cima al Monte Massico; all'architetto Vincenzo Girolami che, ritrovando il sentiero alle pendici della falesia di Castel Sant'Elia, assai accidentato per via dell'erosione del tufo, mi ha condotto all'interno della Grotta di San Leonardo. Grazie anche a don Domenico, parroco di Casali di Faicchio, per avermi indicato il cammino che conduce alla Grotta di Monte Monaco di Gioia, a don Mario parroco di San Bartolomeo a Rongolise, per avermi aperto il santuario di Santa Maria in Grotta, ad Antonio Marcello Villucci, per l'aiuto nelle perlustrazioni del territorio di Sessa Aurunca, a Vincenzo D'Alessio per la visita alla Grotta di San Michele a Montoro Inferiore, alla famiglia Riccardi di Caprile, per le informazioni relative alla chiesa di Sant'Angelo in Asprano.

Gran parte del tempo dedicato alle attività sedentarie, di studio e di stesura del libro, l'ho trascorso nella biblioteca dell'École française de Rome, potendo approfittare della squisita gentilezza del suo direttore, Yannick Nexon. Nella sede di Palazzo Farnese ho potuto beneficiare, inoltre, dell'assidua presenza di Rosanna Scatamacchia, che affettuosamente ringrazio per avermi aiutato in molteplici circostanze con utili osservazioni e un continuo incoraggiamento. Un grazie particolare ad André Vauchez, già direttore dell'École française, per avere accolto il mio lavoro nella storica collana della *Collection*, al direttore della casa editrice, François-Charles Uginet, ai suoi collaboratori, Franco Bruni e Bertrand Grandsagne, sempre attenti ad ogni mia esigenza. In varie circostanze mi sono avvalso dell'aiuto di persone a me care, fra le quali desidero menzionare Giulia Bordi, Francesca Cavallo, Samir Derbal, Vincent Jolivet, Maria Teresa Marsilia, Stefano Marson, Raimondo Michetti, Francesca Romana Morretti, Gaetano Sabatini, Ulf Schulte Umberg e Carlo Tedeschi. Grazie di cuore a David Gerbi, per il prezioso aiuto nella ricerca del *sensò*, all'amica Stefania, per i frequenti e fruttuosi confronti, a mamma e papà, per la costante e amorevole partecipazione. Sono grato a Serge, infine, per tutte le volte che mi ha contagiato con il suo entusiasmo, riuscendo a dare un diverso respiro alle mie ore di studio.



## CAPITOLO I

# LA CAVITÀ RUPESTRE COME LUOGO DI CULTO IMMAGINARIO E REALTÀ

### 1 – L'EREDITÀ SIMBOLICA DELLA GROTTA

Fra i motivi che hanno spinto l'uomo medievale a occupare uno spazio rupestre per farne un luogo di culto emerge senza dubbio l'esigenza funzionale. Determinate condizioni geomorfologiche, infatti, offrono l'opportunità di ricavare nella roccia un ambiente abitabile in alternativa ad un edificio in muratura con conseguente risparmio di mezzi, materiali e mano d'opera<sup>1</sup>. Al di là delle necessità pratiche, tuttavia, le ragioni della scelta di adibire a santuario un ambiente rupestre vanno ricercate nel substrato culturale, in quel portato di sacralità che la grotta, intesa soprattutto nel senso di antro naturale, ha acquisito fin dall'epoca arcaica.

Archetipo universale, la caverna è associata all'utero materno, ai riti iniziatici, al conflitto perenne fra luce e tenebre, fra il bene e il male<sup>2</sup>. Per molte civiltà la grotta è luogo di nascita di divinità e quindi sede destinata a santuario<sup>3</sup>. L'iniziale atteggiamento del Cristianesimo nei confronti del suo significato simbolico è di diffidenza o addirittura di aperta avversione. Dapprima Tertulliano e in seguito Firmico Materno, riconoscendo nella caverna il regno del dio Mitra, ne

<sup>1</sup> Per quanto concerne il tema della «civiltà rupestre» si vedano i numerosi convegni promossi da Cosimo Damiano Fonseca (cfr. *supra*, p. 4) e quello curato di recente da Enrico Menestò: E. Menestò, a cura di, *Quando abitavamo in grotta. Atti del 1° Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Savelletri di Fasano, 27-29 novembre 2003*, Spoleto, 2004; in riferimento agli insediamenti dell'alto Lazio, cfr. i saggi a cura di E. De Minicis, *Insediamenti rupestri medievali della Toscana (I, Le abitazioni)*, Roma, 2003.

<sup>2</sup> R. Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Parigi, 1962, p. 211-231.

<sup>3</sup> P. Saintyves, *Les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*, in Id., a cura di, *Porphyre l'antre des nymphes*, Parigi, 1918, p. 37-256, spec. p. 208-251; P. Boyancé, *L'Antre dans les Mystère de Dionysos*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia*, XXXIII, 1960-61, p. 107-127; L. Simonini, a cura di, *Porfirio. L'antro delle Ninfe*, Milano, 1986, n. 73, p. 186; H. Lavagne, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma, 1988, p. 31-154.

hanno esaltato l'aspetto repulsivo assimilandola ai *castris vere tenebrarum* e all'*obscurum tenebrarum squalore*<sup>4</sup>.

### *Gregorio di Nissa*

Già negli scritti di Gregorio di Nissa (335-395), però, si registra un fondamentale cambio di tendenza : nell'evoluzione del pensiero dell'autore greco, come osservava Jean Daniélou, la valenza simbolica dell'antro si sposta dal negativo al positivo<sup>5</sup>. In alcune sue opere Gregorio dimostra di conoscere e far proprio il celebre mito platonico della caverna che considera la grotta metafora dell'oscurità nella quale vive l'uomo vincolato alla conoscenza sensoriale, in contrapposizione alla luce della visione intellettuale<sup>6</sup>. In altri testi l'autore nisseno, rifacendosi alla tradizione neo-platonica, pone la caverna allo stadio più basso di un processo ascensionale di emancipazione dell'animo umano, dal peso della corporeità verso la spiritualità<sup>7</sup>.

Il percorso verticale si ribalta completamente quando Gregorio si sofferma sull'evento dell'incarnazione di Cristo. Nel sermone *In diem natalem Christi*, l'autore accoglie la tradizione secondo la quale il Salvatore era nato all'interno di una grotta. Quest'ultima diviene, quindi, il simbolo dell'oscurità dell'animo umano che pur essendo oppresso dal peccato è capace di accogliere il Verbo e farsi illuminare da esso. Il processo si fa da ascendente a discendente e la grotta assume un chiaro significato positivo, di vittoria del bene sul male :

*Quod autem speluncam vides, in qua paritur Dominus, caecam hominum vitam, et sub terra demersam cogita, in qua nascitur ille, qui in tenebris ambulans, et in regione umbrae mortis sedentibus se ostendit : pannis autem obvolvitur et fasciis costringitur, qui peccatorum nostrorum catenas subit et vincula*<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Tertullianus, *De Corona*, XV, 3, a cura di J. Fontaine, Parigi, 1966, p. 180; Firmico Materno, *De errore profanarum religionum*, 5, 2, a cura di R. Turcan, Parigi, 1982, p. 86. Cfr. H. Lavagne, *Operosa antra* cit., p. 690.

<sup>5</sup> J. Daniélou, *Le symbole de la caverne chez Grégoire de Nysse*, in *Mullus. Festschrift Theodor Klauser. Jahrbuch für antike und christentum. Ergänzungsband 1*, 1964, Münster, 1964, p. 43-51.

<sup>6</sup> In una delle sue prime opere Gregorio di Nissa fa esplicito richiamo alla «*obscura haec humanae naturae spelunca in praesenti vita*» (Gregorio di Nissa, *De Beatitudinis*, in *PG*, vol. 44, 1863, col. 1226 B; J. Daniélou, *Le symbole de la caverne* cit., p. 44).

<sup>7</sup> «*Quosque tandem, ait, intra vitae speluncam abditae latetis? Progredimini extra naturae velamenta [...] admirandum hoc spectaculum aspice*», Gregorio di Nissa, *In Cantica Cantorum*, in *PG*, vol. 44, 1863, col. 915 A; J. Daniélou, *Le symbole de la caverne* cit., p. 45.

<sup>8</sup> Gregorio di Nissa, *In diem natalem Christi*, in *PG*, vol. 46, 1858, col. 1141 D; J. Daniélou, *Le symbole de la caverne* cit., p. 46.

Nel trattare il tema della natività di Cristo, Gregorio non mette in dubbio l'origine rupestre del luogo che ha fatto da scenario all'evento, nonostante i vangeli utilizzino esclusivamente il termine generico di *φάτνη* (mangiatoia). Soltanto a partire dalla metà del II secolo, con Giustino<sup>9</sup> e Origene<sup>10</sup>, viene usata per la prima volta l'espressione *ἄντρον*. Il termine è ripetuto nell'apocrifo del protovangelo di Giacomo e nel vangelo dello Pseudo Matteo, che fanno esplicito riferimento alla grotta nel racconto dell'infanzia di Gesù<sup>11</sup>. La sua comparsa tardiva è stata vista in connessione con il progressivo diminuire, a partire dalla seconda metà del II secolo, della fortuna del mitraismo<sup>12</sup>.

### *Il reliquiario del Sancta Sanctorum e l'ampolla di Monza*

Nell'iconografia della Natività la grotta è presente fin dalle prime raffigurazioni. Una sorta di ombrello roccioso fa da sfondo alla sacra famiglia sul retro del coperchio del reliquiario conservato al Museo Sacro del Vaticano, già nel tesoro del *Sancta Sanctorum*, proveniente dalla Terrasanta e assegnabile al tardo VI secolo (tav. 50 c)<sup>13</sup>. Dipinta insieme al Battesimo nel registro inferiore della ta-

<sup>9</sup> Giustino, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, in PG, vol. 6, 1857, coll. 657-660.

<sup>10</sup> Origene, *Origenis contra Celsum*, in PG, vol. 11, 1857, col. 756.

<sup>11</sup> F. Bovon e P. Geoltrain, a cura di, *Écrits apocryphes chrétiens*, Parigi, 1997, p. 98-102, 133-134. Cfr. E. Benz, *Die heilige Höhle in der alten Christenheit und der östlichen orthodoxen Kirche*, in *Eranos-Jahrbuch*, 22, 1953, p. 365-432 (spec. p. 367-384).

<sup>12</sup> J. Daniélou, *Le symbole de la caverne* cit., p. 51; H. Lavagne, *Operosa antra* cit., p. 689-695. A seguito di un confronto tra la grotta mitraica e quella di Betlemme, Michael Gervers era giunto a conclusioni diverse: «It is sufficient to entertain the possibility that the great emphasis with the cult of Mithras placed on the symbol of the cave might have encouraged the author of the Protovangelium, or the author(s) of his source(s), to describe Christ's Nativity as he does», M. Gervers, *The iconography of the cave in Christian and Mithraic tradition*, in *Mysteria Mithrae. Atti del Seminario Internazionale su «La specificità storico-religiosa dei Misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia»*, Roma e Ostia 28-31 marzo 1978, Roma, 1979, p. 579-599 (p. 585-586).

<sup>13</sup> H. Grisar, *Il Sancta Sanctorum ed il suo tesoro sacro*, Roma, 1907, p. 164-168; Ch. R. Morey, *The Painted Panel from the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift zum Sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, Dusseldorf-Bonn, 1926, p. 151-167, spec. p. 151-152, fig. 13; K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, in *DOP*, 28, 1974, p. 33-55, spec. p. 36, fig. 6; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor Zeitalter der Kunst*, Monaco, 1990, p. 137 e n. 12; G. Morello, *Il tesoro del Sancta Sanctorum*, in *Il Palazzo apostolico Lateranense*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze, 1991, p. 94-95; Id., *Coperchio di reliquiario con dipinti cristologici*, in A. Donati, a cura di, *Dalla terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli Rimini, 31 marzo-1 settembre 1996*, catalogo della mostra, Milano, 1996, p. 325-326 (scheda n° 250); Ch. Barber, *Figure and Like-*

voletta, in *pendant* con l'Annunciazione e l'Ascensione che occupano quello superiore, la scena della Natività sembra preludere, in questo caso, al martirio della Crocifissione, alla quale è riservato l'intero spazio mediano, e andrebbe quindi interpretata, secondo una recente rilettura del pezzo, in stretto rapporto con la croce del Golgotha raffigurata sul *recto*<sup>14</sup>. La rappresentazione della grotta, in particolare, prefigurerebbe il sepolcro scavato nella roccia e sigillato da un masso fatto rotolare al suo ingresso (Marco, 15, 46)<sup>15</sup>.

L'origine siro-palestinese del reliquiario, la sua decorazione, i frammenti di legno e le porzioni di pietra straordinariamente conservatisi all'interno<sup>16</sup>, sono tutti elementi che rinviano ai *loca sancta* della Palestina, al pari dell'ampolla n° 2 del tesoro di Monza, con ogni probabilità contemporanea al pezzo del *Sancta Sanctorum*, che presenta l'episodio della Natività al centro di sei scene cristologiche disposte in circolo (tav. 50 b)<sup>17</sup>. In questo caso la presenza della grotta è appena accennata da una profilatura a forma di mezza luna che chiude in basso la raffigurazione del Bambino con l'asino e il bue. Viene però introdotto un elemento figurativo che stavolta può considerarsi un richiamo esplicito, sul piano iconografico, ai pellegrinaggi in Terrasanta: si tratta di una sorta di edicola cilindrica nella quale va colto un riferimento alla basilica che Costantino fece costruire nella città di Betlemme in corrispondenza della grotta fin da allora associata alla nascita di Cristo<sup>18</sup>.

ness. *On the Limits of Representation Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, 2002, p. 15-17.

<sup>14</sup> G. Morello, *Coperchio di reliquiario* cit., p. 326.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Morey, *The Painted Panel* cit., p. 151.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 156, fig. 5; A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Parigi, 1958, p. 18-20, pl. V, VII; M. Frazer, *Oreficerie altomedievali*, in *Il Duomo di Monza*, a cura di R. Conti, Milano, 1989 (II ed. 1990), 2 voll., II (*I Tesori*), p. 15-48, spec. p. 29, fig. 30, n° 15; J. Engemann, *Palästinische Pilgerampullen im F. J. Dölger-Institut in Bonn*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 16, 1973, p. 5-27, spec. p. 16-19, tav. 5, c-d; G. Vikan, *Early Byzantine Pilgrimage Devotionalia as Evidence of the Appearance of Pilgrimage Shrines*, in *Akten des XII. Internationalen Kongress für christliche Archäologia, Bonn 22-28 September 1991*, 2 voll., Münster, 1995 (*Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungshand*, 20), I, p. 377-388, spec. p. 377, tav. 50, a.

<sup>18</sup> A. Grabar, *Les ampoules* cit., p. 19; K. Weitzmann, *Loca Sancta* cit., p. 36, fig. 5. Il tema della Natività, con il profilo arcuato della grotta, stavolta a cornice dell'intera scena, e con l'edicola costantiniana ben in vista, è riprodotto a tutto campo su un altro esemplare di ampolla palestinese, coeva a quella di Monza, giuntoci frammentario: si tratta del pezzo conservato al F. J. Dölger Institut di Bonn (J. Engemann, *Palästinische Pilgerampullen* cit., p. 14-16, tavv. 2-4). Sulla grotta betlemmitica e il sovrastante edificio costantiniano: P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Parigi, 1985, p. 272-274.

*Grotte e loca sancta della Palestina*

Quello betlemmitico non era certo l'unico santuario della Palestina ad essere sorto in corrispondenza di cavità rocciose che la tradizione legava alla vita di Cristo o ad eventi biblici. Fra i luoghi connessi ad episodi veterotestamentari può essere ricordata la caverna di Odollam, nella quale veniva riconosciuto il rifugio che sarebbe stato utilizzato da David per sfuggire alle persecuzioni di Saul, la grotta di Abramo, a Hebron, dove si credeva che il patriarca fosse stato sepolto insieme alla propria famiglia, quella di Elia sul monte Carmelo e la cosiddetta caverna di Giobbe presso la città di Carneas<sup>19</sup>. Quanto ai santuari legati alla narrazione evangelica, oltre alla grotta della Natività, possiamo ricordare quella dell'Annunciazione a Nazareth e gli ambienti rupestri gerosolimitani ubicati in corrispondenza del Getsèmani, del Golgotha, del Santo Sepolcro, del monte Eleona associato all'Ascensione<sup>20</sup>. Non mancano testimonianze pittoriche d'età medievale in questi luoghi: sia all'interno dell'area del Calvario, al di sotto del monumentale complesso voluto da Costantino, che in corrispondenza dell'orto del Getsèmani, si sono conservati resti di pittura stesa direttamente sulla roccia risalente ai secoli XI e XII<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 195-198, 275-276, 332. La caverna di Giobbe è citata nel diario di viaggio della pellegrina Egeria (vedi *infra*, p. 16), risalente al IV secolo: Egeria, *Itinerarium*, in P. Geyer, O. Cuntz, a cura di, *Itineraria et alia geographica*, Turnholti, 1965 (*Corpus Christianorum, Series Latinae*, 175), p. 37-90. Per una leggendaria identificazione di una grotta del monte Thabor con il luogo dove avrebbe soggiornato Melchisedech, si veda: H. Lesètre, *Caverne*, in *Dictionnaire de la Bible*, II, Parigi, 1899, coll. 353-356 (355).

<sup>20</sup> P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages* cit., p. 254-256, 263-265, 272-3. In particolare, sulla grotta venerata di Nazareth: B. Bagatti, *Gli scavi di Nazaret. Volume I: dalle origini al secolo XII*, Gerusalemme, 1967, p. 169-212, figg. 137-138; Id., *Gli scavi di Nazaret. Volume II: Dal secolo XII ad oggi*, Gerusalemme, 1984, p. 54-70; sulla *facies* rupestre del luogo dell'Anastasis, sul quale è sorta la chiesa della Resurrezione: S. Tampáki, *Ο ΓΟΛΓΟΘΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΣΤΟΝ ΠΑΝΙΕΡΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ*, in *Byzantina*, 21, 2000, p. 493-521; sulle evidenze rocciose in corrispondenza del luogo della Crocifissione: B. Bagatti, *Il Golgotha e la Croce: ricerche storico-archeologiche*, Gerusalemme, 1978 (*Studium Biblicum Franciscanum*, 21), spec. p. 61-62, figg. 9-10.

<sup>21</sup> Si tratta di un pannello con una Crocifissione ed altri brani pittorici conservati nella cappella rupestre della Invenzione della Santa Croce, in corrispondenza del lato est del Triportico costantiniano (V. Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme, aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, 3 voll., Gerusalemme, 1981-1982, I, p. 166-168, II tavv. 3, 57, III, tavv. 111-113) e dei resti di pittura (con tracce di aureole, panneggi, cielo stellato, ecc.) presenti nella grotta dell'Orto del Getsèmani sul monte degli Ulivi: Id., *Ricerche archeologiche al Monte degli Ulivi*, Gerusalemme, 1965, p. 22-23.

Il valore sacrale della roccia in prossimità dei *loca sancta* della Palestina è tramandato pure dalle testimonianze dei pellegrini che, dai primi secoli dell'età cristiana in poi, visitarono i santuari e ne conservarono memoria nei loro diari di viaggio. La più celebre, fra questi, è senz'altro Egeria, che sul finire del IV secolo compì un pellegrinaggio nel Mediterraneo orientale, visitò il Sinai, ascese al monte Nebo e finalmente arrivò a Gerusalemme dove fece visita, fra l'altro, ai santuari rupestri di Elia, di Giobbe e dell'Anastasis<sup>22</sup>. All'interno di quest'ultimo, la pellegrina si trovò ad assistere al rituale liturgico del passaggio del vescovo dall'ambiente riservato ai fedeli a quello più interno, chiuso da una cancellata, che aveva le sembianze di una grotta :

*Ecce et supervenit episcopus cum clero et statim ingreditur intro spelunca et de intro cancellos primum dicet orationem pro omnibus*<sup>23</sup>.

Anche nelle annotazioni del pellegrino Antonino di Piacenza, che compie il suo viaggio in Palestina tra il 560 e il 570 d.C., emerge l'importanza conferita alla roccia in corrispondenza dei luoghi di culto<sup>24</sup>. A proposito del santuario betlemmitico annota :

*[...] spelunca, ubi natus est Dominus, in qua est ipsum praesepium ornatum ex auro et argento; die noctuque intus luminaria. Os vero speluncae ad ingrediendum angustum omnino*<sup>25</sup>.

Nel sepolcro dell'Anastasis il viaggiatore non manca di osservare che il santuario è *de petra naturale excisus*, ma anche che la colorazione del masso impiegato per la chiusura dell'ingresso è la stessa di quella della roccia del Golgotha e quindi da lì, ne deduce, deve essere stato estratto<sup>26</sup>. Sempre a proposito del monte della Crocifissione,

<sup>22</sup> Egeria, *Itinerarium* cit., p. 37-90 spec. p. 56, 58. Sull'itinerario gerosolimitano di Egeria : F. Cardini, *La Gerusalemme di Egeria e il pellegrinaggio dei Cristiani d'Occidente in Terrasanta fra IV e V secolo*, in *Atti del Convegno internazionale sulla Peregrinatio Egeriae. Nel centenario della pubblicazione del Codex Aretinus 405, Arezzo, 23-25 ottobre 1987, Arezzo, 1990*, p. 333-341.

<sup>23</sup> Egeria, *Itinerarium* cit., p. 67. Sull'interpretazione del termine *spelunca* in Egeria, proprio in riferimento alla cavità rupestre del santuario dell'Anastasis : P. Testini, *Egeria e il S. Sepolcro di Gerusalemme. Qualche appunto per il traduttore*, in *Atti del Convegno internazionale sulla Peregrinatio Egeriae. Nel centenario della pubblicazione del Codex Aretinus 405, Arezzo, 23-25 ottobre 1987, Arezzo, 1990*, p. 215-230, spec. p. 217-223.

<sup>24</sup> Antonino di Piacenza, *Itinerarium*, in P. Geyer, O. Cuntz, a cura di, *Itineraria et alia geographica*, Turnholt, 1965 (*Corpus Christianorum, Series Latinae*, 175), p. 129-153. Sull'*itinerarium* di Antonino : C. Milani, a cura di, *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d. C.*, Milano, 1977; B. Bagatti, *Il Golgotha* cit., p. 51-52; P. Maraval, *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle)*, Parigi, 1996, p. 203-235.

<sup>25</sup> Antonino di Piacenza, *Itinerarium* cit., p. 143.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 138.

non indugia a descrivere il rumore dell'acqua che scorre all'interno della cavità naturale, associata al sepolcro di Adamo, che si intravede da una *crepatura* del terreno<sup>27</sup>.

Dalla testimonianza dei pellegrini dei primi secoli dell'età cristiana, e dalle recenti indagini archeologiche, la *facies* rupestre si profila, insomma, come l'aspetto più sacro e caratterizzante dei santuari palestinesi, ricettacolo di un valore simbolico non esibito, anzi, il più delle volte nascosto all'interno di un edificio monumentale, il quale assume la funzione di prezioso contenitore, reliquiario dell'impronta visibile e tangibile lasciata sulla roccia dall'episodio evangelico o dall'evento biblico<sup>28</sup>.

### *Dalla Terrasanta all'Occidente*

L'importanza conferita a questi santuari sembrerebbe aver avuto un peso considerevole nel processo di cristianizzazione degli spazi rupestri che a partire dai primi secoli dell'altomedioevo interessa diverse aree del bacino mediterraneo e in maniera rilevante l'Italia centro-meridionale<sup>29</sup>.

Riguardo all'importazione in Occidente, e in special modo a Roma, di modelli monumentali gerosolimitani, primo fra tutti la rotonda costantiniana dell'Anastasis<sup>30</sup>, Franco Cardini ha messo in evidenza un fenomeno di *transfert* culturale: «Il culto romano di Gerusalemme comportava una sorta di trasferimento – compartecipazione di sacralità. La città imperiale, divenuta cristiana, ambiva a presentarsi anche come *Nova Jerusalem* [...]. Ciò comportava la costruzione di santuari che in qualche modo – ora grazie a una caratteristica simbolica, liturgica o lipsanica, ora attraverso una qualche somiglianza architettonica o un certo rapporto topografico rispetto ad altri santuari finitimi – richiamassero posizione e funzione di quelli della città palestinese»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 139; P. Maraval, *Récits* cit., p. 256. Sull'associazione Golgotha (monte del cranio) e Adamo: S. Tampáki, *Ο ΓΟΛΓΟΘΑΣ* cit., p. 493-521.

<sup>28</sup> «Lieux-reliques, que les pèlerins vénèrent et baisent, les lieux saints», ha scritto di recente Bernard Flusin, «paraissent être essentiellement des réalités géographiques, géologiques, des parties du sol, du roc, ou peut-être du ciel. C'est bien là ce qui les fonde et les architectes auront soin de laisser dégagé le rocher que le pèlerin vénère [...]», B. Flusin, *Les lieux saints de Jérusalem à l'époque byzantine*, in A. Vauchez, a cura di, *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires*, Roma, 2000 (*Collection de l'École française de Rome*, 273), p. 119-132, spec. p. 130.

<sup>29</sup> P. Saintyves, *Les grottes* cit., p. 208-251; J. Daniélou, *Le symbole de la caverne* cit., p. 48-49.

<sup>30</sup> F. Cardini, *Jerusalem traslata*, in C. A. Quintavalle, a cura di, *Le vie del Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 28 settembre-1 ottobre 1998*, Venezia, 2000, p. 281-296, spec. p. 291-292.

<sup>31</sup> *Id.*, *Roma e Gerusalemme*, in M. D'Onofrio, a cura di, *Romei e giubilei. Il*

Va da sé che in questo passaggio di modelli culturali da Gerusalemme a Roma rientra pure, e niente affatto marginalmente, la *facies* rupestre del luogo santo, teatro naturale dell'episodio evangelico e dunque atta a circoscrivere lo spazio del sacro più di qualsiasi opera edilizia. Non stupisce, quindi, che al pari dei diari di viaggio scritti dai pellegrini della Terrasanta, i cimiteri ipogei del suburbio romano vengano correntemente identificati col termine *spelunca* negli appunti dei fedeli in visita alle tombe dei martiri<sup>32</sup>. La suggestiva illuminazione che rischiarava il sepolcro di papa Cornelio nel buio delle catacombe di Callisto<sup>33</sup>, ad esempio, doveva richiamare l'attenzione dei visitatori né più e né meno delle lampade che ardevano giorno e notte nella grotta di Betlemme, secondo quanto riportato dal pellegrino di Piacenza<sup>34</sup>.

Un esplicito riferimento alla grotta della Natività si riscontra nell'encomio relativo alla vita di san Marciano, protovescovo di Siracusa, che secondo un'antica tradizione visse per un certo periodo di tempo in una cavità del banco roccioso della città, forse in coincidenza dell'area delle catacombe di San Giovanni<sup>35</sup>. Nel componimento agiografico l'ambiente rupestre viene assimilato alla grotta di Betlemme e il paragone contribuisce ad allontanare dalla dimora del santo l'immagine negativa dell'antro oscuro, sede del demonio :

[...] *speluncam, non jam illam sathanicam, sed templum sanctum et angelicum; non jam daemonum catervis plenam, sed Angelorum choris celebratam; non jam fraudis et praestigiarum officinam, sed morborum incurabiliū medicinam. O speluncam, Bethleemisticae comparandam, in qua naturam nostram omnium Deus assumpsit ex vere ac proprie et semper virgine Maria, non commixtionem passus aut confu-*

*pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350), Roma, 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000*, catalogo della mostra, Milano, 1999, p. 57-63 (p. 62).

<sup>32</sup> *Infra*, p. 203, nota 105.

<sup>33</sup> V. Focchi Nicolai, *Itinera ad sanctos. Testimonianze monumentali del passaggio dei pellegrini nei santuari del suburbio romano*, in *Akten des XII. Internationalen Kongress* cit., II, p. 763-775 (p. 769).

<sup>34</sup> Antonino di Piacenza, *Itinerarium* cit., p. 143.

<sup>35</sup> *Encomium S. Marciani Ep. M.*, in AASS, *Iunii tomus III*, Parigi-Roma, 1867, coll. 277-283; cfr. A. Amore, *San Marciano di Siracusa. Studio archeologico agiografico*, Città del Vaticano, 1958 (*Spicilegium Pontificii Athenaei Antoniani*, 12) spec. p. 50-60, 75-91; A. Messina, *L'encomio di S. Marciano (BHG 1030) e la basilica di S. Giovanni Evangelista a Siracusa*, in *Byzantion*, 65, 1995, p. 17-23; C. D. Fonseca, *La vita in grotta fra Angeli e Demoni*, in M. Bussagli e M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente. Mostra sugli angeli per il Giubileo del Duemila, Bari 6 maggio-31 agosto 2000, Caen 29 settembre-31 dicembre 2000*, Cinisello Balsamo, 2000, p. 36-39, spec. p. 36. La tradizionale datazione dell'encomio ai secoli VIII-IX non ha persuaso Aldo Messina che l'ha posticipata all'epoca normanna (A. Messina, *L'encomio di S. Marciano* cit., p. 18).



*sionem quamcumque, sed exinaniens semetipsum, prout ipsi collibuit, ad summam humilitatis demissionem*<sup>36</sup>.

### *L'eredità del paganesimo*

Il pellegrinaggio ai *loca sancta* della Palestina non è però l'unico fenomeno ad aver giocato un ruolo importante nella diffusione dei santuari in rupe. Un peso considerevole deve avere avuto quel portato di sacralità che la grotta eredita dall'epoca arcaica o classica, sebbene le dinamiche del passaggio dal rituale pagano a quello cristiano sfuggano il più delle volte a una definizione precisa<sup>37</sup>.

Se è vero, infatti, che in alcuni casi oggetto della nostra ricerca sono stati ravvisati indizi che fanno pensare all'esistenza di riti precristiani, e ciò quanto meno a Sutri, a Ninfa, sul Tancia, ad Arpino e a Vallepietra, pur tuttavia il cambio culturale non sembra essere avvenuto dall'oggi al domani. Al contrario di molti templi *sub divo* che sappiamo essere stati trasformati in chiese a seguito di un editto legislativo, per i santuari rupestri non disponiamo di dati che possano attestare un passaggio repentino<sup>38</sup>. Sembra probabile, ad esempio, che la stalattite sulla quale si pensava fosse stata forgiata l'effigie della dea Vacuna all'interno della grotta del Monte Tancia, purtroppo trafugata, testimoniassero la vitalità di un culto tramontato numerosi secoli prima dell'intitolazione a san Michele<sup>39</sup>. Una riflessione simile è stata espressa, tempo addietro, a proposito della continuità fra culto pagano e culto cristiano nelle grotte dell'isola di Creta<sup>40</sup>.

D'altra parte, è evidente che all'interno di spazi ricavati nella roccia, spesso lontani dal controllo costante e diretto del clero, il

<sup>36</sup> *Encomium S. Marciani* cit., p. 282.

<sup>37</sup> Sull'argomento, cfr. F. Gandolfo, *Luoghi dei santi e luoghi dei demoni: il riuso dei templi nel Medio Evo*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale*, Spoleto, 7-13 aprile 1988, 2 voll., Spoleto, 1989 (Sett. CISAM XXXVI), II, p. 883-916, spec. p. 890-893; J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 28-29 e nota; A. Vauchez, *Reliquie, santi e santuari, spazi sacri e vagabondaggio religioso nel Medioevo*, in A. Vauchez, a cura di, *Storia dell'Italia religiosa, I. L'Antichità e il Medioevo*, Bari, 1993, p. 455-484, part. p. 468-473.

<sup>38</sup> F. Gandolfo, *Luoghi dei santi* cit., p. 887.

<sup>39</sup> Si vedano i contributi di Maria Giovanna Mara (*infra*, p. 83, n. 190).

<sup>40</sup> Scriveva, infatti, Paul Faure: «Même la croyance permanente à la vertu magique ou surnaturelle [...] de l'eau des cavernes revêt des aspects différents selon que les civilisations décident de les consacrer à un dieu des bergers, comme Hermès, ou à un ermite, comme sainte Antoine, et l'on peut pas dire qu'à Patsos, par exemple, le culte de celui-ci 'continue' le culte de celui-là. En Crète, les saintes, solitaires dans leurs cavernes, n'apparaissent pas comme les successeurs des collages de dieux. Des uns aux autres on constate, dans les offrandes ou les rites souterrains, un hiatus de douze à quinze siècles. C'est donc encore à l'histoire des idées qu'il faut recourir pour expliquer les variations constatées», P. Faure, *Fonction des cavernes crétoises*, Parigi, 1964, p. 247-248.

culto cristiano entri in conflitto con pratiche superstiziose e rigurgiti idolatrici duri a morire. Il timore che la grotta possa essere contaminata da presenze pagane è sempre in agguato : lo si riscontra nella vita di sant'Elia lo Speleota (X secolo)<sup>41</sup>, il quale deve fare i conti con i pipistrelli annidati nei recessi dell'antro che presagiscono la presenza del demonio.

Lo spettro dei demoni che aleggia intorno all'eremita, al vescovo o al semplice fedele, ogni qual volta uno di questi si spinge all'interno di una cavità rocciosa, non ha un collegamento diretto con culti specifici, come quello di Pan, delle ninfe o di Mitra, ma sembra piuttosto potersi ricondurre all'eterna dimensione numinosa che pervade l'antro roccioso, immanente negli elementi naturali del paesaggio rupestre<sup>42</sup>. Si tratta di una presenza invisibile, maestosa e potente, extra-razionale, che ispira terrore ed attira ad un tempo, e viene a costituire l'elemento essenziale del sacro all'interno della grotta<sup>43</sup>.

Nell'*Itinerarium Bernardi*, diario di viaggio di un monaco del IX secolo, il santuario del monte *Aureus*, identificabile nella grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano, viene scelto come tappa del

<sup>41</sup> «[...] *et sic lumen solare illuxit intus manentibus, egressaque sunt consueta volatilia, ac mentes tenebrosae malorum immundorumque spirituum; nam quod spelunca daemonum esset habitaculum post pauca dicam*», *Vita Sancti Eliae*, in AASS, *Septembris tomus tertius*, Parigi-Roma, coll. 848-887 (865); C. D. Fonseca, *La vita in grotta* cit., p. 36-37; J.-M. Martin, *L'éremitisme grec et latin en Italie méridionale (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, in A. Vauchez, a cura di, *Ermite de France et d'Italie (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 313), p. 175-198 (p. 179).

<sup>42</sup> Ha scritto Henri Lavagne, a proposito delle grotte in epoca precristiana : «Comme les fleuves, les sources, les forêts, les sommets des montagnes, les lacs ou le simple bouquet d'arbres sur un rocher, on doit penser que les cavernes sauvages font partie de ces sites créés par la Nature, sans l'intervention humaine, et qui sont porteurs de ce mystérieux *numen*», H. Lavagne, *Operosa antra* cit., p. 189. Sulla roccia, la montagna, la foresta e la sorgente d'acqua quali componenti dello spazio sacro : R. Grégoire, *La foresta come esperienza religiosa*, in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo, Spoleto 30 marzo-5 aprile 1989*, 2 voll., Spoleto, 1990 (*Sett. CISAM*, XXXVII), II, p. 663-703; F. Cardini, *Boschi sacri e monti sacri fra tardoantico e altomedioevo*, in *Monteluco e i monti sacri : atti dell'incontro di studio, Spoleto 30 settembre-2 ottobre 1993*, Spoleto, 1994, p. 1-23; S. Boesch Gajano, *Agiografia e geografia nei dialoghi di Gregorio Magno*, in S. Pricoco, a cura di, *Storia della Sicilia e tradizione agiografica nella tarda antichità, Atti del Convegno di Studi, Catania 20-22 maggio 1986*, Catanzaro, 1988, p. 209-220, part. p. 217-220; Eadem, *Paesaggio, solitudine e taumaturgia*, in E. Micati, a cura di, *Eremiti e luoghi di culto rupestri d'Abruzzo*, Pescara, 1996, p. 9-22. Per un approccio antropologico al tema della geografia del sacro : L. Scaraffia, *Questioni aperte*, in S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, a cura di, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, 1990, p. 11-19.

<sup>43</sup> Sull'ambivalenza delle componenti di attrazione e repulsione nell'immaginario collettivo della grotta, cfr. G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, 1960, p. 257; H. Lavagne, *Operosa antra* cit., p. 669-670, 689-695.

percorso anche se per visitarlo bisogna far i conti con l'*obscuritate* del suo interno<sup>44</sup>. La componente repulsiva insita nell'antro acquista, agli occhi del pellegrino, il valore positivo del superamento della prova della paura per guadagnarsi la remissione dei peccati o la guarigione da una malattia.

A tutt'oggi esistono sopravvivenze di pratiche magico-propiziatriche che rimandano ai culti animistici dell'epoca arcaica. In questa prospettiva cogliamo l'interesse ancora attuale del contributo di Angelo Brelich sui rituali compiuti dai fedeli in pellegrinaggio al santuario della Santissima Trinità di Vallepietra, consistenti nel trasporto di tronchi d'albero sulla sommità della montagna<sup>45</sup>. A Norchia, la grotta di San Vivenzio è meta di una processione dove si compiono riti che inneggiano alla fertilità dell'uomo e della terra<sup>46</sup>. Presso Subiaco, una volta all'anno, i contadini accendono torce intorno a una grotta tradizionalmente identificata con il luogo nel quale visse santa Chelidonia, eremita dell'XI secolo raffigurata all'interno del suo antro in un ciclo di pitture duecentesche che decora la chiesa inferiore del monastero del Sacro Speco<sup>47</sup>. Sul Monte Taburno, in provincia di Benevento, fino a tempi recenti la popolazione locale rivolgeva preghiere nelle grotte di San Mauro e di San Simeone ai santi eponimi per invocare, rispettivamente, l'arrivo delle piogge e del sereno a seconda delle esigenze del raccolto<sup>48</sup>. Lo stesso doveva accadere nell'insediamento rupestre di San Giovanni a Pollo, presso Sutri, come lascia pensare la raffigurazione in quel luogo dei santi martiri Giovanni e Paolo ai quali veniva conferita «*potestatem claudere caelum nubibus et aperire portas eius : quia linguae eorum claves caeli factae sunt*»<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> «*In qua cripta nemo potest prae obscuritate tenebrarum intrate, nisi cum accensis luminaribus*», Bernardo monaco, *Itinerarium*, in *PL*, 121, 1852 (col 574). Sull'itinerario di Bernardo e la convincente ipotesi di identificare il luogo nella grotta di Olevano sul Tusciano, cfr. P. Avril, J.-R. Gaborit, *L'itinerarium Bernardi monachi et les pèlerinages d'Italie du sud pendant le haut Moyen Âge*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 79, 1967, p. 269-298.

<sup>45</sup> A. Brelich, *Un culto preistorico vivente nell'Italia centrale*, in *Studi e materiali di Storia delle religioni*, XXIV-XXV, 1953-1954, p. 36-59 (p. 39); M. A. Orlandi, *La Valle dell'Aniene nell'antichità*, in M. A. Orlandi, a cura di, *ACTA. XV centenario della venuta di S. Benedetto a Subiaco. Celebrazioni benedettine 1999-2001*, Subiaco, 2002, p. 13-38 (p. 25-27).

<sup>46</sup> F. Giacalone, *Il simbolismo mitico-rituale connesso alla Grotta di S. Vivenzio a Norchia : ipotesi di un percorso storico-religioso*, in *Informazioni*, I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 87-96, spec. p. 93-95.

<sup>47</sup> B. Cignitti, *Chelidonia*, in *Bibl.SS*, III, 1963, coll. 1179-1181; S. Boesch Gajano, *Paesaggio cit.*, p. 10, n. 10.

<sup>48</sup> A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967, p. 366.

<sup>49</sup> S. Piazza, *Pittura rupestre a San Giovanni a Pollo cit.*, p. 322.

*San Silvestro e il drago*

Fortemente evocativa del conflitto fra cristianesimo e paganesimo all'interno di uno spazio rupestre, è la leggenda romana che ha per protagonista papa Silvestro I e una grotta come ambientazione. Si tratta di un episodio contenuto nella *Vita Silvestri*, databile tra la fine del IV secolo e la prima metà del V<sup>50</sup>. Secondo il racconto, in una spelonca nei pressi del foro romano da tempo immemorabile si era rifugiato un drago<sup>51</sup>. Un giorno, venendo a mancare il suo abituale nutrimento portato dalle vestali, la bestia feroce aggredì gli abitanti del luogo con il suo fiato mortifero ma in loro aiuto intervenne papa Silvestro che, esortato in sogno da san Pietro, scese nell'antro sotterraneo per legare le fauci del drago e renderlo inoffensivo fino al giorno del giudizio universale.

Il tema silvestrino s'incontra in svariati contesti pittorici dell'Italia centrale, il più antico dei quali, risalente al IX secolo, è nel *titulus* sottostante la basilica romana di San Martino ai Monti<sup>52</sup>. Nella versione della Grotta dei Santi presso Calvi, assegnabile alla metà circa dell'XI secolo, il pontefice è ritratto nell'atto di legare la bocca del drago all'interno dell'antro, circondato da diaconi e presbiteri e assistito da Pietro e Paolo (tav. 39 a)<sup>53</sup>. La scena è stata variamente interpretata: unanime è l'ipotesi di un'affermazione del prevalere della Chiesa sul paganesimo, che all'epoca del fiorire della leggenda era tutt'altro che sopito tant'è che bisognerà attendere la fine del V secolo per l'estinzione di una festa antichissima e ancora molto sen-

<sup>50</sup> Cfr. A. M. Orselli, *Santi e città. Santi e demoni urbani tra tardoantico e alto-medioevo*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale, Spoleto, 7-13 aprile 1988*, 2 voll., Spoleto, 1989 (Sett. CISAM, XXXVI), II, p. 783-835, spec. p. 783-800; F. Gandolfo, *Luoghi dei santi cit.*, p. 890-892. Per la datazione al IV-V secolo della *Vita Silvestri*, cfr. A. Frascchetti, *La conversione da Roma pagana a Roma cristiana*, Bari, 1999, p. 109 e bibliografia in nota.

<sup>51</sup> *Vitae seu gestarum sancti Sylvestri Papae*, in B. Mombritius, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, 2 voll., Parigi, 1910 (rist. anast., New York, 1978), II, p. 508-531, spec. p. 529-530.

<sup>52</sup> J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, 4 voll., Friburgo, 1914-1917, I-2, p. 333; J. Aronen, *I misteri di Ecate sul Campidoglio? La versione apocrifa della leggenda di S. Silvestro e il drago riconsiderata*, in *Studi e materiali di storia delle religioni*, 51, 1985, p. 73-92; Id., *Le sopravvivenze dei culti pagani e la topografia cristiana dell'area di Giuturna e delle sue adiacenze in Lacus Iuturnae (I). Lavori e studi di Archeologia pubblicati dalla Sovrintendenza Archeologica di Roma*, Roma, 1989, p. 148-174 (p. 166-170, figg. 3-5).

<sup>53</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 57, 2002 (2003), p. 169-208, spec. p. 204-205, fig. 16 a p. 118.

tita come quella dei *lupercalia*<sup>54</sup>. Lo stesso Silvestro, che aveva occupato la sede pontificia durante la conversione di Costantino, assurge a simbolo dell'eroe cristiano.

Non sono mancati tentativi di individuare l'esatta ubicazione della grotta leggendaria presso l'area sacra di Vesta al Foro Romano o la rupe Tarpea del Campidoglio<sup>55</sup>. L'oscillazione fra questi due luoghi è dovuta al fatto che la versione più antica del racconto ambienta la vicenda presso il *templum Vestae*, mentre in una stesura successiva di circa un secolo l'episodio viene localizzato sotto il tempio di Giove Ottimo Massimo sul colle capitolino<sup>56</sup>. Il cambio di ubicazione è significativo: se nella prima versione si faceva probabilmente riferimento al rito delle vestali, nel testo più tardo si allude al luogo che per i cristiani rappresentava il cuore dell'idolatria. Il riscontro di culti misterici associati alle grotte nell'area del Campidoglio e forse anche l'aspetto naturale della zona, tradizionalmente associata all'*infernus* per via del ristagno d'acqua putrida, potrebbero aver dato origine alla leggenda<sup>57</sup>.

Da questo punto di vista risulta suggestivo l'accostamento dell'episodio silvestrino al tema iconografico dell'*Anastasis*<sup>58</sup>. Come il pontefice discende nell'antro romano, serra la bocca del drago per liberare i cittadini dalla sua minaccia, così Cristo discende agli inferi, ordina agli angeli di legare Satana e libera i progenitori<sup>59</sup>. Già nell'altomedioevo, dall'originario ceppo della leggenda di san Silvestro sono fioriti altri racconti che hanno sostituito talvolta il protagonista con papa Leone IV<sup>60</sup> e talaltra l'ubicazione, che si sposta dal centro di Roma al monte Tancia, all'interno del celebre santuario dedicato all'arcangelo Michele<sup>61</sup>.

La leggenda del Tancia rappresenta il sovrapporsi dell'immagine di Silvestro a quella di san Michele, che un genere iconografico di lunga tradizione raffigura in posa stante nell'atto di trafiggere, con la lancia, il drago demoniaco giacente ai suoi piedi<sup>62</sup>. Nel testo agio-

<sup>54</sup> A. Fraschetti, *La conversione* cit., p. 116-118. Sui *lupercalia*: *Ibid.*, p. 97, 161; F. Gandolfo, *Luoghi dei santi* cit., p. 890-892.

<sup>55</sup> W. Pohlkamp, *Tradition und Topographie: Papst Silvester I. (314-335) und der Drache vom Forum Romanum* in *Römische Quartalschrift für christliche*, 78, 1983, p. 1-100, spec. p. 54-61; J. Aronen, *Le sopravvivenze* cit., p. 161-167; A. Fraschetti, *La conversione* cit., p. 115-116.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>57</sup> J. Aronen, *I misteri* cit., p. 73-92; *Id.*, *Le sopravvivenze* cit., p. 163.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>59</sup> Sull'iconografia dell'*Anastasis*: A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton N. J., 1986, part. p. 69-81.

<sup>60</sup> J. Aronen, *Le sopravvivenze* cit., p. 165.

<sup>61</sup> F. Gandolfo, *Luoghi dei santi* cit., p. 892.

<sup>62</sup> *Infra*, p. 201.

grafico la vittoria dell'arcangelo sul demonio è seguita dall'arrivo sul monte del pontefice, giunto dal vicino Soratte per consacrare l'altare della grotta e conferire legittimità al culto micaelico<sup>63</sup>.

### *Il ruolo del vescovo*

La necessità di richiamare l'intervento di Silvestro per inaugurare l'uso religioso del santuario nasconde l'esigenza da parte del clero di riservare soltanto al vescovo il ruolo di garante del corretto svolgimento della liturgia all'interno della grotta.

Rimanendo all'interno dei confini della Sabina<sup>64</sup>, anche la martire Vittoria, secondo quanto riportato da un'antica *passio* che trova riflessi in leggende locali sopravvissute fino ai giorni nostri, si era addentrata nella *spelunca draconis* vicina all'abitato di Trebula Mutuesca, l'attuale Monteleone Sabino, uccidendo la bestia pestifera e liberando così le genti vicine da una minaccia costante<sup>65</sup>. L'intervento della santa, però, non basta a scongiurare il ritorno del demonio dalle viscere della terra. Per annientarlo definitivamente, è necessario l'intervento di un rappresentante del clero, unico legittimato a compiere il rito dell'istituzione dell'altare<sup>66</sup>.

Le fasi salienti che riguardano la liturgia della consacrazione di un luogo rupestre sono descritte nel citato *Encomium sancti Marciani*, laddove si racconta dell'ingresso del vescovo Teodosio nell'antro siracusano, già sede nella quale s'era ritirato a vita solitaria il martire Marciano e successivamente divenuto sepolcro del santo. Seguito

<sup>63</sup> A. Poncelet, *S. Michele sul Monte Tancia*, in *ASRSP*, XXIX, 1906, p. 541-548; I. Aulisa, *Le fonti e la datazione della «Relevatio seu apparitio S. Michaelis Archangeli in monte Tancia»*, in *Vetera Christianorum*, 31, 1994, p. 315-331.

<sup>64</sup> Su due casi campani di santi vescovi vincitori sul drago si rinvia al recente contributo di Domenico Caiazza : D. Caiazza, *I santi vescovi vincitori del drago. Paride di Teano e Barbato di Benevento debellatori dell'arianesimo e rifondatori dell'episcopato cattolico nella Longobardia Minore*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Benevento, 20-27 ottobre 2000*, 2 voll., Spoleto, 2003, II, p. 1203-1262.

<sup>65</sup> P. Paschini, *La «Passio» delle martiri sabine Vittoria e Anatolia*, Roma, 1919, spec. p. 24, 41-42, 53-54; V. Saxer, *I santi e i santuari antichi della via Salaria da Fidene ad Amiterno*, in *RivAC*, 66, 1990, p. 245-305, spec. p. 265-273; L. Branciani, *Il monte S. Martino in Sabina. Siti archeologici e storia*, in P. Lombardozzi, a cura di, *Eremitismo a Farfa : origine e storia. Per una ricostruzione archeologico-ambientale del complesso eremitico del Monte S. Martino in Sabina*, Poggio Mirteto, 2000 (*Quaderni della Biblioteca del Monumento Nazionale di Farfa*, 3), p. 31-103 (p. 45).

<sup>66</sup> Sul rito di consacrazione dei santuari rupestri : C. D. Fonseca, «*ἔτι σπήλαιον σατανικὸν, ἀλλὰ ναὸν ἁγγελικόν*». *La dedicazione di chiese e altari tra paradigmi ideologici e strutture istituzionali*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale*, Spoleto, 7-13 aprile 1988, 2 voll., Spoleto, 1989 (*Sett.CISAM*, XXXVI), II, p. 925-950 (spec. p. 942-945).

da una moltitudine di fedeli giunti in processione, intonando il *kyrie eleison*, Teodosio aveva ordinato che i devoti si disponessero verso oriente, poi aveva allestito l'altare con una nappa di lino, l'*antimension*<sup>67</sup>, e infine aveva impartito la benedizione per esorcizzare le presenze sataniche<sup>68</sup>.

All'interno del santuario rupestre di San Vivenzio, vicino Norchia, un ciclo pittorico risalente ai primi decenni del XII secolo conserva, seppure in stato lacunoso, l'immagine di un vescovo che benedice l'altare di un santuario in grotta. In questo caso la raffigurazione rinvia all'episodio dell'istituzione del culto garganico da parte del capo della diocesi di Siponto, secondo la leggenda del *Liber de apparitione sancti Michaelis*<sup>69</sup>. Così come è stata concepita, la scena liturgica stabilisce una serie di rimandi fra la realtà dello spazio sacro e la dimensione simbolica. L'immagine dell'altare dipinto in primo piano serviva a richiamare la funzione di quello vero e proprio realizzato appena al di sotto. La figura del vescovo celebrante la messa, oggi scomparsa quasi del tutto ma un tempo fulcro centrale della rappresentazione, alludeva alla legittimità del culto cristiano in un antro naturale facile oggetto di contaminazioni demoniache. Il profilo arcuato della grotta, reso attraverso una banda rossa oltrepasante la sagoma dell'arcangelo disceso dal cielo per impartire la benedizione, anticipava la vista del santuario del monte Gargano a chi si era messo in cammino per raggiungere l'agognata meta di pellegrinaggio.

## 2 – ESCAVAZIONI ARTIFICIALI E GROTTI NATURALI

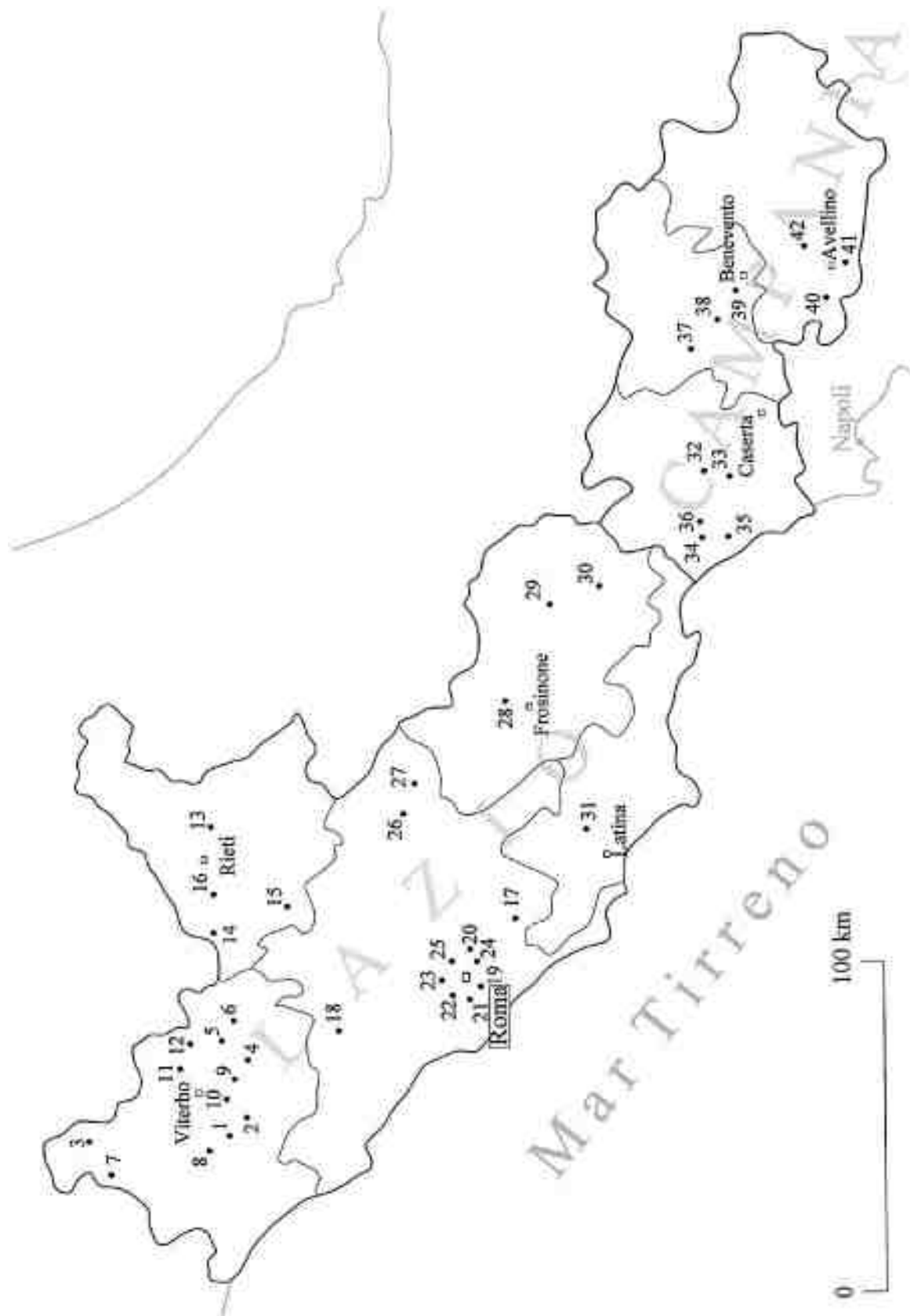
La presente indagine abbraccia un territorio che non può certo definirsi «area omogenea della civiltà rupestre», espressione assegnata in passato ad alcune zone della Puglia e a vaste aree geografiche come la Serbia e la Cappadocia<sup>70</sup>. Nella varietà del paesaggio che si dispiega fra Lazio e Campania settentrionale le cavità in rupe emergono di rado in modo preponderante.

<sup>67</sup> Sull'*antimension*, la sua origine bizantina e l'uso nella liturgia latina : J. Izzo Archimandrita, *The antimension in the liturgical and canonical tradition of the byzantine and latin churches*, Roma, 1975, spec. p. 187-196, figg. 9-10.

<sup>68</sup> *Encomium S. Marci* cit., p. 281-282; C. D. Fonseca, *La vita in grotta* cit., p. 36.

<sup>69</sup> *Infra*, p. 59, nota 84.

<sup>70</sup> C. D. Fonseca, a cura di, *Le aree omogenee* (1979), cit. (sul concetto di «area omogenea» come area geopolitica, si veda soprattutto : Id., *Metodi comparativi e aree geopolitiche nello studio della civiltà rupestre*, ivi, p. 13-19); Id., a cura di, *Le aree omogenee* (1981), cit.





La diffusione dei siti è a carattere sparso e alcune analogie possono incontrarsi fra contesti distanti centinaia di chilometri così come fondamentali differenze sono rintracciabili in casi molto vicini. Lo studio su scala regionale, tuttavia, ha permesso di cogliere l'incidenza del fenomeno dell'*habitat* rupestre in questo versante dell'Italia centro-meridionale e di enucleare alcune costanti tipologiche nell'insieme degli insediamenti.

Nei fondovalle, sui rilievi ad alta quota, alle pendici delle falesie, ovunque il substrato roccioso abbia offerto la possibilità di occupare uno spazio al suo interno, l'uomo medievale ha saputo approfittare di un'alternativa all'architettura *sub divo*, anche sfruttando cavità già utilizzate in epoche precedenti. Gli ambienti rupestri si sono rivelati adatti alle attività civili e religiose del quotidiano : dall'uso abitativo e agricolo alle funzioni cimiteriali e cultuali.

---

TESTIMONIANZE DI PITTURA RUPESTRE NEL LAZIO  
E NELLA CAMPANIA SETTENTRIONALE (SECOLI VI-XIII)

- |   |   |
|---|---|
| 1. Barbarano, Grotta di San Simone            | 20. Roma, Catacombe di Felicità           |
| 2. Bassano Romano, San Giovanni a Pollo       | 21. Roma, Catacomba di Generosa           |
| 3. Bolsena, «Grotta» di Santa Cristina        | 22. Roma, Catacomba di Ponziano           |
| 4. Castel Sant'Elia, Grotta di San Leonardo   | 23. Roma, Catacomba di San Calepodio      |
| 5. Civita Castellana, Grotte di San Cesareo   | 24. Roma, Catacombe di San Callisto       |
| 6. Civita Castellana, Grotte di San Selmo     | 25. Roma, Catacomba di San Valentino      |
| 7. Ischia di Castro, Eremo Poggio del Conte   | 26. Subiaco, Monastero del Sacro Speco    |
| 8. Norchia, Grotta di San Vivenzio            | 27. Vallepia, santuario della SS. Trinità |
| 9. Sutri, Chiesa Rupestre di Santa Fortunata  | 28. Alatri, «Cripta» di San Michele       |
| 10. Sutri, Santuario di Santa Maria del Parto | 29. Arpino, Ipogeo di San Michele         |
| 11. Vallerano, Grotta del Salvatore           | 30. Roccasecca, Sant'Angelo in Asprano    |
| 12. Vignanello, Grotta di San Lorenzo         | 31. Ninfa, Grotta di San Michele          |
| 13. Capradosso, Grotta di San Nicola          | 32. Calvi, Grotta dei Santi               |
| 14. Cottanello, Eremo di San Cataldo          | 33. Calvi, Grotta delle Fornelle          |
| 15. Monte Acuziano, Eremo di San Martino      | 34. Fasani, Grotta di San Michele         |
| 16. Monte Tancia, Grotta di San Michele       | 35. Monte Massico, eremo di San Martino   |
| 17. Albano, Catacombe di San Senatore         | 36. Rongolise, Santa Maria in Grotta      |
| 18. Magliano Romano, Grotta degli Angeli      | 37. Monte Monaco, Grotta di San Michele   |
| 19. Roma, Catacomba di Commodilla             | 38. Monte Taburno, Grotta di San Mauro    |
|   | 39. Monte Taburno, Grotta di San Simone   |
|   | 40. Avella, Grotta di San Michele         |
|   | 41. Montoro I., Grotta di San Michele     |
|   | 42. Prata, Basilica dell'Annunziata       |

Fig. 1 – Distribuzione delle testimonianze di pittura rupestre nel Lazio e nella Campania settentrionale (secoli VI-XIII).

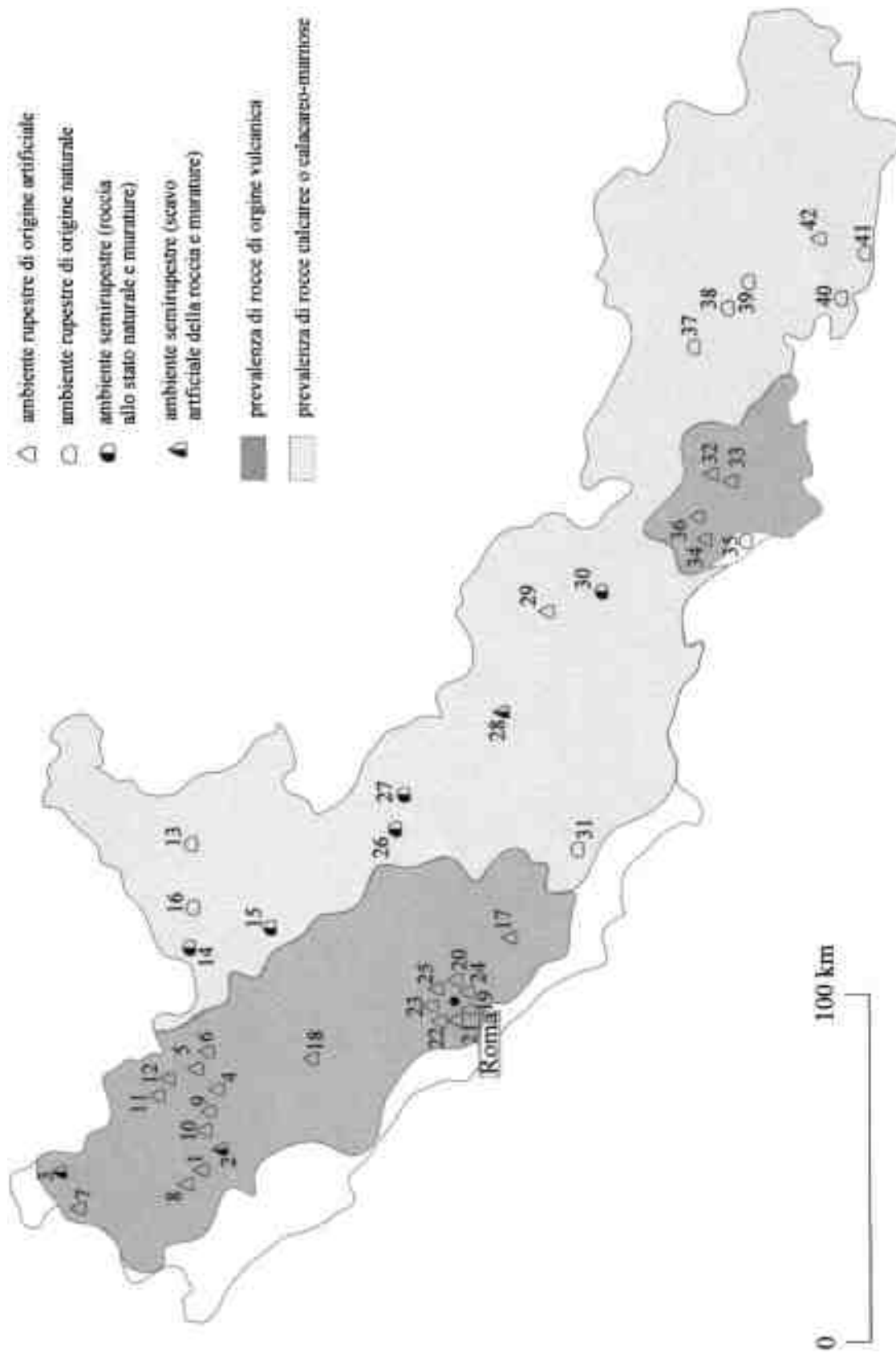


Fig. 2 – Differenti tipologie di insediamento rupestre nel Lazio e nella Campania settentrionale.

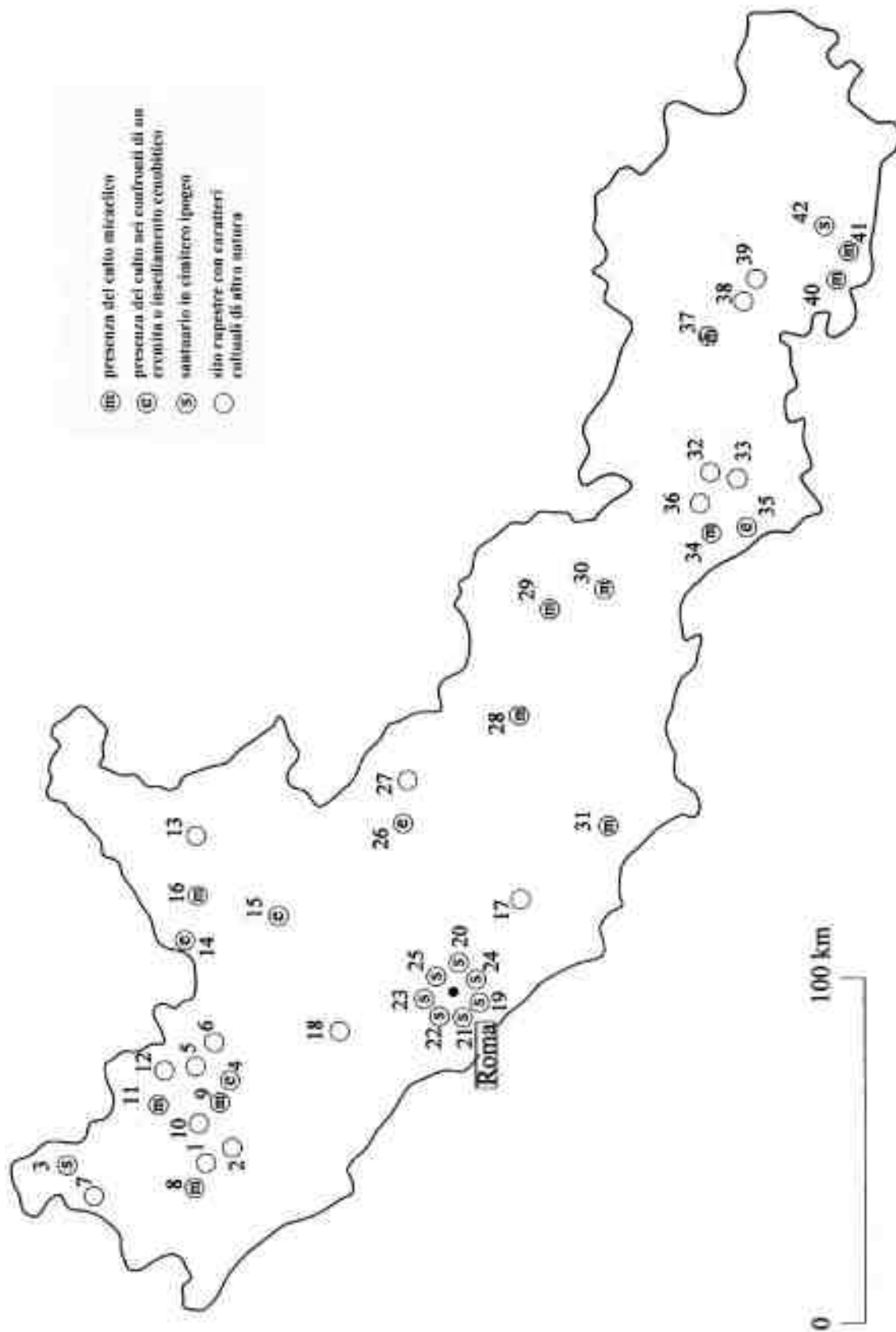


Fig. 3 – Caratteri culturali dei siti rupestri.

Per individuare i fattori comuni e le peculiarità dei siti che abbiamo catalogato, è parso opportuno osservare dall'alto l'area geografica prescelta e fornire una lettura a grandi linee della geomorfologia del territorio, anche se, occorre precisarlo, l'originarsi degli insediamenti rupestri non è dovuto soltanto alle particolari configurazioni che può assumere il substrato roccioso ma anche alle condizioni climatiche, alla possibilità di approvvigionamento idrico e alimentare, a fattori socio-economici<sup>71</sup>.

Il paesaggio del Lazio e della Campania settentrionale è estremamente variegato, percorso com'è da montagne, colline, laghi, fiumi e pianure. L'ossatura dei rilievi, tuttavia, come può risultare chiaro da una fotografia satellitare, è dovuta fondamentalmente all'incontro di due forme tettonico-strutturali modellate nel corso delle ere geologiche dagli agenti atmosferici e dalle acque : i vulcani pleistocenici e le dorsali calcaree, che rappresentano il resto dell'antica piattaforma carbonatica laziale-abruzzese<sup>72</sup>. Sul versante tirrenico, da nord a sud, si distinguono i grandi apparati vulcanici corrispondenti ai monti Volsini, Cimini, Sabatini, ai Colli Albani e al monte Santa Croce di Roccamonfina, che occupa parte della Campania settentrionale. Intorno ad essi si estendono per un raggio di decine di chilometri i ripiani tufacei, frutto dell'attività piroclastica dei vulcani. Sono per lo più di natura calcarea o calcarea-marnosa i restanti rilievi : le montagne dell'Appennino centrale che degradano verso il Tirreno, quelle dei Lepini-Ausoni-Aurunci e Simbruini-Ernici, oltre a un cospicuo numero di monti senza una denominazione d'insieme.

I siti oggetto della nostra ricerca sono presenti tanto all'interno delle aree vulcaniche che in corrispondenza delle dorsali appennini-

<sup>71</sup> «[...] l'ubicazione e la distribuzione geografica dei principali centri rupestri medievali non sono casuali. Come in tante altre aree del bacino del Mediterraneo (dall'impianto di Pantalica a quelli della Cappadocia), esse sono state imposte dalla circostanza che il territorio solo in talune e ben circoscritte aree è in grado di offrire quella convergenza di requisiti morfologico-strutturali, litologici, idrogeologici e geomeccanici indispensabile per soddisfare le molteplici esigenze, non ultime quelle socio-economiche, degli insediamenti rupestri» : V. Cotecchia, D. Grassi, *Aspetti geologici e geotecnici dei principali centri rupestri medioevali della Puglia e della Lucania*, in Fonseca, *Habitat-Strutture-Territorio* cit., p. 141-156 (p. 154).

<sup>72</sup> Per la lettura della carta geomorfologica del territorio oggetto della nostra ricerca ci sono stati d'aiuto i contributi di : A. Sestini, *Il Paesaggio*, Milano, 1963 (*Conosci l'Italia*, VII), p. 127-135, 143-145; S. Ciccacci, *Aspetti geomorfologici*, in D. Casentino, M. Parotto, A. Praturlon, a cura di, *Lazio : 14 itinerari (Guide Geologiche Regionali a cura della Società Geologica Italiana)*, Roma, 1993, p. 65-70. Per il territorio di confine fra Lazio e Campania si veda anche il profilo geomorfologico nel capitolo introduttivo *Campania e Marittima*, in : D. Fiorani, *Tecniche costruttive murarie medievali. Il Lazio meridionale*, Roma, 1996, p. 13-26.

che. Nel primo caso il substrato geologico è costituito essenzialmente dal tufo, roccia tenera ma compatta adatta all'escavazione anche con mezzi meccanici rudimentali<sup>73</sup>, nel secondo le componenti principali sono il calcare e i travertini che, in determinate condizioni climatiche possono produrre cavità anche di notevoli dimensioni<sup>74</sup>.

L'ampio raggio d'indagine ha permesso di individuare, di fatto, due diverse forme di *habitat* rupestre: gli spazi scavati artificialmente, quasi sempre in corrispondenza del substrato tufaceo e gli ambienti di origine naturale, soprattutto coincidenti con i rilievi calcarei<sup>75</sup>. Per una corretta terminologia, soltanto alla seconda categoria può essere attribuito il termine «grotta», fino a tempi recenti impropriamente impiegato per entrambe le tipologie<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Sulle tecniche estrattive, cfr.: J. P. Adam, *L'arte di costruire presso i romani, materiali e tecniche*, Milano, 1984, p. 23-41; R. Parenti, *I materiali da costruzione, le tecniche di lavorazione e gli attrezzi*, in G. P. Brogiolo, a cura di, *Edilizia residenziale tra V e VIII secolo. 4° Seminario sul Tardoantico e l'Altomedioevo in Italia Settentrionale, Monte Barro-Galbiate, 2-4 settembre 1993*, Mantova, 1994, p. 25-37. Nel solo territorio di Roma, si contano almeno sette qualità diverse di tufo adatto all'estrazione: F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Milano, 1989, p. 340-341, fig. a p. 339. Sugli strumenti per la lavorazione della pietra nella Tuscia medievale: R. Chiovelli, *Strumenti per il taglio della pietra nell'edilizia medioevale della Tuscia*, in Z. Mari, M. T. Petrarà, M. Sperandio, a cura di, *Il Lazio tra antichità e medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, Roma, 1999, p. 199-214.

<sup>74</sup> Ciccacci, *Aspetti geomorfologici cit.*, p. 69-70.

<sup>75</sup> Fanno eccezione le catacombe di Ponziano (v. *infra*, p. 103-105), scavate in «colline di tipo misto, costruite da vulcaniti in copertura e da sedimenti ghiaino-argillo-sabbiosi, talvolta intercalati alle sequenze vulcaniche», cfr. la *Carta delle unità di paesaggio geologico e dei geotopi della campagna romana*, in A. Arnoldus-Huyzendveld, A. Corazza, D. De Rita, F. Zarlenga, a cura di, *Il Paesaggio geologico ed i geotopi della Campagna romana*, Roma, 1997. Al di fuori dell'area geografica oggetto della presente ricerca si rileva, non di rado, la presenza di ambienti rupestri ricavati in calcareniti e arenarie: per la Puglia, cfr.: V. Cotecchia, D. Grassi, *Aspetti geologici cit.*, p. 141-156; M. Scalzo, *Sul rilievo di architetture rupestri*, Massafra, 2002, p. 20, 48, 78; F. Zezza, *La grotta dei Cervi sul canale d'Otranto: l'ambiente carsico ipogeo e lo stato di conservazione delle pitture parietali*, Lecce, 2003; per la Sicilia: M. Frasca, a cura di, *Leontini, il mare, il fiume, la città*, Catania, 2004. Per quanto riguarda il territorio del Lazio, un'indagine esplorativa dei luoghi di culto rupestri, d'origine naturale e artificiale, e un lavoro di catalogazione degli stessi, sono stati intrapresi da due speleologi: A. Felici e G. Cappa, *Grotte santuario nel Lazio*, in *Notiziario dello Speleo Club di Roma*, VIII, 1988, p. 13-23, IX, 1989, p. 23-33, X, 1990, p. 71-79; Id., *Santuari rupestri in provincia di Viterbo*, in *Informazioni*, I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 120-127; Id., *Santuari ipogei naturali e artificiali nel Lazio*, in *Le grotte d'Italia. Atti del XVI Congresso Nazionale di Speleologia, Udine, settembre 1990*, Udine, 1993, p. 181-193. Per la Campania, alcune considerazioni sono state esposte da G. Torriero, *La Chiesa Rupestre di Santa Maria in Grotta (Le chiese rupestri/Santa Maria in Grotta)*, in *Civiltà Aurunca*, X, 26, 1994, p. 19-27, 39-62 (spec. p. 19-27).

<sup>76</sup> Nell'ambito della nostra ricerca abbiamo impiegato il termine grotta in relazione ad ambienti rupestri artificiali limitatamente ai casi di toponimi di consolidata tradizione.

*Escavazioni nel tufo*

Con i loro effetti erosivi sul mantello di tufo che circonda i vulcani dell'Italia centro-meridionale, le acque torrentizie e gli agenti atmosferici hanno prodotto in tempi geologici il paesaggio attuale, apparentemente quasi pianeggiante ma in realtà solcato da un intrico di valloni. Questi ultimi, specialmente nell'alto Lazio, assumono forme calanchive, con speroni di roccia a pareti verticali parallele che prendono il nome di forre.

La geomorfologia di questo paesaggio ha condizionato le scelte insediative fin dall'epoca arcaica. I pianori tufacei, delimitati dai profondi valloni, hanno rappresentato un'area ottimale per l'edificazione degli abitati, e i costoni di roccia a strapiombo che li delimitano hanno costituito una barriera difensiva inoppugnabile. Il taglio artificiale del substrato tufaceo è stato praticato per un duplice scopo: creare materiale edile e scavare spazi e ambienti funzionali a molteplici usi<sup>77</sup>. Accanto agli edifici in muratura, e molto spesso al di sotto, si è sviluppata in tal modo un'architettura in negativo, per sottrazione di materia. Necropoli, cantine, cisterne, canalizzazioni, passaggi, sono stati scavati dall'epoca etrusco-romana in poi, talvolta reimpiegati e talaltra realizzati *ex novo* durante il Medioevo<sup>78</sup>.

Le pitture oggetto del nostro studio rientrano nell'ambito degli spazi ad uso culturale: santuari, ambienti cimiteriali, cappelle, cenobi. Risalire alla funzione precisa di ciascun contesto insediativo si rivela molto spesso impossibile, dato che quasi sempre mancano nell'articolazione morfologica del sito quegli elementi discriminanti che permetterebbero di attribuire gli ambienti rupestri all'una o all'altra tipologia<sup>79</sup>. Il più delle volte ci troviamo di fronte a spazi scavati rozzamente e di forma irregolare. A parte i casi eccezionali della Grotta degli Angeli a Magliano Romano, con archi e colonne ricavati nel tufo (tavv. 22 a-b), e dell'eremo di Poggio del Conte a Ischia di Castro, imitanti decori e soluzioni spaziali propri dell'edilizia gotica (tavv. 7 c, 8 a), in genere non si riscontra l'intento di imitare forme

<sup>77</sup> T. Mannoni, *Le rocce e le argille dell'Etruria meridionale*, in *Etruria meridionale. Conoscenza, conservazione, fruizione, Atti del Convegno, Viterbo, 29 novembre-1 dicembre 1985*, Roma, 1988, p. 39-42, spec. p. 40.

<sup>78</sup> G. Colonna, *La cultura dell'Etruria meridionale interna con particolare riguardo alle necropoli rupestri*, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna, Atti dell'VIII Convegno Nazionale di Studi Etruschi e Italici, Orvieto, 27-30 giugno 1972*, Firenze, 1974, p. 253-263 (p. 255).

<sup>79</sup> Sulla difficoltà di un orientamento cronologico per lo scavo di ambienti nel tufo, relativamente al territorio della Tuscia: J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri* cit., p. 35-36. Analogamente, riguardo alla Puglia rupestre: Fonseca, *Habitat-strutture-territorio* cit., p. 15-24 (p. 19-20).

architettoniche di chiese in muratura, come invece accade in Puglia<sup>80</sup> e soprattutto in Cappadocia<sup>81</sup>.

La mancanza di elementi caratterizzanti rende difficile stabilire la cronologia dello scavo. Trattandosi spesso di cavità artificiali risalenti ad epoca etrusca o romana può anche darsi che l'intervento di età medievale sia consistito esclusivamente nell'esecuzione del dipinto murale, eventualmente accompagnata da qualche modifica strutturale di lieve entità, come l'apertura di una nicchia, lo scavo di un sedile o di una fossa per una sepoltura. La difficoltà dello studio interpretativo degli spazi rupestri si aggrava, ovviamente, per via delle frequenti alterazioni che questi hanno subito dal Medioevo a oggi a causa di trasformazioni d'uso, atti vandalici, esposizione agli agenti atmosferici<sup>82</sup>.

Soltanto in tempi recenti è andata perfezionandosi una metodologia di indagine per la lettura dei segni del taglio delle pareti. L'individuazione e l'interpretazione dei solchi lasciati dai scavatori permettono di distinguere più fasi di escavazione, eventuali pentimenti, cambi di funzione, prima, dopo e durante l'adibizione degli spazi a luogo di culto cristiano<sup>83</sup>.

Frutto di escavazione artificiale, oltre agli ambienti ricavati nei rilievi collinari e montuosi, sono pure le catacombe che, all'interno dell'area oggetto di indagine, si concentrano in corrispondenza dell'anello del suburbio romano e in casi isolati del Lazio e della Campania. Nonostante la loro funzione cimiteriale si esaurisca entro l'epoca tardo-antica, capita che in età medievale esse ospitino pannelli votivi attestanti la loro trasformazione in santuari martiriali<sup>84</sup>. Per

<sup>80</sup> F. Dell'Aquila, A. Messina, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, 1998, p. 29-125.

<sup>81</sup> C. Jolivet Lévy, *La Cappadoce médiévale* cit., p. 23-45.

<sup>82</sup> Sulle difficoltà che si incontrano nella misurazione degli spazi rupestri per la restituzione in pianta e la proiezione tridimensionale: M. Scalzo, *Sul rilievo* cit., p. 49.

<sup>83</sup> L'analisi delle tracce di lavorazione che Nicola Masini ha condotto sulle pareti interne della chiesa rupestre di Santa Maria delle Grazie presso San Marzano, in provincia di Taranto, ha portato a considerevoli risultati: «In un centinaio di metri quadrati scopriamo che l'orientamento liturgico è cambiato ben tre volte e che parte dell'ipogeo ha avuto per un certo periodo anche una funzione funeraria. In otto secoli si susseguono tutte le possibili varianti icnografiche: dalla pianta centrale, all'impianto basilicale a due navate, dall'unica navata, alla chiesa *subdivo*», N. Masini, *Evoluzione delle fasi di escavazione ed elementi architettonici del Santuario*, in C. D. Fonseca, a cura di, *Dalla 'defensa' di San Giorgio alla 'lama' della Madonna delle Grazie. Il santuario rupestre di San Marzano (TA)*, Galatina, 2001, p. 61-86 (p. 85). Per un approccio scientifico all'esame dei segni di escavazione, si vedano anche i contributi delle ricerche nell'area della Tuscia, coordinate da Elisabetta De Minicis: E. De Minicis, *Insedimenti rupestri* cit.

<sup>84</sup> *Infra*, p. 203-208.

questa ragione abbiamo incluso nella nostra ricerca alcune testimonianze pittoriche dell'universo ipogeo.

### *Grotte carsiche*

Ben diverso da quello tufaceo è il paesaggio dei rilievi calcarei e la fisionomia degli ambienti rupestri che possono originarsi al loro interno. Qui la morfologia degli spazi è solo il frutto dell'incontro di determinati fattori naturali. Le grotte che si aprono nei costoni di roccia calcarea, difficilmente modificabili dalla mano dell'uomo per via della durezza della materia, sono il prodotto del fenomeno dell'erosione carsica<sup>85</sup>. In particolari condizioni climatiche il carbonato di calcio contenuto nel calcare tende a sciogliersi per poi ricristallizzare dando origine a cavità rivestite di croste concrezionali dal profilo increspato e frastagliato che conferiscono agli ambienti un aspetto fortemente irregolare.

Proprio le caratteristiche morfologiche e idrogeologiche hanno influito nella scelta di adibire le grotte naturali a luogo di culto. Tuttavia l'avvicinamento alla sfera religiosa non si spiega soltanto sulla base delle esigenze funzionali: al di là dell'utilizzo come rifugio dagli agenti atmosferici e fonte di approvvigionamento idrico per via della frequente presenza di sorgenti al suo interno, nell'immaginario medievale la grotta naturale viene associata al miracoloso. Il movimentato scenario delle superfici rocciose e lo stillicidio perenne dell'acqua che trasuda dal calcare, rendendolo iridescente e traslucido in un gioco di riflessi mutevoli a seconda delle ore del giorno, hanno contribuito a proiettare questo genere di ambienti nell'universo del sacro.

All'interno degli antri naturali lo spazio destinato alla liturgia e alla preghiera è di solito assai limitato. In età medievale il percorso compiuto dal clero e dai fedeli si limitava probabilmente al breve tragitto che dall'entrata portava all'altare, rischiarato dalla luce diurna o da lampade ad olio. Tutt'intorno, gli anfratti rocciosi e le cavità più profonde rimanevano inesplorate e avvolte nel buio. Sul monte Tancia, varcato l'ingresso del santuario, l'altare s'incontra a breve distanza sulla parete di destra mentre il fondo della grotta resta immerso nell'oscurità<sup>86</sup>. Sul monte Monaco di Gioia, l'imbotte con la decorazione pittorica d'età medievale riveste un corridoio naturale

<sup>85</sup> L'anidride carbonica sciolta nell'acqua trasforma il carbonato di calcio della roccia in bicarbonato di calcio solubile che tende a precipitare e a ricristallizzare formando nuovamente carbonato allo stato di concrezioni (U. Sauro, *Morfologia carsica*, in G. B. Castiglioni, a cura di, *Geomorfologia*, Torino, 1979, p. 209-254, spec. p. 208-216, 230-244).

<sup>86</sup> *Infra*, p. 83-86.



che si inoltra verso l'interno senza lasciar scorgere la fine (tav. 79 a)<sup>87</sup>. Nel santuario di Ninfa, al centro della cavità maggiore della grotta, è stato allestito lo spazio presbiteriale (tav. 71 a) ma il piccolo altare conservato nell'ambiente secondario permette di ipotizzare l'esistenza, all'origine, di un circuito processionale<sup>88</sup>.

Al di là della polarità centripeta dell'altare, è la presenza dell'acqua a calamitare l'attenzione del fedele all'interno della grotta. Sempre nel santuario del monte Monaco, a destra dell'ingresso alla cappellina, un piccolo pozzo permette di usufruire della sorgente (tav. 45 a). Nel santuario del monte Massico l'apertura dei due archi lungo un lato dell'imbotte non si spiega se non per il fatto che la muratura incornicia l'area dove l'acqua affiora dalla roccia (tav. 42 a)<sup>89</sup>. Nella grotta di San Mauro sul monte Taburno, una vasca quadrangolare è stata costruita in corrispondenza dello stillicidio che proviene da una stalattite (tav. 46 a)<sup>90</sup>. Un articolato sistema di canalette per la raccolta delle gocce d'acqua caratterizza le grotte dello Spirito Santo presso Roccasecca, nel frosinate, e di San Michele a Foglianiise, nel beneventano<sup>91</sup>. Sono tracce di culti idrici che risalgono ad epoca precristiana e superano di gran lunga il raggio territoriale della nostra ricerca<sup>92</sup>.

Se per gran parte di questi santuari si può ipotizzare un'origine per imitazione di quello micaelico del monte Gargano<sup>93</sup>, che nei primi secoli dell'altomedioevo si presentava agli occhi dei pellegrini come una grande caverna naturale<sup>94</sup>, interessanti somiglianze si deli-

<sup>87</sup> *Infra*, p. 164-167.

<sup>88</sup> *Infra*, p. 139-144.

<sup>89</sup> *Infra*, p. 155-160.

<sup>90</sup> *Infra*, p. 167-168.

<sup>91</sup> Torriero, *La Chiesa Rupestre* cit., tabella a p. 21. Per la mancanza di testimonianze pittoriche al loro interno, riscontrata in occasione di visite *in loco*, i due contesti sono stati esclusi dal nostro catalogo.

<sup>92</sup> A proposito delle offerte votive risalenti all'età del bronzo in ambienti rupestri sparsi un po' ovunque sul territorio italiano, è stato notato che molto spesso esse sono state «deposte in aree difficilmente accessibili delle grotte, in prossimità di corsi d'acqua e di inghiottitoi sotterranei. La frequente presenza di acque sotterranee nei luoghi delle offerte, inoltre, ha sempre suggerito un legame tra riti legati alla sfera produttiva e acque salutari, legame che proseguirà fino ad epoca storica, come testimonia la continuità di frequentazione culturale di numerose grotte»: M. Miari, *Offerte votive legate al mondo vegetale e animale nelle cavità naturali dell'Italia protostorica*, in L. Quilici e S. Quilici Gigli, a cura di, *Agricoltura e commerci dell'Italia antica (Atlante tematico di Topografia Antica, I supplemento)*, Roma, 1995, p. 11-29 (p. 11).

<sup>93</sup> M. Sensi, *Alle radici della committenza santuariale*, in M. Tosti, a cura di, *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 317), p. 207-255, spec. p. 219-230.

<sup>94</sup> J. Hourlier, *Le Mont Saint-Michel avant 966*, in *Millénaire monastique du*

neano al confronto con il ricco campionario di grotte cretesi documentate quarant'anni or sono, da Paul Faure. Con l'occhio attento alla compagine geologica dell'isola, lo studioso ebbe modo di individuare in un centinaio di antri naturali, molti dei quali di origine carsica, tracce di frequentazione umana dal neolitico ai giorni nostri, in gran parte dovuta alla loro adibizione a santuari<sup>95</sup>. Poté inoltre appurare che non poche caverne dedicate a un santo o alla *Panaghia spelaiotissa*, sono meta di pellegrinaggio da tempo immemorabile e, fino ad epoca recente, teatro di atti idolatrici e riti propiziatori gravitanti intorno a stalattiti, nelle quali sono state riconosciute sembianze antropomorfe, e sorgenti d'acqua, la cui presenza è stata attribuita ad eventi miracolosi<sup>96</sup>. Le grotte cretesi condividono con quelle dell'Italia centro-meridionale non pochi elementi: le concrezioni calcaree dalle forme movimentate e irregolari, lo scivolamento dell'acqua lungo le pieghe della roccia, l'esiguità dello spazio destinato alle pratiche culturali rispetto alla vastità della superficie calpestabile dell'antro. Affinità tra santuari geograficamente così distanti rivelano l'ampiezza di un fenomeno che non può essere compreso se non da un punto di osservazione che domini almeno l'intero versante occidentale del bacino mediterraneo.

### *Tipologie semirupestri*

Più spesso rispetto ai siti rupestri di origine artificiale, le grotte naturali sono provviste di cortine murarie eseguite allo scopo di isolare la cavità dall'ambiente esterno o creare un'articolazione di spazi. Siamo di fronte, in questi casi, a un genere di monumenti che possiamo definire semirupestri, secondo un'espressione già impiegata in precedenza<sup>97</sup>. A titolo di esempio può essere citato il santuario di Sant'Angelo in Asprano, edificio in muratura eretto all'interno

*Mont-Saint-Michel*, 5 voll., Parigi, 1966-1983, I (a cura di J. Laporte); S. Bettocchi, I. Aulisia, *Dalle origini ai Longobardi. Le testimonianze letterarie*, in *L'Angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano (Monte Sant'Angelo 25 settembre-5 novembre, Roma 16 novembre-15 dicembre 1999)*, catalogo della mostra, Foggia-Roma, 1999, p. 15-29; M. Trotta, A. Renzulli, *La grotta garganica: rapporti con Mont-Saint-Michel e interventi longobardi*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 316), p. 427-448, spec. p. 429.

<sup>95</sup> P. Faure, *Fonctions des cavernes* cit., p. 66-69.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 213-216, figg. 4 (tav. IX), 2 (tav. XVII), 1-6 (tav. XXIII), 1-3 (tav. XXIV).

<sup>97</sup> M. Falla Castelfranchi, R. Mancini, *Il culto di S. Michele in Abruzzo e Molise dalle origini all'Altomedioevo, secoli V-XI*, in C. Carletti e G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, 1994, p. 507-551, spec. p. 539-543.

di una grande concavità del calcare della montagna (tav. 37 a-b)<sup>98</sup>. Anche se la cappella è costruita in muri di pietrisco, la componente rupestre ha da sempre avuto un forte valore simbolico tant'è che la sacralità del luogo non può prescindere dalla presenza incombente della parete rocciosa che sembra quasi accogliere il piccolo edificio nell'alveo della montagna.

In Italia meridionale, il santuario in rupe che in maniera più eclatante mostra come la scenografia della roccia riesca ad imporsi sull'opera muraria, è quello di San Michele ad Olevano sul Tusciano, ubicato aldilà dei confini del territorio oggetto del nostro studio. Il santuario di Olevano rientra fra le più note espressioni dell'arte rupestre medievale eppure, paradossalmente, è costituito da un'articolazione di quattro cappelle ed altre strutture, tutte quante frutto di interventi in muratura eseguiti all'interno di un'enorme cavità rocciosa di origine naturale.

Anche se meno frequenti, cortine murarie s'incontrano pure fra gli insediamenti rupestri di origine artificiale. I blocchi di tufo che integrano le pareti mancanti della Grotta di San Leonardo a Castel Sant'Elia e della Grotta degli Angeli di Magliano Romano, sono dovuti probabilmente a un intervento sopraggiunto a seguito del progredire dell'erosione della falesia<sup>99</sup>. Diverso è il caso della chiesa semirupestre di Santa Fortunata a Sutri dove al vano quadrato scavato nel tufo si è voluto congiungere un corpo di fabbrica in blocchi di tufo e laterizi che riprende il modello basilicale a tre navate<sup>100</sup>.

### *Sacralità e funzionalità*

In conclusione, nella distinzione fra grotte naturali e ambienti scavati dalla mano dell'uomo, che sottintende il più delle volte una differenza nella composizione geologica del substrato roccioso, emergono diversità anche sul piano culturale. La grotta naturale ha senza dubbio un'intrinseca valenza simbolica della quale gli spazi ricavati nel tufo sono privi. Le caratteristiche della grotta calcarea, vale a dire la sua origine naturale, le forme insolite delle superfici interne, la sorgente d'acqua, la posizione in luogo isolato ed elevato, divengono elementi che concorrono a trasformare l'antro in luogo di culto. L'ambiente scavato nel tufo, invece, rappresenta di per sé soltanto un'alternativa ad un edificio *sub divo*, preferito talvolta a quest'ultimo per esigenze di funzionalità ed economia.

Al fine di evitare il rischio di un'eccessiva schematizzazione, tuttavia, è utile far riferimento a qualche eccezione. In presenza di un

<sup>98</sup> *Infra*, p. 135-139.

<sup>99</sup> *Infra*, p. 47-51, 90-93.

<sup>100</sup> *Infra*, p. 61-63.

contesto rupestre di forte impatto estetico, oppure intriso di memoria religiosa, anche un ambiente frutto di escavazione artificiale può appropriarsi di una valenza simbolica. Il santuario di San Vivenzio presso Norchia<sup>101</sup>, ad esempio, scavato sulla sommità di una collina che un vallone separa da una serie di alte falesie di tufo, dovette caricarsi di un valore sacrale almeno a partire dai primi decenni del XII secolo, allorquando venne istituito al suo interno il culto a san Michele, guardiano delle alture e dei rilievi rocciosi, come lasciano presumere le pitture d'età romanica, evocanti gli episodi dell'apparizione dell'arcangelo sul monte Gargano, che ne rivestono le pareti. L'alto Lazio offre anche il caso della suggestiva valle Suppentonia, culla di uno dei più antichi insediamenti eremitici dell'Occidente cristiano<sup>102</sup>. Gregorio Magno, evocando la memoria dei santi Nonno ed Elia che a suo dire avevano abitato questo luogo in veste di eremiti, non tralascia di annotare la bellezza del paesaggio calanchivo : «*quo videlicet in loco ingens desuper rupis eminent*»<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> *Infra*, p. 57-60. Per un profilo geomorfologico del territorio di Norchia, si veda : V. Di Grazia, *La geologia del sito*, in E. Colonna Di Paolo, G. Colonna, a cura di, *Norchia, I*, Roma, 1978, p. 136-147.

<sup>102</sup> *Infra*, p. 47-51, 190-192.

<sup>103</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* (I, 8, 2), a cura di A. De Vogüé, 3 voll., Parigi, 1978-1980 (*Sources Chrétiennes*, 251, 260, 265), II, p. 73.

## CAPITOLO II

# CATALOGO DELLE TESTIMONIANZE PITTORICHE

### 1 – PROVINCIA DI VITERBO

#### *Barbarano Romano, Grotta di San Simone*

Nei dintorni di Barbarano Romano, sul versante orientale della necropoli etrusca di San Giuliano, una tomba a doppia camera conserva resti di una pittura medievale raffigurante l'episodio evangelico della Presentazione al tempio (tavv. 1 a, 53 a)<sup>1</sup>. È probabile che il toponimo, San Simone, derivi dalla presenza del sacerdote Simeone nella scena dipinta.

La tomba è costituita da un ampio ambiente a pianta rettangolare che tramite un arco a tutto sesto dà accesso ad un piccolo vano quadrato. Sulla parete di fondo di quest'ultimo si trova il pannello con la scena cristologica. Ai lati sono stati ricavati due bancali : quello di sinistra si sviluppa per circa due terzi della lunghezza dell'invaso, quello di destra, invece, occupa la parete per intero e gira ad angolo retto lungo il muro di fondo fino ad interrompersi bruscamente, al centro, a causa di un recente intervento di scalpellatura, che ha provocato, con ogni probabilità, l'asportazione dell'altare<sup>2</sup>. Entrambe le volte dei due ambienti presentano la tipica copertura etrusca a doppio spiovente<sup>3</sup>. Sul lato destro della prima camera si conservano due alti gradini che coprono l'intera lunghezza della parete e al centro una nicchia a semicerchio quasi soltanto abbozzata, forse risultato dell'escavazione di una conca absidale rimasta incompiuta.

<sup>1</sup> Segnalata negli anni '30 del secolo scorso dall'archeologo Augusto Gargana nell'ambito di uno studio sulla necropoli di San Giuliano (A. Gargana, *La necropoli rupestre di S. Giuliano*, in *Monumenti antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, XXXIII, 1931, p. 298-443, spec. p. 375, tav. XXVII, fig. 46), la pittura è stata oggetto di analisi da parte di Fulvio Ricci (F. Ricci, *Aspetti di cultura figurativa medioevale e rinascimentale a Barbarano Romano*, in *Informazioni*, I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 70-74). Cfr. anche M. E. Piferi, *Affreschi romanici nel Viterbese*, Viterbo, 2001, p. 84-85, fig. 90. Sulle tombe etrusche della necropoli di San Giuliano : S. Steingraber, *Neue Grabungen in der Felsgräber-nekropole von San Giuliano bei Barbarano Romano (VT)*, in *Antike Welt*, 23, 1992, p. 221-223.

<sup>2</sup> È probabile che il blocco fosse ancora integro al tempo dello studio di Gargana : «nella parete di fondo scorgesi ancora una rozza mensa d'altare, ricavata nel vivo del tufo», A. Gargana, *La necropoli cit.*, p. 375.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 338, figg. 8-9.

Nonostante la coltre di nerofumo che ricopre gran parte delle pareti all'interno della tomba, si scorgono tracce di intonaco anche nell'ambiente principale, in corrispondenza dello spazio di risulta tra l'arco d'accesso al vano minore e la volta soprastante.

Il pannello raffigurante la Presentazione è leggibile nell'assetto generale sebbene il deterioramento della pellicola pittorica abbia raggiunto uno stato avanzato e si riscontrino anche i segni di scalpellature vandaliche. All'interno di una doppia banda rossa e gialla, cinque personaggi sono disposti nel modo seguente : al centro, sopra un altare, la figura infantile di Gesù viene sorretta dalla Vergine, che incede da sinistra. Dietro ad essa è Giuseppe che reca le colombe per l'offerta. Dall'altra parte, sulla destra, solleva le mani il sacerdote del tempio, Simeone, che precede la profetessa Anna, la quale regge un cartiglio con un'iscrizione a lettere rosse, frammentaria ma facilmente identificabile : *BEATVS VEN[TER QVI TE P]OR[TAVIT ET VBERA QVAE SVXISTI]*<sup>4</sup>.

Considerata la perdita quasi totale dei tratti salienti delle figure, soprattutto le mani e i volti, occorre rinunciare ad un'approfondita analisi stilistica del dipinto, ancora possibile, forse, una decina di anni fa, allorché vennero notati alcuni dettagli oggi perduti<sup>5</sup>. Ciononostante, per l'impostazione generale della scena, la volumetria dei personaggi, il panneggio morbido in chiaroscuro e la fluente capigliatura di Simeone, possiamo condividere l'ipotesi di un'attribuzione del pannello sullo scorcio del XIII secolo in passato avanzata sulla base del confronto con le decorazioni musive delle basiliche romane di Santa Maria Maggiore e Santa Maria in Trastevere, raffiguranti lo stesso soggetto e assegnate all'ultimo decennio del XIII secolo<sup>6</sup>.

#### *Bassano Romano, San Giovanni a Pollo*

A circa un chilometro ad est di Bassano Romano, in aperta campagna, si trova l'insediamento rupestre di San Giovanni a Pollo, costituito da una serie di ambienti scavati sul fianco verticale di una collina tufacea<sup>7</sup>. Uno di essi, inglobato da un recente edificio in muratura a due spioventi contenente

<sup>4</sup> *Luca*, 11, 28-29. Iscrizione già correttamente identificata da Ricci : F. Ricci, *Aspetti* cit., p. 70.

<sup>5</sup> «Sull'altare è visibile la piccola fornace con il fuoco sacro e di fronte un uccello in volo», *Ibid.*, p. 70.

<sup>6</sup> Analogamente : *Ibid.*, p. 71; E. Piferi, *Affreschi* cit., p. 85. Sui mosaici delle due basiliche romane, cfr. F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli X-XIII Aggiornamento scientifico di Francesco Gandolfo*, II, Roma, 1988, p. 247-372 (p. 330, 336).

<sup>7</sup> G. Duncan, *Sutri (Sutrium)*, in *PBSR*, 26, 1958, p. 63-134; J. Raspi Serra, *Insedimenti e viabilità in epoca paleocristiana nell'Alto Lazio*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Aquileia e altrove 27 maggio-1 giugno 1972*, Trieste, 1974, p. 398-401; Eadem, *Insedimenti rupestri* cit., p. 93-100; A. M. Giuntella, *Il Cristianesimo a Sutri : le testimonianze archeologiche*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia. II Convegno, Viterbo 7-8 maggio 1983*, Roma, 1984, p. 167-193 (190-193); P. Chiricozzi, *Le chiese delle diocesi di Sutri e Nepi nella Tuscia meridionale*, Grotte di Castro, 1990, p. 171-172; S. Piazza, *Pittura rupestre a San Giovanni a Pollo* cit., p. 317-333.

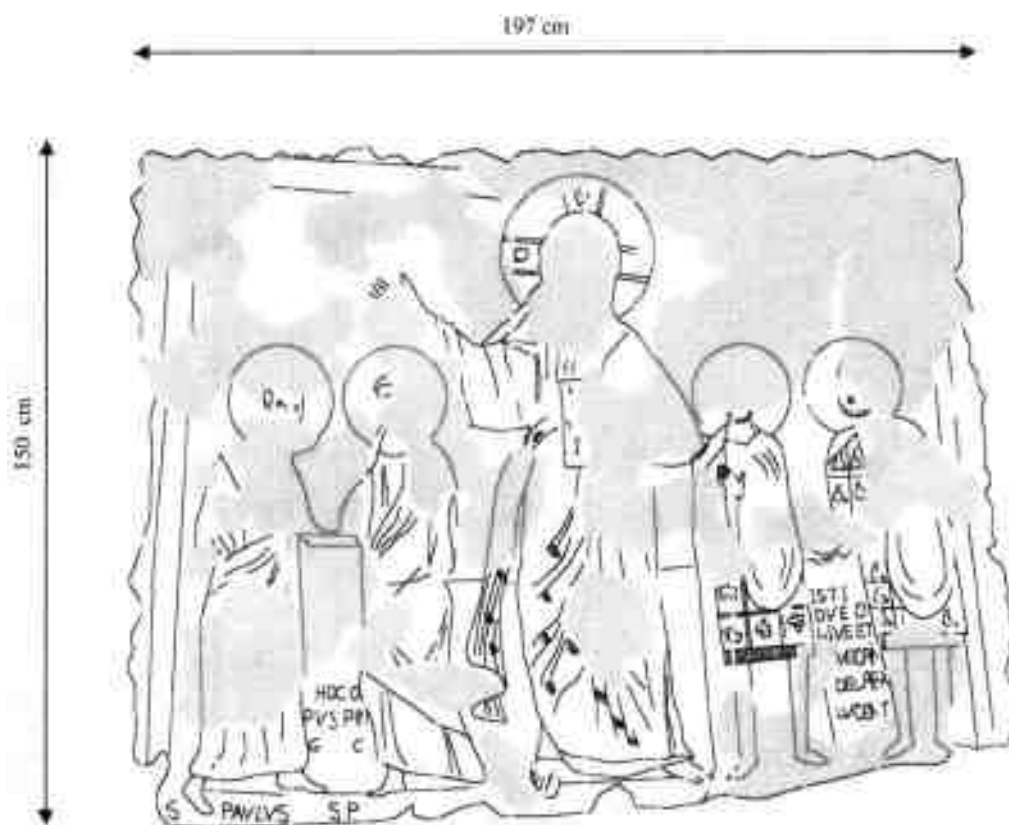


Fig. 4 – Bassano Romano, S. Giovanni a Pollo, grafico del pannello pittorico.

strumenti agricoli, conserva sulla parete di fondo un pannello pittorico d'età medievale, scoperto negli anni '50 del secolo scorso da Guy Duncan nel corso di una *survey* archeologica nel territorio sutrino (tavv. 1 b-d, 53 b)<sup>8</sup>. La pittura è sfuggita alla critica recente probabilmente perché poco nota ma forse anche per essere stata considerata troppo compromessa dal cattivo stato di conservazione<sup>9</sup>.

Il riquadro pittorico, che misura circa due metri di larghezza e uno e mezzo d'altezza, è composto da cinque figure frontali allineate: il Cristo al centro e due coppie di santi, di dimensioni assai minori, ai lati. La raffigurazione è incorniciata da una banda rossa che gira tutt'intorno al rettangolo, segno che il dipinto è stato concepito come immagine isolata e conclusa in se stessa.

Entrando nel piccolo edificio ci si rende conto che il rapporto fra il pannello e lo spazio circostante sfugge a qualsiasi logica interpretativa. La pittura è collocata all'interno di un vano rupestre privo di un qualunque segno che possa far pensare a un originario uso dell'ambiente a scopo religioso.

<sup>8</sup> G. Duncan, *Sutri* cit., p. 127-130.

<sup>9</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 93; L. Miglio, *Sutri* cit., p. 190-191. Si veda anche *supra*, p. 5-6.

L'escavazione nel banco di tufo è proceduta senza l'intenzione di imitare una conca absidale o una qualsiasi altra forma architettonica e inoltre non vi è traccia di altare. Soprattutto colpisce la distanza, oltre due metri, che separa il dipinto dal suolo di calpestio.

È apparso invece ancora leggibile, dopo un attento esame dei brani pittorici ancora *in situ*, il contenuto dell'immagine rappresentata.

Sul fondo di un paesaggio ridotto all'essenziale, con una spartizione in due sole campiture, verde scuro e azzurro, a simulare rispettivamente un prato e il cielo soprastante, il Cristo, con pallio bianco clavato percorso da una fitta rete di pieghe in azzurro chiaro, solleva il braccio destro come ad introdurre la coppia di santi che provengono da quella direzione. In corrispondenza dell'altro braccio, dove la figura è attraversata da una grande lacuna, si scorgono i resti del libro aperto delle sacre scritture sul quale era dipinta un'iscrizione.

La coppia di sinistra è identificabile grazie ai resti delle iscrizioni onomastiche che corrono sul tratto di cornice sottostante, ma anche dai peculiari tratti somatici dei volti che sopravvivono in parte: si tratta degli apostoli Pietro e Paolo vestiti di una tunica bianca e di un pallio rispettivamente rosa e verde. Ai tempi dell'indagine di Duncan si conservava una parte dell'iscrizione dipinta sul cartiglio che i due apostoli esibivano nel mezzo, con le lettere «FVERIM SOCII»<sup>10</sup>, oggi del tutto perduta a seguito dell'ampliarsi in questa zona di una lacuna.

La coppia di destra è costituita da due santi vestiti in abiti militari, con corta veste riccamente ornata e clamide che copre la spalla sinistra. I due, quasi speculari, reggono a loro volta un cartiglio con un'iscrizione che è stato possibile leggere per intero a seguito di un'analisi a luce radente (tav. 1 c): «ISTI DVE OLIVAE ET DVE CANDELABRA LVCENT[IA SVNT]»<sup>11</sup>. L'espressione è contenuta in un passo dell'Apocalisse (11,4) che allude alla visione dei due testimoni prima dell'apertura del settimo sigillo. La stessa frase viene ripresa in un inno che Floro da Lione († 860 ca) dedica ai santi Giovanni e Paolo<sup>12</sup>. Le allegorie degli ulivi e dei candelabri, evocanti rispettivamente la fede fruttuosa e la gloria eterna, vengono in questo caso associate ai due soldati che insieme hanno patito il martirio. E proprio l'intitolazione dell'inno di Floro permette il riconoscimento dei due personaggi che costituiscono la coppia di destra, appunto i martiri Giovanni e Paolo, soldati dell'impero romano<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> G. Duncan, *Sutri* cit., p. 128.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>12</sup> «Hos ceu fructiferas florens paradisis olyvas/ inriguo vitae iugiter amne rigat/ Hi sunt aeterno candelabra fulgida templo»: *Ymnus in natale sanctorum Iohannes et Pauli*, in *MGH, Antiquitates, Poëtae Latini Medii Aevi*, 2/2, a cura di E. Dümmler, Berlino, 1884, p. 542, v. 43. L'accostamento candelabro-martirio venne suggerito da Leclercq: H. Leclercq, *Candélabre*, in F. Cabrol, a cura di, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, Parigi, 1910, coll. 1834-1842 (col 1842).

<sup>13</sup> Cfr. G. De Santis, *I santi Giovanni e Paolo martiri celimontani*, Roma, 1962.



L'identificazione di questi ultimi offre la possibilità di sciogliere i dubbi sull'antica intitolazione dell'insediamento rupestre. L'espressione «a Pollo», che in passato ha fatto pensare a una derivazione da Apollo per via della supposta esistenza nelle vicinanze di un tempio dedicato alla divinità pagana<sup>14</sup> non è altro che il risultato della corruzione del nome *Paulus*.

Un'altra iscrizione, oggi visibile solo in tracce, fornisce un dato importante che concerne il donatore. Fino a qualche tempo fa, all'interno della sezione di prato compresa fra i due apostoli, si poteva leggere : «EGO P(RES)B(YTER) G(RE)G(ORIVS) HOC OPVS PING(ERE) FEC[I]»<sup>15</sup>. Anche se risalire all'identità del personaggio appare impossibile, la qualifica di presbitero dà adito a ritenere probabile che l'ambiente rupestre, almeno al momento dell'intervento pittorico, assolvesse la funzione di oratorio campestre piuttosto che di unità insediativa di tipo cenobitico come proposto in passato<sup>16</sup>.

Circa l'epoca di esecuzione del pannello, la resa formale delle figure, l'immagine monumentale del Cristo con braccio destro sollevato e fluente panneggio, la presenza dei cartigli con le iscrizioni, rivelano un apparentamento con gli affreschi della basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, databili tra la fine dell'XI secolo e i primi decenni del XII<sup>17</sup>. Allo stesso periodo si può, quindi, attribuire il dipinto di San Giovanni a Pollo<sup>18</sup>.

#### *Bolsena, «Grotta» di Santa Cristina*

All'interno della cosiddetta Grotta di Santa Cristina, ambiente ubicato all'ingresso delle omonime catacombe di Bolsena, i restauri svolti in occasione del Giubileo del 2000 hanno portato alla luce una pittura medievale di notevole interesse<sup>19</sup>. Rimovendo la pala di ceramica invetriata, dietro al cibo-

<sup>14</sup> P. Chiricozzi, *Le chiese* cit., p. 172. Sul toponimo «San Giovanni in Apollo», cfr. G. F. Gamurrini, A. Cozza, A. Pasqui, R. Mengarelli, *Carta archeologica d'Italia (1881-1897). Materiali per l'Etruria e per la Sabina*, Firenze, 1972, p. 278.

<sup>15</sup> L'abbreviazione «PBS GG» è stata giustamente sciolta in *presbyter Gregorius* : G. Duncan, *Sutri* cit., p. 128.

<sup>16</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 97.

<sup>17</sup> F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 257-259; E. Parlato, S. Romano, a cura di, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano, 2001 (I ed. 1992), p. 167-178 («Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia», scheda a cura di S. Romano).

<sup>18</sup> Vaghe erano le indicazioni di Duncan in proposito : «The fresco is in a common Roman-Byzantine style [...] we can use the distinctive style to place it in the twelfth century, or the thirteenth at the latest», G. Duncan, *Sutri* cit., p. 129.

<sup>19</sup> Sulle catacombe di S. Cristina a Bolsena, cfr. : V. Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani del Lazio. I, Etruria meridionale*, Città del Vaticano, 1988, p. 132-185; Id., *Lavori di sistemazione e di restauro nella catacomba di S. Cristina a Bolsena*, in *Bollettino di Studi e Ricerche. Biblioteca comunale di Bolsena*, 1989, 4, p. 135-139; C. Carletti, V. Fiocchi Nicolai, *La catacomba di S. Cristina a Bolsena*, Città del Vaticano, 1989. Una prima riflessione sulle pitture del vestibolo, scoperte durante i restauri del 1999, è stata espressa dalla Dott.ssa Maria Teresa Marsilia che ha offerto la consulenza storico-artistica alla campagna di interventi conservativi (cfr. il pieghevole pubblicato dalla «Artigiografica» di Viterbo a cura di M. T. Marsilia, *Basilica di S. Cristina a Bolsena. Cappella del Corpo di Cristo. Altare del Miracolo*, Viterbo, 2000). Di recente sono comparsi anche i contributi di Se-

rio che sormonta l'altare, l'asportazione di un intonaco settecentesco alquanto deteriorato ha restituito alla vista l'originaria decorazione absidale (tav. 2 a)<sup>20</sup>. La pittura rappresenta un Cristo a figura intera avvolto in un pallio ocra con braccio destro levato nell'atto di compiere, verosimilmente, il segno della benedizione e la mano sinistra, all'altezza dei fianchi, aperta verso l'esterno (tavv. 2 b, 54 a). Ai piedi del Salvatore, su entrambi i lati, è dipinta una palma a tre rami che si diparte dalla bassa linea dell'orizzonte stagliandosi sul fondo verde scuro e al disotto un pavone. Concludono la scena due personaggi conservatisi solo in porzioni limitate. Della figura di sinistra si scorgono i resti di un panneggio rosa su tunica bianca e un braccio sollevato in direzione del Cristo con il palmo della mano aperto, in segno di deferenza (tav. 2 c). Di quella di destra è visibile parte della ricca veste verde e ocra (tav. 2 d).

I recenti restauri hanno scoperto anche un frammento del ciclo agiografico che si dispiegava lungo la parete settentrionale, di fronte all'abside. Il brano raffigura la scena di un martirio : un personaggio femminile nimbato è legato al collo e ai polsi da due sgherri (tav. 3 b). Accanto, sulla sinistra, altri due aguzzini insieme a un individuo in scala minore, rappresentato più in basso, si dirigono verso una figura centrale troppo lacunosa per tentarne l'identificazione. Quanto alla vittima del martirio, va da sé che si tratta di Cristina, in origine probabilmente rappresentata lungo la parete nei molteplici episodi del suo supplizio, raccontati con dovizia di particolari nella *passio*<sup>21</sup>. In corrispondenza dell'estremità inferiore della superficie pittorica si distinguono le tracce di un'iscrizione con la parola «VBERA» (mammelle), ad indicare che la scena in questione è quella della tortura dei serpenti o dell'amputazione del seno<sup>22</sup>. L'esistenza di un ciclo agiografico dedicato alla martire locale permette di riconoscere la stessa Cristina nel personaggio riccamente vestito che campeggia acefalo nella zona di sinistra dell'abside. La figura dipinta sulla parte opposta, per la tunica bianca e il pallio rosa, farebbe invece pensare a uno degli apostoli, forse Pietro che meglio li rappresenta.

rena Romano e Elena Piferi che però hanno preso in esame il monumento prima del rinvenimento della pittura dell'abside : E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 313 («Bolsena, S. Cristina», scheda a cura di S. Romano); E. Piferi, *Affreschi* cit., p. 49-57. Delle pitture di Bolsena ho parlato in occasione del convegno sull'arte della riforma gregoriana tenutosi a Losanna nel dicembre del 2004 : S. Piazza, *Peintures rupestres dans le Latium à l'époque de la réforme grégorienne. La «Grotta di Santa Cristina» à Bolsena et autres lieux plus ou moins connus*, in S. Romano, J. Enckell, a cura di, *Rome et la réforme grégorienne. Atti del Convegno, Lausanne, 10-11 dicembre 2004*, Roma, in corso di stampa.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Sull'agiografia di Cristina : P. Paschini, *Ricerche agiografiche : S. Cristina di Bolsena*, in *RivAC*, II, 1925, p. 167-194; A. Amore, *Cristina, santa martire di Bolsena*, in *BiblSS*, IV, coll. 330-332; M. Moscini, *Cristina di Bolsena : culto e iconografia*, Viterbo, 1986, spec. p. 11-42. Sull'iconografia del ciclo agiografico : I. Belli Barsali, *Cristina, santa martire di Bolsena. Iconografia*, in *BiblSS*, IV, 1964, coll. 332-338; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, 1965 (rist. 1986), coll. 280-281.

<sup>22</sup> E. Piferi, *Affreschi* cit., p. 57.

Altri brani pittorici d'età medievale, scoperti nel corso di un'operazione di descialbo degli anni '60 del secolo scorso, e però segnalati da eruditi locali nel XVII secolo<sup>23</sup>, si conservano su due strati sovrapposti nel tratto superiore del muro orientale dello stesso ambiente (tav. 3 a). Gli avanzi della pittura più antica si riferiscono a un Giudizio Universale. Di esso si sono conservati resti di tre apostoli assisi sugli scranni con libri aperti sulle ginocchia che riproducono i loro nomi: *S(ANCTVS) IOH(ANNES)*, *S(ANCTVS) TADEVS* (tav. 3 c). Su una fila superiore, come di consueto, sono disposti gli angeli<sup>24</sup>.

Il secondo strato d'intonaco sembra replicare lo stesso soggetto. Del Giudizio, in questo caso, s'è conservata quasi per intero la figura del Cristo, seduto sull'arcobaleno e circondato da una mandorla, oltre a resti consistenti della schiera degli apostoli e di due angeli. Accanto, sulla sinistra, lo stesso strato d'intonaco prosegue sopra l'arco di accesso all'aula che immette alle catacombe. Vi è effigiata un'*imago* clipeata di Cristo sorretta da due angeli in volo, affiancati da una figura femminile sulla destra tradizionalmente associata a santa Cristina, che ricalca la tipologia iconografica dell'*Ecclesia*<sup>25</sup>, e da un individuo con mitria e *omophorion* sul lato opposto, identificabile con Urbano IV<sup>26</sup> per il fatto che durante il suo pontificato, nel 1263, proprio in questo ambiente si sarebbe consumato il celebre miracolo dell'ostia che portò il pontefice a intervenire in favore dell'istituzione della festa del *Corpus Domini* (tav. 4 a)<sup>27</sup>.

La comune soluzione adottata nella ripartizione del fondo, con le due semplici bande ocra e grigio ceruleo o verde scuro, l'uniformità del tratto ampio e nero caratterizzante le figure, portano a ritenere la decorazione dell'abside, il brano pittorico con il martirio di Cristina e il primo strato del

<sup>23</sup> V. Focchi Nicolai, *I cimiteri* cit., p. 179 e n. 911.

<sup>24</sup> Seppure esemplificato, nel Giudizio di Bolsena l'ordine delle figure coincide con quello del terzo e del quarto registro della controfacciata di Sant'Angelo in Formis: Y. Christe, *Jugements derniers*, Parigi, 1999, p. 277-278, fig. 169.

<sup>25</sup> G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 voll., Città del Vaticano, 1984, III (*Addenda et corrigenda*), p. 155. L'immagine di Bolsena corrisponde all'*Ecclesia*, raffigurazione diffusa soprattutto a partire dal XII secolo, per gli attributi che indossa e reca in mano, la corona e il calice eucaristico, e per la posizione all'interno di una rappresentazione, quella del Cristo in gloria, che ha una valenza simbolica. Sull'argomento cfr.: H. Toubert, *Les représentations de l'Ecclesia dans l'art des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, in *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, XIII, Todi, 15-18 ottobre 1972*, Todi, 1973 (rist. in H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Parigi, 1990, p. 37-63), p. 67-101.

<sup>26</sup> G. Ladner, *Die Papstbildnisse* cit., III, p. 155.

<sup>27</sup> Durante una messa celebrata all'interno della Grotta di Santa Cristina da un sacerdote tedesco, di passaggio nel borgo della Tuscia, al momento dell'eucaristia dall'ostia spezzata sarebbero scaturite gocce di sangue che avrebbero lasciato una traccia indelebile sulla mensa dell'altare: F. Gentili, *Il miracolo eucaristico di Bolsena e la bolla «Transiturus» di papa Urbano IV*, in *Bollettino di Studi e Ricerche*, I, 1985, p. 127-132. Ad attestare la fortuna del miracolo di Bolsena giova ricordare l'affresco che Raffaello eseguì nelle stanze vaticane: R. Schumacher, W. Schumacher, *Raffael, der Altar der 'Disputa' und die Messe von Bolsena*, in *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Vanzones*, Città del Vaticano, 1994, p. 553-573.

Giudizio universale frutto di un'unica fase esecutiva che presumibilmente andava a coprire l'intera superficie delle pareti dell'ambiente tramite la rappresentazione di un ampio ciclo agiografico della santa titolare, ma forse anche di una sequenza di scene neo e veterotestamentarie, visto lo spazio a disposizione e la presenza del tema apocalittico sulla parete d'ingresso alle catacombe.

Alcune assonanze tra il Cristo di Bolsena e quello dell'abside della basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia<sup>28</sup> fanno propendere per una datazione a cavallo tra l'XI e il XII secolo. Emergono elementi, tuttavia, per proporre una datazione più circoscritta: un'antica tradizione, supportata da testimonianze di eruditi locali risalenti al '500, attribuisce all'iniziativa congiunta di Matilde di Canossa e papa Gregorio VII un intervento di valorizzazione di questo ambiente nell'anno 1084, in occasione della traslazione delle reliquie di Cristina dalla vicina isola Martana e del ricollocamento delle stesse all'interno del cimitero ipogeo<sup>29</sup>.

A conferire veridicità a questa notizia concorre l'architrave marmorea del cosiddetto «portale della contessa Matilde», proveniente dall'originario ingresso della Grotta di Santa Cristina, smontato nel '700 per far posto alla costruzione della Cappella del Miracolo e rimontato al centro della parete sinistra dell'adiacente basilica romanica<sup>30</sup>. Il fregio, che si dispiega sulla fronte dell'architrave, è ripartito in due scene di elargizione che affiancano un clipeo centrale con il Cristo agnello: a destra è riconoscibile un'Adorazione dei Magi mentre sulla sinistra compare dapprima un individuo acclamante, poi una donna coronata seduta su un faldistorio, raffigurata nell'atto di porgere un oggetto in mano dal profilo tondeggiante, di seguito tre figure velate che portano anch'esse omaggi non meglio identificabili (tav. 4 b). Se il personaggio maschile, privo di attributi specifici, risulta difficilmente decifrabile, in

<sup>28</sup> P. Hoegger, *Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi. Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung*, Zurigo, 1975, p. 151-154; F. Gandolfo, *Aggiornamento cit.*, p. 257-260; S. Romano, E. Parlato, *Roma e il Lazio cit.*, p. 167-178, fig. 144 («Castel Sant'Elia», scheda a cura di S. Romano).

<sup>29</sup> C. Manente, *Historie di Ciprian Manente da Orvieto*, Venezia, 1561, p. 31; S. A. Pennazzi, *Vita et miracula S. Christinae*, Montefiascone, 1725, VI, p. 203-204; C. Ricci, *Santa Cristina e il Lago di Bolsena*, Milano, 1928, p. 160-162; M. Moschini, *Cristina cit.*, p. 120-122. Scetticismo nei confronti della veridicità della tradizione che attribuisce a Matilde di Canossa il ruolo di promotrice della traslazione delle reliquie e della decorazione della Grotta di Santa Cristina è stato espresso da Vincenzo Fiocchi Nicolai e Thomas Gross: V. Fiocchi Nicolai, *I cimiteri cit.*, p. 137; Th. Gross, *Lothar 3. und die Mathildischen Güter*, Francoforte, Berna, New York, Parigi, 1990 (*Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften*, 419), p. 158.

<sup>30</sup> S. Pennazzi, *Vita et miracula cit.*, p. 203; H. Stevenson, *Das Coemeterium der h. Christina zu Bolsena*, in *Römische Quartalschrift*, II (1888), p. 327-353, spec. p. 351-353 et pl. XI; C. Ricci, *Santa Cristina cit.*, p. 160; M. Moschini, *Cristina cit.*, p. 218; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio cit.*, p. 313 («Bolsena, S. Cristina», scheda a cura di S. Romano).

passato quello femminile è stato identificato con la martire Cristina che, seguita da altre vergini in processione, offre a Cristo il sangue del martirio<sup>31</sup>.

La presenza della corona e del faldistorio, tuttavia, autorizza a pensare che si possa trattare di Matilde di Canossa, raffigurata insieme alle dame di corte mentre offre a Cristo l'urna con le reliquie di Cristina<sup>32</sup>. Non è da escludere, inoltre, che nel personaggio capofila, anch'esso seduto e ritratto con lunga tunica, possa riconoscersi Gregorio VII.

Volendo riconoscere in Matilde la promotrice dell'intervento di abbellimento della Grotta di Santa Cristina in occasione della traslazione delle reliquie della martire, la data del 1084 per l'esecuzione delle pitture appare la più probabile.

### *Castel Sant'Elia, Grotta di San Leonardo*

Lungo il fianco meridionale del costone di roccia sul quale sorge l'abitato di Castel Sant'Elia, a breve distanza dalla basilica di Sant'Anastasio, si affacciano alcuni ambienti scavati artificialmente noti con il nome di «Grotta di San Leonardo»<sup>33</sup>. Il nucleo rupestre consta di tre vani comunicanti fra loro e due cavità realizzate a un livello inferiore. La nostra attenzione verrà portata sul primo ambiente di destra, adibito a cappella, che conserva inediti resti di pittura (tavv. 4 c, 5 a). Quanto agli annessi e ai due spazi al livello inferiore, riteniamo che l'ipotesi di un'adibizione ad uso cenobitico, non possa essere ribadita con certezza vista l'assenza di soluzioni volumetriche rapportabili incontrovertibilmente ad una funzione abitativa<sup>34</sup>.

I brani pittorici si trovano all'interno di un'aula rettangolare a soffitto piano con un'abside scavata nella parete orientale e due porte, una ad ovest che apre sul piccolo ambiente contiguo e l'altra a sud che si affaccia all'esterno. A sinistra dell'abside, al di là di una semicolonna, è stato realizzato un vano che sul lato orientale presenta anch'esso una parete concava al centro della quale due gradini raggiungono un altare, interamente ricavato nel tufo, contraddistinto dall'incasso quadrangolare per l'alloggiamento delle reli-

<sup>31</sup> C. Ricci, *Santa Cristina* cit., p. 161; Moscini, *Cristina di Bolsena* cit., p. 218; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 313.

<sup>32</sup> Pur identificando le figure femminili a sinistra del Cristo-agnello con le «vergini sagge», fra gli studiosi che si sono accostati al pezzo marmoreo, Stevenson risulta essere stato il solo a ventilare l'ipotesi che nella figura coronata possa riconoscersi Matilde di Canossa: H. Stevenson, *Das Coemeterium* cit., p. 351-353. Per un approfondimento della questione: S. Piazza, *Peintures rupestres* cit.

<sup>33</sup> R. Serra, *Il santuario di Santa Maria ad Rupes*, s.l., 1899, p. 30-33; J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 76-78; V. Girolami, *Stimoli emotivi di un simbolismo scultoreo e geometrico astratto*, Ronciglione, 1996, p. 38-42. Su Castel Sant'Elia e la sua chiesa abbaziale si rinvia alla sintesi offerta di recente da Luisa Miglio ad introduzione delle testimonianze epigrafiche della zona: L. Miglio, *Castel Sant'Elia*, in L. Cimarra et alii, a cura di, *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Lazio, Viterbo, 1)*, Spoleto, 2002, p. 3-36.

<sup>34</sup> Anche Joselita Raspi Serra era propensa all'ipotesi di un piccolo insediamento monastico: «Dell'antico complesso monastico che doveva affacciare sui due versanti della valle del Fosso della Massa rimane oggi solo la 'Grotta di S. Leonardo'», J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 76.

quie<sup>35</sup>. Sul lato meridionale, in prossimità dell'abside, si apre una monofora scavata nella roccia. Un'altra simile è compresa nel muro che occlude il lato meridionale dell'ambiente contiguo. La struttura muraria, in conci di tufo ben squadrate e di dimensioni regolari, è il risultato di un moderno restauro, come lascia intendere la presenza dello stesso materiale edilizio impiegato per tamponare il parziale crollo dell'abside. La muratura, così come gli interventi conservativi delle superfici pittoriche, è stata verosimilmente realizzata in vista della riconsacrazione dell'ambiente avvenuta il 6 novembre del 1894<sup>36</sup>.

Dopo il restauro ottocentesco gli effetti dell'erosione non si sono certo arrestati. Oggi le superfici interne della cappella sono percorse da gravi lesioni, distacchi e cedimenti, tanto da poter considerare l'ambiente ad alto rischio di crollo. I resti di pittura, in parte ancora leggibili nonostante la secolare esposizione agli agenti atmosferici e il totale abbandono, sono presenti lungo la parete orientale, all'interno del catino absidale, sulla superficie piana contigua, a destra e a sinistra della porta che si apre sulla parete opposta e sulla parete meridionale.

Per la lettura dei soggetti raffigurati diviene prezioso il vecchio contributo di Roberto Serra, che contiene una descrizione piuttosto dettagliata delle pitture<sup>37</sup>. Dal confronto del testo ottocentesco con la situazione attuale risulta chiaro che nell'arco di un secolo alcune figure sono andate perdute e l'identificazione di esse rimarrà purtroppo dubbia, dato che l'interpretazione fornita da Serra si è rivelata spesso erronea.

Cominciando l'analisi dal lato orientale, sulla parete piana a sinistra dell'abside si conservano i resti della figura di Giovanni evangelista su fondo blu con il braccio sinistro alzato che sostiene il cartiglio sul quale si legge ancora, distintamente, la frase *IN PRINCIPIO ERAT/VERBVM ET VERBVM E/RAT APUD DEVM* (tav. 54 b)<sup>38</sup>. Il frammento faceva certamente parte dell'usuale rappresentazione, con l'*imago* clipeata del Cristo-agnello e la figura del Battista sul lato opposto a quello dell'Evangelista, tipica delle decorazioni che sovrastano l'altare, a rivestire la fronte dell'arco absidale, o di un ciborio<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> In proposito il Serra : «al lato destro della suddetta piccola tribuna è scavato nel masso un altare la cui forma fa credere che dentro vi si nascondessero sacre reliquie, ed è tradizione che, per le incursioni dei Longobardi qui si ponessero in sicuro quelle dei santi protettori di Castello, Anastasio e Nonnosio», R. Serra, *Il santuario* cit., p. 33.

<sup>36</sup> «Tutta la grotta, per delegazione di S. E. R.ma Mons. Generoso Mattei vescovo diocesano, fu benedetta dal vicario generale Mons. Sante Zanchi il 6 novembre 1894. Ogni anno in tal giorno, che ricorda la morte di s. Leonardo abate, vi si celebra», *Ibid.*, p. 33.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 30-33.

<sup>38</sup> *Giovanni*, I, 1.

<sup>39</sup> «Vedesi un piccolo brano di rotolo colla prima lettera E delle caratteristiche del Battista, cioè 'Ecce Agnus Dei'. Più su, e precisamente al centro dell'arcuato frontale, rilevasi a metà l'Agnello simbolico o mistico, bello, stupendo, specie la testa e l'occhio destro più visibile, fresco ancora, guardante in direzione del Battista... Dietro la testa è l'aureola a due raggi, segno distinto di divinità. Verso di lui infatti spingono il braccio col loro rotolo i due Giovanni facendolo

All'interno della conca absidale resta una porzione d'intonaco a sinistra e una di minori dimensioni sulla destra. La prima conserva il busto di un angelo rivolto verso il centro dell'abside vestito di un pallio giallo-ocra e una tunica bianco-azzurra, le braccia levate all'altezza delle spalle in segno di deferenza nei confronti del soggetto centrale, purtroppo perduto. Appena sopra il livello delle ginocchia la figura è tagliata da una banda gialla e rossa che divideva la superficie in due registri. Di quello inferiore resta soltanto un lacerto con un motivo geometrico. Una banda simile contorna la parete con il san Giovanni, mentre una grande il doppio delimita il catino. Il brano sulla destra conserva i resti di un altro angelo, simmetrico a quello di sinistra. Si distinguono, anche se con difficoltà, alcuni tratti della capigliatura, delle ali e del panneggio<sup>40</sup>.

Lungo la parete ovest la porzione di pittura meglio conservata è quella a destra della porta, dove un fregio a meandro<sup>41</sup> incorniciato da due bande bicrome, una ocra e l'altra rossa, sovrasta un busto di Cristo che benedice alla greca (tav. 54 c). Accanto, sulla sinistra, si vedono le tracce di una figura orante di minori dimensioni mentre dalla parte opposta non resta nulla, ma vi è lo spazio sufficiente per ipotizzare l'originaria presenza di un'altra figura. A sinistra dell'orante l'intonaco gira a coprire lo stipite della porta dove si distinguono i resti di un santo vescovo con casula rossa e *omophorion* bianco decorato con croci lobate blu<sup>42</sup>.

A sinistra della porta l'intonaco ha perduto quasi del tutto la pellicola pittorica<sup>43</sup>. Ciononostante, ad un'osservazione ravvicinata è stato possibile

così centro l'uno della parola che lo annuncia veggente, l'altro della solenne affermazione che lo predica Dio, e già con noi», R. Serra, *Il santuario* cit., p. 31. Sul tema iconografico dei due Giovanni con l'agnello mistico, cfr. *infra*, p. 84.

<sup>40</sup> Al tempo del Serra si scorgeva ancora parte della figura centrale, nella quale con ogni probabilità doveva riconoscersi un'immagine di Cristo. Un margine di dubbio va comunque considerato, dato che lo studioso aveva equivocamente visto nella figura di sinistra «divinamente bella, abbastanza conservata ed intera la figura di Maria» laddove ancora oggi si distinguono, come s'è detto, i resti di un angelo. Anche del brano superstite della figura di destra, che mostra chiaramente le tracce di un altro angelo simmetrico a quello di sinistra, Serra forniva un'interpretazione erronea: «ha siffattamente sconciato il volto che lo rende irriconoscibile, a meno che non sia s. Pietro Apostolo come lo indicherebbe il colorito e la disposizione del panneggiamento», *Ibid.*, p. 32.

<sup>41</sup> Sui fregi a meandro si veda lo studio di B. Al-Hamdani, *The Fate of the Perspective Meander in Roman Mosaics and its Sequels*, in *CahA*, 43, 1995, p. 35-56.

<sup>42</sup> Su questa parete anche Serra distingueva i resti di tre figure: oltre al Cristo benedicente alla greca («l'avanzo di una grandiosa figura di Gesù colla mano destra levata ed aperta, meno il pollice e l'anulare che, curvi l'uno verso l'altro, si combaciano»), una figura femminile, probabilmente l'orante che si intravede oggi («una Maddalena ovvero la Madonna») e un santo vescovo che verosimilmente corrisponde al frammento di figura con omoforio («una pontificalmente vestita all'orientale»), R. Serra, *Il santuario* cit., p. 30. Sull'*omophorion*: C. Cecchelli, *La Vita di Roma nel Medio Evo. Le arti minori e il costume*, 2 voll., Roma, 1951-1960, II, p. 933-1032.

<sup>43</sup> In questa zona lo stato conservativo delle pitture doveva essere assai compromesso già al tempo di Serra, visto che lo studioso non menziona la presenza di alcuna figura.

riconoscere le tracce di tre personaggi con nimbo. Mentre della figura di destra si distingue appena qualche tratto del volto, le altre due lasciano trasparire le tracce della veste apostolica con pallio, ora verde ora rosa, su una tunica bianca. In alto sono ben visibili i resti del fregio con la greca, già incontrato sulla parete accanto, segno evidente dell'identità dell'intervento pittorico. Lo stesso intonaco prosegue sulla parete meridionale dove lo spazio a disposizione permette di ipotizzare l'originaria presenza di un altro personaggio fra la porta e l'angolo.

Poco più in alto del fregio a meandro affiora un altro strato d'intonaco dipinto che attesta l'esistenza di una pittura precedente della quale non è possibile precisare l'epoca d'esecuzione per via dell'esiguità del lacerto. Quanto ai brani relativi al secondo strato, nonostante le condizioni di lacunosità e l'estesa caduta della pellicola pittorica in corrispondenza dell'unico volto parzialmente superstite, quello del Cristo benedicente, alcuni confronti permettono di avvicinarli all'orizzonte della pittura romana dell'XI secolo.

A ben riflettere, le linee dal tratto largo e distanziato che percorrono il pannello dell'angelo nulla hanno a che fare con la fitta trama di pieghe che caratterizzano le figure della decorazione pittorica nella vicina basilica di Sant'Anastasio, espressione di un linguaggio figurativo, proprio della stagione artistica della Riforma, che si sviluppa a cavallo tra l'XI e il XII secolo<sup>44</sup>. Sono assai prossime, invece, a quelle che possiamo ravvisare nel ciclo pittorico di Sant'Urbano alla Caffarella, in passato ascritto agli inizi dell'XI<sup>45</sup> secolo e più di recente sullo scorcio dello stesso<sup>46</sup>, laddove le figure della serie di scene agiografiche risultano meno alterate dalle ridipinture e lasciano scorgere l'originario assetto delle vesti.

Talune affinità le pitture della chiesa rupestre sembrano avere con la decorazione absidale della chiesa ipogea del cimitero di Ermete riferibile all'XI secolo o al XII<sup>47</sup>. Colpisce l'adozione della medesima soluzione nell'impaginazione delle figure della parete curvilinea, con l'esibizione della sola parte superiore degli angeli, come se sporgessero da un muro di recinzione. Anche il modo di disporsi del pallio della figura alata di Castel Sant'Elia, d'altra parte, che sembra annodarsi all'altezza della vita e ripartirsi in pieghe

<sup>44</sup> E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 167-178 («Castel Sant'Elia», scheda a cura di S. Romano).

<sup>45</sup> A. Busuioceanu, *Un ciclo di affreschi del secolo XI : S. Urbano alla Caffarella*, in *Ephemeris Dacoromana*, 2, 1924, p. 1-65 (p. 8); G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, II (Secoli XI-XIV), Roma, 1966, p. 12-19 (p. 12).

<sup>46</sup> P. Williamson, *Notes on the Wall-paintings in Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, in *PBSR*, 55, 1987, p. 224-228; K. Noreen, *Sant'Urbano alla Caffarella : Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctity of Martyrdom* (Ph. D. Diss., Johns Hopkins University), Baltimora, 1998, p. 91-177.

<sup>47</sup> O. Hjort, *The first portrait of St. Benedict? Another look at the frescoes of Sant'Ermete in Rome and the development of a 12<sup>th</sup> century facial type*, in *Hafnia*, 8, 1981, p. 72-82; J. Osborne, *The Roman Catacombs in the Middle Ages*, in *PBSR*, 53, 1985, p. 278-328, spec. p. 322-326; M. Andaloro, *Aggiornamento scientifico*, in G. Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X. Aggiornamento scientifico di Maria Andaloro*, I, Roma, 1987, p. 217-295 (p. 274 e n. 41).



a «V» nel tratto sottostante, incontra analogie nell'angelo di sinistra dell'abside romana.

Non aiutano a stringere il campo cronologico i resti della figura del Cristo sulla parete ovest del santuario rupestre. Il gesto della benedizione alla greca, con il pollice e l'anulare che si toccano, trova una precisa corrispondenza nelle tavole di Capranica e Sutri che seppure riferibili alla prima metà del '200 fanno parte del folto gruppo di icone laziali imitanti l'antica immagine dell'Acheropita lateranense e quindi lasciano aperta la possibilità che il medesimo dettaglio fosse presente in precedenti versioni perdute<sup>48</sup>. Alla luce di queste considerazioni, ci limitiamo a proporre un'attribuzione delle pitture della Grotta di San Leonardo all'XI secolo, con una propensione per una data intorno alla metà dello stesso.

A un intervento pittorico assai più recente, da assegnare al XIV secolo avanzato, appartiene il personaggio nimbo dipinto sulla parete meridionale a sinistra della porta, solo parzialmente conservato (tav. 5 b). L'immagine riserva una sorpresa, poiché si tratta del santo titolare della grotta, Leonardo da Nobiliacum. Le pennellate bianche lungo la zona di sinistra del saio, che proseguivano in basso laddove oggi la pittura è perduta, riproducono le catene, attributo appartenente alla tradizione iconografica del santo attestata a partire dal XII secolo<sup>49</sup>. Alla fine dell'800, tra l'immagine del santo titolare e l'angolo con la parete absidale si scorgevano anche i resti di una Vergine con Bambino e san Giuseppe, oggi irrimediabilmente scomparsi<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> W. F. Volbach, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 17, 1940-1941, p. 97-126, part. p. 97-98, 109; G. Matthiae, *Pittura cit.*, II, p. 156, 158-159, 162; W. Angelelli, *La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio*, in G. Morello e G. Wolf, a cura di, *Il volto di Cristo, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre-16 aprile 2000-2001)*, Milano, 2000, p. 46-49, part. p. 48, n. 4.

<sup>49</sup> P.-E. Robinne, *L'iconographie de saint Léonard*, in *Saint-Leonard-de-Noblat. Un culte, une ville, un canton*, Limoges, 1988, p. 17-28. Nell'ambito della Sicilia normanna l'immagine del santo, con l'attributo della catena, fa la sua comparsa all'interno della decorazione musiva della Cappella Palatina di Palermo (E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo: i mosaici delle navate*, II, Palermo, 1993, fig. 215) e fra i pannelli votivi della Grotta del Crocifisso a Lentini (A. Messina, *Le chiese rupestri del Val di Noto* cit., p. 28, fig. 2, c).

<sup>50</sup> «In altra parte della grotta, e precisamente nella parete destra entrando, appena avvertibili, vi sono vestigi di tre figure così disposte ed unite tra loro da togliere ogni dubbio che non rappresentino la sacra Famiglia. Infatti l'aureola più piccola, col doppio raggio in forma di croce, quasi appoggiata alla parte anteriore della spalla destra di altra figura, ci assicura senza più non poter esserci lì, un tempo, che il Bambino Gesù. Il santo Bambino poi rappresentato in tali condizioni prova che la figura che lo regge non poteva essere che la Vergine. Segue la terza figura, un vecchietto che, pel complessivo atteggiamento della persona e specie la disposizione del braccio destro, lascia supporre avesse in mano un bastoncino, forse il simbolico del giglio. Egli sta a brevissima distanza dalle altre figure e lascia scorgere il suo paterno interessamento per esse», R. Serra, *Il santuario* cit., p. 32-33.

*Civita Castellana, Grotte di San Cesareo*

Con il nome di San Cesareo si identificano alcuni ambienti scavati nel tufo che si affacciano sul versante nord-occidentale del Colle del Vignale, a sud di Civita Castellana<sup>51</sup>. Il toponimo è da considerarsi di origine medievale, stando alla testimonianza di una lunga iscrizione commemorativa giunta fino a noi in stato lacunoso ma trascritta integralmente al principio del XVIII secolo dall'Ughelli<sup>52</sup>. L'epigrafe ricorda che nell'*ecclesia beati Caesarij Martyris* si erano riuniti, sotto il pontificato di Innocenzo III, il 4 marzo del 1210, i vescovi di Sutri, Nepi e Civita Castellana in occasione della consacrazione di due altari. Nulla porta ad affermare con assoluta certezza che nel complesso rupestre sia da riconoscere la chiesa citata nell'iscrizione. È significativo, tuttavia, che nel trascrivere il testo dell'epigrafe agli inizi del '700 l'abate Ughelli abbia fornito la precisa menzione di una chiesa di San Cesareo *de Vignale*<sup>53</sup>.

All'interno degli spazi scavati nel tufo non troviamo traccia dei due altari ricordati nell'epigrafe, ciononostante i brani pittorici che si conservano su tre lati dell'ambiente di maggiori dimensioni, seppure allo stato attuale appaiano quasi illeggibili per via del diffuso distacco della pellicola pittorica e della coltre di nerofumo, lasciano intendere che in età medievale l'insedia-

<sup>51</sup> J. Raspi Serra, *Inseidiamenti e viabilità* cit., 1974, p. 401-402; Eadem, *Inseidiamenti rupestri* cit., p. 56-59; G. Pulcini, *Da Saxa Rubra al Duomo dei Cosmati in Civita Castellana*, Civita Castellana, 1996 (*Ager Faliscus. Quaderno 1*), p. 64-67.

A sud di S. Cesareo, all'inizio dell'abitato di Civita Castellana, è presente un altro nucleo rupestre, associato al nome di Sant'Ippolito (J. Raspi Serra, *Inseidiamenti rupestri* cit., p. 64-65, fig. 44, G. Pulcini, *Saxa Rubra* cit., p. 73-74). L'inseidiamento è stato in gran parte sacrificato nel secolo scorso, in occasione della realizzazione della moderna strada provinciale che ha ritagliato il costone tufaceo. Si conserva, quindi, soltanto l'estremità occidentale del complesso, dove Joselita Raspi Serra aveva potuto vedere «affreschi a riquadri molto rovinati e assai tardi, rappresentanti figure di santi e decorazioni vegetali» (J. Raspi Serra, *Inseidiamenti rupestri* cit., p. 64). Oggi, purtroppo, gli ambienti sono abbandonati al totale degrado e le pareti con i resti d'intonaco, segnalate dalla studiosa, delimitano un pollaio, al quale, fra l'altro, ci è stato negato l'accesso.

<sup>52</sup> *In nomine Domini, amen. Anno Domini MCCX. Pontificatus D. Innocentij III. Papae, mens. Martij die 4. ind. xiiij. in hac ecclesia B. Caesarij Martyris duo sunt consecrata altaria, primum ad introitum Ecclesiae consecratum a Gerardo Nepesino Episcopo ad honorem Dei, et B. Liberatoris Martyris, et B. Lucae Evangelistae, in quo sunt reconditae reliquiae B. Saturnini Martyris et aliorum et secundum juxta aliud, et est consecratum a Petro Hismaelis Episcopo Sutrino, ad honorem Dei, et B. Joannis Baptistae, in quo sunt reconditae reliquiae B. Marini, et B. Cereniiae Martyrum, et aliorum, remissio peccatorum annuatim posita. Hoc factum est tempore presbyteri Petri S. Mariae clerici, et sociorum eius, Episcopus Romanus Civitatis Castellanae, una cum praedictis Episcopis consecravit, F. Ughelli, *Italia sacra sive de episcopis Italiae. Editio secunda aucta ed emendata. A cura di N. Coleti*, Venezia, 1717-1722, I, col. 598. La lastra, data per perduta (J. Raspi Serra, *Inseidiamenti rupestri* cit., p. 59), è stata scoperta da Luigi Cimarra all'interno della cattedrale di Civita Castellana, riutilizzata per la pavimentazione, abrasa e frammentaria: L. Cimarra, *Artefici e committenti nelle iscrizioni cosmatesche di Civita Castellana*, in *Biblioteca e Società*, V, 3-4, 1983, p. 37-40.*

<sup>53</sup> F. Ughelli, *Italia sacra* cit. col. 598.

mento ricavato nel banco naturale della collina ospitasse uno spazio interamente decorato, segno della sua destinazione a luogo di culto.

Il complesso rupestre consta di cinque vani a pianta quadrata, in parte comunicanti fra loro, caratterizzati dal risparmio del nucleo centrale lavorato a forma di parallelepipedo con modonature a mo' di capitello. Invasi cubici di questo genere, assai comuni nella regione, rimandano a una tipologia insediativa risalente ad epoca etrusco-romana<sup>54</sup>. L'ipotesi che si tratti di spazi di riuso appartenenti all'evo antico collima, del resto, con la vecchia tesi che identificava il Colle del Vignale con l'originaria sede dell'acropoli di *Falerii Veteres*<sup>55</sup>.

L'ambiente che conserva tracce di pittura è l'ultimo della serie a partire da ovest (tav. 5 c). Pur mantenendo la pianta quadrangolare, esso si distingue dagli altri per ulteriori interventi di scavo che sembrerebbero essere il risultato di modifiche posteriori : nella zona nord-ovest del soffitto si apre una pseudo-cupola con uno camino centrale; lungo il lato nord la parete è stata tagliata per creare un bancone che raggiunge i 4 metri di lunghezza, ricoperto da uno strato di intonaco decorato da una semplice banda rossa; sulla parete nord si apre un piccolo ambiente con alcune nicchie, un altro banco di tufo di minori dimensioni e un cunicolo che parte in direzione nord<sup>56</sup>.

Dall'analisi delle tracce di intonaco dipinto è stato possibile trarre alcuni dati sui soggetti raffigurati. Lungo la parete ovest sono i resti di un pannello che in origine doveva occupare l'intera parete, lunga circa 4 metri. A luce radente si scorgono tre figure di santi. Del primo a sinistra sono parzialmente visibili l'aureola, qualche tratto del volto e la parte superiore della veste. Sembrerebbe trattarsi di un individuo maschile di età giovanile, con una dalmatica verde scuro bordata di rosso. La figura accanto presenta un volto dal profilo marcatamente ovale che fa pensare a un personaggio femminile. Della terza figura si intravede soltanto l'aureola. Un po' ovunque sono evidenti i segni di battitura dei fili lasciati durante l'esecuzione pittorica<sup>57</sup>.

Sulla parete occidentale, al di sopra dell'apertura di sinistra che mette in comunicazione l'ambiente con il piccolo vano retrostante, rimangono le tracce di un pannello che, nonostante l'avanzato stato di deterioramento della superficie pittorica, può fornire elementi sufficienti per una lettura d'insieme. Al centro sono i resti di un Cristo assiso sul trono in atto di benedire e esibire il libro aperto. A destra e a sinistra, in scala minore, due personaggi ritratti di tre quarti, forse Pietro e Paolo, si rivolgono verso la figura centrale in atto di deferenza. Nell'angolo superiore sinistro del pannello si distingue una fascia, con un decoro a motivi vegetali ocra a forma di «S», incorniciata da due bande rosse.

Il pannello che in origine ricopriva la parete orientale doveva essere il maggiore per estensione. Purtroppo allo stato attuale le numerose lacune e annerimento dovuto ai frequenti fuochi accesi al disotto lasciano intravedere qua e là soltanto qualche pennellata perlopiù di colore ocra e rosso. Sulla

<sup>54</sup> J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri* cit., p. 56 e bibl. in nota.

<sup>55</sup> A. Taylor, *Local Cults in Etruria*, Roma, 1923, p. 64.

<sup>56</sup> Cfr. J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri* cit., p. 56.

<sup>57</sup> Sulla battitura dei fili : L. Mora, P. Mora, P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna, 1977, p. 153.

sinistra, a mezza altezza, si riesce a scorgere il busto di una figura giovanile con pallio della quale, però, resta visibile soltanto il disegno preparatorio (tav. 5 d).

In attesa di un intervento di pulitura e restauro delle pitture è possibile esprimere solo qualche considerazione. Si è detto che la serie di ambienti rupestri con pilastro centrale rimanda probabilmente all'epoca etrusco-romana. È possibile, quindi, che in età medievale l'insediamento di San Cesareo sia stato riutilizzato destinando l'ultimo ambiente a luogo di culto, opportunamente decorato con immagini sacre. Di difficile interpretazione risulta lo scavo dello sfiatatoio circolare sul soffitto dell'ambiente decorato che non sembra avere senso in uno spazio utilizzato per lo svolgimento delle funzioni religiose e potrebbe quindi essere stato realizzato in epoca successiva, a seguito dell'abbandono del luogo di culto e contestualmente al suo riutilizzo come deposito agricolo o rifugio per il bestiame.

Per un'ipotesi di datazione delle pitture, che le gravi condizioni di degrado consentono di inserire solo approssimativamente in un arco cronologico che va dalla seconda metà del XII secolo e la prima del successivo, viene in aiuto la lastra marmorea trascritta dall'Ughelli. Qualora si voglia identificare la chiesa menzionata nell'epigrafe con l'insediamento rupestre, la data del 1210, che l'iscrizione evoca in riferimento alla consacrazione dei due altari, potrebbe addirittura suggerire un'attribuzione *ad annum* dell'intervento pittorico.

#### *Civita Castellana, Grotte di San Selmo*

A sud dell'abitato di Civita Castellana, a metà altezza della collina che sovrasta il tempio di Giunone Curite, si affacciano le grotte di San Selmo (tav. 6 a)<sup>58</sup>. Attualmente l'insediamento è quasi inaccessibile, dato che l'antico sentiero che vi giungeva dal basso è in parte crollato e in parte ostruito da costoni tufacei distaccatisi dalla falesia per effetto dell'erosione.

Il complesso rupestre consta di una serie di ambienti a pianta irregolare comunicanti fra loro. Sul piano di calpestio della zona più interna, cui si accede tramite due ampi archi ritagliati nel tufo, è scavata una vasca circolare oggi riempita di terra e pietrisco, della quale si ignora l'uso<sup>59</sup>. La funzione stessa degli spazi, d'altra parte, in passato identificata con un insediamento di tipo cenobitico, non è appurabile con assoluta certezza venendo a mancare prove documentarie ed evidenze archeologiche inequivocabili<sup>60</sup>.

Dislocate soprattutto nell'ambiente centrale, le testimonianze pittoriche raggiungono un numero cospicuo anche se risultano quasi illeggibili a causa del sopraggiungere, negli ultimi decenni, di atti vandalici e veri e propri furti che hanno comportato il trafugamento delle porzioni più significative. Circa

<sup>58</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti e viabilità* cit., p. 403-405; Eadem, *Insedimenti rupestri* cit., p. 59-64; G. Pulcini, *Da Saxa Rubra* cit., p. 68-71. Per quanto riguarda il toponimo, è probabile che il nome «Selmo» derivi da «Anselmo». Secondo Pulcini si tratterebbe di sant'Anselmo fondatore dell'abbazia di Nonantola (*Ibid.*, p. 68).

<sup>59</sup> Cfr. J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 59.

<sup>60</sup> Secondo la Raspi Serra si tratta di un cenobio (*Ibid.*, p. 63).

trent'anni fa è stato rubato il volto del Cristo dipinto sul lato meridionale del pilastro di raccordo dei due archi, per fortuna documentato da una vecchia fotografia (tav. 7 a)<sup>61</sup>. Di esso restano soltanto i segni del collo e parti limitate del fondo blu (tav. 7 b). Lacerti di malta sopravvissuti più in basso permettono di ipotizzare che in origine l'immagine del Salvatore fosse a figura intera.

Uguale sorte è toccata al pannello con la Crocifissione che veniva segnalato a destra del Cristo, con la differenza che in questo caso non abbiamo alcuna foto che ne attesti l'esistenza e a sua memoria rimangono soltanto le tracce dell'intonaco scalpellato corrispondenti a un'area rettangolare del supporto tufaceo<sup>62</sup>. È ancora in parte visibile, invece, il decoro della nicchia scavata fra le due immagini appena citate. Sul fondo era dipinta una croce gemmata color ocra a bracci patenti su fondo azzurro. Resta anche qualcosa della superficie contigua di sinistra, dove si scorge parte di un motivo floreale. Per la sua ubicazione, e la presenza della croce, la nicchia farebbe pensare ad uno spazio riservato alla suppellettile liturgica<sup>63</sup>.

Più a sinistra, lungo la superficie perimetrale della grotta, si scorgono i resti di tre santi rappresentati all'interno di un unico riquadro (tav. 6 b). Nonostante il grave stato di lacunosità dell'intonaco, nel personaggio femminile di sinistra è possibile riconoscere una santa Caterina, grazie alle tracce del suo tipico attributo, la ruota dentata, che esibisce in alto sulla destra. La figura centrale con indosso il saio è identificabile con Leonardo da Nobiliacum per via della catena che tiene in mano, segno distintivo e ricorrente nella tradizione iconografica del santo, della quale si conserva una versione tarda nella vicina grotta di Castel Sant'Elia<sup>64</sup>. Nulla si può dire, invece, a proposito del personaggio di destra che è stato interamente scalpellato.

A pochi metri di distanza da questo pannello, sulla destra, la stessa parete di roccia conserva i resti di un altro riquadro che in origine doveva raffigurare un santo vescovo, come lascia intendere l'unico brano superstite, in corrispondenza della metà inferiore, con le tracce di una casula e di un *omophorion*<sup>65</sup>. Inoltre, sulla parete sinistra dell'angusto passaggio che si apre ad est dell'ambiente principale, in passato veniva segnalato un affresco «assai guasto» con due monaci, oggi del tutto scomparso<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Una fotografia del volto è pubblicata nel saggio di Raspi Serra (*Ibid.*, fig. 26, p. 61). In nota l'autrice riportava la notizia del furto avvenuto poco tempo prima (*Ibid.*, p. 59, n. 2).

<sup>62</sup> Il pannello con la Crocifissione esisteva ancora, non sappiamo in quale stato, negli anni '70 del secolo scorso: *Ibid.*, p. 59.

<sup>63</sup> Una nicchia, con una croce dipinta all'interno, compare anche nella Grotta del Salvatore a Vallerano, in un contesto pittorico del X secolo, cfr. *infra*, p. 67.

<sup>64</sup> Il personaggio è raffigurato anche nell'omonima grotta di Castel Sant'Elia in un pannello risalente al XIV-XV secolo, cfr., *supra*, p. 51.

<sup>65</sup> Una fotografia pubblicata negli anni '70 del secolo scorso, riprodotte l'interno della grotta di San Selmo, mostra il pannello con il santo vescovo in uno stato conservativo ancora discreto: J. Raspi Serra, *Insedimenti e viabilità* cit., fig. 8 (per una svista la didascalia sottostante associa l'immagine a «San Cesario»).

<sup>66</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit. p. 62.

Per quanto riguarda la datazione delle pitture, ovviamente lo stato di lacunosità e il deterioramento della pellicola pittorica ostano alla formulazione di un'ipotesi precisa. Le caratteristiche materiche dei brani superstiti fanno pensare all'esistenza di un unico intervento pittorico o di fasi esecutive succedutesi in un breve arco di tempo<sup>67</sup>. Gli attributi dei santi raffigurati sulla parete di destra, estranei alla tradizione altomedievale, permettono di ritenere plausibile una datazione all'interno della prima metà del XIII secolo. Del resto, i tratti grossolani del volto di Cristo (così come appaiono nella fotografia che documenta il soggetto prima del furto), originariamente a figura intera, sembrerebbero dar peso a questa proposta cronologica visto che rivelano una certa somiglianza con alcune tavole del Salvatore d'area laziale risalenti al XIII secolo<sup>68</sup>.

*Ischia di Castro, eremo di Poggio del Conte*

L'eremo di Poggio del Conte si distingue dagli altri insediamenti rupestri della Tuscia per l'accuratezza e la perizia con le quali le forme architettoniche e le decorazioni plastiche sono state scavate nel banco di tufo<sup>69</sup>. All'esterno l'ingresso è contraddistinto da un grande oculo profilato da una modanatura a tortiglione purtroppo in gran parte scomparsa a causa dell'erosione della roccia (tav. 7 c). La porta sottostante, anch'essa parzialmente erosa, conserva ai lati due semicolonne. L'interno consta di due ambienti comunicanti per mezzo di un arco ogivale costolonato che si congiunge, mediante semplici capitelli, a due colonnine.

Il primo vano è caratterizzato da quattro pilastri a fascio che sostengono un alto tamburo sul quale poggia una cupola ribassata impreziosita al centro da una decorazione a cordolo imitante una croce i cui bracci si divaricano a formare quattro petali dal profilo a cuore (tav. 8 a). Sulla parete orientale sono scavate due nicchie a sezione quadrangolare.

Il secondo vano è coperto da una volta a crociera con vele percorse nel mezzo da quattro cornici in aggetto che in alto terminano con un motivo a foglia lanceolata e in basso si raccordano, tramite semplici capitelli cubici, ai montanti frontali dei pilastri di sostegno. Al centro del lato nord si apre un'alta nicchia cuspidata, fiancheggiata da due parapetti, che forse in origine ospitava una cattedra<sup>70</sup>. La parete orientale è invece occupata da una conca absidale.

Allo stato attuale le uniche pitture in parte ancora visibili all'interno dell'eremo sono le decorazioni nere e rosse a motivi geometrici e floreali che scandiscono le ripartizioni architettoniche delle volte. In origine la volta del primo ambiente era rivestita dalle figure del Cristo e dei dodici apostoli,

<sup>67</sup> Le pitture di San Selmo sono caratterizzate da un intonaco piuttosto spesso con un impasto bianco, come si evince dai numerosi tagli, anche recenti, praticati su di esse. Viceversa, la pellicola pittorica risulta molto sottile.

<sup>68</sup> W. F. Volbach, *Il Cristo di Sutri* cit., p. 97-98, 109; G. Matthiae, *Pittura* cit., II, p. 156, 158-159, 162; W. Angelelli, *La diffusione* cit., p. 46-49.

<sup>69</sup> J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri* cit., p. 125-141; E. Piferi, *Affreschi romanici* cit., p. 78-85.

<sup>70</sup> J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri* cit., p. 133.

questi ultimi disposti a due a due entro scomparti divisi da colonnine, senonché nel 1964 i soggetti sono stati vandalicamente asportati per essere immessi clandestinamente nel mercato antiquario. Fortunatamente, di lì a poco, vennero recuperati sei ritratti della serie degli apostoli che attualmente troviamo esposti al museo civico di Ischia di Castro (tavv. 7 d, 8 c)<sup>71</sup>.

Le figure, dipinte su un sottile strato di intonaco che aderisce direttamente al tufo, si stagliano su un fondo tripartito che risulta bianco nella sezione centrale, rosso o ocra in corrispondenza nel tratto inferiore, fin quasi le ginocchia, grigio, rosso o ocra intorno all'aureola (tav. 54 d). La gamma cromatica si limita agli stessi colori anche per le campiture delle figure, contornate di nero con un tratto corsivo ed essenziale. Nel limite superiore dei riquadri tre personaggi conservano parzialmente le iscrizioni onomastiche: si tratta di Andrea, Paolo e Tommaso. Risulta impossibile l'identificazione dei restanti apostoli, privi come sono di attributi specifici e caratteri peculiari nei tratti somatici dei volti.

Le pitture di Ischia di Castro, tanto nel programma figurativo che nei partiti decorativi, rivelano un intimo legame con le forme architettoniche dell'ambiente rupestre che le ospitava, scavato con rara sapienza. È quindi assai probabile che i due interventi siano stati realizzati l'uno di seguito all'altro, nonostante la resa pittorica non sia all'altezza della maestria dimostrata nell'opera di escavazione. Come già rilevato in passato, il ricco apparato di nervature, capitelli, pilastri a fascio e l'oculo della facciata, rimandano all'architettura cistercense d'oltralpe<sup>72</sup>. Il quadrifoglio a terminazione gigliata al centro della volta, in particolare, trova un puntuale riscontro nelle miniature del taccuino della *Nationalbibliothek* di Vienna (*Reuner Musterbuch*, Öst. Nat. Bibl., 507, cc. 11 v) che riproduce con meticolosa precisione il repertorio figurativo della decorazione architettonica dell'abbazia austriaca di Reun, risalente al primo decennio del '200 (tav. 8 a-b)<sup>73</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, la datazione più probabile per l'opera di escavazione dell'eremo e la sua decorazione pittorica risulta essere il primo quarto del XIII secolo, come tra l'altro suggeriscono i resti delle iscrizioni onomastiche relative agli apostoli, dai caratteri marcatamente gotici<sup>74</sup>.

#### *Norchia, Grotta di San Vivenzio*

Sul pianoro che domina la zona sud-orientale della necropoli etrusca di Norchia, sorge isolata la chiesetta campestre di San Vivenzio<sup>75</sup>. Al suo interno una lapide del 1566 ricorda l'intitolazione dell'edificio al santo locale, ve-

<sup>71</sup> E. Piferi, *Affreschi romanici* cit., p. 79.

<sup>72</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 125-141; Eadem, *Il rapporto tra la «civitas» cistercense e la «civitas» romana*, in *I cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma*, Roma 17-21 maggio 1977, Roma, 1978, p. 275-279 (p. 279 e fig. 176).

<sup>73</sup> M. Mihályi, *Cistercensi. Decorazione architettonica*, in *EAM*, IV, Roma, 1993, p. 835-849, fig. a p. 848.

<sup>74</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 141.

<sup>75</sup> Numerosi argomenti legati al culto di san Vivenzio sono stati affrontati nel corso di un seminario svoltosi a Viterbo il 20 ottobre del 1990, cfr. gli *Atti del seminario su San Vivenzio*, in *Informazioni* (Periodico del Centro di catalogazione

scovo della vicina città di Blera vissuto forse nel V secolo<sup>76</sup>. Proprio al di sotto dell'iscrizione marmorea una scala scavata nel tufo conduce, tramite un lungo cunicolo, ad una grotta, all'interno della quale nel 1989 un intervento di descialbo ha riportato in luce un'interessante decorazione pittorica d'età romanica (tav. 8 d)<sup>77</sup>.

Alcune considerazioni fanno supporre che in origine l'ambiente rupestre dovesse essere di dimensioni assai più ridotte e che la decorazione pittorica lo ricoprisse per intero<sup>78</sup>. Allo stato attuale gli intonaci rivestono l'angolo nord-est del santuario e la zona soprastante del soffitto. Su quest'ultima è dipinta l'immagine del Pantocratore che, seppur evanescente, si è conservata in tutta la sua estensione e suggerisce, quindi, le misure del vano primitivo (tav. 9 c)<sup>79</sup>. Del resto, in corrispondenza dell'estremità sinistra del pannello conservato sul lato nord si nota un brusco cambiamento nell'andamento dei segni di escavazione a conferma che la parete terminava in questo punto e faceva angolo con quella occidentale oggi perduta<sup>80</sup>. Il contenuto stesso del pannello in questione, raffigurante l'Annunciazione, permette di ipotizzare che le pareti mancanti ospitassero alcune scene della vita di Cristo. Il tema teofanico della volta, infatti, ben si presta a concludere e sovrastare un ciclo cristologico. Tutto ciò lascia credere che l'ampliamento della cavità rupestre e lo scavo del lungo cunicolo siano avvenuti contestualmente all'edificazione della chiesa del sopraterra, cosicché, a garantire l'accesso al santuario e a dar luce all'ambiente dovevano essere, all'origine, la porta nord e la finestra che le si apre accanto<sup>81</sup>.

Nella scena dell'Annunciazione (tav. 9 a) la Vergine è ritratta in posizione centrale seduta sul trono. Il gesto della mano sinistra, dipinta appena al di sotto del mento, sta ad indicare la sorpresa per l'apparizione dell'arcangelo. La destra è raffigurata sul grembo nell'atto di impugnare il fuso<sup>82</sup>. Alle

dei beni culturali, Amministrazione Provinciale di Viterbo), I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 77-117.

<sup>76</sup> L. Santella, *Il culto di San Vivenzio a Blera*, ivi, p. 97-112, spec. p. 100-101.

<sup>77</sup> Si deve a Fulvio Ricci, all'indomani della loro scoperta, un primo contributo sulle pitture: F. Ricci, *Gli affreschi della Grotta di S. Vivenzio a Norchia*, ivi, p. 77-86. Gli esiti della ricerca dello studioso sono stati accolti, di recente, nella sintesi di Maria Elena Piferi (E. Piferi, *Gli affreschi romanici* cit., p. 57-61).

<sup>78</sup> La porta e la finestrella, che si affacciano sul fianco settentrionale di un ripido colle, sembrerebbero riferibili al primo intervento di escavazione.

<sup>79</sup> L'ipogeo primitivo doveva misurare più o meno tre metri per lato, di contro all'ambiente attuale che raggiunge i cinque metri in larghezza e i sei in lunghezza.

<sup>80</sup> Cfr. F. Ricci, *Gli affreschi della Grotta* cit., p. 77.

<sup>81</sup> Cfr. L. Santella, *Il culto di San Vivenzio* cit., p. 101.

<sup>82</sup> Fulvio Ricci ha creduto di vedere nell'immagine della Vergine e della donna accanto, per una certa manifesta rotondità del loro ventre, due figure incinte (F. Ricci, *Gli affreschi della Grotta* cit., p. 77). A parte l'irrisolvibile problema di carattere teologico-dottrinale che la raffigurazione della gravidanza in un'Annunciazione andrebbe a sollevare, specialmente in età medievale, tre elementi portano a respingere quest'ipotesi: la gestualità dei due personaggi femminili, la perdita della pellicola pittorica in corrispondenza della veste della Vergine, il *ductus* stilistico-formale al quale aderiscono le pitture di Norchia.



sue spalle fra varie costruzioni è un alto edificio culminante con un'abside da dove discende la colomba dello Spirito Santo. Una grossa lacuna ha interessato la zona corrispondente alla sagoma di Gabriele, della quale sono visibili soltanto le due estremità, superiore e inferiore. A sinistra dell'immagine di Maria è rappresentata l'ancella partecipante all'evento in qualità di testimone, più spesso presente nell'iconografia della Visitazione e qui, oltretutto, ritratta in inusuali abiti sontuosi<sup>83</sup>.

Due colonnine dipinte fungono da cerniera fra l'Annunciazione e un ciclo micaelico che si articola in tre episodi. L'iconografia di queste scene è tratta dall'*Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano*, testo in circolazione, nella prima stesura in greco, già nel VII secolo<sup>84</sup>. Dalla narrazione agiografica sono stati estrapolati i momenti salienti della leggenda.

Nel primo episodio un ricco possidente terriero di nome Gargano ha smarrito un toro che al termine di una faticosa ricerca gli appare all'interno di una grotta in cima al monte (tav. 55 a)<sup>85</sup>. L'uomo, adirato per aver tanto penato a causa dell'animale fuggiasco, scaglia contro di esso una freccia che però torna indietro e gli si ritorce contro. È l'effetto miracoloso dell'arcangelo Michele che vuole così dimostrare la propria supremazia sul territorio. La scena viene concepita nel modo seguente : a sinistra è dipinta la mandria

Per quanto riguarda i gesti, come si è detto, la Vergine solleva la mano sinistra sotto il mento ad esprimere lo stupore dell'evento e regge il fuso con la destra, anche se apparentemente può sembrare che poggi la mano sulla pancia in modo allusivo. La figura femminile accanto, che è da identificare nell'ancella spettatrice dell'evento (cfr. *infra*, nota seguente), ha il palmo della mano destra aperto in direzione della Vergine quasi a voler portare lo sguardo dello spettatore sul fulcro della scena, mentre la sinistra è in atteggiamento di riposo e non sembra, quindi, far riferimento alla gravidanza. Anche lo stato conservativo della pittura, a nostro avviso, ha tratto in inganno : come si evince da labilissime tracce ravvisabili sulla campitura rossa, in origine il manto di Maria era rifinito da uno strato di azzurrite che probabilmente rendeva la figura, mediante l'articolazione in pieghe del pannello, meno appesantita. Infine è da considerare il modo di raffigurare gli abiti dei personaggi femminili, tipico delle decorazioni di fine XI secolo e primi decenni del XII, con la vita alta, quasi sotto al seno e un'esibita sfericità della pancia : si veda ad esempio la figura femminile nella scena della Messa di san Clemente, nell'omonima basilica romana : E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 29-43, fig. 5 («S. Clemente», scheda a cura di E. Parlato).

<sup>83</sup> Sulla presenza della figura dell'ancella nell'Annunciazione : H. Toubert, *Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala Synagoga*, in *CahA*, XIX, 1969 (rist. in H. Toubert, *Un art dirigé* cit., p. 65-89), p. 167-189, spec. p. 169, n. 12. Raramente essa indossa una veste sontuosa come capita a Norchia, tuttavia un caso analogo, nella scena della Visitazione, si riscontra nel ciclo cristologico di X secolo della chiesa rupestre di Bahattin in Cappadocia, cfr. M. e N. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Parigi, 1963, p. 160, fig. 39.

<sup>84</sup> *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano*, in P. Bouet, G. Otranto e A. Vauchez a cura di, *Culte et pèlerinage à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 316) p. 1-4. Sul ciclo garganico si veda *infra*, p. 193-195.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 1-3.

(tav. 56 a), con il toro micaelico fregiato dell'aureola. A destra è l'arciere Gargano, riconoscibile nonostante la caduta dell'intonaco che ha interessato gran parte della figura. Dall'alto scende in picchiata l'arcangelo Michele, protagonista del prodigio.

Segue la scena raffigurante San Michele che appare in sogno al vescovo di Siponto (tav. 55 b)<sup>86</sup> affinché il capo della diocesi possa esortare la popolazione locale a dedicargli il santuario in cima alla montagna. Del pannello resta soltanto la parte sinistra dove il vescovo è disteso sul letto sotto un edificio che simboleggia, forse, la sua città, mentre sulla destra sono i resti della figura dell'arcangelo.

Il terzo riquadro, che conclude il ciclo, rappresenta l'istituzione del culto garganico di san Michele all'interno della grotta mediante la messa celebrata dal vescovo di Siponto<sup>87</sup>. La porzione superstite d'intonaco lascia scorgere la figura in volo dell'arcangelo benedicente ritratto all'interno della grotta e, al di sotto, parte dell'altare (tavv. 9 d, 55 c).

La superficie pittorica della volta è assai deteriorata (tav. 9 c). Il Cristo è raffigurato seduto su un trono dal profilo a lira con libro aperto, all'interno di un clipeo contornato da una triplice banda bianca, blu e rossa che si staglia su un cielo stellato a simboleggiare la gloria del Verbo nell'universo. Agli angoli della rappresentazione sono i resti degli evangelisti nelle sembianze del tetramorfo.

Dal punto di vista formale, gli affreschi di Norchia dimostrano di appartenere alla temperie artistica laziale dei primi decenni del XII secolo<sup>88</sup>. Le architetture del fondo, che insistono su ricercate citazioni classiche, richiamano quelle delle pitture della Grotta degli Angeli di Magliano Romano e del santuario di Vallepietra<sup>89</sup>. La campagna pittorica di San Vivenzio non rappresenta l'unica testimonianza artistica del XII secolo riscontrabile nel territorio, visto che al diretto interessamento di papa Adriano IV (1154-1159) si legano l'edificazione della basilica e la ricostruzione delle mura del vicino abitato di Norchia<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>88</sup> *Infra*, p. 227-231. Fulvio Ricci assegna le pitture di Norchia all'inizio del XIII secolo, ponendo l'attenzione sul dettaglio iconografico del dossale del trono del Cristo dipinto sulla volta, a terminazione gigliata, che secondo lo studioso sarebbe d'uso corrente da quel periodo in poi. Sennonché, un elemento gigliato, del tutto simile a quello di Norchia, compare già nella miniatura con l'evangelista Matteo dell'evangelario della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. 17.27, f. 6v), attribuito a un artista dello *scriptorium* romano di Santa Cecilia operante nell'ultimo quarto dell'XI secolo (K. Berg, *Notes on the dates of some early Giant Bibles*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2, 1965, p. 167-176, tav. III, a); P. Supino Martini, *Roma e l'area grafica romanesca (secoli X-XIII)*, Alessandria, 1987, p. 109-117.

<sup>89</sup> *Infra*, p. 90-93, 125-128.

<sup>90</sup> Adriano IV promuove sotto il suo pontificato la costruzione di una nuova cinta di mura per l'abitato di Norchia e dà inizio all'edificazione della cattedrale romanica intitolata a San Pietro, cfr. E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 309 («Norchia, San Pietro», scheda a cura di E. Parlato); E. Battisti, *Monumenti romanici nel viterbese. La chiesa di S. Vivenzio a Norchia*, in *Palladio*, 2,

*Sutri, chiesa rupestre di Santa Fortunata*

A meno di un chilometro dall'abitato di Sutri, lasciata la via Cassia in direzione sud-est, un breve sentiero in salita porta alla chiesa di Santa Fortunata, semplice aula a navata unica in conci di tufo d'età rinascimentale, epoca alla quale appartiene l'affresco con l'immagine della santa titolare conservato sulla controfacciata. L'edificio insiste sul perimetro di una chiesa preesistente in parte costruita in muratura, come si evince da un tratto di muro superstite con un arco in laterizi nella zona di nord-est, e in parte scavata nel tufo della collina, al pari della serie di ambienti retrostanti che si succedono lungo i lati nord-est e nord-ovest del costone di roccia<sup>91</sup>.

Un atto di donazione del 1023 rivela l'esistenza di una *cella Sanctae Fortunatae de Sutrio* dipendente dal monastero romano di San Gregorio al Celio, ma già a partire dal secolo precedente nello stesso luogo è attestata la presenza di un cenobio benedettino<sup>92</sup>. La notizia dell'esistenza di un insediamento monastico potrebbe giustificare la presenza dei vani laterali (collegati all'edificio ecclesiastico tramite un corridoio a volta, anch'esso scavato nel banco tufaceo), forse adibiti a celle per i monaci. Non è escluso che la chiesa primitiva fosse a tre navate, come sembrerebbero suggerire i due pilastri laterali in tufo della zona presbiteriale e l'absidiola laterale destra che è incentrata fra uno di essi e il tratto di muro perimetrale<sup>93</sup>.

1952, p. 36-42; M. Salvadori, *La chiesa di S. Pietro in Norchia*, in *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura*, 24, 1976, p. 62-72.

<sup>91</sup> C. Nispi Landi, *Storia dell'antichissima città di Sutri*, Roma, 1887, spec. p. 292; G. Duncan, *Sutri* cit., p. 128-129, fig. 14; J. Raspi Serra, *Insedimenti e viabilità* cit., p. 396-398; Eadem, *Insedimenti rupestri* cit., p. 65-70; B. M. Apollonj Ghetti, *Notizie su tre antiche chiese in quel di Sutri*, in *RivAC*, 62, 1986, p. 61-107, part. p. 102-106; P. Chiricozzi, *Le chiese delle diocesi* cit., p. 73; Felici-Cappa, *Santuari rupestri* cit., p. 120-127; S. Maddalo, *Suggestioni da un frammento*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, a cura di, *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., Roma, 1999, II, p. 623-632.

<sup>92</sup> G. B. Mittarelli, A. Costadoni, a cura di, *Annales Camaldulenses*, I, *Appendix*, Venezia, 1755, coll. 256-257; cfr. E. Petrucci, *Santo patrono, culto dei santi e vissuto religioso nei comuni del Lazio settentrionale dal Medioevo all'età contemporanea*, in S. Boesch Gajano e E. Petrucci, a cura di, *Santi e culti del Lazio. Istituzioni, società e devozioni. Atti del Convegno di studio, Roma 2-4 maggio 1996*, Roma, 2000, p. 409-577, spec. p. 484-491, secondo il quale è probabile che i monaci del Celio si siano insediati nella chiesa di Santa Fortunata tra la fine del X secolo e gli inizi del successivo. Circa le origini del luogo di culto sutrino dedicato a Santa Fortunata, lascia perplessi la proposta avanzata, a suo tempo, da Joselita Raspi Serra di tirare in causa un capitello marmoreo erratico rinvenuto *in loco* e riferibile all'VIII secolo («termine da considerare *ante quem*»), J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 70.

<sup>93</sup> Cfr. J. Raspi Serra, *Insedimenti e viabilità* cit., p. 396. A tale proposito è interessante quanto riportato da Apollonj Ghetti: B. M. Apollonj Ghetti, *Notizie* cit., p. 105: «A destra il banco di roccia fu demolito, o più probabilmente, crollò una parte della cappella più prossima alla parete di fondo dell'ambiente, ma questo fino a qualche anno addietro sussisteva e io potei infatti rilevarla. Mi sembrò allora che fosse addirittura simmetrica alla dirimpettaia di sinistra». L'autore

Resta di difficile comprensione lo scavo del vano quadrato nell'area presbiteriale, privo di forme o elementi riconducibili a una funzione liturgica, nel punto dove ci si aspetterebbe l'abside centrale. Questo spazio non può essere, come pure è stato detto, posteriore alla realizzazione della chiesa, perché conserva al suo interno consistenti resti di intonaco dipinto d'età medievale, ancora inediti<sup>94</sup>.

Si tratta di tracce appartenenti a un pannello isolato, di forma perfettamente circolare, contornato da una bordura rossa, collocato sul primo tratto della parete sud-occidentale, proprio al di sopra di una canale di scolo delle acque proveniente dall'angolo superiore sinistro e passante diagonalmente lungo la parete stessa (tavv. 10 a, 57 b). La zona centrale del dipinto è andata perduta, probabilmente a causa del progressivo deterioramento della roccia che presenta in questo punto una lesione verticale, cosicché non possiamo che limitarci alla descrizione dei brani superstiti senza purtroppo avanzare proposte sicure circa l'identificazione del tema raffigurato.

All'estrema sinistra si scorge una figura di santa avvolta in un abito rosso, con puntinatura bianca, che la ricopre dalla testa ai piedi. Il personaggio è raffigurato di tre quarti, rivolto verso il centro con entrambe le braccia levate. Accanto, ritratto nella stessa posizione, è un santo con veste oca e capelli grigi, probabilmente un monaco, visto che ad un'osservazione ravvicinata si distingue chiaramente la tonsura. Il brano di destra conserva l'immagine di un'altra figura maschile, forse nimbata, anch'essa girata in direzione del centro del pannello, con il braccio sinistro piegato e la mano aperta verso l'esterno. Indossa una tunica senza maniche verde chiaro con una veste sottostante marrone scuro. Del volto restano soltanto tracce del disegno preparatorio sufficienti per dedurre che si trattava di una figura senile con barba e capelli lunghi.

Tenendo conto che l'intitolazione del luogo a Fortunata (martire di origine palestinese il cui culto è attestato soprattutto in Campania<sup>95</sup>) ha origine medievale, non è escluso che la figura femminile sulla sinistra del pannello, verso la quale sembrano rivolgersi i restanti personaggi, sia da identificare con la santa. L'esistenza del monaco al centro del dipinto, del resto, trova una giustificazione nella presenza in questo luogo di un antico cenobio, vista l'esistenza della *cella Sanctae Fortunatae*<sup>96</sup>. Inoltre, la particolare ubicazione del pannello, completamente decentrato rispetto all'invaso ma disposto appena al di sopra della canaletta che attraversa la parete diagonalmente, dall'alto verso il basso, non sembra poter essere attribuita al caso (tav. 10 a). Si potrebbe pensare a un pannello votivo dedicato a Fortunata, protettrice delle partorienti<sup>97</sup>. Se così fosse, l'acqua passante per il condotto potrebbe essere servita allo svolgimento di riti propiziatori.

prende in considerazione tanto l'ipotesi di un originario edificio a tre navate che a cinque, *Ibid.*, p. 103-105.

<sup>94</sup> J. Raspi Serra, *Insediamenti rupestri* cit., p. 70.

<sup>95</sup> J.-M. Saugey, *Fortunata*, in *Bibl.SS*, V, Roma, 1964, coll. 975-976.

<sup>96</sup> *Supra*, p. 61. Da documenti risalenti al principio e alla metà del Duecento sappiamo che la *cella Sanctae Fortunatae* era custodita da un solo monaco: E. Petrucci, *Santo patrono* cit., p. 487-489.

<sup>97</sup> C. Tutini, *Notitie della vita e miracoli di due Santi Gaudiosi e del Martirio di*

Un altro brano pittorico assai significativo, proveniente dalla zona presbiteriale, è stato staccato anni fa, restaurato, e conservato al museo civico di Sutri dove ancora adesso si trova (tav. 10 b)<sup>98</sup>. Il pannello proviene dal lato nord-ovest del pilastro di destra e raffigura un santo in posa stante con *casula* e mitria sul capo. Ai suoi piedi, sulla sinistra, s'inginocchia il donatore che sembrerebbe un laico data la mancanza di qualsiasi riferimento alla sfera ecclesiastica o monastica.

Convincentemente Silvia Maddalo ha assegnato l'immagine del santo ai primi decenni del XIII secolo<sup>99</sup>. La cronologia viene in aiuto alla formulazione di una proposta di datazione per l'intera decorazione pittorica della zona presbiteriale attestata da estesi brani purtroppo ricoperti dal proliferare dei muschi e forse anche da uno strato di scialbo. Tracce di un'aureola, che fanno supporre l'originaria presenza di un altro santo, si intravedono sulla parete soprastante il pilastro di sinistra. Ampie superfici d'intonaco dipinto si sono conservate sull'arco in laterizi della porta nella zona di nord-est, lungo i due pilastri e infine sulla volta a botte che collega gli stessi, ove si riesce a distinguere una serie di stelle rosse su fondo bianco e al centro un clipeo contenente forse una croce o più probabilmente il Pantocratore (tav. 10 c)<sup>100</sup>. Qua e là, in corrispondenza degli angoli delle pareti affiorano le bande ocre e rosse che contornavano i registri. Esse rispettano anche il profilo lievemente trapezoidale dell'ambiente con il pannello rotondo, segno della preesistenza del vano rupestre rispetto all'intervento pittorico della zona presbiteriale.

Quanto al dipinto di forma circolare, la perdita della pellicola pittorica in corrispondenza dei volti dei personaggi rende difficile stabilire se ci troviamo di fronte a un intervento coevo alla decorazione del presbiterio. Il tratto nero e marcato che segna il panneggio del personaggio di destra e il modo nel quale è dipinta la mano dello stesso suggeriscono una datazione al XIII secolo, non necessariamente ai primi decenni dello stesso.

#### *Sutri, Santuario di Santa Maria del Parto*

A sud-est di Sutri, nei pressi dell'antico anfiteatro, si trova la chiesa di Santa Maria del Parto. Interamente scavata nel tufo, ha un interno contraddistinto da una lunga serie di pilastri che dividono lo spazio in tre navate, la centrale più ampia, con volta a botte ribassata, le laterali con soffitto piano (tav. 11 a)<sup>101</sup>. La chiesa fa parte di un vero e proprio agglomerato rupestre ca-

S. *Fortunata e Fratelli e del loro culto e veneratione in Napoli*, Napoli, 1634, p. 123-124.

<sup>98</sup> S. Maddalo, *Suggestioni* cit., p. 623.

<sup>99</sup> Non persuade, invece, l'identificazione con Innocenzo III (1198-1216), per via della presenza del nimbo circolare, attributo indissolubilmente legato alla sfera della santità: *Ibid.*, p. 630.

<sup>100</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti e viabilità* cit., p. 398.

<sup>101</sup> C. Sestieri, *La chiesa di S. Maria del Parto presso Sutri e la diffusione della religione di Mitra nell'Etruria meridionale*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, LXII, 1934, p. 33-36; G. Duncan, *Sutri* cit., p. 63-134; J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 71-76; B. M. Apollonj Ghetti, *Notizie* cit., p. 61-107; V. Fiocchi Nicolai, *I cimiteri* cit., p. 115 e n.

ratterizzato da un gran numero di vani distribuiti su due livelli in gran parte inaccessibili<sup>102</sup>.

L'origine del santuario è questione intorno alla quale si è dibattuto a lungo. In passato è stato attribuito da alcuni al periodo etrusco, da altri ad epoca paleocristiana e da altri ancora è stato riconosciuto come mitreo dei primi secoli della nostra era<sup>103</sup>. Quest'ultima tesi sembra ormai non lasciare spazio ad alcun dubbio, giacché di recente è stato possibile dimostrare che, in un'epoca che possiamo far coincidere con il primo Trecento, un rilievo raffigurante una tauromachia è stato staccato dalla parete di fondo della chiesa e sostituito da un riquadro con la Natività che ancora oggi fa bella mostra di sé in prossimità dell'altare<sup>104</sup>. La lastra di tufo in questione si conserva a più di dieci chilometri da Sutri, murata all'esterno di un casolare situato lungo la via Cassia<sup>105</sup>.

Le testimonianze pittoriche constano di un piccolo nucleo risalente ai primi secoli dell'era cristiana, con le immagini di un pesce, di un pavone e di una croce gemmata, e di una copiosa serie di pannelli, per lo più votivi, realizzati in momenti diversi tra la fine del XIII secolo e la prima metà del XV<sup>106</sup>.

Riferibile ai primi decenni del '300, e quindi al di là dei limiti cronologici che ci siamo prefissati, è la decorazione del vestibolo d'ingresso che rappresenta, al centro di due riquadri con santi in posa stante, la rara scena del miracolo del monte Gargano, caso più tardo, ma anche più noto, di quello del vicino santuario di San Vivenzio a Norchia<sup>107</sup>. Pure il ciclo cristologico sulla parete ovest della navatella settentrionale, a sinistra di chi entra, di

<sup>102</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 71.

<sup>103</sup> Per una disamina sulle diverse interpretazioni fornite in passato dagli studiosi : *Ibid.*, p. 71-73. Per l'ipotesi di un'origine mitraica : F. Cumont, *Mithra en Étrurie*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, 1937, p. 95-103; B. M. Apollonj-Ghetti, *Notizie* cit., p. 101.

<sup>104</sup> Le misure della lastra con la scena mitraica (*Ibid.*, fig. 15) e dell'incavo della parete di fondo coincidono : C. Pavia, *Guida dei mitrei di Roma antica*, Roma, 1999, p. 26-31. Sul pannello della Natività e una proposta di datazione dello stesso entro i primi decenni del Trecento : S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma, 1992, p. 339.

<sup>105</sup> C. Pavia, *Guida dei mitrei* cit., p. 31.

<sup>106</sup> Manca, a tutt'oggi, uno studio attento sulla copiosa serie di pitture conservate all'interno del santuario, a parte il non recente contributo di Apollonj Ghetti (B. M. Apollonj Ghetti, *Notizie* cit., p. 90-100), la scheda di Serena Romano e le riflessioni di Francesco Gandolfo : S. Romano, *Eclissi* cit., p. 339-340; F. Gandolfo, *Alla ricerca di una cattedrale perduta*, Roma, 1997 (*Storia di una città. Sutri*, 5), p. 52-54. Si vedano anche le schede di documentazione, conservate presso l'archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma (12/00204065), a cura di F. Picchetto (1972), con l'aggiornamento di E. Borsellino (1980).

<sup>107</sup> Cfr. *supra*, p. 57-60. Sull'episodio garganico dipinto a Sutri, cfr. : G. Otranto, *Riflessi del culto di San Michele del Gargano a Sutri in epoca medievale*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, Roma, 1984, p. 43-60, part. p. 46-51; P. Belli D'Elia, *Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico*, in C. Carletti e G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, 1994, p. 575-602, part. p. 584-585;

buona fattura nonostante risulti lacunoso e assai deteriorato, sembrerebbe coevo o di poco successivo alle pitture del vano d'entrata<sup>108</sup>.

Nello scorcio del '200 se non all'inizio del secolo successivo si colloca la pittura realizzata sulla volta in corrispondenza dell'area presbiteriale<sup>109</sup>. La superficie pittorica, che in origine doveva occupare l'intero spazio compreso fra i quattro pilastri, è ripartita in due settori separati da una semplice banda rossa: verso l'ingresso campeggia l'immagine di san Michele (tav. 57 a), in direzione dell'altare quella del Pantocratore circondato dai simboli degli evangelisti. L'arcangelo giganteggia fra due schiere di angeli, di proporzioni assai minori, che lo affiancano ortogonalmente lungo l'intera figura. Con ricche vesti gemmate, su un fondo blu-azzurrite, san Michele impugna il labaro in rigida posa frontale. Al di là della fascia rossa, il busto di Cristo, che ha perduto il volto, compie il gesto della benedizione e regge il libro aperto (tav. 11 b). Del tetramorfo è sopravvissuta parte dell'angelo-Matteo e l'intera figura del leone-Marco. La presenza del Pantocratore con i simboli degli evangelisti sulla volta rientra in una tradizione iconografica che ha radici altomedievali<sup>110</sup>. Quanto al san Michele, che di lì a poco godrà di rinnovata attenzione con la raffigurazione dell'episodio garganico nel vano d'ingresso, il posto privilegiato riservatogli al centro della volta lascia pensare che all'arcistratega celeste, e non alla Vergine, fosse attribuita l'originaria intitolazione del santuario<sup>111</sup>.

Anche se di rilevanza marginale per l'esiguità del brano e il livello qualitativo non alto, degno di nota è un frammento con volto di angelo conservato sul quinto pilastro di sinistra, che pure potrebbe ascriversi sullo scorcio del XIII secolo, forse ad una fase precedente l'intervento sulla volta.

#### *Vallerano, Grotta del Salvatore*

A circa un chilometro in linea d'aria dall'abitato di Vallerano, in direzione nord-est, l'alta falesia che costeggia il rio delle Cannucce conserva ancora i resti di un piccolo cenobio benedettino scavato nel tufo, noto col nome di Grotta del Salvatore (tav. 12 a)<sup>112</sup>. Alla fine dell'800 il distacco di un costone di roccia ha tagliato in sezione gli ambienti rupestri distribuiti su due livelli. Allo stato attuale, quindi, se ci si pone di fronte al sito dall'altra parte del corso d'acqua, si può osservare lo spaccato dell'insediamento. Al piano superiore è una serie di piccoli vani intercomunicanti che assai probabilmente fungevano da celle per i monaci. Al livello inferiore si aprono due vani più

E. Federico, *La leggenda di S. Michele negli affreschi di S. Maria del Parto a Sutri*, Roma, 1996 (*Storie di una città. Sutri*, 2), spec. 12-27.

<sup>108</sup> S. Romano, *Eclissi* cit., p. 339.

<sup>109</sup> Serena Romano propende per una datazione entro il primo decennio del Trecento (S. Romano, *Eclissi* cit., p. 340).

<sup>110</sup> *Infra*, p. 233.

<sup>111</sup> Come nel caso della grotta di San Vivenzio a Norchia, dove, a dispetto della titolarità del santo locale, è l'arcangelo ad essere protagonista indiscusso del ciclo di pitture.

<sup>112</sup> Per un'analisi più approfondita si rinvia a: Piazza, *Une Communion* cit., p. 154.

grandi, anch'essi comunicanti, in origine rivestiti entrambi con pitture risalenti ad epoca altomedievale.

Dell'ambiente di destra, allo stato attuale quasi interamente interrato, si scorgono soltanto resti di aureole di santi in posa stante nonché la parte superiore di un arco cieco che farebbe pensare a un arcosolio e quindi a un uso funerario di questo spazio. L'ambiente di sinistra, invece, era adibito a cappella e dotato di un altare, ancora visibile nell'angolo nord-ovest. La certezza che l'origine del nucleo rupestre sia da associare a un insediamento monastico benedettino deriva dalla decorazione di questo secondo spazio che conserva l'iscrizione del committente, «ANDREAS HVMILIS ABBAS» (tavv. 13 d, 56 c) e le figure, ormai purtroppo quasi scomparse, di Benedetto insieme ai suoi discepoli Mauro e Placido (tav. 13 a)<sup>113</sup>.

Fortunatamente la Grotta del Salvatore è stata oggetto di studio nell'800 e all'inizio del secolo scorso. Al principio del XIX secolo, prima che il catastrofico crollo provocasse la perdita di due pareti su quattro oltre alla volta, tutte le iscrizioni pittoriche e alcune annotazioni sui soggetti rappresentati furono ricopiate da Gaetano Marini<sup>114</sup>. Venuto a conoscenza delle pitture, nei primi anni del '900, Achille Bertini Calosso visitò il luogo insieme a Vladimir de Grüneisen (dal quale ebbe utili consigli sui temi iconografici del ciclo pittorico), mise a punto uno scavo archeologico ai piedi della falesia che gli permise di recuperare importanti frammenti delle scene perdute e pubblicò in un articolo i risultati dei suoi studi<sup>115</sup>.

Se dai pochi resti dell'ambiente di destra è possibile soltanto affermare che in origine vi doveva essere dipinta una serie di santi in posa frontale<sup>116</sup>, dai brani pittorici conservati sulle superfici ancora integre del vano contiguo e dai dati trasmessi da Marini e Bertini Calosso si recupera l'assetto generale di un articolato programma iconografico che decorava la piccola cappella.

Quest'ultima era a pianta rettangolare con soffitto piano, come si evince da un esiguo lembo della volta ancora *in situ*. Una finestra scavata lungo la parete meridionale dava luce all'interno<sup>117</sup>. Con ogni probabilità si accedeva

<sup>113</sup> L'insediamento è citato fra i centri monastici benedettini : L. H. Cottineau, *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Maçon, 1937, II, coll. 3281; G. Penco, *Storia del Monachesimo in Italia dalle origini alla fine del Medio Evo*, Roma, 1961, p. 556; F. Caraffa, a cura di, *Monasticon Italiae*, I, Roma e il Lazio, Cesena, 1981, p. 187-188.

<sup>114</sup> S. Piazza, *Une Communion* cit., p. 137-138.

<sup>115</sup> A. Bertini Calosso, *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano*, in *ASRSP*, XXX, 1907, p. 189-241 (de Grüneisen viene citato a p. 201). In seguito le pitture sono state oggetto di brevi trattazioni da parte di : G. Ladner, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, V, 1931, p. 33-160 (p. 103-105); H. Belting, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden, 1962, p. 67; G. Matthiae, *Pittura romana* cit., I, p. 191; J. Osborne, *The Atrium of S. Maria Antiqua, Rome : A History in Art*, in *PBSR*, 55, 1987, p. 186-223, spec. p. 208-209; B. Brenk, *Die Wandmalereien in S. Maria della Tosse*, in *Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom un der Tempio della Tosse in Tivoli*, a cura di J. J. Rasch, Mainz, 1998, p. 72-78; E. Piferi, *Affreschi romanici* cit. p. 9-20.

<sup>116</sup> S. Piazza, *Une Communion* cit., p. 137.

<sup>117</sup> A. Bertini Calosso, *Gli affreschi* cit., p. 201.



dalla parete orientale, passando per l'ambiente di destra. Fra i resti della cappella, in corrispondenza dell'angolo nord-ovest, si conserva l'altare ricavato anch'esso nel tufo della falesia. Poco più in là, lungo la parete settentrionale è scavata una nicchia che doveva servire a contenere gli strumenti liturgici<sup>118</sup>.

La decorazione comprendeva un breve ciclo cristologico distribuito lungo le pareti e culminante con una scena a carattere teofanico sulla volta, oltre alle figure in posa stante della Vergine con Bambino fra sante e i tre rappresentanti dell'ordine benedettino, dei quali si è già accennato, lungo la parete nord. Sulla parete ovest sopravvive miracolosamente parte di una Comunione degli apostoli, caso rarissimo in Occidente dove alla rappresentazione in chiave liturgica dell'eucaristia si preferisce la scena dell'ultima cena aderente alla narrazione evangelica (tav. 56 c)<sup>119</sup>. Rispetto alla versione bizantina con la doppia immagine di Cristo sacerdote che dispensa agli apostoli la comunione del vino da un lato e quella del pane dall'altro, a Vallera- no si è scelto di raffigurare l'evento legando i due momenti in sequenza cronologica all'interno di un'unica scena : Cristo offre il calice del vino a Pietro, mentre la comunione del pane è ancora da servire, come risulta dalla patena contenente il pane eucaristico sulla mensa dell'altare dipinta proprio al di sotto delle figure. Dietro ai due personaggi, sulla sinistra, sopraggiunge l'angelo con le offerte, figura assente nelle coeve versioni bizantine che in area occidentale trova riscontro, invece, nel canone romano della messa<sup>120</sup>.

Lungo la parete settentrionale la proliferazione dei muschi e dei licheni non ha cancellato del tutto l'immagine della Vergine con Bambino dipinta, probabilmente non a caso, in coincidenza della nicchia per gli strumenti liturgici, e affiancata dalle sante Lucia, Agnese e Sofia : *S(AN)C(T)A ANNES*, *S(AN)C(T)A SVFIA*, *S(AN)C(T)A LVCIA* (tav. 56 b)<sup>121</sup>. Per mancanza di spazio, verosimilmente, la *Theotokos* è stata racchiusa all'interno di un clipeo giungendo ad una soluzione che in altri casi, specie in Oriente, assu-

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 140-146. Recentemente Marina Falla Castelfranchi ha pubblicato un'inedita Comunione degli apostoli, con l'immagine di Cristo sacerdote replicata tre volte, venuta alla luce all'interno del complesso monumentale di Cimitile nel corso di un intervento di restauro : M. Falla Castelfranchi, *La teologia trinitaria : aspetti iconologici e iconografici. Le origini e il suo sviluppo in area bizantina*, in S. Palese e G. Locatelli, a cura di, *Il Concilio di Bari del 1098. Atti del Convegno Storico Internazionale e celebrazioni del IX Centenario del Concilio, Bari 1998*, Bari, 1999, p. 285-315, part. p. 302-305, figg. 6-7. Per i caratteri formali e iconografici del dipinto campano l'opera si discosta molto dalla versione di Vallerano e ci sembra possa attribuirsi all'XI secolo, se non alla prima metà del XII, anziché al X secolo (*Ibid.*, p. 303). A favore della datazione meno alta per il caso di Cimitile viene incontro la presenza dell'angelo-diacono con flabello che, prima della metà dell'XI secolo non compare nell'iconografia della Comunione degli apostoli : C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londra, 1982, p. 215, 232; S. Piazza, *Une Communion* cit., p. 143-145.

<sup>120</sup> V. Fiala, *Les prières d'acceptation de l'offrande et le genre littéraire du Canon Roman*, in *Eucharisties d'Orient et d'Occident. Semaine liturgique de l'Institut Saint-Serge*, Parigi, 1970, I, p. 117-133 (p. 132).

<sup>121</sup> S. Piazza, *Une Communion* cit., p. 147.

me una valenza teologica (tav. 13 b)<sup>122</sup>. Seguono i tre monaci, tutti con chierica e scapolare, senza cappuccio sulla testa : *S(AN)C(TV)S BENEDICTVS*, *S(AN)C(TV)S MAVRVVS*, *S(AN)C(TV)S PLACIDVS* (tav. 13 a)<sup>123</sup>. Particolare attenzione è conferita alla rappresentazione dei volti che obbedisce alla tradizione ritrattistica dei personaggi<sup>124</sup>.

Sulla parete meridionale era raffigurata la Crocifissione, nella versione completa di dettagli e personaggi come non sempre è dato trovare nell'alto-medioevo : il Cristo, con perizoma, era dipinto fra i soldati Longino e *Calpurnius*, nome che sostituisce l'usuale *Stefaton*<sup>125</sup>, i due ladroni, la Vergine, san Giovanni e in alto il sole e la luna (tav. 12 b).

Sappiamo che la cappella ospitava anche le scene dell'Incredulità di san Tommaso, lungo la parete meridionale, e della Natività con l'Adorazione dei Magi, nella zona inferiore della parete settentrionale<sup>126</sup>. In alto il ciclo si concludeva con l'immagine trionfante del busto clipeato del Pantocratore inserito in una grande croce gemmata con un cielo stellato sul fondo (tav. 14)<sup>127</sup>. Tra i bracci della croce erano i quattro clipei con il tetramorfo.

La chiave di lettura di questa rappresentazione si evince dall'iscrizione contenuta nel libro esibito dal Cristo : «EST MIHI CONCESSA LVCI TERREQVE POTESTAS», versetto del vangelo di Matteo (Mt, 28,18) che allude alla frase pronunciata da Gesù quando appare agli apostoli dopo la resurrezione. Ad essa fa seguito la frase sull'evangelizzazione dei popoli : «euntes ergo docete omnes gentes baptizantes eos...», che è appunto implicitamente rappresentata dai quattro simboli degli evangelisti nel firmamento di stelle.

Per quanto riguarda l'epoca dell'intervento pittorico, i confronti con alcuni contesti romani e laziali, come i santi dell'atrio di Santa Maria Antiqua<sup>128</sup> e le pitture del tempio della Tosse a Tivoli, ancorati con buon margine di probabilità all'anno 956 o 1001, sulla base della data di indizione riportata da un'epigrafe rinvenuta *in loco*, fanno propendere per il X secolo, con maggiore propensione per la seconda metà dello stesso<sup>129</sup>.

### *Vignanello, Grotta di San Lorenzo*

In un costone tufaceo seminascosto da un bosco di querce, circa due chilometri a sud di Vignanello, è scavato un insediamento rupestre articola-

<sup>122</sup> M. Sacopoulo, *La Theotokos à la mandorle de Lytrankomi*, Parigi, 1975, p. 38, 107.

<sup>123</sup> A. Bertini Calosso, *Gli affreschi cit.*, p. 205.

<sup>124</sup> Benedetto bruno, di mezza età, Placido giovane e imberbe, Mauro grigio con barba.

<sup>125</sup> Il nome *Calpurnius* è attestato anche nella scena della Crocifissione di Sant'Urbano alla Caffarella (P. Williamson, *Notes on the Wall-paintings cit.*, tav. XXXI).

<sup>126</sup> A. Bertini Calosso, *Gli affreschi cit.*, p. 193, 201-202.

<sup>127</sup> Sulla base delle fotografie dei frammenti pubblicati da Bertini Calosso, oggi perduti, abbiamo proposto in un grafico l'assetto originario della volta : cfr. tav. 14 (S. Piazza, *Une Communion cit.*, p. 140, fig. 8).

<sup>128</sup> J. Osborne, *The Atrium cit.*, p. 207-209.

<sup>129</sup> B. Brenk, *Die Wandmalereien cit.*, p. 76-78.

to in più livelli che la tradizione associa al nome di san Lorenzo<sup>130</sup>. In uno degli ambienti si conservano interessanti brani di un dipinto d'età medievale.

Una preziosa testimonianza della pittura ancora in discreto stato di conservazione offre una fotografia pubblicata al principio del secolo scorso da Achille Bertini Calosso in appendice allo studio sulla vicina grotta del Salvatore<sup>131</sup>. A confronto con la situazione attuale, la vecchia foto in bianco e nero attesta l'irrecuperabile perdita di gran parte dei tratti figurativi (tavv. 15 a-b).

In essa si distingue chiaramente l'immagine di una Vergine in trono che regge nel grembo il Bambino benedicente. A sinistra è l'arcangelo Michele, riconoscibile dalle lettere «MI[CHAE]L» dell'iscrizione onomastica dipinta fra la manica e l'ala, sulla destra è un altro arcangelo, verosimilmente Gabriele. Rivolta verso la *Theotokos*, più a sinistra, è la figura di un santo, non meglio identificabile, del quale si vede il volto quasi per intero e la parte superiore della veste decorata con un motivo floreale a puntini bianchi. In una zona di ombreggiatura sotto la manica dell'arcangelo Michele sono i resti di un'altra iscrizione<sup>132</sup>. A destra della Vergine si distingue parte del paesaggio con fiori e virgulti ad imitazione di un giardino paradisiaco. Più in basso, si vedono le tracce di una fascia contenente forse un motivo a foglie d'acanto. La pittura proseguiva ancora al di sotto, come lascia intendere un lacerto d'intonaco dipinto tagliato dall'inquadratura della fotografia. Bertini Calosso, infatti, non mancava di segnalare in questo punto «una decorazione a velli», e aggiungeva: «lo spazio che offre avanzi di affreschi misura 150 × 140, ma da tracce di intonaco si arguisce facilmente che non a questo soltanto si limitava la decorazione pittorica»<sup>133</sup>.

Come si è detto, oggi lo stato conservativo è ben diverso da quello dei primi del '900, anche se quasi immutato rispetto alle condizioni riscontrate circa venticinque anni fa da Joselita Raspi Serra<sup>134</sup>. Resta visibile soltanto il busto del Bambino, con la mano destra che regge il *volumen* e la sinistra benedicente, tracce del trono in basso a sinistra, il volto e una piccola parte della veste del santo. L'ambiente stesso nel quale si trovano le pitture ha subito gravi alterazioni: il fronte esterno della grotta è in gran parte crollato e l'originario livello pavimentale è coperto da un alto manto terroso. L'insediamento rupestre a pianta irregolare, contraddistinto soltanto da una serie di nicchie scavate lungo le pareti a metà altezza, risulta privo di richiami all'architettura *sub divo* e tanto meno mostra segni riconducibili alla sfera liturgica. Tutto ciò non aiuta a formulare un'ipotesi sull'originaria funzione di questo spazio. Tenendo presente l'articolazione dell'intero complesso, con tom-

<sup>130</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 101-113.

<sup>131</sup> A. Bertini Calosso, *Gli affreschi* cit., p. 235-236.

<sup>132</sup> «[...] distintamente nella riga superiore si legge VSR», *Ibid.*, p. 235. Nella riga sottostante si distingue chiaramente anche una «E». Nella foto pubblicata da Bertini Calosso non si scorgono, invece, le lettere greche relative alla Vergine («ai lati del capo della Vergine, in alto, sono le lettere, assai sbiadite, MP, ΘΥ», *Ibid.*, p. 235) forse dipinte appena al di sopra dell'area inquadrata dalla fotografia.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit., p. 107-108.

be, depositi agricoli, ambienti d'uso domestico, non si può escludere che si tratti di un piccolo nucleo cenobitico<sup>135</sup>.

Quanto alla datazione delle pitture, possiamo accogliere il suggerimento espresso a suo tempo da Bertini Calosso, che accostava il *ductus* formale del pannello della Grotta di San Lorenzo a quello della non lontana Grotta del Salvatore. Anche se l'ipotesi dell'identità di mano risulta inaccettabile, per l'immediatezza di tratto e il minor rigore che contraddistingue il dipinto della Grotta di San Lorenzo, fra i due contesti è possibile notare qualche affinità, specie nei volti delle due versioni della Vergine, tanto da propendere per la contemporaneità dei due interventi. Una datazione al pieno X secolo, quindi, risulta la più probabile.

## 2 – PROVINCIA DI RIETI

### *Capradosso, Grotta di San Nicola*

Fino ad epoca recente il santuario rupestre di San Nicola presso Capradosso, conservava due dipinti d'età medievale con una ventina di soggetti, tra santi in posa stante e raffigurazioni varie (tav. 15 c)<sup>136</sup>. Ancora nei primi decenni del '900 processioni di uomini e «giumenti» pervenivano alla grotta dai paesi limitrofi soprattutto in occasione della festa del santo titolare, Nicola di Mira<sup>137</sup>. La vulnerabilità del sito, isolato e ad alta quota, fu probabil-

<sup>135</sup> «[...] l'insediamento presenta un'articolazione di elementi che fanno pensare ad un nucleo autosufficiente composto dalla necropoli, dal deposito di derivate, da ambienti domestici, dalla cappella, da ambienti rustici, per il lavoro dei prodotti dei campi e la custodia degli animali, denunciandosi come una laura organizzata sul lavoro della terra e con probabilità ricavata *ex novo* dal tufo», *Ibid.*, p. 110.

<sup>136</sup> Riguardo alle pitture di Capradosso gli unici brevi contributi, a mia conoscenza, sono quelli di: G. Caprioli, *Colonie benedettine per i paesi del Cicolano*, in *Latina Gens. Terra Sabina*, VII, 6, 1929, p. 286-290, e C. Verani, *Gli affreschi della Grotta di S. Nicola e delle chiese di S. Maria e di S. Mauro a Capradosso*, Rieti, 1958, a parte qualche breve citazione: L. Mortari, *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVIII secolo*, Roma, 1957, p. 87; A. M. D'Achille e T. Iazeolla, *Luoghi e testimonianze del Medioevo in Sabina*, in M. Righetti Tosti-Croce, a cura di, *La Sabina medievale*, Cinisello Balsamo, 1985 (II rist. 1990), p. 188-234 (p. 196).

<sup>137</sup> La notizia è riportata in un dattiloscritto di Giacomo Caprioli, dal titolo *Grotte carsiche nel Cicolano* (1944), conservato, insieme ad acquerelli, disegni e appunti dello stesso autore, nell'Archivio di Stato di Rieti, fascicolo b. 1, f. 2. Sulla figura di Caprioli, con accenni anche al suo interesse per la grotta di Capradosso: G. Barbante, R. Lorenzetti, D. Valentini, a cura di, *Giacomo Caprioli. L'avventura intellettuale di un ricercatore «dilettante» tra le due guerre, catalogo alla mostra dell'Archivio di Stato di Rieti*, Rieti, s.d. (2000). La grotta di Capradosso, sita presso la frazione di Staffoli, è menzionata nel registro delle chiese della diocesi di Rieti del 1398 («Speco Sancti Nicolai de Staffilibus»), trascritto e commentato alla fine del '700 dal vescovo Saverio Marini, il quale, in riferimento al santuario rupestre annotava: «esiste la grotta con molte figure sopra gli Staffoli», cfr. V. Di Flavio, *Il registro delle chiese della diocesi di Rieti del 1398 nelle «memorie» del vescovo Saverio Marini (1779-1813)*, L'Aquila, 1989 (*Deputazione Abruzzese di Storia Patria. Quaderni del Bullettino*, 11), p. 67.

mente la causa del distacco delle pitture, avvenuto circa un ventennio fa, e del loro collocamento, previo restauro, nei locali del museo di arredi sacri del convento della Beata Filippa Mareri di Borgo San Pietro sul lago del Salto (tavv. 57 c-d, 58 a)<sup>138</sup>.

La grotta di San Nicola è costituita da due cavità naturali affiancate che si affacciano sul lato occidentale di un costone roccioso. I dipinti provengono da quella più a settentrione, come attestano le fodere di malta e pietrisco, a destra e a sinistra dell'ingresso, servite da supporto all'intonaco di cui restano soltanto i segni del taglio e qualche lacerto. Una cortina muraria, in parte crollata, divideva l'ambiente dall'esterno permettendone il passaggio mediante una porta centrale, alla quale probabilmente va attribuito un grosso blocco marmoreo con modanature, abbandonato a pochi passi dal sito. Sulla parete di fondo della grotta sono i resti di ciò che forse in origine costituiva una sorta di piccolo altare: un banco in muratura sovrastato da una piccola nicchia.

Messi a confronto, i due pannelli pittorici rivelano esiti formali assai differenti assegnabili a due fasi distinte. L'intervento più antico si può collocare nella seconda metà del XII secolo (tav. 57 d). Lo suggerisce, fra l'altro, il modo di tracciare l'orlo del panneggio dei santi in posa frontale che si dispone sopra i piedi in una balza ondulata secondo un uso convenzionale adottato pure all'interno dei cantieri musivi della Sicilia normanna. Anche il decoro delle vesti con la puntinatura a rombi e a rosette rivela l'adeguamento al linguaggio figurativo dell'avanzato XII secolo. L'opera successiva si pone invece nei primi decenni del XIII secolo, come risulta dalla forma evoluta della corona della *Theotokos*, dalla mitria bicorne del san Nicola e dai caratteri gotici delle iscrizioni (tav. 58 a)<sup>139</sup>.

Passando in rassegna le pitture più antiche occorre dire, innanzitutto, che il perimetro dell'intonaco staccato non corrisponde esattamente a quello del supporto visibile all'interno della grotta. Se ne deduce che alcuni tratti figurativi, per fortuna in numero limitato, sono andati perduti. A questa mancanza, comunque, sopperisce la testimonianza dell'erudito Giacomo Caprioli che visitò la grotta più volte fra gli anni '20 e '40 del secolo scorso e contestualmente riempì numerose pagine di appunti, in parte ancora inediti, utili soprattutto per la documentazione delle iscrizioni onomastiche, diligentemente trascritte, oggi quasi del tutto scomparse<sup>140</sup>.

Il pannello ospita una serie di personaggi a figura intera, allineati tutti alla stessa altezza ad eccezione del primo, di minori dimensioni (tav. 57 c). Più in basso, sullo sfondo di un *velarium* senza soluzione di continuità, si animano piccole figure rappresentate nell'atto di svolgere azioni diverse (tav. 16). Tutto intorno alla superficie pittorica correva una decorazione geometrica costituita da una serie ininterrotta di semicroci rosse e bianche di-

<sup>138</sup> Si veda *infra*, p. 246-247.

<sup>139</sup> Verani ipotizzava che i due pannelli, dallo studioso assegnati alla fine del XIII secolo, fossero frutto dello stesso intervento pittorico ma eseguiti da mano diversa (C. Verani, *Gli affreschi cit.*, p. 1, 5). Entrambe le superfici pittoriche sono state da altri datate indistintamente al XIII secolo (A. M. D'Achille, T. Iazeolla, *Luoghi cit.*, p. 196).

<sup>140</sup> *Supra*, nota 137.

sposte in senso alternato, secondo una tipologia molto comune. Sulla sommità del pannello, a mo' di cuspidè, è rimasto *in loco* un piccolo triangolo campito di azzurro contornato dallo stesso motivo ornamentale. A causa di una serie di scalfitture dovute ad un atto vandalico il soggetto raffigurato al suo interno non è più leggibile.

Il primo personaggio della serie, partendo da sinistra, rappresenta verosimilmente l'*Ecclesia* (tav. 57 c). Si tratta, infatti, di una figura femminile nimbata con vesti regali e testa coronata<sup>141</sup>. Segue un santo monaco con scapolare, forse Augusto abate a giudicare dall'iscrizione<sup>142</sup>, e appresso un santo con chierica e veste rossa arricchita da puntini bianchi, probabilmente sant'Antonino<sup>143</sup>; entrambi rivolgono il palmo aperto della mano destra verso l'esterno. Di seguito è il santo titolare della grotta, Nicola di Mira, dipinto nella foggia vescovile, con mitria a due punte e infule, nell'atto di benedire alla greca. Dopo questi primi tre santi, rigidamente frontali, ne seguono altrettanti con la testa girata di tre quarti verso una *Theotokos* che chiude la serie. Si tratta di Paolo, riconoscibile dai tratti somatici e dall'attributo della spada, dell'apostolo Pietro e di Giovanni evangelista. L'immagine mariana si conserva solo nella metà inferiore, che lascia trasparire il trono, il corpo del Bambino e le mani atteggiare nel gesto di filare la porpora.

Per quanto riguarda la parte iniziale del registro inferiore, che è andata perduta, Caprioli segnalava la presenza di tre cavalieri, il terzo dei quali veniva identificato con san Giorgio<sup>144</sup>. Allo stato attuale si è conservata soltanto la testa di un cavallo bianco a sinistra dell'immagine dell'*Ecclesia*, in coincidenza della banda rossa che divide il pannello in due registri. Appena oltre è una figura femminile vestita di rosso che sfugge a una chiara interpretazione, dato che non si vedono tracce di iscrizione. La donna sembra impugnare un recipiente circolare con la sinistra e forse un coltello con la destra (tav. 16). Con i due strumenti si avvicina verso una grande sagoma grigio-scuro dal profilo tondeggiate non meglio riconoscibile. Accanto è dipinto un altro personaggio femminile, oggi acefalo e poco leggibile, rappresentato nell'atto di dirigersi verso la destra del pannello. Più oltre ci sono due soldati che si affrontano con scudo e lance in pugno. La loro raffigurazione trova una sorprendente corrispondenza nel ciclo pittorico della chiesa di San Pellegrino a

<sup>141</sup> Non è condivisibile l'ipotesi di Verani (C. Verani, *Gli affreschi* cit., p. 3) di identificare il personaggio femminile coronato nella principessa protagonista dell'episodio agiografico di san Giorgio che uccide il drago. Sull'iconografia dell'*Ecclesia* nei secoli centrali del Medioevo: H. Toubert, *Les représentations* cit., p. 67-101.

<sup>142</sup> L'iscrizione, oggi illeggibile, è trascritta dal Caprioli: S. AVGVS(...): G. Caprioli, *Grotte carsiche* cit., p. 5. Su sant'Augusto abate, cfr. P. Villette, *Augusto, abate di Sinforiano*, in *Bibl.SS*, II, 1962, coll. 591-592.

<sup>143</sup> Caprioli vi leggeva: «S. ANTONINVS», G. Caprioli, *Grotte carsiche* cit., p. 5. Cfr. G. Kaftal *Iconography* cit., coll. 116-117.

<sup>144</sup> G. Caprioli, *Grotte carsiche* cit., p. 5. Probabilmente l'identificazione del cavaliere con san Giorgio nasceva dalla convinzione, esplicita in Verani (vedi *supra*, nota 141), che la figurina femminile dipinta al di sopra rappresentasse la principessa del noto episodio agiografico con la vittoria sul drago.

Bominaco (AQ), opera che risale al 1263<sup>145</sup>. Anche nella decorazione abruzzese, tra l'altro, il soggetto è relegato all'estremità inferiore della parete, in corrispondenza dei *vela*. In questo caso più tardi è stata vista una rappresentazione del combattimento «ad armi uguali», evocazione della conflittualità della società umana in contrapposizione con la figura di Cristo in trono del registro soprastante, garante dell'ordine supremo<sup>146</sup>. A Capradosso la serie di personaggi termina con la donatrice, della quale un tempo doveva leggersi per intero l'iscrizione, oggi in gran parte alterata dal restauro degli anni '70 del secolo scorso. Caprioli vi leggeva «Donna Fabias», in linea con quanto si vede oggi – *D(OMI)NA FABIAS* –<sup>147</sup>, ma purtroppo, a ben guardare, alcune lettere, soprattutto la «B» e la «I» del nome, sono del tutto rifatte, come pure sembrano non autentici i tratti somatici del volto.

Il significato generale della serie di figure del registro dei *vela* rimane difficile da decifrare. Se si volesse attribuire un significato simbolico ai due soldati, come a Bominaco, quale sarebbe il senso della figura femminile che sembra intenta a un lavoro domestico? Cercare di identificare il personaggio che avanza verso destra, interposto fra questi due soggetti, è ancor più arduo e purtroppo la lacuna sulla sinistra, che ha risparmiato soltanto la testa del cavallo, non facilita l'intento. Con la dovuta prudenza, tuttavia, si può fornire un'ipotesi interpretativa: il pannello potrebbe rappresentare la risposta di donna *Fabias* – ammesso che fosse questo il nome dell'iscrizione originaria –, all'esaudirsi di un voto, forse il rientro del consorte incolume dalla guerra. La figura femminile affacciata potrebbe essere la stessa donatrice ritratta nell'attesa del ritorno del marito. A quest'ultimo poteva riferirsi l'immagine del cavaliere, ad attestare il quale ci sono i resti della figura del cavallo. Se così fosse, i due lottatori starebbero ad indicare l'episodio della battaglia.

Dalla parete opposta proviene l'altro dipinto esposto al museo di Borgo San Pietro (tav. 58 a). In questo caso il pannello inquadra soltanto sei figure, di dimensioni maggiori rispetto a quelle già esaminate. Il distacco ha risparmiato una decorazione vegetale con fiori rossi e foglie verdi su fondo bianco che incorniciava i personaggi. Le lacune in corrispondenza dell'angolo superiore sinistro del pannello non permettono l'identificazione dei primi due. Il terzo personaggio, con le ali e l'asta in pugno, rappresenta verosimilmente l'arcangelo Michele. Segue un santo vescovo, che con ogni probabilità è ancora una volta il titolare della grotta, poi di nuovo una Vergine in trono e infine una santa Margherita, l'unica che conserva l'iscrizione onomastica («MARGARITA»).

Sulla parete d'ingresso, nel tratto di muro che si è preservato a destra, la grotta conserva esigui resti di un pannello con una Crocifissione, databile al XIV secolo. Allo stato attuale si scorge soltanto parte della figura dell'evangelista Giovanni, con veste rossa e braccia conserte sul ventre, oltre all'estremità destra della croce con la mano del Cristo<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) thèmes, parcours, fonctions*, Roma, 1992, p. 98-100.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>147</sup> G. Caprioli, *Grotte carsiche* cit., p. 6.

<sup>148</sup> Le scomparse iscrizioni riportate da Caprioli, che supponeva anche in

*Cottanello, Eremo di San Cataldo*

Lungo la provinciale per Rieti, a nord-est dell'abitato di Cottanello, sorge l'eremo di San Cataldo, abbarbicato nell'alveo naturale di un'alta rupe e chiuso all'esterno da una cortina muraria in blocchi di calcare (tav. 17 a)<sup>149</sup>. Nonostante alcuni crolli della struttura primitiva e successivi rimaneggiamenti anche recenti<sup>150</sup>, l'eremo sembra avere mantenuto grosso modo le proporzioni e l'assetto architettonico medievale che, sulla base degli esiti formali della decorazione pittorica più antica, possiamo far risalire ai primi decenni del Duecento. Alcune modifiche strutturali sono per altro facilmente individuabili: l'ambiente di fondo ospitante l'altare, sovrastato da una crociera, doveva essere affiancato in origine da uno spazio provvisto dello stesso sistema di copertura, poiché a destra dell'arcone d'ingresso che divide le due campate si sono conservati i resti dell'attacco della volta ad andamento concavo; le due crociere erano precedute da un imbotte, come attesta un tratto di partito murario dal profilo arcuato conservatosi lungo la parete a destra dell'entrata; tramite una scala interna scavata nella roccia, di orientamento opposto a quella moderna, si raggiungeva un secondo piano, del quale rimane parte del muro perimetrale con due finestre.

Non è dato sapere se si riferisca alla prima fase costruttiva un piccolo vano, visibile soltanto attraverso una *fenestella confessionis*, ricavato all'interno dell'ambiente di fondo del primo piano a destra dell'altare. Due pannelli d'età rinascimentale, raffiguranti ciascuno un santo vescovo, affiancano la piccola apertura quadrangolare sopra la quale è incisa un'iscrizione con su scritto: «qui riposava il capo di s. Cataldo»<sup>151</sup>. A tale riguardo torna utile far riferimento a fonti agiografiche medievali che alludono sia all'esperienza eremitica di questo santo, vissuto nel VII secolo e proveniente dall'Irlanda, che al culto dell'acqua e della roccia in associazione a un episodio miracoloso della sua infanzia<sup>152</sup>. Giova ricordare, inoltre, che la devozione nei

questo caso la presenza di due santi allineati, «[...] S ISVS; S. XISTVS» (*Ibid.*, p. 5), sono più verosimilmente da sciogliere in: (DOMINV)S IESVS CRISTVS.

<sup>149</sup> G. Matthiae, *Note di pittura laziale del Medioevo*, in *Bollettino d'Arte*, XXXVI, 1951, p. 112-118; C. Verani, *A Cottanello i più antichi dipinti della Sabina*, Rieti, 1954; G. Finiti, *A Cottanello i più antichi dipinti della Sabina*, in *Sabina (Periodico dell'Ente Provinciale del Turismo di Rieti)*, II, 1, gennaio-febbraio 1957, p. 3-6; C. Verani, *Cottanello e gli affreschi di S. Cataldo*, in *Lazio ieri e oggi*, IV, 1968, 1, p. 30-31; A. Prandi, *Arte in Sabina*, in P. Brezzi et alii, a cura di, *Rieti e il suo territorio*, Milano, 1976, p. 305-383 (p. 382-383); M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche del Medioevo reatino*, in Ead., a cura di, *La Sabina medievale*, Ciniello Balsamo, 1985, p. 11-31 (p. 16-17); A. M. D'Achille, T. Iazeolla, *Luoghi cit.*, p. 201; M. Cerafoli, *L'eremo di S. Cataldo a Cottanello. Un episodio di vita francescana*, in *Frate Francesco. Rivista trimestrale di cultura francescana*, LV, 4, ottobre-dicembre 1988, p. 23-32.

<sup>150</sup> A un intervento certamente non antico risale il piccolo campanile costruito sul muro perimetrale che si affaccia nella valle. Anche la porta d'ingresso risulta moderna.

<sup>151</sup> Il nome di san Cataldo si legge in un'iscrizione corsiva dipinta sulla cornice superiore di un pannello con la Vergine di XV-XVI secolo, sulla parete sinistra dell'ambiente con l'altare.

<sup>152</sup> «Il santo, appena venuto alla luce, compì due miracoli lasciando, nel ca-



confronti di Cataldo si diffonde in Italia centro-meridionale a partire dal rinvenimento delle sue spoglie all'interno della cattedrale di Taranto nell'anno 1094<sup>153</sup>. Tutto lascia pensare, quindi, che l'intitolazione al santo irlandese possa risalire all'epoca della fondazione dell'eremo<sup>154</sup>.

Le pitture di Cottanello sono state scoperte in epoca relativamente recente. Durante la seconda guerra mondiale uno spostamento d'aria dovuto all'esplosione di una bomba ha fatto cadere parte dell'intonaco settecentesco che ricopriva la parete sinistra dell'ambiente di fondo dell'eremo, mettendo in luce uno strato pittorico sottostante. Un attento restauro compiuto nel 1950 ha permesso di recuperare l'antica pittura conservatasi in condizioni più che discrete<sup>155</sup>. La parete è occupata da un unico grande pannello nel quale giganteggia, al centro, il Cristo seduto su un trono gemmato e sostenente con la destra una croce astile (tavv. 17 c, 58 b). Ai suoi lati gli apostoli sono rappresentati in due gruppi da sei disposti su due file (tav. 59 a). In mancanza delle iscrizioni onomastiche sono riconoscibili soltanto i personaggi in prima fila, ritratti con i loro specifici attributi.

Cominciando la lettura da destra, per primo è rappresentato l'apostolo Filippo con la croce, seguito da Giacomo il maggiore con la bisaccia, Pietro con le chiavi, Paolo con la spada, Bartolomeo con il coltello e Tommaso con la lancia<sup>156</sup>. Più in basso, sul fondo bianco che caratterizza lo spazio dell'intero pannello, la metà di destra è occupata da sei figure di sante seguite dal committente, al centro, e l'immagine di due felini affrontati, sulla sinistra.

Le sante sono divise in due gruppi da tre ma appaiono prive di elementi che possano fornire indicazioni utili per la loro identificazione. Il gruppo di sinistra si differenzia dal secondo soltanto per via di un dettaglio dell'abbi-

dere dal letto, l'impronta della testa su una pietra contro la quale aveva urtato, e risuscitando la madre, deceduta nel travaglio del parto. L'acqua piovana, che si raccoglieva nella concavità della pietra, aveva effetti prodigiosi in chi la usava affidandosi all'intercessione del santo»: A. Ilari, *L'agiografia di S. Cataldo, vescovo di Taranto*, in *Biblioteca di Latium. Scritti in onore di Filippo Caraffa*, Anagni, 1986, p. 105-186 (p. 116-120).

<sup>153</sup> Secondo le fonti agiografiche, il santo, vescovo irlandese del VII secolo, morì a Taranto di ritorno da un pellegrinaggio in Terrasanta e ivi fu sepolto, all'interno della cattedrale (G. Carata, *Cataldo, vescovo di Rachau*, in *Bibl.SS*, III, 1963, coll. 950-952; A. Ilari, *L'agiografia* cit., p. 124-125).

<sup>154</sup> Nelle fonti locali il nome di san Cataldo risulterebbe associato all'eremo di Cottanello soltanto a partire dal XVI secolo: G. Finiti, *A Cottanello* cit., p. 3.

<sup>155</sup> Le pitture furono restaurate da Arnoldo Crucianelli per incarico della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio (*Ibid.*, p. 24).

<sup>156</sup> A parte la spada e le chiavi, ovvi attributi di Pietro e Paolo riconoscibili anche grazie ai peculiari tratti somatici, e, come di consueto, raffigurati accanto al Cristo, in riferimento agli altri elementi distintivi degli apostoli in prima fila, cfr.: M. L. Casanova, *Filippo apostolo (Iconografia)*, in *Bibl.SS*, V, 1964, coll. 711-719 (col. 713); Eadem, *Bartolomeo apostolo (Iconografia)*, ivi, III, 1962, coll. 862-877 (col. 863); J. F. Alonso, *Giacomo il Maggiore apostolo (Iconografia)*, ivi, VI, 1965, coll. 381-388 (col. 382); A. M. Raggi, *Tommaso apostolo (Iconografia)*, ivi, XII, 1969, coll. 539-544 (col. 540).

gliamento, un decoro sul mantello che simula un tessuto dorato all'altezza della spalla sinistra. Per il resto si nota un insistito rimando di gesti e sguardi: le prime due donne a sinistra sembrano osservare la terza del gruppo e tutte e tre hanno la mano destra aperta sul petto col palmo rivolto verso l'esterno; la quarta e la quinta, invece, hanno la destra velata e rivolgono la sinistra e i loro occhi verso l'ultima santa della fila. Il donatore, che si individua per via dell'assenza del nimbo, solleva le mani verso il Cristo<sup>157</sup>.

Assai misteriosa è l'immagine dei due felini, per la quale è stata ipotizzata un'interpretazione simbolica: l'intero programma rappresenterebbe il «trionfo finale del Cristo sulle potenze del male, personificate dalle due fiere»<sup>158</sup>. In realtà l'analisi interpretativa del soggetto è resa ardua dall'impossibilità di vedere per intero la raffigurazione, coperta nella parte inferiore da un pannello quattrocentesco con la Vergine in trono che lascia trasparire soltanto l'estremità di un oggetto quadrangolare, forse una gabbia. È assai probabile che il soggetto nascosto sia legato iconograficamente all'immagine soprastante dei due animali ma il senso della rappresentazione nel suo complesso si rivela inafferrabile.

Ciò che emerge con chiarezza dalla visione d'insieme del pannello è l'allusione al trionfo di Cristo, attraverso l'ostentazione dei simboli della passione, e del martirio degli apostoli, mediante l'esibizione come trofei dei loro segni distintivi. Secondo un uso attestato soprattutto a partire dal XIII secolo, le stimmate grondanti di sangue e la ferita sul costato di Gesù sono esibite con evidenza, anche se addolcite in un *ductus* calligrafico<sup>159</sup>.

A proiettare il dipinto di Cottanello in una dimensione spirituale ed escatologica<sup>160</sup>, al passo con i tempi, concorre il *tau* dipinto sul ginocchio destro del Cristo (tav. 17 d). Simbolo ebraico, accolto dai cristiani dei primi secoli come segno di salvezza per la sua somiglianza con la croce, esso incontrerà grande favore nel pensiero francescano, tanto da essere scelto come emblema dell'ordine<sup>161</sup>. Sennonché, assegnando l'esecuzione pittorica dell'eremo sabino ad un'epoca precedente la diffusione del francescanesimo, la presenza del *tau* può essere spiegata come riflesso della fortuna che nei primi decenni del XIII secolo pare abbia avuto in seno alla chiesa romana e in particolare nell'ambito degli antoniani<sup>162</sup>.

Come testimonianza coeva si può far riferimento al *tau* dipinto nella

<sup>157</sup> Matthiae associava la figura a un personaggio defunto: «[...] un'altra figura non nimbata mostra di essere entrata da poco nel mondo ultraterreno e tende le mani in alto verso il Redentore», G. Matthiae, *Note di pittura* cit., p. 114. La veste del personaggio si distingue da quella delle altre figure: al di sopra di una tunica oca fermata da una cinta è una veste bianca a maniche lunghe aperta sul davanti e lunga fino ai piedi.

<sup>158</sup> M. Cerafogli, *L'eremo di San Cataldo* cit., p. 23.

<sup>159</sup> Y. Christe, *Les Jugements* cit., p. 280.

<sup>160</sup> Non è un caso, verosimilmente, che nella visione apocalittica del sigillo impresso sul volto dei servi (Ap. 7, 2-4) sia stata individuata un'allusione esplicita al passo di Ezechiele (Ez., 9,4) che evoca la prassi di tracciare il segno del *tau* sulla fronte degli uomini a garanzia della salvezza: D. Vorreux, *Tau simbolo francescano* (trad. di A. Bossut Ticchioni), Padova, 1988, p. 57-58.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 15-40.

<sup>162</sup> *Ibid.*

strombatura di una finestra della chiesa reatina di Santa Maddalena a Fonte Colombo, dove però non è chiaro se il segno sia contestuale alla decorazione pittorica, risalente alla prima metà del XIII secolo<sup>163</sup>, e oltre tutto la lettera è isolata, priva di un qualsiasi nesso con la figura del Salvatore.

L'immagine di Cristo in trono fra gli apostoli e le sante non costituisce l'unico frutto del primo intervento pittorico. Sull'arcone adiacente sono visibili i resti di una Vergine in trono con Bambino sulla sinistra e di due santi vescovi (tav. 17 b) con un altro personaggio non meglio identificabile sulla destra. Segno del perpetuarsi del culto all'interno dell'eremo sono i numerosi pannelli mariani del XV e XVI secolo, presenti sia all'interno del vano che nell'ambiente privo di copertura, ma anche la decorazione settecentesca della volta sopra l'altare, la quale appartiene allo stesso intervento che ha prodotto l'intonaco della parete sottostante, rimosso per mettere in luce la pittura medievale.

#### *Monte Acuziano, Ipogeo dell'eremo di San Martino*

Sulla sommità del rilievo montuoso che sovrasta l'abbazia di Farfa, noto col nome di monte Acuziano o Motilla, la fitta vegetazione nasconde gli avanzi delle celle monastiche e di una piccola chiesa monoabsidata pertinenti all'eremo di San Martino<sup>164</sup>. Lungo il perimetro esterno di quest'ultima, sul fianco settentrionale, una ripida scala in blocchi di calcare conduce all'interno di un ampio ambiente sotterraneo che sfrutta una cavità naturale della montagna (tav. 18 a)<sup>165</sup>. L'ipogeo presenta i resti di strutture murarie che risalgono essenzialmente a due fasi cronologiche, l'una riferibile ad epoca altomedievale, l'altra all'opera di ristrutturazione promossa da Sisto IV (1471-1484)<sup>166</sup>. Alla prima appartengono i tre archi ciechi in *opus mixtum* che girano ad angolo retto nella zona meridionale. Verosimilmente, in origine essi facevano parte di una cortina che correva tutt'intorno alla grotta a regolarizzare la superficie frastagliata della roccia<sup>167</sup>. L'opera muraria prevedeva

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 12; J. V. Fleming, *From Bonaventura to Bellini, an essay in Franciscan Exegesis*, Princeton, 1982, p. 99-128.

<sup>164</sup> I. Schuster, *Della basilica di S. Martino e di alcuni ricordi farfensi*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1902, p. 47-54; Id., *L'imperiale abbazia di Farfa*, Roma, 1911 (rist. 1987), p. 219-227; L. Pani Ermini, *L'abbazia di Farfa*, in M. Righetti Tosti-Croce, a cura di, *La Sabina medievale*, Cinisello Balsamo 1985 (rist. 1990), p. 34-59, part. p. 59, figg. 48, 50; M. G. Fiore Cavaliere, *Fara Sabina-Monte Motilla-Oratorio di S. Martino*, *Indagini archeologiche*, in *Quaderni di Archeologia Etrusco-Italica*, 16, 1988, p. 441-451; L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 46-69.

<sup>165</sup> I. Schuster, *Della basilica* cit., p. 49-52; Id., *L'imperiale abbazia* cit., p. 40-41; M. G. Fiore Cavaliere, *Fara Sabina* cit., p. 444-446, figg. 8-12; L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 46-55.

<sup>166</sup> M. G. Fiore Cavaliere, *Fara Sabina* cit., p. 445-446; L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 46-49, 66-69.

<sup>167</sup> Nella zona nord dell'ipogeo, inglobato nella muratura quattrocentesca, in corrispondenza del tratto di parete a destra dell'apertura che immette nella cisterna, si scorge distintamente un arco in laterizi con ogni probabilità contestuale all'opera muraria altomedievale.

anche una pavimentazione in *opus spicatum* della quale sono stati trovati alcuni resti durante una campagna di scavo<sup>168</sup>. Dalla parte opposta della grotta, nella zona nord, si conserva una struttura attribuibile all'intervento di ripristino dell'insediamento eremitico promosso da Sisto IV<sup>169</sup>. Si tratta di un piccolo edificio intonacato che consta di due ambienti oblunghi disposti in parallelo e intercomunicanti, cui si accede tramite un arco a tutto sesto sovrastato da una sorta di timpano a due spioventi che presenta tracce di una Crocifissione quattrocentesca<sup>170</sup>.

Le evidenze murarie più antiche conservano, oltre a resti di pittura quattrocentesca, qualche brano della decorazione pittorica primitiva della quale è stato possibile recuperare alcuni soggetti di notevole interesse avvalendosi di vecchie fotografie in bianco e nero, che documentano le superfici di intonaco ad uno stadio meno frammentario e lacunoso di quello odierno, e anche grazie a una serie di dati desumibili dai contributi di Ildefonso Schuster, che visitò il complesso eremitico al principio del secolo scorso<sup>171</sup>.

Fino a qualche decennio fa sul fondo del primo arco cieco si poteva apprezzare un riquadro ornamentale che occupava la parte superiore della parete. Di colore rosso, come attestano i lacerti ancora *in situ*, il rettangolo ospitava sei grandi orbicoli annodati dipinti di bianco abitati al loro interno da figurine umane disposte a coppie o isolate fra cespi di virgulti (tav. 18 b). Anche all'esterno dei cerchi campeggiavano motivi vegetali caratterizzati perlopiù da pianticelle terminanti con foglie cuoriformi. Il soggetto raffigurato non è altro che l'imitazione di una porpora a *rotae* annodate appartenente al genere di stoffe provenienti dai rinomati laboratori tessili dell'oriente greco, assegnate ora al VI secolo ora all'VIII secolo<sup>172</sup>. L'ubicazione del finto tessuto nella parte superiore della nicchia, e non nel tratto inferiore come

<sup>168</sup> M. G. Fiore Cavaliere, *Fara Sabina* cit., p. 446.

<sup>169</sup> L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 46.

<sup>170</sup> I. Schuster, *Della basilica* cit., p. 51.

<sup>171</sup> All'esame che alle pitture dedicò Schuster (*Ibid.*, p. 49-51) sono seguite le riflessioni di : P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, I, Torino, 1927, p. 315; G. Croquison, *I problemi archeologici farfensi*, in *RivAC*, 15, 1938, p. 37-71 (p. 46, n. 1, fig. 6, p. 44); A. Prandi, *Arte in Sabina* cit., p. 318-320, figg. 348-349; R. Cantone, *La decorazione pittorica*, in *Farfa. Storia di una fabbrica abbaziale* (mostra permanente, Abbazia di Farfa-Fara Sabina, 1985), Roma, 1985, p. 108-109; Pani Ermini, *L'abbazia* cit., p. 59; L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 46-55. Alcune fotografie relative alla decorazione pittorica dell'ipogeo di S. Martino (pubblicate da Luchina Branciani, *Ibid.*, figg. 9-14) sono conservate presso la fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione : i nn. C 6696/7 sono attribuibili a una campagna fotografica del 1914 curata dalla tipografia Danesi; i nn. N 2946-2962 sono frutto della documentazione svolta per conto della Soprintendenza nel 1965.

<sup>172</sup> W. F. Volbach, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1942, p. 44-45, tavv. XL, XLI; M. Martiniani Reber, *Tissus*, in J. Durand et alii, a cura di, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, Paris, 3 novembre 1992-1 février 1993*, catalogo della mostra, Parigi, 1992, p. 192 e schede a p. 194-197; D. King, *Early Textiles with Hunting Subjects in the Keir Collection*, in A. Muthesius, M. King, a cura di, *Collected Textile Studies. Donald King*, Londra, 2004, p. 1-16.

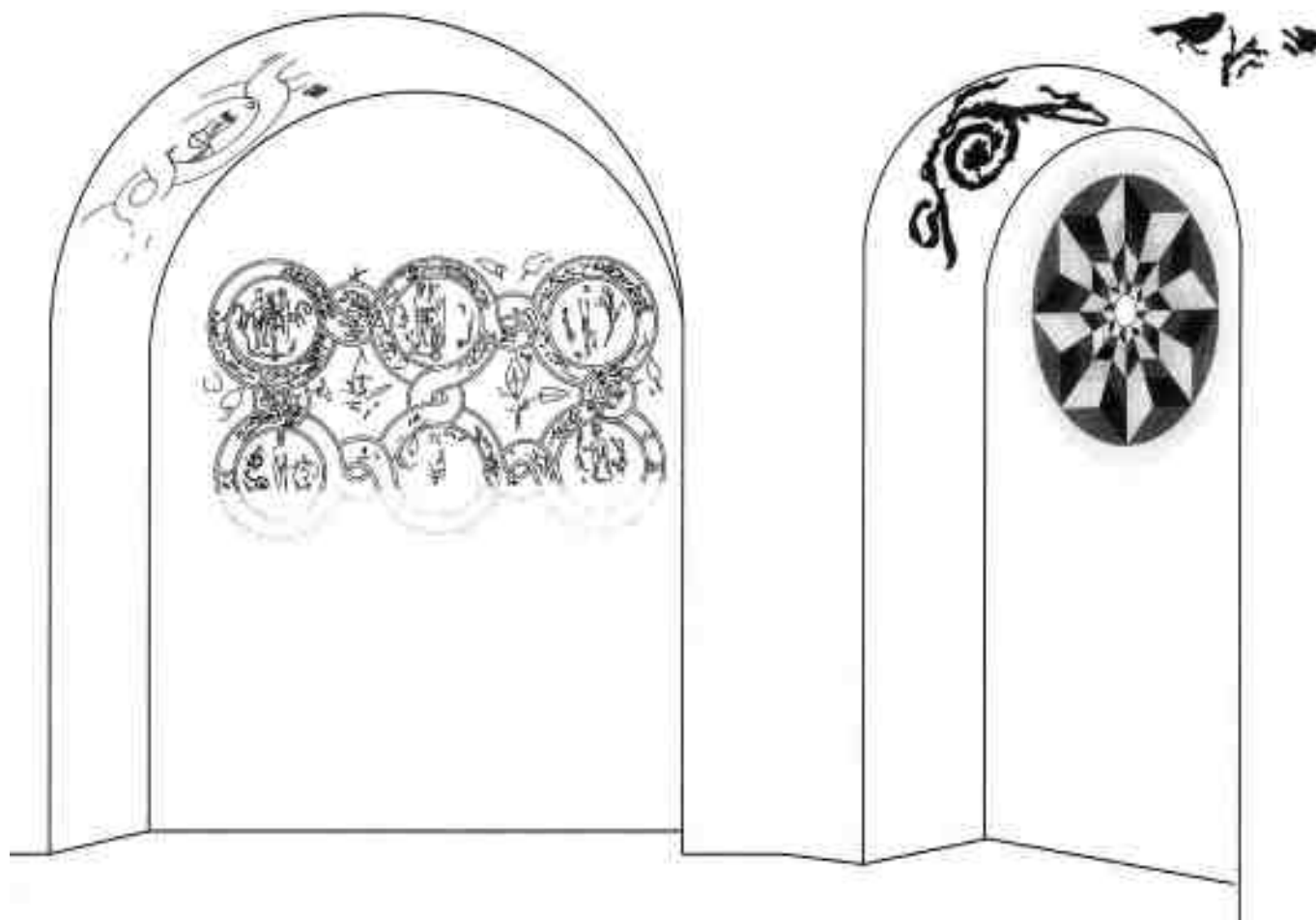


Fig. 5 – Monte Acuziano, ipogeo dell'eremo di San Martino, ipotesi di ricostruzione di una parte della prima fase decorativa.

un usuale *velarium*, risulta assai significativa perché evoca l'impiego delle preziose cortine istoriate appese fra gli archi delle chiese<sup>173</sup>.

Dato, poi, che stoffe di questo tipo erano frequentemente utilizzate per trasportare le ossa di santi personaggi della Palestina<sup>174</sup>, non è da escludere che l'immagine dello sciamito purpureo servisse a richiamare l'attenzione su

<sup>173</sup> M. Martiniani Reber, *Tentures et textiles des églises romaines au haut Moyen Âge d'après le Liber Pontificalis*, in *MEFRM*, 111, 1999, p. 289-305; M. Andaloro, *Immagine e immagini nel Liber Pontificalis da Adriano I a Pasquale I*, in H. Geertman, a cura di, *Il Liber Pontificalis e la storia materiale. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 21-22 febbraio 2002*, Assen, 2003 (*Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Antiquity*, 60-61, 2000-2002), p. 45-103.

<sup>174</sup> M. Martiniani-Reber, *Le rôle des étoffes dans le culte des reliques au moyen âge*, in *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens*, 70, Lione, 1992, p. 53-58.

una serie di reliquie la cui presenza era attestata, ancora al principio del secolo scorso nello spazio sottostante<sup>175</sup>.

Quanto ai soggetti raffigurati all'interno delle *rotae*, i dati acquisibili dalle vecchie fotografie permettono di affermare che nei primi due orbicoli erano campite due coppie di personaggi maschili (tav. 19 a), uno completamente nudo e uno vestito soltanto di un drappo intorno alla vita, mentre nei restanti quattro si potevano distinguere personaggi isolati. Il terzo della prima fila e il primo della seconda indossavano una tunica terminante sopra il ginocchio e alti calzari. Del secondo individuo della fila inferiore la foto lascia intravedere soltanto un curioso copricapo a punta. L'ultimo, infine, portava una veste lunga dal profilo sinuoso tanto da far pensare a una figura femminile.

In passato è stata più volte avanzata la proposta di associare questi personaggi all'universo figurativo delle sacre scritture e in particolare la prima coppia è stata vista come raffigurazione di Adamo ed Eva ai lati dell'albero della vita<sup>176</sup>. L'assenza di qualsiasi elemento che possa ricondurre a un tema sacro, tuttavia, suggerisce la scelta di soggetti pescati dal repertorio profano che tanta parte hanno avuto nel repertorio ornamentale della produzione tessile tardoantica e medievale destinata talvolta anche a contesti religiosi<sup>177</sup>.

D'altra parte, il fatto che le figure non siano riconoscibili con precisione potrebbe essere dovuto non tanto alla scarsa leggibilità delle vecchie fotografie che li documentano quanto piuttosto alla possibile incomprensione dei soggetti da parte dell'esecutore del dipinto che ha copiato il tessuto. Un indizio per l'interpretazione del tema riprodotto, comunque, è offerto dal terzo personaggio della prima fila e dal primo di quella inferiore, entrambi con una veste corta e un paio di alti calzari tipici del repertorio figurativo dei cacciatori. Anche il gesto di afferrare lo stelo del virgulto a mo' di arco, compiuto dall'individuo della seconda fila sembrerebbe alludere all'arte venatoria<sup>178</sup>.

Della decorazione del sottarco immediatamente sopra il finto tessuto non resta più nulla, ma una fotografia del 1914 riproduce l'immagine del busto di un santo d'età giovanile, con chierica, racchiuso all'interno di un motivo a tortiglioni (tav. 19 b)<sup>179</sup>. Oltre a questo soggetto Idefonso Schuster vide nella parte opposta dell'intradosso un'altra *imago* clipeata di santo<sup>180</sup> e al

<sup>175</sup> I. Schuster, *Della basilica* cit., p. 50.

<sup>176</sup> L. Pani Ermini, *L'abbazia* cit., p. 59; L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 47.

<sup>177</sup> Tra i donativi di papa Leone III (795-816) alle chiese romane, compaiono tre stoffe con *elefantos* (*Liber pontificalis*, a cura di L. Duchesne, 3 voll., Parigi, 1886-1892, II, p. 12) : M. Andaloro, *Immagine e immagini* cit., p. 53 e n., p. 56 (Tabella 1).

<sup>178</sup> A. Gruber, *Jagdmotive auf Textilien von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, catalogo della mostra, Abegg-Stiftung, Riggisberg, 29 aprile-1 novembre 1990, Abegg-Stiftung, Riggisberg, 1990, p. 26-42.

<sup>179</sup> Foto dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, n. C 6696 (pubblicata in L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., fig. 14, p. 53), vedi *supra*, n. 171.

<sup>180</sup> I. Schuster, *Della basilica* cit., p. 50; L. Branciani, *Il monte S. Martino* cit., p. 49, 56.

centro della volticina un cerchio con una croce equilatera<sup>181</sup>. Per quanto riguarda l'identificazione dei due ritratti, risulta preziosa la testimonianza dell'illustre studioso che senza tentennamenti poté leggere per intero l'iscrizione accanto al santo di sinistra con il nome di *EVAGRIVS*<sup>182</sup>. Purtroppo l'iscrizione risulta esclusa dall'inquadratura della vecchia fotografia che ha documentato soltanto il busto del santo e le lettere *DIA* alludenti al rango diaconale del personaggio e interpretabili, quindi, come abbreviazione di *DIACONVS*. Circa la figura campita di fronte, già all'epoca della visita di Schuster l'iscrizione onomastica era andata perduta, ma non la qualifica di *diaconus* che con ogni probabilità doveva trovarsi accanto all'immagine del santo come nell'immagine di fronte.

Anche nel caso del sottarco i soggetti prescelti per decorare la struttura muraria rinviano al contesto culturale del versante mediorientale di epoca preiconoclasta. Il nome di Evagrio, infatti, riconduce al grande esponente del monachesimo greco, autore dell'*Antiherreticus* e del *Monasticon* opere che incontrarono grande favore fra i monaci della Tebaide e della Siria soprattutto durante il V secolo e fino alla metà del VII, allorquando il V concilio ecumenico pronunciò l'anatema contro l'esegeta, nell'ambito della condanna dell'origenismo<sup>183</sup>.

A destra della nicchia appena descritta, girato l'angolo, sul fondo di un altro arco cieco si conserva un brano pittorico del tutto inedito. Si tratta, in questo caso, di un complesso motivo geometrico che consiste in un cerchio ospitante al suo interno una stella a otto punte costituita da squadre bipartite (tav. 58 b). L'ornamento, che suggerisce un notevole effetto volumetrico, è frutto in realtà di un metodo alquanto semplice che prevede il solo uso del compasso e della squadra con i quali segnare i punti originati dall'intersezione di una serie decrescente di quadrati, disposti in sequenza alternata in parallelo rispetto al livello pavimentale e ruotati di quarantacinque gradi. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un decoro che tradisce un legame con la civiltà greco-orientale del VI-VII secolo, giacché compare nel mosaico pavimentale della chiesa di Qabr Hiram nell'attuale Libano, attribuita appunto alla metà circa del VI secolo<sup>184</sup> e nel decoro di una nicchia

<sup>181</sup> I. Schuster, *Reliquie d'arte nella badia imperiale di Farfa*, in *ASRSP*, 34, 1911, p. 269-350 (p. 328).

<sup>182</sup> Id., *Della basilica* cit., p. 50.

<sup>183</sup> Su Evagrio del Ponto : A. Guillaumont, *Un philosophe au désert. Évagre le Pontique*, Parigi, 2004, spec. p. 53-98. In particolare, sull'influenza di Evagrio nel monachesimo siriano : A. Vööbus, *History of Ascetism in the Syrian Orient. A Contribution to the History of Culture in the Near East*, 3 voll., Leuven, 1958, 1960, 1988 (*Corpus scriptorum christianorum orientaliū. Subsidia*, 14, 17, 81), spec. vol. 81, p. 135-150.

<sup>184</sup> C. Balmelle et alii, a cura di, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Parigi, 2002, p. 145, fig. a («scudo di squadre bipartite, a colori opposti che fanno apparire una stella a otto punte»). Sul mosaico di Qabr Hiram : F. Baratte, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Parigi, 1978, p. 132-144; N. Duval, *Note additionnelle : sur l'homogénéité de la mosaïque et l'interprétation des installations liturgiques*, ivi, p. 144-145; P. Donceel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Sy-*

di un cenobio del complesso monastico di Kellia, nel basso Egitto, assegnato al VII secolo<sup>185</sup>.

Nell'esemplare del monte Acuziano, la perdita del nucleo centrale non permette di stabilire se le squadre bipartite si ripetessero in ordine decrescente fino al centro della circonferenza, come a Qabr Hiram, oppure si limitassero alla metà esterna, lasciando internamente le linee diagonali a vista, nel modo adottato nell'insediamento cenobitico di Kellia. È certo, però, che la versione dell'eremo di San Martino e quella del mosaico pavimentale obbediscono a una tecnica che necessita di strumenti di precisione, mentre l'ornamento del monastero copto riprende il motivo ignorando le regole per una corretta costruzione geometrica, tant'è che il disegno ottenuto riproduce, grossolanamente, una stella a nove punte anziché otto. Nel mosaico di Qabr Hiram il motivo si trova in una posizione privilegiata, esattamente al centro dell'edificio, in coincidenza del coro. Anche sul monte Acuziano, a ben guardare, esso non può essere inteso come mera ornamentazione poiché occupa la metà superiore della nicchia.

È evidente, quindi, che il decoro geometrico si carica di un significato simbolico, con ogni probabilità alludente all'ordine divino dal momento che le figure geometriche alla base del disegno, il cerchio e la stella a otto punte, secondo i teologi del tempo rappresentano rispettivamente la perfezione e l'armonia del cosmo<sup>186</sup>.

Esaminando le fotografie che documentano il partito murario sopra la nicchia con la decorazione geometrica, in uno stato di gran lunga migliore rispetto all'attuale, si individuano altri elementi figurativi non trascurabili. Sulla fronte dell'arco si riesce a distinguere, su un fondo bianco omogeneo, un volatile e le fronde di una palma che potrebbero alludere al paesaggio degli eremiti della Tebaide, tema che ben si adatta a un insediamento eremitico (tav. 19 c).

Alla luce dell'analisi fin qui condotta non possiamo tralasciare una considerazione sull'assetto d'insieme dei soggetti raffigurati, rinviando ad altri capitoli ulteriori riflessioni<sup>187</sup>. Non può che destare sorpresa la constatazione che il repertorio figurativo impiegato per la decorazione della struttura ad archi si rivolga all'arte greco-orientale del periodo preiconoclasta<sup>188</sup>. Grazie alla presenza dell'immagine di Evagrio del Ponto e sulla base del riscontro del motivo a stella nel mosaico di Qabr Hiram, possiamo attribuire l'esecuzione del primo intervento pittorico dell'eremo del monte Acuziano al pieno

*rie et du Liban*, Louvain-La-Neuve, 1988, 2 voll., I, p. 411-420, fig. 414, II, tavola fuori testo n° 17.

<sup>185</sup> P. Ballet, N. Bosson, M. Rassart-Debergh, *Kellia II. L'ermitage copte QR 195. La céramique, les inscriptions, les décors (2)*, Cairo, 2003 (*Institut français d'Archéologie Orientale*, 49), p. 388, fig. 28, p. 426, 443, fig. 105.

<sup>186</sup> Sul significato magico e cosmologico della stella a otto punte formata da due quadrati che si intersecano, cfr. : A. Schmidt Colinet, *Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom sinn eines geometrischen Ornaments*, in *Textilien aus Ägypten*, a cura di A. Stauffer, Berna, 1991, p. 21-34.

<sup>187</sup> *Infra*, p. 183-184, 214-215.

<sup>188</sup> *Infra*, p. 214-215.



VI secolo. Le conclusioni raggiunte mediante l'analisi storico-artistica delle pitture ben collimano con la notizia riportata da Gregorio di Catino nel *Chronicon farfense*, fino ad ora considerata leggendaria o comunque priva di fondamento storico, secondo la quale un monaco di nome Lorenzo giunto in Sabina dalla lontana Siria verosimilmente nel primo quarto del VI secolo, si sarebbe ritirato a condurre vita solitaria per alcuni anni all'interno dell'eremo del monte Acuziano<sup>189</sup>.

*Monte Tancia, Grotta di San Michele*

Il santuario micaelico del monte Tancia è una grotta di origine naturale che si apre a metà altezza su un alto costone roccioso a strapiombo (tav. 59 c)<sup>190</sup>. Al suo interno gli interventi pittorici si limitano a due pannelli votivi settecenteschi di fronte all'ingresso<sup>191</sup> e a un doppio strato di intonaco che riveste l'altare medievale (tav. 20 a)<sup>192</sup>. Fu proprio quest'ultimo a trovarsi al centro di un'accesa lite fra la curia sabinense e l'abbazia di Farfa alla metà dell'XI secolo, scatenata per il desiderio di accaparrarsi i proventi del santuario, secondo quanto riportato da Gregorio di Catino nel *Chronicon farfense*. Tra il 1049 e il 1050 la piccola struttura venne dapprima restaurata dall'abate Berardo poi demolita dal vescovo Giovanni per sottrarne le reliquie custodite all'interno e infine nuovamente ripristinata da parte dei monaci di Farfa<sup>193</sup>.

<sup>189</sup> *Infra*, p. 183-184.

<sup>190</sup> Sul santuario del Tancia nell'Altomedioevo : I. Schuster, *L'imperiale* cit., p. 174-176; M. G. Mara, *Contributo allo studio del culto di S. Michele nel Lazio* in *ASRSP*, LXXXIII, 1960, p. 269-290; Eadem, *Una divinità pagana nella grotta di S. Michele sul Tancia*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXXIII, 1962, fasc. I, p. 104-107; M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche* cit., p. 14-16; A. M. D'Achille, T. Iazeolla, *Luoghi* cit., p. 218; M. A. Radożycka Paoletti, *Sulle origini del Santuario di S. Michele sul Monte Tancia*, in *Analecta Bollandiana*, CVI, 1988, p. 99-111. La più antica testimonianza documentaria del santuario del Tancia è fornita da Gregorio di Catino (XI-XII secolo) che riporta nel *Chronicon farfense* la concessione da parte di Ildebrando duca di Spoleto all'abbazia di Farfa di un «*gualdum qui cognominatur Tancia positum in territorio Reatino, cum ecclesia Sancti Angeli seu cripta illius*», nell'anno 774 (Gregorio di Catino, *Chronicon farfense*, a cura di U. Balzani, 2 voll., Roma, 1903, I, p. 158); cfr. M. A. Radożycka Paoletti, *Sulle origini* cit., p. 100.

<sup>191</sup> I pannelli devozionali raffigurano una Psicostasia e una Madonna con Bambino.

<sup>192</sup> Sulle pitture dell'altare-ciborio : M. G. Mara, *Contributo* cit., p. 278-283; M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche* cit., p. 16; E. Parlato, *S. Romano, Roma e il Lazio* cit., p. 282-283 («Grotta di S. Michele Arcangelo a Monte Tancia», scheda a cura di S. Romano).

<sup>193</sup> Secondo il *Chronicon*, il vescovo Giovanni guidò una spedizione al santuario del Tancia per demolire l'altare che l'abate Berardo aveva sacrilegamente modificato, noncurante a suo dire, della tradizione che lo voleva opera di papa Silvestro. L'intervento, a quanto pare, riesce e Giovanni si allontana con le sacre reliquie rinvenute all'interno dell'altare, ma durante il tragitto del ritorno un temporale obbliga il gruppo di uomini a fuggire e le reliquie verranno così recuperate dai benedettini. Di lì a poco, quindi, questi ultimi si apprestarono alla ricostru-

Addossato alla parete rocciosa, l'altare è sormontato da due colonnine marmoree che sostengono una volta in muratura mediante travi di legno. I caratteri formali dello strato pittorico più antico, che traspare in coincidenza delle vaste lacune del secondo, non pongono alcun ostacolo alla possibilità di legare questo primo intervento alle turbolente vicende raccontate da Gregorio di Catino. Più difficile è proporre una datazione per lo strato soprastante, tanto la resa qualitativa in questo caso risulta modesta e i temi rappresentati una maldestra riproduzione di quelli raffigurati nel precedente. Sennonché, proprio per il fatto che imita i soggetti iconografici originari, questo secondo strato di intonaco si rivela di fondamentale aiuto nella loro identificazione. Con un certo margine di dubbio possiamo assegnarlo al XIII secolo.

Sulla fronte dell'arco la pittura più recente presenta al centro l'*imago* clipeata dell'agnello e ai lati due personaggi a figura intera che convergono verso di esso nell'atto di sostenere ciascuno un lungo cartiglio. Sebbene abbiano perduto il volto, le due figure sono identificabili con i santi Giovanni Evangelista, a sinistra, e Giovanni Battista, sulla destra, collocati in prossimità dell'altare, in linea con una versione iconografica di lunga tradizione, ad esaltare il Cristo-agnello mediante l'esibizione dei rispettivi versetti evangelici : *In principio erat verbum...* (Gv., 1, 1-3), *Ecce agnus Dei...* (Gv., 1, 31-33)<sup>194</sup>. In corrispondenza della parte superiore della figura del Battista, una lacuna ha messo in luce un volto barbuto nel quale possiamo riconoscere lo stesso personaggio, a dimostrazione che la decorazione primitiva presentava il medesimo tema.

Nell'intradosso dell'arco l'intonaco più antico è visibile in proporzioni maggiori. Anche in questo caso il secondo strato imita il primo ma stavolta il soggetto, che rappresenta un clipeo con il busto del Pantocratore circondato dal tetramorfo, è stato rovesciato (tavv. 20 c, 60 a) : a differenza della decorazione più recente, infatti, nella versione originaria il Cristo benedicente, con il libro aperto sul petto, è orientato con la testa verso l'esterno dell'altare. Del volto si discerne solo la metà sinistra con una parte della capigliatura, l'intera guancia e un tratto della barba. Nonostante l'esiguità della superficie a vista è evidente il buon livello qualitativo dell'esecuzione pittorica della quale si conserva soprattutto il disegno preparatorio in ocre rosse giacché la pellicola pittorica è caduta un po' ovunque. Una campitura blu, composta assai probabilmente da azzurrite, attestata soltanto da labili tracce, faceva da sfondo al busto clipeato. Ai lati si dovevano scorgere i simboli degli evangelisti distribuiti in due coppie, rispettivamente il toro e l'aquila a sinistra, l'angelo e il leone a destra. Purtroppo la figura meglio leggibile,

zione e riconsacrazione dell'altare (Gregorio di Catino, *Chronicon farfense* cit., II, p. 133-134), cfr. M. G. Mara, *Contributo* cit., p. 272.

<sup>194</sup> Per una versione romana risalente all'VIII secolo, dove ritroviamo la stessa impostazione generale del ciborio del Tancia, con la Vergine in trono fra sante in una lunetta (cfr. *infra*, p. 85) e i due Giovanni fra l'agnello sopra l'arco, cfr. M. Andaloro, *Santa Susanna. Gli affreschi frammentati*, in M. S. Arena et alii, a cura di, *Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Milano, 2001, p. 643-645. Sulla fortuna del tema nel Lazio e in Campania : R. Zuccaro, *Gli affreschi* cit., p. 87-89, figg. 150, 201-202.

quella dell'angelo-Matteo, è stata trafugata in tempi recenti (tav. 60 b)<sup>195</sup>, cosicché, del tetramorfo del primo strato resta visibile soltanto l'estremità superiore del leone-Marco.

Sulla parete sottostante, incorniciata dall'arco, rimane una porzione assai limitata di pittura, che si rivela comunque preziosa per la ricostruzione generale dell'articolazione iconografica originaria. Nel lacerto di intonaco, ravvisabile in corrispondenza dell'estremità superiore, le tracce superstiti sono sufficienti per accertare l'originaria presenza di una Vergine in trono fra santi. Si distinguono, infatti, parte del nimbo perlinato della *Theotokos*, il profilo destro del suo volto e del velo, un tratto del bordo superiore del trono<sup>196</sup>. A sinistra è presente la parte superiore del volto di una figura femminile nimbata recante un velo bianco sulla testa, che autorizza a credere nell'esistenza, in origine, di un'altra figura simmetrica sul lato opposto.

Dei due fianchi dell'altare-ciborio, soltanto quello di destra, visibile dall'ingresso, appare decorato (tavv. 20 b, 60 c). Anche in questo caso le pitture del secondo intervento, che si conservano nella zona inferiore, sembrano aver imitato la rappresentazione sottostante, almeno nell'impostazione generale. Su entrambi gli strati erano rappresentati tre personaggi in posa stante. L'identificazione delle figure appartenenti all'intonaco più antico pone qualche problema perché laddove la superficie pittorica non è occultata dal secondo strato essa si presenta assai deteriorata. Il riconoscimento dei personaggi dello strato superiore, tuttavia, offre utili indizi a riguardo. Il secondo strato risulta meglio conservato in alcune fotografie pubblicate nel 1985, dove sono leggibili gli attributi dei tre santi: una spada a sinistra, le chiavi al centro e una campana a destra<sup>197</sup>. Si tratta, quindi, con ogni probabilità, di Paolo, Pietro, rappresentato in inusuali abiti vescovili, e Antonio abate<sup>198</sup>.

In corrispondenza della figura di Paolo lo strato sottostante presenta un personaggio che appartiene anche in questo caso al rango vescovile, dato che porta un *omophorion* su una casula rossa. Il santo compie con la destra il consueto gesto della benedizione, ha un volto senile caratterizzato da barba bianca, capigliatura pure bianca e stempiata. La figura centrale, anch'essa canuta, con tonsura e barba, indossa una semplice veste marrone. Il personaggio di destra, di dimensioni molto ridotte, ha capelli e lunga barba scuri e indossa un pallio rosa su tunica bianca.

<sup>195</sup> Risulta ancora *in situ* nella fotografia pubblicata in M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche* cit., fig. 17, p. 21.

<sup>196</sup> La presenza di questi brani di pittura era stata notata, a suo tempo, da Maria Giovanna Mara che forniva un'interpretazione in parte discordante dalla nostra: «sulla parete di fondo dell'altare [...] alcuni lavori posteriori ed una intonacatura sovrapposta hanno rispettato soltanto il capo di una bella Madonna che doveva portare sul braccio destro il Bambino, la cui presenza ci è testimoniata dall'arco della parte superiore del nimbo. A destra della Madonna e del Bambino si vede il volto di un giovane, circondato da aureola, e che si può identificare molto bene per un angelo», M. G. Mara, *Contributo* cit., p. 283.

<sup>197</sup> M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche* cit., fig. 15, p. 20.

<sup>198</sup> M. G. Mara, *Contributo* cit., p. 282.

La specificità delle vesti dei personaggi e la caratterizzazione dei volti del primo e del terzo potrebbero far pensare alla stessa triade dello strato superiore seppure con una diversa disposizione dei personaggi, e cioè Pietro a sinistra, Antonio abate al centro e Paolo a destra. Tuttavia, mentre l'identificazione della figura caratterizzata da barba e capelli bruni con san Paolo non incontra alcun ostacolo, il personaggio di sinistra con l'*omophorion*, più che a Pietro, tradizionalmente rappresentato in abiti apostolici, farebbe pensare a Silvestro I, pontefice che ha un ruolo di primo piano nelle vicende legate alla fondazione del santuario dal momento che è protagonista della leggenda della *Revelatio sancti Angeli de monte Tancia*<sup>199</sup>. La figura centrale, con il capo tonsurato e la veste marrone, farebbe pensare a un santo monaco e non è escluso che si tratti pure in questo caso di Antonio abate.

Compiuta l'analisi delle pitture, resta da chiedersi se all'interno della grotta vi siano testimonianze d'epoca precedente, visto che il culto nel santuario rupestre è attestato fin dall'VIII secolo. La risposta proviene dalla struttura stessa dell'altare-ciborio che ingloba elementi marmorei di riuso (tav. 20 a). Le due colonnine, o meglio i relativi capitelli scolpiti nello stesso pezzo, si prestano a raffronti, per la tipologia della decorazione, con esempi scultorei laziali di VIII-IX secolo<sup>200</sup>. Inoltre, l'elemento marmoreo di destra presenta, lungo la superficie opposta alla parete cui è addossato l'altare, un lungo incasso rettangolare. Nella disposizione attuale esso appare privo di senso, mentre troverebbe la sua ragion d'essere nella diversa collocazione di una fase precedente in coincidenza della quale il taglio nel marmo potrebbe essere servito ad ancorare una transenna. Le due colonnine, quindi, sembrerebbero provenire da un apparato liturgico più antico, non necessariamente allestito nella grotta. Forse facevano parte della decorazione scultorea di quella *ecclesia sancti angeli* sul Tancia che in una fonte del 774 è chiaramente distinta dalla *crypta illius*<sup>201</sup>.

### 3 – PROVINCIA DI ROMA

#### *Albano, Catacomba di San Senatore*

La catacomba di San Senatore conserva un cospicuo numero di testimonianze pittoriche di età paleocristiana e medievale, concentrate perlopiù in un unico ambiente, detto «cripta venerata» e nelle sue immediate vicinan-

<sup>199</sup> Secondo la leggenda, dal vicino monte Soratte, sul quale risiedeva, papa Silvestro era giunto sul Tancia per liberare la popolazione dal fiato pestifero di un drago. Aveva quindi consacrato il luogo in onore dell'arcangelo Michele a difesa perenne dalle presenze demoniache: A. Poncet, *S. Michele* cit., p. 541-548; I. Aulisa, *Le fonti* cit., p. 315-331. Sulla leggenda di san Silvestro e il drago, cfr. *supra*, 22-24.

<sup>200</sup> Si vedano ad esempio gli analoghi capitelli, ricavati anch'essi da un solo pezzo insieme alle colonnine, di Sutri, Leprignano e Sant'Eutizio, assegnati all'VIII-IX secolo: J. Raspi Serra, a cura di, *Corpus della scultura altomedievale*, VIII (*Le Diocesi dell'Alto Lazio*), Spoleto, 1974, schede nn. 192-193, 259-260, 319.

<sup>201</sup> M. A. Radożycka-Paoletti, *Sulle origini* cit., p. 100. Cfr. *supra*, nota 190.

ze (tav. 21 a)<sup>202</sup>. Tralasciando le pitture più antiche, di grande interesse e alto livello qualitativo, ma ben al di fuori dei nostri limiti cronologici, l'attenzione verrà portata su una serie di interventi succedutisi fra VII e XIII secolo<sup>203</sup>.

Non anteriore al VII secolo era assai probabilmente il quinto e ultimo strato della «parete palinsesto» nel fondo della galleria attigua alla cripta venerata<sup>204</sup>. Attestato da lacerti ancora *in situ*, dovette sopravvivere nella quasi interezza almeno fino alla fine del XVIII secolo, visto che il tema raffigurato, un Cristo affiancato da tre santi fra i quali il martire Lorenzo, venne descritto nell'opera tardo settecentesca del Riccy<sup>205</sup>. È certo comunque che quest'ultimo strato di pittura fu sacrificato insieme al penultimo qualche decennio dopo, verosimilmente per mettere in luce l'intonaco del terzo, oggi ben visibile, che ospita l'immagine di Cristo fra Pietro e Paolo, i santi Lorenzo e Smaragdo e i resti di due personaggi in corrispondenza delle estremità laterali, e viene fatto risalire alla fine del V secolo<sup>206</sup>.

Altri brani di pittura d'età medievale si conservano sull'angolo di una struttura muraria prossima all'accesso della stessa galleria<sup>207</sup>. Sul lato nord del muro, eretto già in epoca tardoantica per contenere alcune sepolture<sup>208</sup>,

<sup>202</sup> V. Fiocchi Nicolai *et alii*, *Scavi nella catacomba di S. Senatore ad Albano Laziale*, in *RivAC*, 68, 1992, p. 7-140, spec. p. 41-70.

<sup>203</sup> Sulle pitture tardoantiche della catacomba di Albano si veda, oltre agli studi di Fiocchi Nicolai (*Ibid.*, p. 47-68; Id., *Novità storico-agiografiche dai restauri delle pitture della catacomba di S. Senatore in Albano Laziale*, in *Bild-und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg 65. Geburtstag*, Münster, 1994, p. 53-60), il contributo di M. Marinone, *La decorazione pittorica della catacomba di Albano*, in *RINASA*, XIX-XX, 1972-1973, p. 103-138, spec. p. 107-112. Sulle pitture d'età medievale si è soffermato John Osborne : J. Osborne, *Notes on Early Medieval Wall-Painting in Lazio*, in *Medieval Lazio. Studies in Architecture, Painting and Ceramics (Papers in Italian Archaeology III)*, s.l. 1982, p. 287-292, oltre a M. Marinone, *La decorazione* cit. p. 112-115 e, di recente A. M. D'Achille, *Le pitture medievali della Catacomba di S. Senatore ad Albano*, in *Arte Medievale*, II s., XIV, nn. 1-2, 2000, p. 37-46.

<sup>204</sup> Sulla base di alcuni brani pittorici documentati da fotografie del 1902 Vincenzo Fiocchi Nicolai ha avanzato l'ipotesi che lo strato più recente, per l'accentuato linearismo e la disposizione verticale delle iscrizioni onomastiche in nero, appartenga ad un'epoca non antecedente al VII secolo : V. Fiocchi Nicolai, *Novità storico-agiografiche* cit., p. 54-57.

<sup>205</sup> G. A. Riccy, *Memorie storiche dell'antichissima città di Alba Longa e dell'Albano moderno*, s. l. 1787, p. 174-175. Cfr. V. Fiocchi Nicolai, *Novità storico-agiografiche* cit., p. 55 e nota.

<sup>206</sup> V. Fiocchi Nicolai, *Novità agiografiche dai restauri della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra degli affreschi della catacomba di S. Senatore ad Albano Laziale (Roma)*, in *RivAC*, LXVII, 1991, p. 463-464; Id., *Novità storico-agiografiche* cit., p. 57-60. Per un resoconto sui restauri del palinsesto pittorico, svolti negli anni 1990-1991 e coordinati da Giovanna Maria Mangia Bonella, cfr. : G. M. Mangia Bonella, *Problematiche di restauro nella cripta di S. Cecilia a S. Calisto e nella catacomba di S. Senatore ad Albano*, in *RivAC*, LXVII, 1991, p. 461-462.

<sup>207</sup> M. Marinone, *La decorazione pittorica* cit., p. 116.

<sup>208</sup> V. Fiocchi Nicolai *et alii*, *Scavi nella catacomba* cit., p. 32, 37.

sotto un lacerto con una greca di notevole effetto volumetrico<sup>209</sup>, è presente un brano con una figura canuta protesa verso un personaggio in fasce, in passato interpretato come parte della scena evangelica della Natività<sup>210</sup> e invece riconoscibile come un frammento di una Deposizione al sepolcro (tav. 21 c)<sup>211</sup>. Il personaggio in fasce, infatti, per via dell'aureola cruce-signata, è senza dubbio Cristo. L'oggetto sottostante, scambiato in passato per un «manufatto vimineo del tutto simile ad una culla», rappresenta in realtà un sarcofago strigilato<sup>212</sup>. Il personaggio chino sul defunto, dal panneggio azzurro e le sembianze di un vecchio, è Giuseppe d'Arimatea. Accanto, come lasciano intendere i resti di un altro braccio con manica verde scuro, doveva esserci Nicodemo<sup>213</sup> ed è possibile che in origine fossero presenti anche le pie donne. La scena è ambientata all'interno di una grotta dipinta, com'era in uso, a mo' di arco.

Sulla faccia orientale dello stesso muro, contigua alla precedente, sono sopravvissuti alcuni lacerti che sembrano appartenere al medesimo intervento pittorico della Deposizione ma che purtroppo non offrono elementi sufficienti per tentare un'identificazione del tema rappresentato. Sulla destra della parete si distingue la parte inferiore di due personaggi raffigurati con gonnellino e calzoni rossi. Quello più esterno è diritto, mentre la figura accanto è protesa verso il centro della scena. Al di là della zona centrale, tracce di un altro personaggio, sulla sinistra, con il braccio destro rivolto all'indietro, fanno pensare a un individuo in movimento coinvolto in un altro episodio.

Di recente è stata avanzata l'ipotesi che i brani pittorici conservati su questa parete facessero parte di un'Adorazione dei Magi e tuttavia in questo caso, a nostro avviso, la frammentarietà degli intonaci non incoraggia ad andare al di là della possibilità che vi fossero rappresentati alcuni episodi relativi ad un ciclo cristologico, data la vicina presenza della scena del Sepolcro.

Per questi frammenti, così come per i resti della Deposizione, risulta difficile pronunciarsi circa l'epoca d'esecuzione. Con la dovuta cautela, Anna Maria D'Achille ha proposto un'attribuzione ai secoli XI-XII, ma si potrebbe pensare anche a una datazione anteriore, almeno di un secolo, per via del-

<sup>209</sup> Sul motivo ornamentale della greca : B. Al-Hamdani, *The Fate* cit., p. 35-56.

<sup>210</sup> M. Marinone, *La decorazione pittorica* cit., p. 116; V. Fiocchi Nicolai, *Novità storico-agiografiche* cit., p. 463-464.

<sup>211</sup> Come già precisato da Vincenzo Fiocchi Nicolai nella relazione pronunciata in occasione della conclusione della campagna di restauro delle pitture : *Ibid.*, p. 464. Cfr. anche A. M. D'Achille, *Le pitture* cit., p. 45.

<sup>212</sup> Nonostante Mariangela Marinone propendesse per l'identificazione dell'oggetto in una culla, non aveva mancato di aggiungere, in nota, una giusta riflessione : «l'intreccio dei vimini, reso con piccoli tratti curvi, fa assumere alla culla l'aspetto di una fronte di sarcofago strigilato» (M. Marinone, *La decorazione pittorica* cit., p. 133, n. 61).

<sup>213</sup> Sul tema iconografico della Deposizione al sepolcro : C. Schweicher, *Grablegung Christi*, in *Lexikon del Christlichen Ikonographie*, II, Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, 1970, coll. 192-196.

l'impostazione iconografica della scena cristologica, che non registra sostanziali mutamenti nel corso dell'altomedioevo<sup>214</sup>.

Un'altra pittura d'età medievale, di molto successiva, si conserva sulla parete di fondo della cripta (tav. 61 a). Vi è rappresentato un Cristo benedicente a mezzo busto affiancato da due personaggi oranti ritratti in scala minore, anch'essi raffigurati dalla vita in su : la Vergine a sinistra e san Smaragdo a destra, già incontrato nella pittura sul fondo della vicina galleria<sup>215</sup>. Del santo dall'insolito nome, ad Albano, non è attestata la presenza di reliquie ma già da De Rossi l'esistenza della sua immagine nella catacomba di San Senatore veniva spiegata sulla base della coincidenza del suo *dies natalis* con quello di un gruppo di martiri deposti nel cimitero ipogeo<sup>216</sup>.

Nella pittura tarda della catacomba laziale Smaragdo sostituisce la consueta figura di Giovanni Battista, propria dell'iconografia della *Deesis*, segno della grande devozione a lui rivolta nei secoli centrali del medioevo, di antica tradizione visto il precedente di V secolo<sup>217</sup>. La sostituzione del Battista con un santo molto venerato non è un caso isolato, tanto che per questa variante è stata introdotta l'espressione di «*Deesis locale*»<sup>218</sup>.

Quanto alla datazione, l'opera è stata attribuita al IX secolo da Mariangela Marinone, all'XI secolo da Fabrizio Bisconti, all'XI-XII secolo da John Osborne e infine, di recente, al XII-XIII secolo da Anna Maria D'Achille<sup>219</sup>. L'ultima ipotesi, a nostro avviso, appare la più convincente : basti pensare alla *Deesis* del trittico di Trevignano, che si data, appunto, all'interno di questo arco temporale e mostra una certa somiglianza di stile nella raffigurazione dei volti, soprattutto se si confronta Giovanni con Smaragdo<sup>220</sup>.

Ad epoca ancora posteriore appartiene il brano di pittura conservatosi nel tratto superiore della parete ovest dello stesso ambiente. Vi è rappresentato, secondo un *ductus* formale che possiamo far risalire alla prima metà

<sup>214</sup> Si veda, ad esempio, la scena della Deposizione, anch'essa ambientata in una grotta, del salterio detto di Bristol del British Museum, add. 40731 (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, Parigi, 1966, fol 145, tav 56), risalente al IX secolo, e quella dell'XI secolo in Sant'Urbano alla Caffarella (S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienna-Monaco, 1964, p. 78, fig. 570).

<sup>215</sup> *Supra*, p. 87.

<sup>216</sup> *Martyrologium Hieronymianum*, a cura di G. B. De Rossi, L. Duchesne, Bruxelles, 1885, p. 102; O. Marucchi, *Le catacombe di Albano*, in *Nuovo bullettino di Archeologia Cristiana*, 8, 1902, p. 89-111, spec. p. 93-94. Alcune recenti riflessioni in : A. M. D'Achille, *Le pitture cit.*, p. 37-38.

<sup>217</sup> I recenti scavi hanno inoltre permesso di appurare il reiterato utilizzo della cripta venerata come luogo di sepoltura in età medievale : V. Fiocchi Nicolai *et alii*, *Scavi nella catacomba cit.*, p. 69.

<sup>218</sup> M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, in *RINASA*, n. s., XVII, 1970, p. 85-153, spec. p. 109-110.

<sup>219</sup> M. Marinone, *La decorazione pittorica cit.*, p. 115; F. Bisconti, *Scoperta di nuove pitture in occasione del restauro nella Cripta di S. Cecilia nella catacomba di S. Callisto*, in *RivAC*, 67, 1991, p. 462-463 (p. 463); J. Osborne, *Notes on Early cit.*, p. 290; A. M. D'Achille, *Le pitture cit.*, p. 43.

<sup>220</sup> M. Andaloro, *Note sui temi cit.*, p. 109, fig. 17.

del Duecento, un santo tonsurato con accanto un motivo vegetale e al di sopra una decorazione a girali (tav. 21 b)<sup>221</sup>.

*Magliano Romano, Grotta degli Angeli*

Esposte su pannelli mobili all'interno della chiesa di San Giovanni a Magliano Romano, fino al 1939, allorché si procedette al distacco, le pitture della «Grotta degli Angeli» rivestivano le pareti di un ambiente scavato nel tufo lungo il declivio del colle Casale a ovest del paese<sup>222</sup>, appena al di sotto di resti di strutture murarie d'epoca medievale (tav. 22 b)<sup>223</sup>.

Nonostante lo stato di totale abbandono in cui versa e il crollo della parete d'ingresso, la chiesa rupestre risulta ancora leggibile nel suo assetto originario che sembrerebbe contemporaneo all'intervento pittorico giacché non rivela tratti morfologici riferibili a tipologie di insediamento romano o etrusco. Essa si presenta come un'aula unica voltata a botte, lunga circa quattro metri e larga tre, in origine separata dalla zona presbiteriale tramite tre archi, oggi ridotti a due per via dell'erosione del tufo, convergenti su due colonne, allo stato attuale assai consunte ma al tempo dell'escavazione lavorate con notevole accuratezza, come si evince dal riscontro delle tracce dei capitelli in stile ionico. L'arco centrale, più ampio rispetto a quello laterale sopravvissuto sulla destra, inquadra il retrostante vano absidale che risulta contornato in basso da un bancale anch'esso ricavato nella viva roccia e ospitante, fino a qualche decennio fa, un altare in marmo di epoca romana reimpiegato per l'uso cristiano<sup>224</sup>. A sinistra della zona presbiteriale, in dia-

<sup>221</sup> Giustamente Anna Maria D'Achille pone a confronto il frammento di Albano con esempi della prima metà del XIII secolo: «ritengo sia possibile avanzare ulteriormente la datazione dell'opera fino ad arrivare per lo meno all'XI secolo, se non a oltrepassarlo, dato che l'unica immagine che, pur con le dovute differenze, ci pare in qualche modo accostabile alla nostra è quella celeberrima di San Francesco al Sacro Speco [...]», A. M. D'Achille, *Le pitture* cit., p. 44.

<sup>222</sup> F. Hermanin, *La Grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio* in *Bullettino della Società Filologica Romana*, IV, 64, 1903, p. 1-11; P. Rotondi, *Gli affreschi di Magliano Romano nella Galleria Corsini a Roma*, in *Le Arti*, 1939-1940, p. 288-292 (rist. in P. Chiricozzi, *Magliano Romano*, Roma, 1980, p. 71-79); E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 voll., Firenze, 1953-1961, III-1 (1957) p. 198-210; G. Matthiae, *Pittura* cit., II, p. 43-45; P. Chiricozzi, *Magliano* cit., p. 65-71, 80; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 260; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 322-323 («Gli affreschi della Grotta degli Angeli a Magliano Romano», scheda in appendice a cura di S. Romano); S. Moretti, *Alle porte di Roma: un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire. La «Grotta degli Angeli» a Magliano Romano*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXVI, 2005, p. 105-133; S. Piazza, *Peintures rupestres* cit. Sulle vicende conservative delle quali sono state oggetto le pitture di Magliano: *infra*, p. 245-246.

<sup>223</sup> G. Tomassetti, *Della campagna romana nel medio evo*, in: *ASRSP*, VII, 1884, p. 216-217; F. Hermanin, *La Grotta* cit., p. 1-11; P. Chiricozzi, *Magliano* cit., p. 18-19, 68; S. Moretti, *Alle porte di Roma* cit., p. 106-107, 132-133.

<sup>224</sup> Cfr. P. Rotondi, *Gli affreschi* cit., p. 290, fig. 22. L'altare si trova oggi nel giardino comunale di Magliano Romano (S. Moretti, *Alle porte di Roma* cit., p. 107).



gonale rispetto all'asse longitudinale della navata, si apriva un ambiente secondario del quale rimane soltanto il primo tratto della parete contigua al vano absidale, caratterizzata da due nicchie, e parte della soprastante volta a botte. L'erosione del fianco della collina ha comportato, oltre al crollo di gran parte di questo ambiente, anche quello dell'ingresso e della parete sinistra del vano principale, che appare risarcita con un muro in blocchi di tufo, a sua volta franato<sup>225</sup>.

La decorazione pittorica medievale rivestiva soltanto l'invaso rettangolare della chiesa, limitandosi alla superficie della volta e della parete di risulta al di sopra degli archi. Dallo spazio presbiteriale proveniva soltanto l'estremità superiore di un pannello votivo quattrocentesco con una Madonna in trono<sup>226</sup>. Per ricercare l'ordine originario dei soggetti rappresentati sull'imbotte viene in aiuto una fotografia dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (n° E 23252) scattata nel 1939 alla vigilia dello stacco (tav. 22 a)<sup>227</sup>.

Nella lunetta che sovrasta i due archi trovava posto il pannello con l'*imago* clipeata di Cristo benedicente fiancheggiata dai due arcangeli adoranti, Michele e Gabriele, che convergono ad ali spiegate verso il centro, in posa rigidamente simmetrica (tav. 23 b). Lo spazio residuo all'estrema destra risulta colmato dall'immagine di un pavone intento a beccare acini d'uva che fuoriescono da un cratere.

Sulla volta, ai lati di un ampio rettangolo percorso da una banda centrale a fogliame d'acanto con fiori e da due laterali più ampie con *rotae* e volatili (tav. 61 c), erano disposte le tre scene relative all'infanzia di Gesù e il riquadro con le immagini iconiche di Nicola di Mira, in abiti vescovili, Sebastiano martire, nella foggia militare, Egidio monaco, con lo scapolare monastico, Pietro apostolo con pallio e tunica (tav. 23 a). Nella situazione originaria, osservando il soffitto dal lato dell'ingresso, il breve ciclo aveva inizio sulla sinistra con la scena della Natività comprendente anche l'episodio dell'Annuncio ai pastori (tav. 61 b), proseguiva con l'Adorazione dei Magi (tav. 23 c), e terminava con la Presentazione al tempio (tav. 24 a), che occupava la prima metà del lato destro mentre lo spazio rimanente era riempito dai quattro personaggi in posa frontale. Alla base dei riquadri dovevano correre le iscrizioni esplicative delle scene cristologiche e quelle onomastiche relative ai santi. Perduta la parte inferiore dei primi due episodi della narrazione evangelica, si conserva la didascalia sottostante la scena della Presentazione, [...] *QVE SIMEON MVNDI / VENERANS ECCEPIT IN VLNIS*, oltre ai nomi dei quattro personaggi: *S NICOLAVS, S SEBASTIANVS, S EGIDIVS, (S) PETR(VS)*.

Se dal punto di vista iconografico e formale i dipinti di Magliano Romano tradiscono indubbi legami con le testimonianze pittoriche prodotte a Roma e nel territorio limitrofo tra la fine dell'XI secolo e i primi decenni del

<sup>225</sup> Di diverso avviso è Simona Moretti, che ritiene l'opera muraria contestuale all'epoca di escavazione della chiesa (*Ibid.*, p. 105).

<sup>226</sup> P. Chiricozzi, *Magliano cit.*, fig. 3. S. Moretti, *Alle porte di Roma cit.*, p. 131.

<sup>227</sup> P. Rotondi, *Gli affreschi cit.*, fig. 22; P. Chiricozzi, *Magliano cit.*, fig. 3; S. Moretti, *Alle porte di Roma cit.*, fig. 4.

XII<sup>228</sup>, del tutto originale appare la scelta di collocare i temi figurativi sulla volta anziché sulle pareti sottostanti, le quali allo stato attuale non presentano tracce di intonaco ma forse in origine erano rivestite da una decorazione ornamentale, come sembrerebbe suggerire un brano conservatosi su una delle colonne, con un ornamento nero su fondo bianco intramezzato da volatili rossi stilizzati. La spiegazione più plausibile, riguardo all'anomala ubicazione del ciclo narrativo, risiede nell'intenzione di voler preservare le immagini sacre dal rischio del deterioramento della pellicola pittorica, inevitabilmente più elevato al livello inferiore in uno spazio rupestre privo di pavimentazione.

Altro aspetto che rende le pitture di Magliano Romano un caso singolare consiste nella presenza di due donatori distinti nell'ambito di un intervento pittorico che, al di là dell'ipotesi di due mani diverse<sup>229</sup>, è senz'altro da attribuire ad un'unica fase esecutiva. Sopra l'arco di destra, al di sotto dell'arcangelo Gabriele, è l'iscrizione «S GABRIEL / IOH(ANNE)S PRO MA/TRIS SVE PIN/GERE FECIT»<sup>230</sup>, e tuttavia ai piedi del san Nicola troviamo la figurina di un secondo devoto a mani giunte (oggi amputata della parte inferiore ma originariamente rappresentata per intero nell'atto della genuflessione), che dalla scritta dipinta accanto sappiamo chiamarsi «RIGETTO», nome la cui presenza è attestata nei dintorni di Roma nel corso dei primi decenni del XII secolo<sup>231</sup>. Quanto a *Iohannes*, il fatto che abbia promosso l'intervento decorativo *pro matris suae* rivela il carattere sicuramente votivo delle pitture e inoltre l'assenza di riferimenti ai ranghi ecclesiastici o all'ambito monastico permette di affermare che l'individuo era un laico. Con ancora maggiore convinzione lo si può dire di *Rigetto*, dal momento che è ritratto senza gli attributi che qualificano ecclesiastici e monaci, come la chierica, l'*omophorion* o lo scapolare. Piuttosto che ipotizzare un legame di parentela fra i due committenti<sup>232</sup>, che abitualmente, quando esiste, è esplicitato nell'iscrizione votiva<sup>233</sup>, si potrebbe pensare che per realizzare l'oratorio i due donatori abbiano messo in comune le loro somme di denaro, offrendo ciascuno un contributo di diversa entità e meritando in tal modo una diversa visibilità. È probabile, infatti, che la partecipazione di Rigetto al compimento della decorazione sia stata più modesta di quella di Giovanni, dato

<sup>228</sup> A. M. D'Achille, *Gli affreschi del Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra*, in *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 53, 1980, p. 41-63 (cfr. p. 60-62 e bibliografia nota 25); F. Gandolfo, *Aggiornamento cit.*, p. 259-260; H. Toubert, *Un art dirigé cit.*, p. 13, 230, 243, 293, 322, 449; S. Piazza, *Peintures rupestres cit.* Cfr. anche *supra*, p. 227-231.

<sup>229</sup> E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio cit.*, p. 323; S. Moretti, *Alle porte di Roma cit.*, p. 127.

<sup>230</sup> Sulla formula dedicatoria : *infra*, p. 238-239.

<sup>231</sup> Il nome trova riscontro in un documento del *Tabularium Sanctae Praxedis*, datato 1144, nel quale al figlio di un *Rigittus* viene ceduto in enfiteusi un terreno alle porte di Roma : P. Fedele, *Tabularium S. Praxedis*, in *ASRSP*, XXVII, 1904, p. 28-78, XXVIII, 1905, p. 42-88 (p. 43). Cfr. : G. Savio, *Monumenta Onomastica Romana Medii Aevi (X-XII sec.)*, 5 voll., Roma, 1999, IV, p. 598 (scheda n° 114362).

<sup>232</sup> S. Moretti, *Alle porte di Roma cit.*, p. 131.

<sup>233</sup> *Infra*, p. 238-239.

che quest'ultimo si dichiara promotore dell'iniziativa nel suo complesso, mentre l'altro è iconograficamente e concettualmente legato soltanto a san Nicola, manifestando in questo modo la sua devozione al vescovo di Mira, circostanza per altro niente affatto sorprendente visto l'intensificarsi del culto nicolaico in area latina dopo la traslazione delle reliquie dalle coste occidentali dell'Anatolia alla cattedrale di Bari avvenuta nel 1087<sup>234</sup>. Anche i ritratti di Pietro e Sebastiano trovano una loro giustificazione per la grande diffusione del culto a loro tributato. Particolarmente radicata nel territorio laziale a nord di Roma, invece, come attestano fonti tardomedievali e tradizioni giunte fino ai giorni nostri, è la devozione nei confronti di sant'Egidio ritratto nelle vesti di un monaco con scapolare sulla testa, assai simile al santo rappresentato nell'abside di San Biagio a Nepi, tanto da far credere che anche in questo caso, dove l'iscrizione onomastica è perduta, si sia voluto raffigurare lo stesso personaggio<sup>235</sup>.

Un'ultima riflessione spetta all'intitolazione della chiesa rupestre che la tradizione chiama «Grotta degli Angeli». Sulla base di un riferimento alla chiesa di *S. Arcangelo de Malliano* nel registro delle decime versate fra il 1274 e il 1280, si è voluto credere che in epoca medievale l'oratorio scavato nel tufo fosse dedicato a san Michele arcangelo<sup>236</sup>. A parte il fatto, a nostro avviso non trascurabile, che al suo interno il donatore *Johannes* lascia memoria di sé in corrispondenza dell'immagine dell'arcangelo dell'Annunciazione, Gabriele, mentre nessun elemento mette in risalto il parigrado Michele, non ci sembra che ci siano elementi per giustificare una connessione dell'ambiente rupestre con il culto micalico.

Più semplicemente riteniamo che dell'intitolazione originaria si sia persa traccia e che la denominazione attuale derivi da entrambe le figure alate, dipinte in bella mostra accanto al Cristo benedicente, indebitamente declassate dal rango di arcangeli alla comune schiera angelica forse perché prive dell'asta e del globo, abituali attributi degli arcistrateghi celesti.

### *Roma, Catacomba di Commodilla*

La catacomba di Commodilla sorge poco oltre il primo miglio della via Ostiense, a breve distanza dalla basilica di San Paolo fuori le mura. Il primo ad accedere al complesso cimiteriale, in epoca moderna, fu Antonio Bosio che nel 1595 visitò parte del reticolo di gallerie sotterranee attribuendole a una fantomatica catacomba di Lucina<sup>237</sup>. Tra la fine del XVII e gli inizi del

<sup>234</sup> M. M. Lovecchio, *San Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XII secolo*, in G. Otranto, a cura di, *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto arte tradizioni*, Milano, 1987, p. 81-97.

<sup>235</sup> B. Premoli, *Gli affreschi di San Biagio a Nepi*, in *Commentari*, 26, 1975, p. 137-141 (p. 137); S. Moretti, *Alle porte di Roma* cit., p. 124, fig. 24.

<sup>236</sup> G. Battelli, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Latium (Studi e Testi, 128)*, Città del Vaticano, 1946, p. 395, 400, 402, 405, cfr. P. Chiricozzi, *Magliano* cit., p. 18-19, 65. La tesi di Chiricozzi, di associare la Grotta degli Angeli di Magliano al culto micalico e di considerare *Johannes de S. Arcangelo* proveniente dalla chiesa rupestre, è stata accolta da Simona Moretti: S. Moretti, *Alle porte di Roma* cit., p. 131.

<sup>237</sup> A. Bosio, *Roma sotterranea*, Roma 1632, p. 170. Cfr. B. Bagatti, *Il cimitero*

XVIII secolo, fu la volta di Marcantonio Boldetti che in due occasioni penetrò nel cimitero ipogeo e contestualmente alla seconda visita riportò in uno schizzo le sagome delle figure appartenenti a due dei pannelli pittorici ivi conservati, ripromettendosi di tornarci di nuovo per meglio documentarli<sup>238</sup>. Il sopraggiungere di una frana improvvisa, però, ostruì il passaggio alla catacomba, impedendone l'accesso per quasi due secoli, precisamente fino al 1903, allorché Orazio Marucchi, per conto della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, diede inizio a una sistematica campagna di scavo e documentazione dell'ipogeo che si concluse nel 1906<sup>239</sup>.

Dalla messe di dati che lo studioso poté acquisire in quella circostanza fu chiaro che la catacomba altro non era che il *coemeterium sanctorum Felicis et Adauti* menzionato nel *Liber pontificalis*<sup>240</sup>. Accanto al resoconto dell'indagine archeologica ed epigrafica a firma del Marucchi, nel medesimo «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» del 1904, vide la luce un breve articolo di Joseph Wilpert dedicato all'analisi di tre dipinti di «età relativamente tarda», scoperti all'interno della catacomba, nel vano basilicale contenente le tombe venerate, altrimenti denominato Galleria B<sup>241</sup>. Fra le numerose testimonianze pittoriche presenti in questo ambiente, delle quali una generazione più tardi avrebbe offerto un puntuale resoconto Bellarmino Bagatti nel suo studio monografico, il Wilpert, trattò soltanto di quelle che considerò di maggiore valore «essendo scarsissimo il numero delle pitture del periodo susseguente alla sepoltura delle catacombe», e fra esse scelse solo «le più importanti»<sup>242</sup>, vale a dire : il pannello con la *Traditio clavium*, sulla parete ovest, in corrispondenza dell'ipotizzata tomba di Adauto (tav. 25 a); la monumentale rappresentazione della defunta Turtura al cospetto della Vergine affiancata dai santi Felice e Adauto, al centro della stessa pa-

*di Commodilla o dei martiri Felice ed Adauto presso la via Ostiense*, Città del Vaticano, 1936, p. 146-147. Per una recente disanima sulle fasi della scoperta della catacomba di Commodilla, cfr. C. Carletti, *Il santuario dei santi Felice e Adauto e la catacomba di Commodilla*, in J. G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, a cura di, *Die Katakomben «Commodilla». Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano-Münster, 1994, p. 3-27, spec. p. 3-4.

<sup>238</sup> M. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' santi Martiri, ed antichi cristiani di Roma*, Roma 1720, p. 541-547. Il disegno sommario dei due pannelli pittorici, tracciato dal Boldetti, venne scoperto nella Biblioteca Capitolare di Verona da Bonavenia : G. Bonavenia, *Leggiero abbozzo (ossia copia) di due pitture ai SS. Felice e Adauto in Commodilla che si conserva nella Biblioteca Capitolare di Verona*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, XIII, 1907, p. 277-289. Cfr. J. Osborne, *The Roman* cit., p. 299; J. G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, *Die Katakomben* cit., *Die Katakomben*, tav. 3.

<sup>239</sup> C. Carletti, *Il santuario* cit., p. 4.

<sup>240</sup> *Liber pontificalis* cit., I, p. 276. Cfr. O. Marucchi, *Il cimitero di Commodilla e la basilica cimiteriale dei SS. Felice e Adauto ivi recentemente scoperta*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 10, 1904, p. 41-160 (p. 42).

<sup>241</sup> *Ibid.*; J. Wilpert, *Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei Santi Felice e Adauto nel cimitero di Commodilla* in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 10, 1904, p. 161-170.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 162.

rete (tav. 24 b); il riquadro con l'immagine di san Luca aderente alla parete nord, a sinistra del vano absidale (tav. 24 c).

La *Traditio clavium*<sup>243</sup> accoglie un'estesa serie di personaggi, oltre ai tradizionali protagonisti del tema iconografico<sup>244</sup>. Ai lati del Cristo, seduto sul globo – come nella versione della decorazione musiva dell'absidiola del mausoleo di Costantina ascrivibile alla seconda metà del IV secolo<sup>245</sup> –, vi sono le figure dei due apostoli, Paolo e Pietro rispettivamente a destra e a sinistra. Il primo, a sua volta, è affiancato dal martire Felice mentre il secondo dal giovane Aduatto, oggi quasi del tutto perduto. Ad una certa distanza da quest'ultimo, sul medesimo intonaco che gira l'angolo a seguire il profilo di una sporgenza del muro, il pannello termina con la figura di santa Merita orante, della quale resta soltanto la parte superiore con l'iscrizione onomastica, mentre sul lato opposto la serie di personaggi si conclude con l'immagine del diacono Stefano, anch'esso ritratto nella posa dell'orante. Nel registro inferiore, lo stesso intonaco presenta una coppia di palme che, collocate in corrispondenza delle estremità laterali del pannello, completano la decorazione della tomba.

Il dipinto con la Vergine, Felice, Aduatto e Turtura, ricomposto su un pannello mobile e ricucito con integrazioni ad acquerello all'indomani della vandalica frammentazione subita nel 1971, colpisce per le notevoli dimensioni (2,2 m × 2,4 m), l'equilibrio delle figure che compongono il riquadro e la qualità dell'esecuzione pittorica, percepibile nonostante le integrazioni moderne che in alcuni casi attraversano pure i volti<sup>246</sup>. Nella Vergine con Bam-

<sup>243</sup> L. Spera, *Traditio legis et clavium*, in F. Bisconti, a cura di, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, p. 288-293.

<sup>244</sup> Cfr. J. Wilpert, *Di tre pitture* cit., p. 162-165; B. Bagatti, *Il cimitero* cit., p. 107-108; M. Andaloro, *Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII in Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, Spoleto, 4-10 aprile 1991, 2 voll., Spoleto, 1992 (Sett. CISAM, XXXIX), II, p. 569-609, spec. p. 585-589; J. G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, *Die Katakomben* cit., p. 50-57, tavv. a colori 3-6; M. Della Valle, *Il Cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma, IV-X secolo, Roma, 4-10 settembre 2000*, 3 voll., Città del Vaticano, 2002, III, p. 1659-1684.

<sup>245</sup> G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, 1967, p. 39-41; F. Bisconti, *Absidi paleocristiane di Roma: antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in F. Guidobaldi e A. Paribeni, a cura di, *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna, 2000, p. 451-462; S. Ciancio, *I mosaici delle absidi del mausoleo di Costantina: nuove proposte interpretative*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae urbis* cit., III, p. 1847-1862, spec. 1851-1853.

<sup>246</sup> Cfr. J. Wilpert, *Di tre pitture* cit., p. 166-170; B. Bagatti, *Il cimitero* cit., p. 108-110; R. Farioli, *Pitture* cit., p. 12-17; G. Matthiae, *Pittura* cit., p. 149-150; J. Osborne, *The Roman* cit., p. 300-302; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 234, 249; Eadem, *Pittura romana* cit., p. 587-589; M. Minasi, *Madonna col Bambino tra i santi Felice e Aduatto e la donatrice Turtura*, in A. Donati, a cura di, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Rimini, 28 marzo-30 agosto 1998, catalogo della mostra, Venezia 1998, p. 296-298; Eadem, *Madonna in trono col Bambino tra i SS. Felice e Aduatto che presentano la defunta Turtura*, in

bino seduta sul trono con *suppedaneum*, avvolta in un *maphorion* purpureo che dal capo, a coprire la bianca mitella, scende fino ai piedi calzanti pantofole rosse, è stata unanimemente riconosciuta la matrice bizantina, che ha suggerito accostamenti con i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, con quelli della basilica eufrasiana di Parenzo, con taluni dipinti di Bawit e Saqqara, ma anche con esempi napoletani come il ritratto di Teotecno nelle catacombe di San Gennaro a Napoli<sup>247</sup>. E tuttavia è stato chiarito che l'elevato gradiente greco non supera il confine del livello tipologico tant'è che l'opera può collocarsi agevolmente nell'orizzonte romano del primo VI secolo<sup>248</sup>.

Lo rivela soprattutto l'immagine di Turtura, il cui volto, pervaso da un forte verismo, manifesta una marcata coerenza con la tradizione ritrattistica di stampo tardo imperiale<sup>249</sup>. Le sue proporzioni, niente affatto trascurabili nonostante la differenza di scala rispetto alle altre figure, la rendono figura di primaria importanza all'interno della sacra rappresentazione. Posando la mano sulla sua spalla, il retrostante Adauto sembra sancire l'inserimento della defunta all'interno dello spazio ultraterreno, convenzionalmente composto da una campitura pressoché omogenea, che da ocre si fa azzurra man mano che sale ad evocare l'atmosfera rarefatta dell'empireo. La donna reca, nelle mani velate, i ceri liturgici coperti da un velo bianco, offerta che porge alla Vergine regina. A Turtura allude la lunga iscrizione dipinta alla base del pannello ove il figlio tesse le lodi di sua madre, vedova virtuosa rimasta fedele al marito, dopo la morte di lui, per trentasei anni<sup>250</sup>.

Poco distante, sul tratto di muro risparmiato dall'apertura dell'abside della parete nord, si conserva isolata l'immagine di san Luca apostolo ritratto, come il san Felice del pannello precedente, nelle sembianze di un uomo anziano, canuto e barbuto, non molto dissimile dall'iconografia riservata di consueto a san Pietro (tav. 24 c)<sup>251</sup>. In mano regge un rotolo e la borsa contenente gli strumenti chirurgici propria dei santi medici.

All'esame dei tre pannelli pittorici, Wilpert aggiungeva, in un saggio del 1908, alcune riflessioni e una convincente ricostruzione grafica di altri due

S. Ensoli e E. La Rocca, a cura di, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001, catalogo della mostra, Firenze, 2000, p. 656-660.

<sup>247</sup> M. Andaloro, *Pittura romana* cit., p. 588-589; M. Minasi, *Madonna* cit., p. 659.

<sup>248</sup> M. Andaloro, *Pittura romana* cit., p. 588.

<sup>249</sup> R. Farioli, *Pitture* cit., p. 15.

<sup>250</sup> *SVSCIPE NVNC LACRIMAS MATER NATIQVE SVPERSTIS / QVAS FVNDET GEMITVS LAVDIBVS ECCE TVIS / POST MORTEM PATRIS SERVASTI CASTA MARITI / SEX TRIGINTA ANNIS SIC VIDVATA FIDEM / OFFICIVM NATO PATRIS MATRISQVE GEREBAS IN SVBOLIS FACIEM VIR TIBI VIXIT OBAS / TVRTVRA NOMEN ABIS TVRTVR VERA FVISTI / CVI CONIVX MORIENS NON FVIT ALTER AMOR / VNICA MATERIA EST QVO SVMIT FEMINA LAVDEM / QVOD TE CONIVGIO EXIBVISSE DOCES / HIC REQVIESCIT IN PACE TVRTVRA (QVAE) BISIT PL / M ANNVS LX*, cfr. O. Marucchi, *Il cimitero di Commodilla* cit., p. 143-144; J. Wilpert, *Di tre pitture* cit., p. 167; M. Minasi, *Madonna* cit., p. 657.

<sup>251</sup> *Ibid.*

dipinti rinvenuti in frammenti all'interno della catacomba : l'uno ubicato in corrispondenza della parete destra del sepolcro interposto fra le due absidi della basilica cimiteriale, con Cristo che appare sopra santa Merita e incorona Felice e Adauto (documentato ancora integro da Marcantonio Boldetti all'inizio del '700)<sup>252</sup>, l'altro presente sul timpano soprastante la tomba a forno della galleria C, con un soggetto non molto distante dal precedente, raffigurante cioè santa Merita ai lati i due santi eponimi<sup>253</sup>.

Per quanto riguarda la cronologia dei dipinti, ad eccezione del pannello con san Luca, assegnato agli anni dell'imperatore Costantino Pogonato (668-685) per via dell'iscrizione dipinta alla base<sup>254</sup>, Wilpert attribuiva i restanti ai lavori di ampliamento e abbellimento della basilica cimiteriale promossi da papa Giovanni I (523-526), ai quali allude il citato passo del *Liber pontificalis*<sup>255</sup>.

A distanza di un centinaio d'anni dai contributi dello studioso tedesco, le ipotesi di datazione propendono per la medesima definizione cronologica, anche se durante il secolo appena trascorso non sono mancati tentativi di posticipare il pannello di Turtura al VII secolo soprattutto in forza delle somiglianze tra il volto di Felice e quello di san Luca, somiglianze che hanno fatto pensare a una contemporaneità dei due interventi<sup>256</sup>.

Di contro a questa linea interpretativa sembra ormai prevalere quella

<sup>252</sup> J. Wilpert, *Beiträge zur christlichen Archäologie VIII. Krypten und Gräber von Märtyrern und solche von gewöhnlichen Verstorbenen*, in *Römische Quartalschrift für Kirchengeschichte*, XXII, 1908, p. 74-195, spec. p. 110, fig. 15; G. Bonavenia, *Leggiero abbozzo* cit., p. 277-281; B. Bagatti, *Il cimitero* cit., p. 15, 103.

<sup>253</sup> J. Wilpert, *Beiträge* cit., p. 113, fig. 16; B. Bagatti, *Il cimitero* cit., p. 15, 82-83; M. Andaloro, *Pittura romana* cit., p. 587.

<sup>254</sup> «SVB TEMPORA CONSTANTINV AVGVSTO N FACTVM EST», J. Wilpert, *Di tre pitture* cit., p. 170. Sulla questione relativa all'identificazione di Constantinus e la possibilità che si tratti di Costante II (641-668), Tiberio II Costantino (578-582) o addirittura Costantino V (741-775), cfr. J. Osborne, *The Roman* cit., p. 303-304 e bibliografia in nota.

<sup>255</sup> J. Wilpert, *Beiträge zur christlichen* cit., p. 109-113. In particolare, per quanto concerne la cronologia del pannello di Turtura, J. Wilpert proponeva una datazione agli anni '20 del VI secolo sulla base del supposto legame con un'epigrafe di una lastra databile agli anni 527-528 : E. Russo, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma*, in *Bullettino dell'Istituto Storico per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, LXXXVIII, 1979, p. 35-85, LXXXIX, 1980, p. 71-150, spec. LXXXVIII, p. 39-48.

<sup>256</sup> L'ipotesi di datazione espressa da J. Wilpert è stata in seguito sostanzialmente accettata da : B. Bagatti, *Il cimitero* cit., p. 109-110; R. Farioli, *Pitture* cit., p. 13-17; J. Osborne, *The Roman* cit., p. 300-305; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 234; Eadem, *Pittura romana* cit., p. 589-590; J. G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, *Die Katakomben* cit., p. 61-65; M. Minasi, *Madonna* cit., p. 659-660. In favore di una datazione del pannello di Turtura e del san Luca al VII secolo : E. Kitzinger, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Monaco, 1934, p. 21-22; C. Cecchelli, *La pittura dei cimiteri cristiani dal V al VII secolo*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, IV, 1958, p. 45-56, spec. p. 48; G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 149.

portata avanti da quanti, pur constatando le marcate analogie fra i due volti, vi hanno colto sostanziali differenze formali che riguardano tanto le modalità tecnico-esecutive che il *ductus* stilistico : più fluida e disinvolta la stesura pittorica del volto di Felice, più secca e sbrigativa la resa del volto di san Luca. Da ciò è derivata l'opinione, a nostro avviso convincente, che il pittore incaricato di dipingere l'immagine dell'apostolo si sia ispirato al volto anziano del grande pannello ubicato di fronte<sup>257</sup>.

*Roma, Catacomba di Felicita*

Al secondo miglio della Salaria Nova, in corrispondenza dell'odierna via Simeto, il portone di uno stabile moderno immette nella catacomba di Felicita, altrimenti nota come cimitero di Massimo. Il nome di quest'ultimo si riferisce forse a colui che all'epoca della prima fase di sviluppo del complesso ipogeo era proprietario del terreno soprastante<sup>258</sup>. L'intitolazione alla martire cristiana Felicita, invece, si spiega con la presenza, già nel IV secolo, di una basilica *sub divo* edificata in corrispondenza del cimitero per accogliere le sue spoglie<sup>259</sup>.

Alla stessa epoca risale la notizia del trafugamento dai cubicoli sotterranei del corpo di Silano, l'unico dei sette figli di Felicita che secondo le fonti sarebbe stato sepolto in questo luogo dopo aver subito il martirio<sup>260</sup>. Il recupero delle sue reliquie, nella seconda metà del IV secolo, portò alla costruzione di una piccola basilica sotterranea all'interno del complesso catacombale, presso il luogo della primitiva sepoltura<sup>261</sup>.

Dell'edificio ipogeo resta l'invaseo principale con due basi di colonna ancora *in loco*, frammenti marmorei pertinenti all'arredo liturgico e la scala d'accesso<sup>262</sup>. Su un'ampia parete di tufo, antistante il muro di fondo della basilichetta, si conservano estesi brani di una pittura altomedievale raffigurante in origine il Cristo al di sopra di Felicita affiancata dai suoi sette figli (tav. 62 a)<sup>263</sup>.

<sup>257</sup> R. Farioli, *Pitture cit.*, p. 17; J. Osborne, *Roman cit.*, p. 304-305.

<sup>258</sup> G. B. De' Rossi, *Scoperta d'una cripta storica nel cimitero di Massimo ad sanctam Felicitatem sulla via Salaria Nuova*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, s. IV, a. III, 1884-1885, p. 149-184; V. Broccoli, a cura di, *Corpus della scultura altomedievale. La diocesi di Roma, V. Il suburbio, 1*, Spoleto, 1981, p. 101-107; Ph. Pergola, *Le catacombe cit.*, p. 121-123; V. Fusco, *Via Salaria. Catacomba di Felicita (o di Massimo)*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe, a cura di, *Suburbium. Il suburbio di Roma dalla crisi del sistema delle ville a Gregorio Magno. Atti delle giornate di studio sul suburbio romano, Roma, École française de Rome, 16-18 marzo 2000*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 311), scheda n° 21 del cd-Rom.

<sup>259</sup> Ph. Pergola, *Le catacombe*, p. 121.

<sup>260</sup> *Ibid.*; V. Broccoli, *Corpus cit.*, p. 101.

<sup>261</sup> Ph. Pergola, *Le catacombe cit.*, p. 121.

<sup>262</sup> I frammenti marmorei sono riferibili all'intervento di restauro ad opera di Bonifacio I (418-422) o al più tardi di papa Simmaco (498-514), V. Broccoli, *Corpus cit.*, p. 104.

<sup>263</sup> J. Osborne, *The Roman cit.*, p. 316-317; R. Farioli, *Pittura cit.*, p. 33-35.



Circondata da un fondo bianco, sul quale è stesa qualche pennellata rossa a simulare le nuvole, l'immagine di Cristo è a mezzo busto, con il palmo della mano destra aperto sul petto e rivolto verso l'esterno, mentre la sinistra è coperta dal pallio purpureo che si solleva oltrepassando l'altezza della spalla in un ampio svolazzo.

In basso, ridotti a pochi lacerti, sono i ritratti degli otto martiri a figura intera, in origine accompagnati dalle iscrizioni onomastiche, delle quali restano alcune tracce : [PHILI]PPVS; MARTIA[LIS]<sup>264</sup>. Nella figura centrale, leggermente più alta delle altre, i lineamenti femminili permettono di riconoscere la figura di Felicita. Resti di una corona gemmata sopra l'aureola del secondo personaggio a partire da destra fanno supporre che in origine l'attributo del martirio fosse associato a ciascun santo.

Purtroppo, oltre alle estese lacune provocate dalla caduta della pellicola pittorica, e in alcune zone dell'intonaco stesso, a causa dello sfaldamento del tufo<sup>265</sup>, il pannello ha subito due ampi tagli rettangolari prodotti «in tempo ignoto e lontano» per aprire le tombe ricavate nella parete<sup>266</sup>. Dal profilo della bordura a doppia banda rossa e nera, sopravvissuta per un tratto lungo l'estremità superiore e in un frammento sulla sinistra, si deduce che in origine la sezione inferiore con gli otto martiri aveva forma rettangolare, mentre quella superiore, contenente l'immagine di Cristo, assumeva il profilo di una lunetta semicircolare<sup>267</sup>.

Sia per il tema rappresentato che per la disposizione delle figure, il pannello di Felicita doveva risultare assai simile alla decorazione absidale di un oratorio scoperto agli inizi del XIX secolo sul colle Oppio, presso le terme di Tito, datato da De Rossi fra V e VI secolo, perduto ma documentato da un'incisione<sup>268</sup>.

La basilica ipogea del cimitero di Felicita ebbe verosimilmente vita breve visto che è attestata la traslazione delle reliquie dei martiri nella chiesa di Santa Susanna da parte di Leone III (795-816)<sup>269</sup>. Gli anni del suo pontificato, quindi, costituiscono un probabile *terminus ante quem* per l'epoca di esecuzione delle pitture, datate da De Rossi tra la fine del VII secolo e gli inizi dell'VIII, poi anticipate da Raffaella Farioli agli anni a cavallo tra la fine VI e gli inizi del VII, e infine di nuovo ricondotte ad epoca meno alta da John Osborne che, con la dovuta cautela per un caso pittorico privo di «any internal chronological indications», si è espresso a favore di una datazione non

<sup>264</sup> G. B. De Rossi, *Scoperta* cit, p. 169. Già De Rossi notò l'assenza nelle iscrizioni onomastiche della qualifica di «sanctus», *Ibid.*, p. 169-170; J. Osborne, *The Roman* cit., p. 317.

<sup>265</sup> La cattiva qualità del tufo fu probabilmente la causa dell'interruzione dell'opera di scavo della catacomba, Ph. Pergola, *Le catacombe* cit., p. 121. Del resto, all'indomani della scoperta delle pitture, «prima che si fosse potuto procedere all'estrazione delle terre e macerie, la rovina pregna d'acque piovute a diluvio nella stagione invernale scoscese e precipitò sulla parete ove era l'affresco, sempre più ferendolo e sminuzzandolo», G. B. De Rossi, *Scoperta* cit, p. 153.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>267</sup> Cfr. l'incisione di G. Mariani pubblicata da De Rossi, *Ibid.*, tav. IX-X.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 157-170, tav. XI-XII.

<sup>269</sup> Ph. Pergola, *Le catacombe* cit., p. 122.

anteriore all'VIII secolo<sup>270</sup>. D'altra parte, tenendo conto che il *Liber pontificalis* attribuisce a papa Adriano I (772-795) interventi strutturali all'interno del cimitero di Felicità, una datazione nell'ultimo quarto dell'VIII secolo sembrerebbe la più probabile<sup>271</sup>. Meriterebbe comunque un approfondimento, vista la sorprendente identità del tema, l'ipotesi di De Rossi circa il rapporto di filiazione tra la decorazione absidale dell'oratorio del colle Oppio, che la documentazione grafica di cui disponiamo mostra ancorata a un linguaggio figurativo di sapore paleocristiano, e il più tardo pannello dell'ipogeo di Felicità. La presenza in entrambi i contesti di un dettaglio come lo svolazzo della veste del Cristo a mezzo busto sovrastante la serie di martiri sembrerebbe costituire un valido indizio a favore dell'idea della ripresa di un'immagine monumentale all'interno di un santuario del suburbio.

### *Roma, Catacomba di Generosa*

Il cimitero ipogeo di Generosa, al sesto miglio della via Portuense, venne trovato accidentalmente nel 1867 dall'archeologo Wilhelm Henzen, durante una campagna di scavo condotta su una collina coincidente in epoca romana con il bosco sacro dei *Fratres Arvales*<sup>272</sup>.

All'indomani della scoperta, venne invitato ad occuparsi dello studio delle catacombe e delle emergenze paleocristiane del sopraterra Giovan Battista De Rossi, al quale fu subito chiaro, sulla base della convergenza di indicazioni contenute nelle fonti e in alcune epigrafi, che il cimitero corrispondeva al luogo ove erano stati sepolti, forse in età diocleziana, i martiri Simplicio, Faustino, Viatrice e Rufiniano<sup>273</sup>.

Quanto ai resti *sub divo*, l'indagine archeologica rivelò l'esistenza di una piccola basilica degli anni di papa Damaso (366-384), composta da tre navate e munita di abside in collegamento diretto, tramite una *fenestella confessionis*, con il cubicolo venerato della catacomba<sup>274</sup>.

<sup>270</sup> G. B. De Rossi, *Scoperta* cit., p. 170; R. Farioli, *La pittura* cit., p. 33-35; J. Osborne, *The Roman* cit., p. 317.

<sup>271</sup> *Liber pontificalis* cit., I, p. 509.

<sup>272</sup> G. Henzen, *Scavi nel bosco sacro dei fratelli Arvali*, Roma, 1868, p. VIII-IX.

<sup>273</sup> G. B. De Rossi, *Il cristiano sepolcreto scoperto presso il quinto miglio della via Portuense è il cimitero di Generosa*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 7, 1869, p. 1-16, spec. p. 1-2; Id., *Roma sotterranea cristiana*, 3 voll., Roma, 1864-1877, III, p. 656-683.

<sup>274</sup> G. B. De Rossi, *Scoperta d'un cimitero cristiano nel bosco degli Arvali al quinto miglio fuori porta portuense*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 6, 1868, p. 25-31; Id., *Il cristiano sepolcreto* cit., p. 1-16; Id., *Roma sotterranea* cit., III, p. 647-697, I, tav. LI. Dal 1980 al 1986 i resti murari del sopraterra sono stati oggetto di indagini archeologiche da parte dell'École française de Rome, svoltesi sotto la direzione di Philippe Pergola : Ph. Pergola, *La Magliana. Basilique ciméteriiale de Generosa*, in *MEFRA*, 99, 1987, p. 501-505; Id., *Sanctuaires locaux et sanctuaires internationaux à Rome : les cas des basiliques de Domitille et de Generosa*, in *Akten des XII. Internationalen Kongress* cit., II, p. 1097-1100, spec. p. 1099-1100; P. M. Barbini, *Catalogo ragionato di ipogei e catacombe romane (entro il VI miglio)*, in Ph. Pergola, *Le catacombe romane*, Roma, 1997, p. 107-243, spec. p. 230-233. Sulle catacombe di Generosa, si veda anche : P. Styger, *Die römi-*

All'interno di quest'ultimo, sulla parete ovest, in coincidenza di una tomba bisoma foderata di marmo, si rinvenne un'ulteriore prova del legame cultuale fra i quattro santi martiri e il cimitero della Portuense, e cioè un monumentale pannello raffigurante Cristo con il libro delle sacre scritture affiancato da Faustino e Rufiniano, sulla destra, Simplicio e Viatrice, sulla sinistra, ciascuno reggente in mano la corona del martirio (tav. 25 b)<sup>275</sup>.

Purtroppo, in un momento imprecisabile che possiamo collocare tra il 1869 e il 1875<sup>276</sup>, per ovviare a problemi di umidità ed efflorescenze saline, il dipinto subì un intervento di «strappo» ad opera di Pellegrino Succi. L'operazione causò danni irrimediabili: la pellicola pittorica fu privata non solo del suo supporto parietale ma anche di quasi tutto lo spessore dello strato di intonaco e inoltre il trasporto su tela provocò la perdita di gran parte delle originarie rifiniture a secco, concentrate in massima parte nei volti, e conseguentemente comportò la stesura di nuove campiture, soprattutto in corrispondenza del fondo e delle pieghe dei panneggi<sup>277</sup>. L'intervento, inoltre, determinò la separazione del riquadro con i personaggi dalla zoccolatura a finiti marmi, rimasta adesa alla parete di tufo.

Per risalire all'aspetto originario del testo pittorico, per fortuna, si può contare su una preziosa foto del busto del Salvatore, eseguita dal Parker<sup>278</sup>, e l'acquerello di Giuseppe Gnoli pubblicato nella *Roma sotterranea* di De Rossi<sup>279</sup>, entrambi antecedenti all'intervento di Succi. Se la prima serve a smascherare il camuffamento messo in atto in occasione del restauro dell'800, sì da poter constatare la perdita delle pennellate autentiche e l'invasiva presenza delle integrazioni (tav. 25 c-d), il secondo è utile per recuperare l'originario assetto del fondo, che nella parte inferiore era in «ocra gialla e terra bru-

*schen Katakomben*, Berlino, 1933, p. 303-305; E. Josi, *Cimitero di Generosa. Sterro della Basilica cimiteriale dedicata ai martiri Simplicio, Faustino e Viatrice sulla via Portuense*, in *RivAC*, 16, 1939, p. 323-326; J. Fink, *Probleme in der Generosa-Katakombe*, ivi, 60, 1984, p. 235-257; R. Martorelli, *Via Portuense. Catacomba di Generosa*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani, R. Volpe, a cura di, *Suburbium* cit., scheda n° 352 nel cd-Rom.

<sup>275</sup> G. Henzen, *Scavi* cit., p. IX; G. B. De Rossi, *Scoperta* cit., p. 29. Per l'analisi del dipinto, alle considerazioni di De Rossi (Id., *Il cristiano sepolcreto* cit., p. 6-9, Id., *Roma* cit., p. 656-663), si sono aggiunti i contributi di: J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, I, p. 457-458, II, tavv. 261-264; R. Van Marle, *La peinture romaine au Moyen Âge. Son développement du VI<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Strasburgo, 1921, p. 28; C. Cecchelli, *La pittura* cit., p. 47; R. Farioli, *Pitture* cit., p. 10-13; G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 148; M. Santa Maria, *Le vicissitudini dell'affresco di Cristo fra i quattro Santi della catacomba di Generosa*, in *RivAC*, 60, 1984, p. 199-205; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 253; M. Minasi, *Cristo tra i santi Simplicio, Faustiniiano, Viatrice e Rufiniano*, in A. Donati, a cura di, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, Rimini, 28 marzo-30 agosto 1998*, catalogo della mostra, Venezia, 1998, p. 298-299.

<sup>276</sup> M. Santa Maria, *Le vicissitudini* cit., p. 200, nota 5.

<sup>277</sup> G. B. De Rossi, *Roma* cit., III, p. 656; J. Wilpert, *Le pitture* cit., p. 457; M. Santa Maria, *Le vicissitudini* cit., p. 201; M. Minasi, *Cristo* cit., 299.

<sup>278</sup> J. Wilpert, *Le pitture* cit., p. 458, fig. 47; M. Santa Maria, *Le vicissitudini* cit., fig. 1.

<sup>279</sup> G. B. De Rossi, *Roma* cit., III, tav. LI.

ciata»<sup>280</sup> e non rosso, come appare oggi, e simulava una cortina di stoffa scandita da una serie di rientranze in corrispondenza di ciascun personaggio, «a guisa di paravento», mentre ora consiste soltanto in una campitura omogenea senza soluzione di continuità<sup>281</sup>.

Nell'impostazione generale, comunque, il pannello ha mantenuto le sembianze originarie. Quanto alla foggia dei personaggi, ad esempio, se da un lato le tonalità cromatiche appaiono di dubbia autenticità, dall'altro, sulla base del confronto con l'acquerello di Gnoli, possiamo stabilire che le diverse tipologie dell'abbigliamento si sono conservate nella loro integrità: il Cristo appare vestito di un pallio monocoloro, mutato dal porpora all'ocra, Semplicio e Faustino indossano un pallio ocra su una tunica bianca con clavo rosso che scende sulla spalla destra, Viatrice ha un pallio bordato di gemme e pietre preziose, Rufiniano indossa l'abito di corte con la clamide tabliata<sup>282</sup>.

Circa la datazione del dipinto, viene in aiuto la notizia riportata dal *Liber pontificalis* secondo la quale al tempo del pontificato Leone II (682-683) le reliquie di tre dei martiri sepolti nella catacomba, Semplicio, Faustino e Viatrice, vennero traslate per essere custodite *intra muros* presso la chiesa di Santa Bibiana<sup>283</sup>. Il dato, oltre ad avere valore di per sé dal momento che rappresenta la più antica testimonianza che si conosca relativa alla traslazione di reliquie dai *loca sancta* del suburbio alle basiliche all'interno della cinta muraria, può essere considerato un solido *terminus ante quem* per la cronologia del dipinto, poiché è assai probabile che a questo evento debba essere attribuito l'ampio taglio praticato in corrispondenza della metà inferiore del pannello per sottrarre le ossa dei martiri<sup>284</sup>.

Ad eccezione di Wilpert, che la attribuì a un'epoca non posteriore alla metà del IV secolo<sup>285</sup>, fin dalla sua scoperta la pittura è stata datata quasi unanimemente alla prima metà del VII secolo<sup>286</sup> e associata da Matthiae, persuasivamente, alla corrente ellenizzante dell'angelo bello e dei Maccabei in Santa Maria Antiqua, per via dell'alto livello qualitativo della stesura pittorica e della tecnica a macchia impiegata per i volti<sup>287</sup>, oggi pienamente go-

<sup>280</sup> J. Wilpert, *Le pitture* cit., p. 458.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>282</sup> G. B. De Rossi, *Roma* cit., III, p. 656-664.

<sup>283</sup> «[...] *iuxta sancta Viviana, ubi corpora sanctorum Semplici, Faustini, Beatrix atque aliorum martyrum recondidit*», *Liber pontificalis* cit., I, p. 360. Successivamente, da Santa Bibiana le reliquie di Semplicio e Faustino vennero traslate nella basilica di Santa Maria Maggiore, come attesta un'epigrafe ivi rinvenuta: *MARTYRES SIMPLICIVS ET FAVSTINVS / QVI PASSI SVNT IN FLVMEN TIBERE ET POSITI SVNT IN CIMITERIVM GENEROSES SVPER / FILIPPI*, G. B. De Rossi, *Il cristiano sepolcreto* cit., p. 2.

<sup>284</sup> G. B. De Rossi, *Roma* cit., p. 682-683.

<sup>285</sup> J. Wilpert, *Le pitture* cit. 459.

<sup>286</sup> G. B. De Rossi, *Roma* cit., III, p. 9; R. Farioli, *Pitture* cit., p. 12-13; G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 148; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 663. Per la fine del VI secolo propendeva il Van Marle (R. Van Marle, *La peinture* cit., p. 28), mentre Cecchelli era orientato verso una datazione ancora più precoce, tra la fine del V e gli inizi del VI (C. Cecchelli, *La pittura* cit., p. 47).

<sup>287</sup> G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 148.

dibile quasi soltanto nel caso della santa Viatrice ma in origine comune a tutti gli altri, come attesta la citata foto Parker che ha immortalato il volto di Cristo prima dello stacco ottocentesco.

*Roma, Catacomba di Ponziano*

Oltre a contenere pitture risalenti al periodo iniziale del suo sviluppo, collocabile nel corso del III secolo d.C., il cimitero di Ponziano conserva importanti testimonianze figurative altomedievali attestanti la successiva trasformazione della catacomba in santuario martiriale<sup>288</sup>. I dipinti che si riferiscono a questa seconda fase sono dislocati in due zone del cimitero<sup>289</sup>.

Si attribuisce in genere alla presenza delle reliquie dei martiri Pollion, Milis e Pumenius, l'intervento di occlusione di una delle gallerie principali tramite un muro a cortina che fa da supporto a un pannello pittorico raffigurante lo stesso Pollion tra i santi Marcellino e Pietro (tav. 26 a)<sup>290</sup>. I personaggi sono riconoscibili grazie alle iscrizioni disposte tra le aureole in senso verticale. Le due figure ai lati reggono il *volumen* mentre quella centrale sostiene la corona del martirio. Al di sotto dell'immagine con i tre santi, che occupa il settore superiore del muro, la parete è ripartita in altri due registri. Il mediano inquadra un'apertura interpretabile come *fenestella confessionis*<sup>291</sup>. Ai lati trovano spazio due specchiature a finto marmo di forma diseguale. Il registro inferiore è occupato da un grande riquadro anch'esso simulante una decorazione marmorea.

L'intonaco dipinto prosegue senza soluzione di continuità sulla destra dove si conserva un altro riquadro, con il ritratto del santo Milis e i resti di Pumenius ai lati di una croce gemmata dalla quale si diparte nel tratto inferiore un cespo vegetale (tav. 26 c)<sup>292</sup>. Sotto i bracci orizzontali della croce, a destra e a sinistra, si leggeva un tempo l'iscrizione : *INDVLGENTI[A] ABVN-*

<sup>288</sup> B. Manna, *Contributi allo studio del cimitero di Ponziano sulla via Portuense*, in *Bullettino della Commissione di Archeologia Comunale di Roma*, 51 (1923), p. 163-224; P. M. Barbini, *Catalogo cit.*, p. 227-230; V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni sulla funzione del cosiddetto battistero di Ponziano sulla via Portuense*, in Z. Mauri, M. T. Petraia, M. Sperandio, a cura di, *Lazio fra antichità e medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, Roma, 1999, p. 323-332; M. Ricciardi, *Nuove ricerche sul battistero nella catacomba di Ponziano a Roma*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova e altrove, 21-26 settembre 1998*, Bordighera 2001, II, p. 957-974; R. Martorelli, *Via Portuense, catacomba di Ponziano*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe, a cura di, *Suburbium cit.*, scheda n° 349 del cd-Rom.

<sup>289</sup> Sulle pitture medievali di Ponziano : R. Farioli, *Pittura cit.*, p. 17-29; J. Osborne, *The Roman cit.*, p. 317-322.

<sup>290</sup> V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni cit.*, p. 327; J. Osborne, *The Roman cit.*, p. 319.

<sup>291</sup> B. Manna, *Contributi cit.*, p. 205-209; V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni cit.*, p. 327.

<sup>292</sup> La fotografia che pubblicava Guglielmo Matthiae riproduceva il pannello in uno stato di integrità che non corrisponde certo all'attuale (G. Matthiae, *Pittura cit.*, I, fig. 77).

DA/N/S<sup>293</sup>. La banda rossa che incornicia la raffigurazione corre pure nella zona superiore dove contorna una tomba attualmente aperta e svuotata. Al di sotto della croce è presente un'apertura voltata a botte, con resti di pittura d'epoca precedente, comunicante con un cubicolo. Pare certo, in questo caso, che si tratti di una *fenestella confessionis*<sup>294</sup>. Ancora più in basso, il pannello proseguiva con specchiature in finto marmo delle quali resta traccia sulla sinistra.

Per quanto riguarda l'epoca d'esecuzione, la datazione di queste pitture oscilla tra VI e VII secolo, con maggiore propensione nei confronti del termine meno alto, secondo John Osborne, per via delle analogie tra il pannello con Milis e Pumenius e il mosaico della piccola abside di Santo Stefano Rotondo (642-649)<sup>295</sup>.

Un altro gruppo di pitture, più o meno contemporanee, si conserva all'interno di un piccolo vano ubicato a destra della scala d'accesso. Si tratta del rivestimento di una struttura in muratura a forma di «L» contenente due tombe a cassone e delimitante il lato meridionale e quello orientale di una vasca marmorea riempita dall'acqua di una falda, che oggi supera di molto il livello antico fino a sommergere per buona parte la decorazione pittorica (tav. 27 a)<sup>296</sup>.

Circa la funzione di quest'ambiente sembrerebbe accertato, da quanto emerge negli studi più recenti, l'utilizzo della vasca come fonte battesimale<sup>297</sup>. L'ipotesi si basa soprattutto sul soggetto del pannello che riveste la parete orientale della struttura, un battesimo di Cristo (tav. 26 b). Il nucleo centrale della scena, con il Battista che bagna Gesù immerso per metà nelle acque del Giordano e la colomba dello Spirito Santo che sopraggiunge dall'alto, è arricchito di due soggetti secondari, l'angelo che regge le vesti di Cristo e il cervo che si abbevera nel fiume. Del primo sono rintracciabili esempi contemporanei in area bizantina, del secondo è nota l'ampia diffusione fin dall'epoca paleocristiana<sup>298</sup>. Al di sotto del pannello con il Battesimo è una nicchia voltata a botte che all'interno ospita l'immagine di una croce gem-

<sup>293</sup> B. Manna, *Contributi cit.*, p. 203. A differenza degli altri santi che indossano un semplice pallio, Milis ha l'abito di corte con clamide e *tablion*.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 207; J. Osborne, *The Roman cit.*, p. 319.

<sup>295</sup> J. Osborne, *The Roman cit.*, p. 321. Anche Guglielmo Matthiae ipotizzava una datazione agli inizi del VII secolo (G. Matthiae, *Pittura cit.*, p. 147).

<sup>296</sup> V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni cit.*, p. 327; M. Ricciardi, *Nuove ricerche cit.*, p. 967-972.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 957 e bibl. in nota. La vasca del cimitero di Ponziano, tuttavia, prima che si realizzassero le soprastanti pitture, potrebbe essere stata utilizzata anche per altri scopi, come «la gestione e manutenzione dei cimiteri» e «lo svolgimento dei riti funerari»: Ricciardi, *Nuove ricerche cit.* p. 972. Non è da escludere per l'epoca medievale, quindi, un uso solo saltuario del piccolo ambiente come battistero: «per il resto l'invaso poteva servire alle normali esigenze legate alla frequentazione del cimitero», V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni cit.*, p. 328.

<sup>298</sup> F. Bisconti, *L'iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova e altrove, 21-26 settembre 1998*, 2 voll., Bordighera, 2001, I, p. 405-440 (p. 424).

mata alla base della quale si dipartono fiori e rami erbosi, secondo una tipologia già incontrata nel pannello con Milis e Pumenius. Dai bracci orizzontali pendono le lettere «alfa» e «omega» con accanto un cero acceso.

Più a sinistra, sul lato meridionale della struttura muraria, si conserva un pannello con un Cristo a mezzo busto, in posizione centrale e sopraelevata, ritratto nel gesto di porre le corone del martirio sulla testa dei santi Abdon e Sennen, sepolti in una vicina basilica *sub divo* secondo quanto riferito dagli itinerari altomedievali (tav. 27 a)<sup>299</sup>, affiancati dai santi Milix e Bicentius in posa orante. Su una banda rossa soprastante corre l'iscrizione votiva del committente : *DE DONIS DEI ET SANCTORVM ABDON ET SENNEN GAVDIOSVS FECIT*<sup>300</sup>. A sinistra del pannello l'intonaco gira sul lato corto della struttura dove è raffigurata un'altra croce gemmata.

All'insieme delle pitture di questo ambiente, frutto di un unico intervento pittorico, è legato il dipinto con l'immagine di Cristo benedicente a mezzo busto che ricopre la lunetta soprastante la rampa d'accesso alla catacomba (tav. 27 c)<sup>301</sup>. La contemporaneità dell'opera con i dipinti appena descritti è comprovata, oltre che dalle affinità stilistiche, dall'iscrizione votiva alla base del pannello che contiene anch'essa il nome del committente Gaudiosus<sup>302</sup>.

Un'altra immagine di Cristo a mezzo busto si conserva poco più in basso, sulla volta della stessa galleria di accesso (tav. 62 b). La figura regge un codice che riporta l'iscrizione : *DOMINVS LEGEM DAT*<sup>303</sup> ed è caratterizzata da un'aureola decorata con una doppia fila di perle contornante anche il profilo della croce gemmata al suo interno. Proprio l'impiego della perlina-tura ha fatto sì che questo pannello venisse datato ad epoca più tarda, fra XI e XII secolo, in analogia con il busto di Cristo dell'oratorio di San Gabriele sull'Appia e di quello dell'ipogeo di Ardea<sup>304</sup>.

### *Roma, Catacomba di San Calepodio*

Sorta all'altezza del terzo miglio dell'Aurelia antica tra la fine del II secolo e gli inizi del III, la catacomba di San Calepodio fu identificata alla fine dell'800 da Giovan Battista De Rossi e venne fatta oggetto di un'estesa campagna di scavi condotta da Aldo Nestori, per conto della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, negli anni 1959-1960<sup>305</sup>. Già prima della metà del

<sup>299</sup> V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni* cit., p. 327, 329, P. M. Barbini, *Catalogo ragionato* cit., p. 228; M. Ricciardi, *Gli edifici di culto del sopraterra della catacomba di Abdon e Sennen sulla via Portuense*, in F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae urbis* cit., I, p. 661-676.

<sup>300</sup> J. Osborne, *The Roman* cit., p. 320.

<sup>301</sup> *Infra*, p. 212-213.

<sup>302</sup> «*DE DONIS D[OMIN]I GAVDIOSVS FECIT*» *Ibid.*, p. 326. Cfr. *infra*, p. 213.

<sup>303</sup> Da Garrucci e Wilpert era stato letto erroneamente «*Dominus lucem dat*» : V. Fiocchi Nicolai, *Considerazioni* cit., p. 328.

<sup>304</sup> J. Osborne, *The Roman* cit., p. 322.

<sup>305</sup> A. Nestori, *L'area cimiteriale sopra la tomba di S. Callisto sulla via Aurelia*, in *RivAC*, XLIV, 1968, p. 161-172; Id., *La catacomba di Calepodio al III miglio dell'Aurelia Vetus e i sepolcri dei Papi Callisto I e Giulio I*, ivi 47, 1971, p. 169-278 (I parte), 48, 1972, p. 193-233 (II parte). Sulle catacombe di Calepodio si veda an-

III secolo, quando il cimitero ipogeo aveva ormai raggiunto la sua massima estensione con uno sviluppo su tre piani, una delle gallerie del primo livello, ospitante le spoglie di papa Callisto (217-222), venne pavimentata con lastre di marmo e dotata di una mensa cilindrica in muratura tutt'ora esistente<sup>306</sup>. Un secolo più tardi l'ambiente con la tomba venerata fu ampliato per far posto a una basilichetta rivestita di una decorazione pittorica a fasce rosse<sup>307</sup>.

Il processo di sacralizzazione del sepolcro di Callisto proseguì nei primi secoli dell'altomedioevo come si evince da alcuni dati: la realizzazione, già nel corso del VI secolo, di un muro absidato e di due scale, *descensionis et ascensionis*, per incanalare il flusso dei fedeli<sup>308</sup>; l'inserimento del cimitero ipogeo nella *Notitia Ecclesiarum Urbis Romae* (VII secolo), fra le tappe obbligate dell'itinerario di pellegrinaggio ai *loca sancta* del suburbio romano<sup>309</sup>; il ritrovamento di porzioni di intonaco dipinto appartenenti a un intervento decorativo databile, come vedremo, al terzo decennio dell'VIII secolo<sup>310</sup>.

Dell'insieme dei frammenti pittorici, rinvenuti in «notevole numero»<sup>311</sup>, se ne conserva circa una ventina, parte ancora *in situ* e parte esposti lungo la parete nord all'interno e intorno ai loculi di una tomba (tav. 63 a). Essi raffigurano tracce, e talvolta porzioni consistenti, del ciclo agiografico del martirio di Callisto, santi in posa frontale e l'avanzo di una scena riferibile a un episodio della vita di Cristo.

Tralasciando i resti della decorazione tardoantica e qualche frammento di intonaco che conserva iscrizioni graffite<sup>312</sup>, riportiamo qui di seguito l'e-

che: N. Verrando, *L'attività edilizia di papa Giulio I e la basilica al III miglio della via Aurelia «ad Callistum»*, in *MEFRA*, 97, 2, 1985, p. 1021-1061, spec. p. 1039-1040, 1050-1061; Id., *Analisi topografica degli antichi cimiteri sotterranei ubicati nei pressi delle due vie Aurelie*, in *RivAC*, LXIII, 1987, p. 293-357, spec. p. 333-357; Ph. Pergola, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Roma, 1997, p. 237; P. Guerrini, *Via Aurelia. Cimitero di Calepodio*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani, R. Volpe, a cura di, *Suburbium* cit., scheda n° 367 del cd-Rom. Quanto all'intitolazione del complesso cimiteriale, il nome di Calepodio risponde a un presbitero romano citato nella *passio Callisti* come compagno di Callisto: N. Verrando, *La 'Passio Callisti' e il santuario della via Aurelia*, in *MEFRA*, 96, 1984, p. 1039-1083, spec. p. 1052-1054.

<sup>306</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 195, 274; N. Verrando, *L'attività* cit., p. 1050-1054.

<sup>307</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 192-193.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 277-278. N. Verrando, *L'attività* cit., p. 1056-1057.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 1040.

<sup>310</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 203-212. Sulle pitture delle catacombe di Calepodio: N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1077-1083; J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 313-316; L. Jessop, *Pictorial cycles of non-biblical saints: the seventh-and eighth-century mural cycles in Rome and contexts for their use*, ivi, 68, 1999, p. 233-279, part. p. 272-278; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 292-293.

<sup>311</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 203.

<sup>312</sup> Oltre ai resti della primitiva decorazione a bande rosse (*Ibid.*, p. 192-193), e alcuni frammenti di intonaco con graffiti (*Ibid.*, p. 207-209, fig. 5) lungo la parete nord del cubicolo si conservano due frammenti pittorici con le tracce di un quadrupede dipinto in nero e grigio su fondo bianco che «provengono sicuramente da un altro monumento» e aderiscono a questa parete perché reimpiegati



lenco dei dipinti frammentati relativi all'intervento altomedievale, citati da Nestori, nel suo studio, in ordine sparso<sup>313</sup>.

Frammenti ancora *in situ* :

1. donna velata ai piedi di un personaggio maschile : frammento del *No-li me tangere* (tavv. 28 b, 63 c)<sup>314</sup>
2. tracce dell'estremità inferiore di due figure<sup>315</sup>
3. resti di iscrizione con le lettere «[...]NS REDI[...]»<sup>316</sup>
4. tracce di un santo in posa frontale con campagi<sup>317</sup>

Frammenti erratici :

5. Callisto viene trascinato con una corda al collo verso il pozzo; in alto a destra si legge «[CALLIX]TVS», in basso a destra «P/VTE[VS]» (tav. 63 d)<sup>318</sup>
6. raffigurazione del pozzo con due mani in corrispondenza della vera (tav. 63 b)<sup>319</sup>
7. iscrizione «IN PVTEV[M] / [IACT]ANT SCM / [CA]L[LI]STVM»<sup>320</sup>
8. mano raffigurata nel gesto di compiere la benedizione con l'indice e il medio tesi e le altre tre dita ripiegate<sup>321</sup>

come strato di allettamento di un rivestimento in *opus sectile* (*Ibid.*, p. 199, fig. 17).

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 190-212.

<sup>314</sup> Misure : cm 52 × 40; ubicazione : lato sud del cubicolo, a sinistra dell'ingresso. Nestori identificava il frammento come parte di una «Lavanda dei piedi», *Ibid.*, p. 190. Secondo una diversa linea interpretativa si tratta di un episodio della *passio Callisti* : N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1079-1080.

<sup>315</sup> Misure : cm 38 × 24; ubicazione : lato sud del cubicolo, a destra dell'ingresso. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 191, fig. 13. Anche in questo caso Verrando ha proposto di identificare il frammento con un episodio della *passio Callisti* : N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1080.

<sup>316</sup> Misure : cm 15 × 13; ubicazione : lato sud del cubicolo, sopra l'arco d'ingresso. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 192, fig. 14.

<sup>317</sup> Misure : cm 51 × 24; ubicazione : lato nord del cubicolo, a destra dei due loculi della tomba laterale. Cfr. *Ibid.*, p. 201, fig. 19. Un'identificazione dell'individuo con l'immagine in versione votiva del martire Asterio di Ostia, personaggio che nella *passio* recupera Callisto dal pozzo, è stata proposta da Verrando : N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1080.

<sup>318</sup> Misure : cm 52 × 27. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 203, fig. 20; N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1081.

<sup>319</sup> Misure : cm 18 × 12,5. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 205, fig. 21. Diversamente, Verrando proponeva di attribuire il frammento a un episodio precedente o successivo al martirio : N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1081.

<sup>320</sup> Misure : cm 21,5 × 19. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 206, fig. 22. Secondo Verrando l'iscrizione proveniva dalla parte superiore della scena del martirio e la sagoma grigia tondeggiante al centro del frammento poteva «corrispondere alla testa dello sgherro che spinge verso il pozzo la testa del martire», N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1081.

<sup>321</sup> Misure : cm 8 × 8. Di recente Lesley Jessop ha proposto di identificare questo frammento con la mano dell'imperatore ritratto al momento di impartire

9. tracce dell'estremità inferiore di una figura con tunica bianca, calze nere chiuse da stringhe<sup>322</sup>
10. trasporto di Callisto al sepolcro<sup>323</sup> o più probabilmente recupero del corpo di Calepodio dopo che era stato gettato nel Tevere (tav. 28 a)<sup>324</sup>
11. frammento con iscrizione «*DOM(V)S CALLISTI*»<sup>325</sup>
12. volto di santo con capigliatura nera e tonsura<sup>326</sup>
13. testa di soldato con elmo<sup>327</sup>
14. santo vescovo con *omophorion* crucesignato<sup>328</sup>
15. frammento di pallio crucesignato<sup>329</sup>
16. parte di una testa maschile con barba e capigliatura grigio-bianca, forse san Pietro<sup>330</sup>

Nel resoconto degli scavi, Aldo Nestori ipotizzava che i frammenti provenissero da due campagne pittoriche cronologicamente distinte, seppure realizzate in tempi non troppo lontani<sup>331</sup>. Lo studioso divideva gli intonaci in due gruppi tenendo conto della predominante del fondo rosso per alcuni e del fondo grigio per altri<sup>332</sup>. L'ipotesi dell'esistenza di due fasi pittoriche si basava sul riscontro della presenza del pozzo, alludente all'episodio finale del martirio di Callisto, in un frammento di entrambi i gruppi (nn. 5 e 6; tav. 63 b, d)<sup>333</sup>. L'insieme dei frammenti a fondo rosso, per Nestori distinguibile dal gruppo dei grigi anche dal punto di vista stilistico, veniva attribuito all'intervento pittorico più antico<sup>334</sup>.

La revisione dei dipinti frammentati, tuttavia, mi ha permesso di re-

l'ordine del supplizio (L. Jessop, *Pictorial cycles* cit., p. 274). Nestori vi riconosceva, invece, il gesto «della parola»: A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 206-207, fig. 23.

<sup>322</sup> Misure: cm 7 × 11. Cfr. *Ibid.*, p. 207, fig. 24.

<sup>323</sup> Misure: cm 50 × 47. Cfr. *Ibid.*, p. 208, fig. 25.

<sup>324</sup> Secondo l'interpretazione di Verrando, mossa dalla lettura del racconto agiografico e piuttosto persuasiva, dietro i personaggi si distinguerebbe «una porta ad arco monumentale sorgente all'estremità del ponte»: N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1082.

<sup>325</sup> Misure: cm 17 × 9. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 209.

<sup>326</sup> Misure: cm 15 × 18. Cfr. *Ibid.*, p. 209, fig. 26. Come per il volto del frammento n° 4, secondo Verrando, si sarebbe trattato di Asterio, un personaggio della *Passio Callisti*, in questo caso appartenente ad una scena del ciclo: N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1080.

<sup>327</sup> Misure: cm 11 × 11. Cfr. A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 209, fig. 27.

<sup>328</sup> Misure: cm 13 × 19. Cfr. *Ibid.*, p. 209, fig. 28.

<sup>329</sup> Misure: cm 4,5 × 5. Cfr. *Ibid.*, p. 209.

<sup>330</sup> Misure: cm 8 × 10. Si tratta di un frammento non rinvenuto all'interno dell'ambiente sepolcrale bensì nella terra che occupava la scala d'accesso: *Ibid.*, p. 181.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 203, 211.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 203-205.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 203-205, figg. 20-21.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 205.

spingere l'ipotesi dell'esistenza di due strati distinti, dopo che già forti dubbi erano stati sollevati in precedenti studi<sup>335</sup>.

Innanzitutto lascia perplessi il fatto che nel frammento n° 6, raffigurante il pozzo, sia stato visto un fondo «dipinto in grigio» (tav. 63 b)<sup>336</sup>, mentre esso risulta giallo-ocra ed il pozzo stesso appare rosso. Su questo frammento, quindi, sono stati usati i medesimi colori impiegati per quello che proviene dalla scena di martirio (n. 5, tav. 63 d). In quest'ultimo, inoltre, non ci sembra di individuare il disegno di un pozzo : osservandolo da vicino, sotto al volto di Callisto si notano soltanto le corde alle quali, verosimilmente, doveva essere legato il macigno utilizzato per provocare l'annegamento<sup>337</sup>. Con ogni probabilità, quindi, i due frammenti appartengono ad episodi della scena del martirio di Callisto disposti in sequenza.

Un altro riscontro, infine, sembra azzerare qualsiasi giustificazione all'ipotesi di due diversi interventi pittorici. Esaminando i due brani ancora *in situ* ai lati dell'ingresso (nn. 1-2), che Nestori attribuiva a fasi distinte sulla base della predominanza del rosso per quello di sinistra e del grigio per quello di destra (tav. 28 b-c)<sup>338</sup>, ci si è convinti dell'identità di esecuzione dal momento che entrambi terminano, nel tratto inferiore, con una banda nera profilata di bianco, comune elemento di bordura che non può che dimostrare l'appartenenza di ambedue alla stessa stesura pittorica.

Alla luce di queste considerazioni possiamo affermare che le predominanti rosse e grigie di taluni frammenti sono riferibili alla divisione del fondo in due settori : in rosso – e talvolta in giallo – è stato dipinto quello inferiore, alla campitura grigia, invece, è stato riservato lo spazio di quello superiore, come è tipico della pittura medievale ogniqualvolta si debba simulare il cielo e non siano disponibili i più preziosi pigmenti azzurri.

Ricondotti ad un unico intervento pittorico, i frammenti di intonaco offrono la possibilità di avere un'idea sommaria del programma figurativo adottato per l'intera decorazione. Coerentemente con la funzione dell'ambiente sepolcrale, lungo la parete settentrionale che ospitava la tomba venerata si dispiegava il ciclo agiografico del martirio di Callisto che, ispirato alla *passio* del santo, comprendeva probabilmente episodi riguardanti la vita del pontefice, dai quali sembrerebbero provenire le immagini dei personaggi in abiti vescovili, e il frammento con l'iscrizione «DOM(V)S CALLISTI» (nn. 11, 14, 15), nonché alcune scene del martirio, con l'arresto di Callisto,

<sup>335</sup> All'ipotesi dei due strati non hanno creduto Dale Kinney (D. Kinney, *S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*, Ph.d., New York University 1975, p. 80) e Giovanni Nino Verrando (N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1077-1078). Anche John Osborne ha sollevato perplessità in proposito : J. Osborne, *The Roman* cit., p. 314.

<sup>336</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 205. Nello stesso errore è incorsa Lesley Jessop : «A smaller fragment shows a well, full of water, set against a grey background», L. Jessop, *Pictorial cycles* cit., p. 275.

<sup>337</sup> «Ligatoque ad collum eius saxo» : *De S. Callisto seu Callixto Papa martyre*, in AASS, *Octobris tomus sextus*, Parigi, Roma, 1867, coll. 430, 439, 441.

<sup>338</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 190-191. Cfr. *supra*, p. 107, frammenti nn. 1 e 2.

cui appartiene con ogni probabilità la testa del soldato (n. 13), e ovviamente il trasporto del papa con il cappio al collo verso il pozzo (n. 5, tav. 63 d), il lancio del martire nel pozzo (nn. 6, 7, tav. 63 b), il trasporto delle spoglie del santo (n. 10, tav. 28 a), interpretabile come la deposizione al sepolcro<sup>339</sup> oppure il rinvenimento del corpo nel fiume Tevere<sup>340</sup>. Il frammento che presenta il volto di santo con capigliatura nera e tonsura (n. 12) e il personaggio con campagi raffigurato su una porzione di intonaco ancora adesa alla parete, a destra della tomba (n. 3), permettono di asserire che la decorazione ospitava anche una serie di santi a figura intera ritratti nella posa frontale.

Lungo la parete opposta trovava posto, probabilmente, un ciclo cristologico, come lascia pensare il frammento ancora *in situ* con la donna ingiunocchiata ai piedi di un individuo con i sandali (n. 1), che senza validi motivi è stata associata ad una «Lavanda dei piedi» ed è invece da ricondurre, con ogni probabilità, all'episodio del *Noli me tangere*, volendo riconoscere Maria Maddalena nella figura femminile prostrata a terra e il Cristo nell'uomo raffigurato in piedi<sup>341</sup>. Potrebbe provenire da una scena della stessa parete il frammento con la testa canuta con barba (n. 16) che sembrerebbe appartenere all'iconografia petrina.

I contributi successivi all'analisi di Nestori hanno permesso di circoscrivere la datazione dell'esecuzione pittorica, che lo studioso aveva assegnato ai secoli VII e VIII (senza però escludere una cronologia più tarda entro il secondo quarto del IX) attribuendo il valore di *terminus ante quem* alla traslazione *intra muros* delle spoglie di Callisto voluta da papa Gregorio IV (827-844)<sup>342</sup>. Secondo un'ipotesi che ha incontrato consensi anche di recente, le pitture dell'ambiente ipogeo sarebbero da associare all'intervento di Gregorio III (731-741) visto che nel *Liber pontificalis* il pontefice risulta promotore della ricostruzione e della decorazione pittorica di una *basilica sancti Calisti*<sup>343</sup>.

La proposta attributiva, che converge con un orientamento cronologico ipotizzabile sul piano stilistico, si scontra ovviamente con l'uso del termine *basilica*, sulle prime difficilmente conciliabile con uno spazio sotterraneo, per giunta di limitate proporzioni<sup>344</sup>, e tuttavia a suo favore sono state chiamate in causa due argomentazioni: la notizia che Gregorio III inaugurò la prassi di celebrare la messa nei cimiteri suburbani in occasione del *dies na-*

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 207, fig. 24.

<sup>340</sup> N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1082.

<sup>341</sup> Già Osborne aveva pensato all'ipotesi che nel personaggio femminile si potesse riconoscere la Maddalena oppure «some unknown episode in the life of Callixtus», J. Osborne, *The Roman* cit., p. 314. Secondo Verrando, invece, si tratterebbe di un episodio tratto dalla *Passio Callisti*, N. Verrando, *La Passio* cit., p. 1079-1080.

<sup>342</sup> A. Nestori, *La catacomba* cit., I parte, p. 211 e nota.

<sup>343</sup> «*Hic etiam basilicam sancti Calisti pontificis et martyris, pene a fundamentis dirutam, novis fabricis cum tecto construxit ac totam depinxit*», *Liber pontificalis* cit., I, p. 419. Cfr.: D. Kinney, *S. Maria in Trastevere* cit., p. 73-81; N. Verrando, *L'attività* cit., p. 1054-1060; J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 315.

<sup>344</sup> Sul riscontro del termine *basilica* in associazione ad ambienti ipogei, in un numero limitato di casi: N. Verrando, *L'attività* cit., p. 1043.

*tal*is dei martiri ivi sepolti, riferita anch'essa dal *Liber pontificalis*<sup>345</sup>, e il fatto che nel VII secolo la *Notitia ecclesiarum urbis Romae* menzioni il sepolcro di Callisto con il termine *ecclesia*<sup>346</sup>.

*Roma, Catacomba di San Callisto*

La catacomba di San Callisto ospita alcune testimonianze pittoriche d'età medievale in corrispondenza di due ambienti distinti : la cripta di Santa Cecilia, entro il settore chiamato «area prima callistiana»<sup>347</sup>, e il sepolcro di papa Cornelio (251-253), all'interno di un gruppo di gallerie denominate «cripte di Lucina», facenti parte di un'area cimiteriale più piccola che si estende a nord-est del complesso maggiore<sup>348</sup>.

Per la decorazione che riveste l'ampio lucernario della cripta di Cecilia, assai più leggibile da quando nel 1989 è stata sottoposta a un accurato restauro, Frabrizio Bisconti ha proposto una datazione tra l'inizio del V secolo e i primi decenni del successivo, con maggiore probabilità in coincidenza degli ultimi anni del pontificato di Simmaco (498-514)<sup>349</sup>. Mediante un'analisi meticolosa, agevolata dalla pulitura della pellicola pittorica, lo studioso ha potuto riconoscere nelle pitture del lucernario il settore centrale di una rappresentazione in tre registri che si dispiegava su tre pareti.

Per quanto riguarda il soggetto del riquadro più in alto, laddove De Rossi pensava vi fosse l'immagine della martire Cecilia nell'attitudine dell'orante<sup>350</sup>, è stata notata l'insolita versione iconografica di un santo che sostiene all'altezza della vita un *codex* aperto con il dorso rivolto verso l'osservatore, ritratto, quindi, mentre è intento a leggere<sup>351</sup>. Alla stessa altezza del personaggio, ma sulla parete adiacente che volge a sinistra, i restauri hanno messo in luce i resti di altre due figure con tunica e pallio, mentre al di sotto, entro una banda rettangolare, si distinguono due agnelli ai lati di una croce<sup>352</sup>. Ancora più in basso, in un ampio riquadro, sono raffigurati tre santi con tu-

<sup>345</sup> L. Jessop, *Pictorial cycles* cit., p. 277-278.

<sup>346</sup> J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 316.

<sup>347</sup> U. M. Fasola, *Scoperta di nuovi dati monumentali per lo studio dell'area prima callistiana*, in *RivAC*, 59, 1983, p. 257-273; L. Spera, *Il paesaggio suburbano di Roma dall'antichità al Medioevo. Il comprensorio tra le vie Latina e Ardeatina dalle mura aureliane al III miglio*, Roma, 1999, p. 124-127.

<sup>348</sup> L. Reekmans, *La Tombe du pape Corneille et sa ragon cémétériale*, Città del Vaticano, 1964, p. 107-184; H. Brandenburg, *Das Grab des Papstes Cornelius und die Lucinaregion der Calixtus-Katakombe*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 11-12, 1968-69, p. 41-54; L. Spera, *Il paesaggio* cit., p. 124.

<sup>349</sup> F. Bisconti, *Scoperta* cit., p. 462-463; Id., *Il lucernario di S. Cecilia. Recenti restauri e nuove acquisizioni nella cripta callistiana di S. Cecilia*, in *RivAC*, 73, 1997, p. 307-339.

<sup>350</sup> G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea* cit., II, p. 114.

<sup>351</sup> Già Fasola aveva fornito l'esatta identificazione del soggetto : U. M. Fasola, *Catalogo delle fotografie di antichità cristiana*, Città del Vaticano, 1973, p. 143. Cfr. F. Bisconti, *Il lucernario* cit., p. 317-321.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 321.

niche bianche clavate in nero, che le iscrizioni onomastiche sopra le teste permettono di identificare con Policamo, Sebastiano e Quirino<sup>353</sup>.

Quasi al di sotto del lucernario, il tratto di muro che confina con l'ingresso alla Cripta dei Papi fa da supporto, nella zona superiore, ad alcuni brani di mosaico e ad uno strato di pittura con l'immagine di un'orante, sia i primi che il secondo riferibili ad età paleocristiana; invece, nella zona inferiore si conservano due dipinti d'epoca medievale (tav. 64 a) : un Cristo benedicente che riveste la superficie concava di una nicchia e accanto un piccolo riquadro con l'immagine di un sant'Urbano (*S VRBANVS*), con ogni probabilità papa Urbano I (223-230)<sup>354</sup>. Anche se di scala diversa e collocati su superfici difformi, è possibile attribuire i due dipinti al medesimo intervento<sup>355</sup>, poiché condividono la stessa gamma cromatica e soprattutto identica risulta l'insolita colorazione oca-rossastra dell'intonaco che emerge laddove è caduta la pellicola pittorica.

Per quanto riguarda l'epoca d'esecuzione, alcuni elementi iconografici, come il segno della croce sull'*omophorion* del santo all'altezza delle spalle e la decorazione gemmata all'interno del nimbo crucesignato di Cristo, oltre all'uso della sola lettera «S» come abbreviazione della parola *sanctus* nell'iscrizione onomastica, hanno convinto John Osborne a datare le due pitture all'XI secolo<sup>356</sup>. L'attribuzione dell'intervento pittorico al pieno medioevo sta a dimostrare che nel santuario ipogeo il culto della martire Cecilia sopravvisse alla traslazione delle reliquie, prelevate durante il pontificato di Pasquale I (817-824) per essere riposte all'interno dell'omonima basilica trasteverina<sup>357</sup>.

Le cripte di Lucina ospitano il secondo nucleo pittorico di epoca tarda. Si tratta di due pannelli che aderiscono alla muratura di sostegno di un lucernario, ricavato all'interno della cripta di papa Cornelio al tempo di papa Damaso (366-384)<sup>358</sup>. Ai lati della tomba di Cornelio, sono state dipinte quat-

<sup>353</sup> Sopra le teste dei tre personaggi distintamente si legge : *POLICAMVS*; *SABASTIANVS*; *CYRINVS*. *Ibid.*, p. 321-327.

<sup>354</sup> G. B. De Rossi, *La Roma* cit., II, p. 113-122; J. Wilpert, *La cripta dei papi e la cappella di Santa Cecilia nel cimitero di Callisto*, Roma, 1910, p. 45-46; R. Farioli, *Pitture di epoca tarda nelle catacombe romane*, Ravenna, 1963, p. 41-43; J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 310-312; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 282. L'iscrizione onomastica dipinta accanto, sulla sinistra, e l'attributo vescovile dell'*omophorion* hanno permesso di identificare il santo con papa Urbano I, personaggio di primo piano nella *passio* di santa Cecilia (J. Osborne, *The Roman* cit., p. 310). Tracce di un'altra iscrizione *picta*, con le lettere «[...] CORI / [...] EC / [...] AR /», vennero viste da De Rossi a destra del pontefice, nello spazio di risulta al di là della tomba, e dallo studioso attribuite ad una formula dedicatória «*DECORI SEPVLCRI S(ANCTAE) CAECILIAE MARTYRIS [...] FECIT*», G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea* cit., II, p. 114-115.

<sup>355</sup> J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 310.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 310-312.

<sup>357</sup> *Ibid.*

<sup>358</sup> J. Wilpert, *Le pitture* cit., 459-463; L. Reekmans, *La Tombe* cit., p. 174-184; H. Brandenburg, *Das Grab des Papstes* cit., p. 53; R. Farioli, *Pitture* cit., p. 35-37; J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 305-310; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 282; F. A. Bauer, *Das Bild der Stadt Rom im Frühmittelalter*.

tro immagini di santi in abiti vescovili suddivisi in due coppie. Sul muro di nord-est, proprio al di sopra della mensa circolare a destra della tomba, si trovano i ritratti di Sisto e Optato : *S(AN)C(TV)S XVSTVS P(A)P(A) ROM[ANVS]*; *S(AN)C(TV)S OPTAT(VS) EPISC(OPVS)* (tav. 29 b)<sup>359</sup>. Sul muro di nord-ovest, a sinistra della sepoltura, sono effigiati Cornelio (251-253) e il vescovo Cipriano *SCI COR[N]E[LII] P(A)P(AE)* e *S(AN)C(T)I [C]YPR[IANI] EPISCOPI*) (tav. 29 a)<sup>360</sup>.

I santi sostengono il libro gemmato delle sacre scritture con la mano sinistra, mentre con la destra compiono il gesto della benedizione. Il fondo dei pannelli è di un rosso intenso fin oltre l'altezza dei gomiti e grigio-blu nel restante tratto superiore. L'ocra e il bianco sono stati impiegati rispettivamente per le casule e le dalmatiche. La resa dei volti mostra un'accentuata caratterizzazione che, specie nel personaggio di Cornelio, fa pensare alla sopravvivenza dell'antica tradizione ritrattistica.

Oltre ai nomi dei personaggi, in caratteri bianchi disposti su file verticali ai lati delle aureole, entrambi i pannelli sono contraddistinti in alto da una lunga iscrizione che corre in senso orizzontale. Quella che sovrasta Cipriano e Cornelio, in nero su una banda rossa, riporta il versetto 17 del salmo 58 : *EGO AV[TEM] CANTABO BIRTVTEM TVAM [ET] EXVLTABO [M]ANE MISERICORDIAM TVAM QV[I]A FACTVS ES SVSCEPTOR MEVS ET REF[V]G[IVM] MEVM IN D[IE] TRIBVLATIONIS MEAE*<sup>361</sup>. L'iscrizione al di sopra di Sisto e Optato, in capitali bianche su fondo rosso, corrisponde al versetto 12 del salmo 115 : *QVID RETRIBVAM D(OMI)N(O) [PRO OM]NIBVS QVA[E] RETRIBVIT MIHI*<sup>362</sup>.

Per quanto riguarda la datazione dei due pannelli, le opinioni degli studiosi hanno oscillato fra il VII e il IX secolo. A favore di una cronologia alta si erano espressi Raffaella Farioli e Louis Reekmans, proponendo entrambi un confronto stilistico tra le figure dell'ambiente ipogeo e quelle del mosaico lateranense di San Venanzio, riferibile agli anni di papa Giovanni IV (640-642)<sup>363</sup>, anche se la Farioli finiva per ancorare le pitture al pontificato di Benedetto II (684-685), sulla base della notizia, riportata dal *Liber pontificalis*, di un intervento di restauro promosso da questo pontefice in una chiesa *qui appellantur Lucinae*<sup>364</sup>, mentre Reekmans le assegnava a un arco cronologico più ampio, corrispondente agli anni 630-660<sup>365</sup>.

Parere diverso espresse in seguito Guglielmo Matthiae, sposando senza

*Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten*, Stuttgart, 2004, p. 141, figg. 66-67.

<sup>359</sup> Si tratta probabilmente di Sisto II (257-258), J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 305, e di Optato vescovo della Numidia vissuto nel V secolo : F. Bisconti, *Il lucernario* cit., p. 336-339.

<sup>360</sup> Vescovo di Cartagine, morto nel 258 : J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 305.

<sup>361</sup> L. Reekmans, *La tombe* cit., p. 178.

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> R. Farioli, *Pitture* cit., p. 39; L. Reekmans, *La tombe* cit., p. 183.

<sup>364</sup> *Liber pontificalis* cit., I, p. 363), R. Farioli, *Pitture* cit., p. 37-39 e n. 76.

<sup>365</sup> L. Reekmans, *La tombe* cit., p. 184.

esitazione la vecchia tesi di De Rossi, il quale aveva attribuito i pannelli dell'ipogeo suburbano agli anni del pontificato di Leone III (795-816) in forza sia della notizia di un suo intervento di rinnovamento del cimitero (*Liber pontificalis*, XCVIII, p. 2), sia del contenuto dell'iscrizione del pannello di Sisto e Optato, alludente, a suo dire, alle funeste vicende che segnarono la vita di Leone prima della restaurazione imperiale<sup>366</sup>.

Una posizione intermedia fra le due ipotesi di datazione è stata assunta, successivamente, da John Osborne, che sulla base di un confronto paleografico con le iscrizioni pittoriche della decorazione della cappella dei Santi Quirico e Giulitta a Santa Maria Antiqua, risalente agli anni di papa Zaccaria (741-752), ha finito per assegnare le pitture catacombali all'VIII secolo<sup>367</sup>. Recentemente, infine, un'ipotesi di datazione agli anni del pontificato di Gregorio III (731-741), sulla scorta del riscontro di un'accentuata somiglianza fra le iscrizioni *pictae* e quelle marmoree dell'oratorio gregoriano in San Pietro, è giunta da Franz Alto Bauer<sup>368</sup>.

Tenendo conto della resa stilistico-formale, d'altra canto, il confronto più stringente si rivela essere quello che a suo tempo aveva suggerito Pietro Toesca, accostando la coppia di pannelli votivi ai santi della navata sinistra di Santa Maria Antiqua<sup>369</sup>. In alcuni di essi, corrispondenti alla serie dei padri della chiesa latina, si ravvisa infatti una disposizione quasi identica del pallio e dell'*omophorion*, ma anche soluzioni assai simili nel modo di disegnare i volti, il libro delle sacre scritture e le mani benedicenti. Volendo credere alla contemporaneità dei due interventi pittorici, l'epoca d'esecuzione dei pannelli della cripta di Cornelio non risulta allontanarsi molto dalla cronologia proposta da Osborne e Alto Bauer, dato che la decorazione della parete sinistra di Santa Maria Antiqua sembrerebbe potersi collocare nel terzo quarto dell'VIII secolo<sup>370</sup>.

### *Roma, Catacomba di San Valentino*

A san Valentino è associato un cimitero ipogeo scavato su tre livelli nel fianco della collina del quartiere Parioli, lungo la via Flaminia, nonché l'insieme di sepolture e i resti di due basiliche nel sopraterra, l'una attribuita all'iniziativa di Giulio I (336-352) e l'altra a Teodoro I (642-649)<sup>371</sup>. L'intitola-

<sup>366</sup> G. B. De Rossi, *Roma cit.*, I, p. 298-304; G. Matthiae, *Pittura cit.*, I, p. 219.

<sup>367</sup> J. Osborne, *The Roman Catacombs cit.*, p. 308-310.

<sup>368</sup> F. A. Bauer, *Das Bild cit.*, p. 141. In favore di un'ipotesi di datazione agli anni di Gregorio III si era già pronunciato Wilpert: J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken cit.*, II, p. 949-950.

<sup>369</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte cit.*, I, p. 419 (nota 22).

<sup>370</sup> B. A. Vileisis, *The Genesis cycle of Santa Maria Antiqua* (Ph. D. Diss., Princeton University), Filadelfia, 1979, p. 141-144; M. Andaloro, *Aggiornamento cit.*, p. 285.

<sup>371</sup> O. Marucchi, *La cripta sepolcrale di S. Valentino sulla via Flaminia*, Roma, 1878, p. 24-56; Id., *Il cimitero e la basilica di S. Valentino e guida archeologica della Via Flaminia dal Campidoglio al Ponte Milvio*, Roma, 1890, spec. p. 43-74; B. M. Apollonj Ghetti, *Nuove indagini sulla Basilica di S. Valentino*, in *RivAC*, 25, 1949, p. 171-189; R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 voll., IV, Città del Vaticano, 1970, p. 289-312; Ph. Pergola, *Le catacombe cit.*,



zione del complesso si riferisce al martire Valentino, il cui culto è attestato in questo luogo già a partire dalla prima metà del IV secolo<sup>372</sup>.

All'interno della catacomba, la decorazione pittorica altomedievale si limita al rivestimento delle quattro pareti del piccolo ambiente che dà accesso al livello inferiore (tavv. 29 c-d, 30 a-b)<sup>373</sup>. L'ampliamento del passaggio al centro della parete di fronte all'ingresso, realizzato nel XVIII secolo per adibire la catacomba a cantina, ha determinato la perdita di alcune scene cristologiche, fortunatamente in massima parte riprodotte, sul finire del XVI secolo, nei disegni di Alfonso Ciacconio e in un'incisione di Antonio Bosio<sup>374</sup>. Oltre agli avanzi di un pannello con la Crocifissione, preziosa testimonianza in un contesto pittorico romano di datazione alta, del ciclo cristologico resta ben poco.

Dobbiamo riferirci all'antica documentazione grafica per rilevare l'originaria presenza di due scene apocriefe di matrice bizantina, relative al bagno del Bambino e alla leggenda della levatrice Salomé<sup>375</sup>. Le restanti pareti conservano dieci figure di santi in posa frontale, difficilmente leggibili specie all'altezza dei volti.

PARETE DI FONDO. A sinistra del passaggio che immette al complesso cimiteriale è scavata una nicchia decorata con l'immagine devozionale della

p. 109; S. Dinuzzi, *Via Flaminia. Catacombe di S. Valentino*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani, e R. Volpe, a cura di, *Suburbium* cit., scheda n° 17 del cd-Rom.

<sup>372</sup> V. Fiocchi Nicolai, *Il culto di San Valentino tra Terni e Roma : una messa a punto*, in *L'Umbria meridionale fra tardo-antico ed altomedioevo. Atti del Convegno di studi, Acquasparta, 6-7 maggio 1989*, Assisi s.d., p. 165-178. Secondo un'altra ipotesi l'associazione del toponimo al santo martire di Terni sarebbe da attribuire a un antico equivoco per mezzo del quale fu santificato il benefattore Valentino, titolare della basilica romana cimiteriale, lì costruita dal Papa Giulio I, basilica *quae appellatur Valentini* : A. Recio Veganzones, *S. Valentino di Terni nell'iconografia antica pittorica e musiva di Roma*, in I. Vázquez Janeiro OFM, a cura di, *Noscere sancta. Miscellanea in onore di Agostino Amore OFM († 1982)*, Roma, 1985, p. 427-445 (p. 427).

<sup>373</sup> Sulle pitture di San Valentino, cfr. : J. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre Alten Copien*, Friburgo in Brisgovia, 1891, p. 38-41, tav. XVIII; R. Farioli, *Pittura* cit., p. 40-41; J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb of San Valentino, Rome*, in *PBSR*, 49, 1981, p. 82-90; Id., *The Roman Catacombs* cit., p. 312-316; A. R. Veganzones, *S. Valentino* cit., p. 436-440; M. Andaloro, *Aggiornamento* cit., p. 252, 272.

<sup>374</sup> L'incisione di Bosio è stata stampata nella sua opera postuma (A. Bosio, *Roma sotterranea* cit., p. 576-583), mentre dei disegni di Ciacconio (Ms. Vat. Lat. 5409, f. 37r-37v) già Wilpert pubblicò quello relativo alla parete col ciclo cristologico (J. Wilpert, *Die Katakombengemälde* cit., tav. XVIII; ristampato da Osborne, J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., p. 82-84, tav. XV a-b) e Recio Veganzones, recentemente, ha riprodotto il foglio con alcuni santi in posa frontale (A. R. Veganzones, *S. Valentino* cit., p. 436, 438-439, fig. 5).

<sup>375</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., p. 85-88. Sul tema iconografico del Bagno del Bambino, si veda anche : V. Juhel, *Le Bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, in *CahA*, 39, 1991, p. 111-132.



Fig. 6 – Catacomba di S. Valentino, incisione (A. Bosio, 1632).

Vergine a mezzo busto che posa le mani sulle spalle del Bambino (tav. 29 c). Ai lati si conserva parzialmente l'iscrizione: [S](AN)C(T)A [DEI GEN]ETRIX<sup>376</sup>. A sinistra della nicchia è ancor oggi visibile l'episodio della Visitazione, con l'abbraccio fra Maria ed Elisabetta, che trova preciso riscontro nella tavola del Bosio (tav. 64 b, fig. 6)<sup>377</sup>. Il fondo della scena sembra rappresentare un paesaggio naturale riprodotto nei suoi tratti essenziali: una fascia verde scuro di prato in basso e l'azzurro chiaro del cielo nel tratto superiore che comprende pure la zona al di sopra della nicchia<sup>378</sup>.

A destra della *Theotokos* trovava posto l'immagine delle due levatrici intente a fare il bagno al Bambino, come si evince dall'incisione del Bosio e pure dal disegno di Ciacconio che però riproduce i soggetti in ordine sparso

<sup>376</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., p. 84.

<sup>377</sup> *Ibid.*, tav. XV. La sopravvivenza della scena della Visitazione è sfuggita ad Osborne (*Ibid.*, p. 84; J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 313), ma non al Marucchi che alla fine dell'800 commentava: «questa rappresentanza è quasi interamente scomparsa restandone solo qualche languida traccia» (O. Marucchi, *Il cimitero e la basilica* cit., p. 63).

<sup>378</sup> In corrispondenza dell'estremità inferiore della scena della Visitazione si scorgono i resti di una campitura omogenea rossa, che fungeva forse da base per l'iscrizione esplicativa del tema raffigurato, come nel caso del soggetto accanto, il Bagno del Bambino, dove l'iscrizione «SALOME» è dipinta con caratteri neri su fondo rosso.

e risulta quindi meno attendibile<sup>379</sup>. Il taglio della parete ha risparmiato soltanto l'iscrizione con il nome della levatrice *SALOME*<sup>380</sup>. Solo nella tavola di Bosio, inoltre, al di sopra della nicchia compare una figurina femminile che posa le mani sulla culla del Bambino<sup>381</sup>. Purtroppo la superficie pittorica corrispondente è allo stato attuale troppo compromessa per stabilire quanto la documentazione grafica si sia avvicinata al vero. Si può supporre che la scena rappresentasse un'altra sequenza dell'episodio del Bagno, e cioè il risanamento della mano atrofizzata dell'incredula Salomé<sup>382</sup>.

Le pitture sopra descritte aderiscono alla parte superiore della parete. In basso, poco al di sotto della nicchia, si conservano frammenti pittorici appartenenti ad un intervento precedente<sup>383</sup>. Si distingue una banda orizzontale, di colore nero, che sovrasta la testa di un quadrupede raffigurato nell'atto di mangiare le foglie di una pianta. L'animale è riprodotto per intero nel disegno del Ciacconio<sup>384</sup>.

L'ipotesi che questa figura appartenga a un'esecuzione pittorica più antica si basa su due dati: l'affiorare di una campitura cromatica all'interno di una lacuna dell'immagine della *Theotokos* e la coincidenza fra la banda nera e i resti di un altro tratto di cornice che si conserva, più o meno alla stessa altezza, sulla parte destra della parete, in corrispondenza di un intonaco che in questo caso è senza dubbio al di sotto di quello con il ciclo cristologico, come risulta evidente dalla sovrapposizione degli strati.

Quanto alla Crocifissione, riprodotta sia da Ciacconio che da Bosio, si è salvata la figura giovanile di Giovanni a destra del passaggio alla catacomba, incorniciata fra il braccio orizzontale e l'asse verticale della croce (tav. 29 d, 64 c). Del Cristo restano tracce esigue, sufficienti per attestare che era ritratto con il *colobium*<sup>385</sup>. Il fondo è rosso, come quello della scena del Bagno. In basso, colline stilizzate alludono al monte Golgotha mentre nella zona superiore è dipinto un cielo azzurro chiaro, sul quale in origine dovevano stagliarsi le immagini del sole e della luna. Più in basso, dove è caduto l'intonaco, affiora come si è detto lo strato sottostante.

PARETE DESTRA. Il tratto della parete destra, contiguo alla scena della Crocifissione, ospita l'immagine di un santo vestito di un semplice pallio con sandali ai piedi (tav. 30 a). Nel XVI secolo doveva essere meglio conservato, dato che sia Ciacconio che Bosio lo riproducono con volume e croce astile e

<sup>379</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., p. 82-84, tav. XV a-b.

<sup>380</sup> L'iscrizione è stata erroneamente attribuita ad una «Santa Salome», A. R. Vezanzones, *S. Valentino* cit., p. 439.

<sup>381</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., tav. XV a.

<sup>382</sup> L'episodio è descritto nell'apocrifo del Protovangelo di Giacomo e nel vangelo dello Pseudo Matteo: F. Bovon, P. Geoltrain, *Écrits apocryphes* cit., p. 101-102, 133-134.

<sup>383</sup> L'affiorare di uno strato più antico, in special modo in corrispondenza dell'immagine della *Theotokos*, è stato notato da Maria Andaloro: M. Andaloro, *Pittura romana* cit., p. 602, n. 110.

<sup>384</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., tav. XV.

<sup>385</sup> Dettaglio già notato da Marucchi: O. Marucchi, *Il cimitero e la basilica* cit., 58.

quest'ultimo ne trascrive pure l'iscrizione, oggi completamente perduta, con il nome *S(AN)C(TV)S LAVRE[N]T[IVS]*<sup>386</sup>. Come tutte le altre figure in posa frontale dipinte sulle pareti dell'ambiente, la sagoma del santo si staglia su un fondo rosso omogeneo.

La porzione destra della stessa parete conserva resti di un altro santo, oggi leggibile a fatica. Il Bosio lo descriveva come martire, recante in mano una corona, della quale non resta traccia<sup>387</sup>. In base alle campiture superstite si può ipotizzare che il santo indossasse una dalmatica.

**PARETE D'INGRESSO.** Sulla parete tagliata dal corridoio d'ingresso si conservano i resti di un altro pannello a fondo rosso, riquadrato da un bordo nero, con una figura della quale resta purtroppo soltanto qualche lacerto.

**PARETE SINISTRA.** Lungo la parete sinistra si affolla un gran numero di figure. Sul tratto di sinistra si distinguono tre personaggi con ai piedi i *campagi*<sup>388</sup> e in basso una decorazione a finti marmi. A destra del passaggio si scorgono altri quattro santi, il primo da sinistra indossa scarpe rosse, il secondo sandali, i restanti due di nuovo *campagi* (tav. 30 b). L'ultima figura è stata identificata da Recio Veganzones con il santo eponimo. Lo studioso è riuscito a leggere l'iscrizione onomastica dipinta in verticale a sinistra del volto e le lettere dell'appellativo di santo disposte in senso orizzontale: *BA/(L)EN/TIN/(VS), S(AN)C(TV)S*<sup>389</sup>.

Dai dettagli delle differenti calzature e dagli avanzi delle vesti, delle quali si intravede la foggia nella parte terminale, si può tentare di esprimere qualche considerazione riguardo agli altri tre personaggi di questo tratto di parete. Il primo, con le scarpe rosse, farebbe pensare a una figura femminile, il secondo, con i sandali, a uno degli apostoli, il terzo, con *campagi*, a un vescovo.

Tradizionalmente attribuite all'intervento di papa Teodoro I (642-9)<sup>390</sup>, che dal *Liber pontificalis* sappiamo essere stato il promotore della ricostruzione della basilica del sopraterra<sup>391</sup>, le pitture sono state assegnate da Osborne agli anni del pontificato di Giovanni VII (705-707), per via di alcuni nessi, di carattere iconografico e iconologico, con i mosaici dell'omonimo oratorio di San Pietro e alcune pitture di Santa Maria Antiqua, di committenza dello stesso pontefice<sup>392</sup>. In anni più recenti, Maria Andaloro le ha convincente-

<sup>386</sup> A. R. Veganzones, *S. Valentino* cit., fig. 5; J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., tav. XVI b.

<sup>387</sup> «[...] et un'altra immagine, la quale tenendo in mano una corona gemmata, mostra chiaramente essere d'un Santo martire, il cui nome v'era scritto appresso, come nella figura di S. Lorenzo non si può più leggere», A. Bosio, *Roma* cit., p. 577.

<sup>388</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., p. 84. I *campagi* del personaggio centrale sono curiosamente circondati da una linea nera che non sembra offrire indizi per alcuna spiegazione. Sui *campagi* nell'iconografia medievale, cfr. C. Cecchelli, *La Vita di Roma* cit., I, p. 808 (figg. I-VIII), p. 811-812.

<sup>389</sup> A. R. Veganzones, *S. Valentino* cit., p. 438.

<sup>390</sup> R. Farioli, *Pittura* cit. p. 40 e bibliografia precedente in nota.

<sup>391</sup> *Liber pontificalis* cit., I, p. 332-333.

<sup>392</sup> J. Osborne, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb* cit., p. 88-90;

mente ricondotte al tempo del pontificato di Teodoro in forza del riscontro documentario e in ragione della somiglianza intercettata tra le figure dei santi della catacomba e quelle del mosaico dei Santi Primo e Feliciano nella chiesa di Santo Stefano Rotondo di sicura committenza teodoriana<sup>393</sup>.

*Subiaco, Monastero del Sacro Speco*

All'interno del monastero del Sacro Speco, le testimonianze pittoriche più antiche, risalenti all'altomedioevo, si trovano nella cosiddetta Grotta dei Pastori (tav. 30 c)<sup>394</sup>, cavità naturale inglobata nel complesso architettonico del monastero sublacense che si annida in una scoscesa rupe del monte Talearo<sup>395</sup>.

A sinistra della scala moderna si conserva un pannello che a dispetto delle lacune lascia indovinare il suo originario assetto d'insieme, e poco più in là, sulla destra, si scorge un lacerto con tracce di due aureole. Sull'intonaco di maggiore estensione è raffigurata una Vergine nell'inconsueta versione bizantina della *Nicopoios*, con il Bambino davanti a sé all'interno di un nimbo ovale che ne esalta la natura divina (tav. 65 b)<sup>396</sup>. Maria è ritratta in piedi, ammantata di un pallio porpora con inserti rotondi in bianco sulle spalle. La tunica sottostante è azzurra, come l'aureola che circonda il Bambino. Quest'ultimo, con pallio e tunica ocra a simulare una veste d'oro, benedice con una mano e con l'altra regge il *volumen*. Ai lati due personaggi nimbatì, in passato identificati con un san Luca, a sinistra, e un altro personaggio maschile non meglio specificato, sulla destra, rappresentano invece due sante

Id., *The Roman Catacombs* cit., p. 315-316. Per ragioni stilistiche, anche Matthiae aveva preferito una datazione «nella prima metà del secolo VIII»: G. Matthiae, *Pittura romana* cit., p. 191.

<sup>393</sup> M. Andaloro, *Pittura romana* cit., p. 602, n. 110.

<sup>394</sup> Nel XIX secolo, la pittura fu annotata da Cavalcaselle (G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura italiana*, Firenze 1875, p. 134-135). Si veda inoltre: F. Hermanin, *Le pitture dei monasteri sublacensi*, in P. Egidi, V. Federici, G. Giovannoni, F. Hermanin, a cura di, *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, 1904, I, p. 407-531 (p. 414-415); P. Toesca, *Storia dell'arte* cit., p. 407; G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 237 e n.; M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in C. Giumulli, a cura di, *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano, 1982, p. 95-102.

<sup>395</sup> Soltanto sotto il pontificato di Leone IX, per opera dell'abate Umberto (1051-1060), la Grotta dei Pastori e la soprastante grotta del Sacro Speco vennero protette da un edificio in muratura (cfr. *infra*, p. 189). Sull'architettura e la genesi dell'edificazione del monastero sublacense: M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura del Sacro Speco*, in C. Giumulli, a cura di, *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano, 1982, p. 75-94; Eadem, *Il Sacro Speco di Subiaco e l'architettura dei Crociati in Terra Santa*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, Bologna, 1982, p. 129-135.

<sup>396</sup> Sul tipo della *Nicopoios*, con la Vergine che tiene il Bambino circondato da un medaglione: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Parigi, 1957, p. 34-35; W. Seibt, *Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Ikonographie des Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde*, in *Byzantina*, 13, 1985, p. 551-564.

martiri<sup>397</sup>, come inequivocabilmente risulta dai tratti somatici dei volti e dalle vesti, ocra e rosse, che conservano nella figura di sinistra l'ornamento perlinato dello scollo e in quella accanto l'estremità inferiore del *loros*, pure perlinato, sporgente sotto la tunica disposta in diagonale. Sul volto di destra si riescono inoltre a distinguere un orecchino a cerchio e perfino un gioiello a pendente sulla fronte. Che si tratti di santa Lucia lo si evince dal frammento d'iscrizione a destra del nimbo della Vergine, con le lettere *S(ANCTA) LV[CIA]*, meglio leggibili nella documentazione fotografica degli inizi del '900<sup>398</sup>. Nient'altro si può dire, invece, della figura di sinistra, dato che l'iscrizione è interamente perduta. Quanto al frammento conservato più a destra (tav. 31 a), i resti di due aureole equidistanti permettono di pensare alla raffigurazione di santi in posa frontale. Sulla base dei resti di un'iscrizione interposta fra di esse (*SCS SIL[VESTER]*), è assai probabile che vi fosse rappresentato papa Silvestro<sup>399</sup>, santo che con Benedetto e Scolastica ha avuto fin da subito un ruolo di primo piano nella sfera culturale del monastero sublacense<sup>400</sup>.

In una visione d'insieme, osservando uno accanto all'altro il pannello con la Vergine e il frammento con le aureole, è possibile esprimere qualche altra considerazione. Alcuni elementi ci portano innanzi tutto ad ipotizzare una contemporaneità d'esecuzione. Bisogna tener conto, infatti, della somiglianza dei nimbi, dell'eguale fondo bianco e delle corrispondenze paleografiche delle iscrizioni. Occorre notare, tuttavia, che le aureole presenti nel frammento sono dipinte circa un metro più in basso di quelle del pannello con la Vergine e le sante.

Questa differenza di livello ci induce a un'altra riflessione: mentre il riquadro con san Silvestro doveva trovarsi più o meno ad altezza d'uomo, come è tipico delle pitture di carattere votivo, fra il limite inferiore del pannello con la Vergine e il piano di calpestio rimane uno spazio sufficiente per supporre l'originaria presenza di un altare.

L'ipotesi è supportata dalle fonti che attestano la consacrazione da parte di papa Leone IV (847-855) di due altari, l'uno nella Grotta dei Pastori e l'altro nel soprastante Sacro Speco, altrimenti detto «Grotta della Preghie-

<sup>397</sup> Sull'associazione della figura di destra con san Luca: F. Hermanin, *Le pitture* cit., p. 414; M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 109. La figura di sinistra è stata riconosciuta come «personaggio aureolato» (*Ibid.*) o «santo» (F. Hermanin, *Le pitture* cit., p. 414).

<sup>398</sup> Cfr. la foto dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione n° 311, serie E.

<sup>399</sup> Come già ipotizzato da Hermanin (*Ibid.*) e Cristiani Testi (M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 109).

<sup>400</sup> Nei secoli altomedievali il santo era titolare del Sacro Speco insieme a Benedetto e Scolastica (G. P. Carosi, *Badia di Subiaco*, Subiaco, 1970, p. 20-21). Sappiamo dal *Chronicon sublacense* che Leone IV dedicò al suo predecessore uno dei due altari della Grotta dei Pastori: *Chronicon Sublacense*, a cura di R. Morgen, in *RIS*<sup>2</sup>, 25, VI, Bologna, 1927, p. 5 (v. 21). San Silvestro figura nelle fonti sublacensi anche come titolare di una chiesa e del monastero di Santa Scolastica, ancora una volta insieme al fondatore dell'ordine e a sua sorella (G. P. Carosi, *Badia* cit., p. 118-119; F. Caraffa, *Monasticon* cit., p. 174-175).

ra»<sup>401</sup>. Per questo motivo inizialmente le pitture erano state datate agli anni del pontificato di Leone<sup>402</sup>. In realtà, la matrice iconografica del pannello della Vergine e la resa stilistica portano ad avvalorare la proposta, avanzata successivamente, di datare l'intervento pittorico ad epoca posteriore<sup>403</sup>. A nostro avviso però, piuttosto che assegnare la pittura al «X secolo inoltrato», è preferibile ipotizzare un'esecuzione alla metà del successivo, in concomitanza con un intervento strutturale segnalato dalle fonti. Stando infatti al *Chronicon sublacense* e alla testimonianza cinquecentesca del Mirzio, nel 1052 l'abate Umberto, da poco insediatosi al governo del monastero, costruì presso il Sacro Speco una *ecclesiam pulcherrimam et firmam, cooperta cripta*, che andava ad inglobare, cioè, le due grotte<sup>404</sup>.

Quanto all'insolita iconografia della *Nicopoios*, pur tenendo conto del precedente di Santa Maria Antiqua che risale al IX secolo<sup>405</sup>, l'enorme fortuna di quest'immagine prende il via nei primi decenni dopo il Mille ed ha come centro propulsore la capitale dell'impero bizantino<sup>406</sup>. Nel 1046 verrà

<sup>401</sup> *Chronicon Sublacense* cit., p. 5.

<sup>402</sup> F. Hermanin, *Le pitture* cit., p. 415; P. Toesca, *Storia dell'arte* cit., p. 407.

<sup>403</sup> Per Guglielmo Matthiae il pannello poteva essere della «seconda metà piuttosto inoltrata del sec. IX come pure superare i limiti del secolo stesso», G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 237; Maria Luisa Cristiani Testi ipotizzava una datazione al X secolo inoltrato (Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 110).

<sup>404</sup> *Chronicon Sublacense* cit., p. 9, v. 15. Perplessità sulla fondatezza storica della notizia riportata dal *Chronicon* vennero sollevate da Raffaello Morghen e più di recente da Marina Righetti (*Ibid.*, p. 9, n. 8; M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura* cit., p. 75), mentre D'Onofrio e Pietrangeli hanno ipotizzato che l'intervento dell'abate Umberto sia consistito nella semplice occlusione delle due grotte con una cortina muraria per mettere a riparo gli altari che esse contenevano (C. D'Onofrio, C. Pietrangeli, *Abbazie del Lazio*, Roma, 1969, p. 82). Nella cronaca redatta dall'abate Mirzio è scritto : «Anno secundo sui praesulatus, qui erat nativitatibus Domenicæ quinquagesimus tertius supra millesimum, edificare coepit firmam ecclesiam, ex vivis quadratisque lapidibus marmoreis, utramque S. P. N. criptam cooperientem, in proclivi asperrimoque montis Thaleii situ; quod aedificium immensis expensis, arduisque laboribus absolvit, opitulante pontifice Leone [...]», *Cronaca sublacense del P. D. Cherubino Mirzio da Treviri monaco nella protobadia di Subiaco*, a cura di L. Allodi, P. Crostarosa, Roma, 1885, p. 160. Il *Chronicon sublacense* riporta anche la notizia di un nuovo altare eretto al Sacro Speco durante l'abbaziato di Giovanni V (1068-1120), in sostituzione dei due primitivi altari ormai distrutti dagli effetti nocivi del percolamento dell'acqua nelle grotte : «Fecit in Specu, in cripta primi introitus, dedicari altare a venerabili Petro Anagnine episcopo in honore Dei genetricis Marie et Sanctis Silvestri pape, destructis prioribus altaribus que ab aqua corrumpebantur et cumlabebantur decorrente per petram ipsius cripte», *Chronicon Sublacense* cit., p. 18, 8-11.

<sup>405</sup> G. Matthiae, *Pittura* cit., I, p. 234.

<sup>406</sup> A dare impulso alla diffusione della Vergine *Nicopoios*, nell'XI secolo, concorre senz'altro la scoperta avvenuta nell'anno 1031 durante i lavori all'interno del monastero costantinopolitano delle Blacherne, promossi dall'imperatore Romano III, di un'immagine di Maria reggente il nimbo con il Bambino (*Michaelis Glycae Annales*, in *PG*, vol. 158, 1866, coll. 27-957, spec. col. 584 B). Oltre a W. Seibt, *Der Bildtypus* cit., p. 551-552, si veda : C. Mango, *The Chalkoprateia Anunciation and Pre-Eternal Logos*, in *Deltion tès Christianikès archaiologhikès etairias*, 17, 1993-1994, p. 165-170, spec. p. 168; B. Pitarakis, *A propos de l'image de la*

scelta come tema absidale nella decorazione pittorica della chiesa macedone di Santa Sofia di Ochride<sup>407</sup>. Particolarmente vicina a quella sublacense è la Vergine riprodotta nel *miliaresion* di Basilio II, moneta datata al 1020 circa<sup>408</sup>.

Sembra legittimo ipotizzare, quindi, che l'esecuzione delle pitture della Grotta dei Pastori sia contestuale all'opera muraria ricordata dalle fonti, dietro alla quale è stato visto il ruolo promotore di papa Leone IX (1049-1054)<sup>409</sup>. Se così fosse, la scelta di un'immagine che si distacca dalla tradizione occidentale non stupirebbe perché maturata in un contesto culturale condizionato da un pontefice che ebbe frequenti contatti con la chiesa orientale soprattutto negli ultimi anni del suo pontificato<sup>410</sup>.

Se i dipinti della Grotta dei Pastori possono trovare un aggancio cronologico nella prima opera muraria innalzata a chiusura delle due cavità rocciose, è pur vero che di questo primo intervento edilizio, non resta traccia alcuna. L'analisi della muratura del complesso architettonico del Sacro Speco ha infatti consentito di attribuire all'iniziativa di Innocenzo III (1198-1216) la prima fase edilizia del monastero<sup>411</sup>. Di essa resta parte della facciata, ancora visibile dall'esterno sopra la Grotta dei Pastori, orlata in alto da un cornicione a mensole e percorsa a metà altezza da tre monofore cieche sovrastate da un grande oculo centrale. Al di sopra di quest'ultimo si è conservata l'immagine di Cristo fra due arcangeli, mentre la monofora di sinistra ospita il ritratto a figura intera di san Benedetto. Entrambi i dipinti si datano al terzo decennio del XIII secolo<sup>412</sup>. Già nell'assetto del primo Duecento, la Grotta dei Pastori, cui il primitivo ingresso dell'insediamento cenobitico dava accesso diretto, era collegata alla soprastante Grotta della Preghiera per mezzo della Scala Santa che costeggiava il profilo roccioso in un percorso non del tutto coincidente con l'attuale<sup>413</sup>.

Strettamente legato all'intervento di Innocenzo III è il pannello (ubicato all'interno di un ambiente poco più tardi radicalmente trasformato per far posto all'allestimento della Chiesa Inferiore) che ritrae il pontefice insieme all'abate Romano con il nimbo quadrato dei viventi, in compagnia di san Be-

*Vierge orante avec le Christ-Enfant (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) : l'émergence d'un culte*, in *CaHA*, 48, 2000, p. 45-58. Cyril Mango ha ipotizzato che si trattasse di una pittura murale risalente all'epoca di Giustino II (565-578) affiorata accidentalmente sotto uno strato pittorico iconoclasta (C. Mango, *The Chalkoprateia* cit., p. 168).

<sup>407</sup> A. Wharton Epstein, *The Political Content of the Paintings of Saints Sophia at Ohrid*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 29, 1980, p. 315-329, spec. p. 318-319, fig. 4; Pitarakis, *À propos de l'image* cit., p. 49.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>409</sup> G. Clause, *Les origines bénédictines. Subiaco, Mont-Cassin, Monte Oliveto*, Parigi, 1899, p. 52; C. Onofrio, C. Pietrangeli, *Abbazie* cit., p. 82.

<sup>410</sup> M. Parisse, *Leone IX, santo*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, p. 157-162. Giova tener presente che il più stretto collaboratore del papa e suo amico, il cardinale Umberto di Moyenmoutier, viene definito un «ellenista» (*Ibid.*, p. 161).

<sup>411</sup> M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura* cit., p. 78.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 78. M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 120.

<sup>413</sup> M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura* cit., p. 81.



nedetto e nell'atto di esibire il testo della bolla del 1202 tramite la quale venivano concessi importanti privilegi alla comunità sublacense (tav. 31 b)<sup>414</sup>.

Sul finire del terzo decennio del XIII secolo verrà decorata la cappella di San Gregorio (tav. 31 c), ricavata al di sotto della Grotta della Preghiera<sup>415</sup> e, contestualmente, in corrispondenza della parete d'ingresso a destra della porta, verrà eseguito il celebre ritratto di san Francesco, «FR[ATER] FRA[N]CISCV[S]», privo delle stimmate e dell'aureola e quindi riferibile agli anni immediatamente precedenti il 1228, data della sua canonizzazione<sup>416</sup>.

Al maestro di frate Francesco è assegnabile l'intero rivestimento della cappella, articolato nel modo seguente : sulla parete di fondo, nel settore superiore viene dipinta una Crocifissione e più in basso, nella conca absidale, il busto del Pantocratore con al di sotto le figure affrontate di Paolo e di Pietro, al quale si inginocchia il FR[ATER] ROMANVS. Più a destra, sul tratto di muro contiguo, è rappresentato l'eremita Onofrio. La parete a destra di chi entra ospita, a sinistra della finestra, l'immagine del vescovo Ugolino, futuro Gregorio IX, assistito da due diaconi mentre è intento a consacrare un altare dedicato a Gregorio Magno<sup>417</sup> e sulla destra l'arcangelo Michele che agita un turibolo nel ruolo di psicopompo<sup>418</sup>. Al di sopra dell'apertura della monofora un angelo appare al monaco Oddone. A coronamento della decorazione della cappella, sulla volta a crociera, figurano i quattro simboli degli evangelisti in alternanza ad altrettanti cherubini.

Nel vestibolo antistante, un riquadro attribuibile allo stesso maestro rappresenta Gregorio I e Giobbe piagato e afflitto, chiara allusione all'opera gregoriana *Moralia in Job*. Entrambi i personaggi esibiscono un cartiglio, quello del papa riporta l'iscrizione «VIR ERAT IN TERRA CVIVS NOMINE

<sup>414</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 110-111; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 277; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 233-239 («Il Sacro Speco e Santa Scolastica a Subiaco», scheda a cura di S. Romano), spec. p. 233-234.

<sup>415</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 111-120; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 284-285; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 235-236.

<sup>416</sup> C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino, 1993, p. 269-275.

<sup>417</sup> Sul libro aperto si legge : *VERE LOCVS ISTE SANCTVS EST IN QVO ORANT*, mentre all'altezza dei piedi dell'officiante è scritto : *HIC EST P[A]P[A] GREGORIVS OLI[M] EP[I]S[COPVS] OSTIENSIS QVI H[ANC] CO[N]SECRAVIT ECCLESIA[M]*, ancora più in basso vi è un'iscrizione più estesa dalla quale si apprende che il dipinto fu eseguito nel secondo anno del pontificato di Gregorio (1228) : *PONTIFICI[S] SVM[M]I FVIT AN[N]O PICTA S[E]C[VN]DO H[AE]C DOM[MVS] H[IC] PRIMO Q[VO] SV[MMO] FVIT HONORE / MA[N]SERAT ET VITA[M] CELESTE[M] DVXERAT IDE[M] P[ER]QVE DVOS M[EN]SES SA[NC]TO[S] MACERAVERAT ARTV[S] / IVLI[VS] E[ST] VN[VS] AVGVST[VS] FERVID[VS] ALTER / Q[VA]L[I] CV[M] PAVLO RATBVS TRANSLATVS AD COELVM / IAM NON IPSE SED IAM XPS VIVE(BAT IN IPSO) PRO QVO DEVOTA FIET HIC HORATIO*; cfr. M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., n. 56, p. 237; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 236.

<sup>418</sup> Accanto all'arcangelo si legge : *MICHAEL PREPOSITVS PARADISI ; ESTOTE MEMORES NOSTRI*, Cfr. M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., n. 55, p. 237.

JOB», sul rotolo del profeta è invece scritto «NVDVS EGRESSVS SVM DE VTERO MATRIS MEE»<sup>419</sup>.

Alla seconda metà del XIII secolo, verosimilmente agli anni dell'abbazia di Enrico (1244-1276), va assegnata la realizzazione della cosiddetta Chiesa Inferiore, articolata in tre ambienti contigui con volte a crociera che prendono posto nella zona antistante la Grotta della Preghiera<sup>420</sup>. Quello sopraelevato, che provenendo dalla Chiesa Superiore nell'attuale percorso di visita al monastero incontriamo per primo, conserva la firma del maestro Conxolus (*MAGISTER CONXOLVS PINXIT HOC OPVS*) in una nicchia raffigurante la Madonna in trono con Bambino fra due angeli<sup>421</sup>.

Sempre all'interno del primo ambiente, in occasione della medesima campagna pittorica, il citato pannello con la bolla di Innocenzo III viene coperto con un'immagine di Benedetto (staccata nel 1936 e conservata in sagrestia) sovrastata dal busto con il ritratto dello stesso pontefice (tav. 31 b)<sup>422</sup>. Il resto della superficie a disposizione all'interno della Chiesa Inferiore viene impiegata da Conxolus e i suoi collaboratori per illustrare gli episodi salienti della vita del rappresentante dell'ordine, così come sono stati raccontati da Gregorio Magno nei suoi Dialoghi, incorniciati da elaborati partiti decorativi ad effetto tridimensionale che scandiscono l'articolazione architettonica delle murature. Immagini clipeate di Cristo, Benedetto e Scolastica, oltre a una serie di ritratti di sante, occupano gli spazi di risulta mentre una sequenza continua di specchiature a finti marmi funge da zoccolatura lungo tutte le pareti.

Alla mano di Conxolus vengono assegnate le scene del lunettone sinistro del primo ambiente, con il miracolo del vaglio, il viaggio di Benedetto verso la chiesa di Affile, la vestizione ad opera di Romano, il ritiro in orazione nella grotta<sup>423</sup>. Sono, invece, almeno in parte attribuibili alla collaborazione dei suoi allievi i restanti episodi agiografici che proseguono lungo il lato sinistro del secondo e terzo ambiente (con i funerali del santo, il miracolo di Placido e quello del falchetto), girano sulla parete di fondo di quest'ultimo (con il miracolo del pane) e vanno ad occupare anche parte di una delle due cappelline annesse alla Chiesa Inferiore, quella che si apre in corrispondenza della campata mediana (ove è rappresentata la scena del diavolo perseguitante Benedetto)<sup>424</sup>. A un'esecuzione autografa del maestro Conxolus spetta, verosimilmente, la santa Chelidonia dipinta nel corridoio che conduce alla cappella di San Gregorio (tav. 31 d)<sup>425</sup>.

Frutto di un intervento pittorico successivo di qualche decennio è il dipinto della lunetta centrale della parete di sinistra con il diacono Stefano e i vescovi Tommaso Beckett e Nicola di Mira, forse riproducente un pannello

<sup>419</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 116.

<sup>420</sup> M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura* cit., p. 86.

<sup>421</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 120-132; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 331; S. Romano, *Eclissi* cit., p. 127-133.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>423</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 120-126; S. Romano, *Eclissi* cit., p. 128.

<sup>424</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 126-132.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 126; S. Romano, *Eclissi* cit., p. 130.

sottostante con lo stesso soggetto risalente ai primi anni del Duecento<sup>426</sup>. Le tre volte a corciera, invece, la prima con Cristo fra quattro arcangeli alternati a Pietro, Giovanni, Paolo e Andrea, la seconda con il diacono Lorenzo, santi pontefici e santi monaci, la terza con i simboli degli evangelisti, sono state assegnate ora al cantiere di Conxolus<sup>427</sup>, ora agli anni del pontificato di Niccolò III (1277-1280)<sup>428</sup>.

Nel corso del secolo XIV il monastero subirà significative trasformazioni che lo porteranno, mediante l'inserimento della Chiesa Superiore, ad assumere l'assetto monumentale sostanzialmente mantenuto fino ad oggi, pur con numerose modifiche e aggiunte.

### *Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità*

Alla base di uno sperone di roccia del monte Autore, che raggiunge quota 1337 metri, sorge il piccolo santuario della Santissima Trinità, meta di un incessante flusso di pellegrini che manifestano con preghiere, ceri accesi e offerte votive la loro devozione all'immagine trinitaria conservata al suo interno (tav. 32 a, c)<sup>429</sup>. Nonostante le ridipinture, è fuori dubbio che la rappresentazione delle tre Persone appartenga ad un intervento pittorico d'età romanica, in occasione del quale venne eseguita anche una sequenza di scene cristologiche oltre a un ciclo con la raffigurazione dei mesi e dello zodiaco<sup>430</sup>, pitture che si conservano soltanto lungo la parete ovest dell'oratorio, ma che in origine dovevano probabilmente rivestire l'intero ambiente.

La lettura delle decorazione pittorica è purtroppo ostacolata da inferriate, vetri inamovibili con infissi in alluminio, numerosi ritocchi e integrazioni che si estendono su un intonaco oggetto, in molte zone, di cadute di colore e sbiancamenti per la fuoriuscita di sali. Come se non bastasse uno strato celeste riveste le restanti pareti del santuario, ad eccezione del tratto iniziale di quella orientale, risparmiato per via della presenza di alcune pitture devo-

<sup>426</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 132; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 285.

<sup>427</sup> M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi* cit., p. 130-131.

<sup>428</sup> F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 328.

<sup>429</sup> A. Brelich, *Un culto preistorico* cit., p. 36-59; F. Caraffa, *Vallepietra dalle origini alla fine del secolo XIX. Con una Appendice sul Santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore*, Roma, 1969; Id., *S. Domenico di Sora e l'origine del santuario della Ss. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra*, in *Alma Roma*, XIX, nn. 3-4, 1978, p. 31-37. Sulla montagna di Vallepietra in epoca precristiana e la presenza di culti pagani: M. A. Orlandi, *La Valle dell'Aniene* cit., p. 25-27.

<sup>430</sup> C. D'Onofrio, *La Ss. Trinità sul Monte Autore*, in *Rassegna del Lazio*, XII, 1965, p. 11-12, p. 63-80; C. Bertelli, *Calendari*, in *Paragone*, 245, 1970, p. 53-60, spec. p. 56 e nota; A. M. D'Achille, *Gli affreschi* cit., p. 41-63; Eadem, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in *Arte Medievale*, II s., 5, 1, 1991, p. 49-73; Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 260-261; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 272 («Vallepietra, Santuario della Ss. Trinità», scheda a cura di S. Romano).

zionali riferibili al XV secolo<sup>431</sup> e un pannello, anch'esso a carattere votivo, che sembrerebbe risalire ai primi decenni del XIII secolo<sup>432</sup>.

Quest'ultimo, mutilo della parte inferiore, conserva l'immagine di due personaggi, un san Giuliano con la clamide dei martiri orientali, e un santo monaco, con scapolare e cappuccio, che dall'iscrizione onomastica possiamo identificare senza dubbio con Domenico di Sora († 1031), fondatore dell'oratorio, come attesta una *Vita* redatta pochi anni dopo la sua morte (tav. 33 a)<sup>433</sup>.

Anche all'esterno il santuario è ricoperto da un intonaco moderno, cosicché l'originario assetto del piccolo edificio non è riconoscibile. È probabile, tuttavia, che nel suo impianto generale la struttura risalga all'epoca medievale e che quindi, almeno a partire dal tempo dell'esecuzione delle pitture più antiche, l'oratorio si presentasse come un piccolo edificio in muratura accorpato alla roccia naturale che si erge altissima e maestosa al di sopra di esso.

La decorazione romanica trova il suo *incipit* nel riquadro a forma di lunetta dove campeggia, monumentale, la Trinità (tav. 32 c). L'immagine di Cristo, rappresentato seduto, benedicente, con il libro delle sacre scritture aperto sul ginocchio sinistro è ripetuta tre volte senza alcuna variazione. In basso corre l'iscrizione: *IN TRIBVS HIS DOMINVS P[ER]SONIS CRE-DIMVS*. Un festone di frutta gira ad arco sopra le tre figure.

Il tema trinitario di Vallepietra non incontra sostanziali analogie fra i casi attestati nell'ambito della pittura murale del Medio Evo, per altro poco numerosi e quasi mai rispondenti alla tipologia triandrica<sup>434</sup>. La diffusione di questa versione nel XII secolo è però attestata dalla miniatura di una pagina dell'*Hortus Deliciarum*, codice andato perduto in un incendio nel 1870 ma per fortuna ricopiato fedelmente poco prima della sua distruzione<sup>435</sup>.

<sup>431</sup> I pannelli quattrocenteschi raffigurano una Madonna con Bambino, un'altra Madonna, della quale si conserva soltanto la parte superiore del busto e un sant'Antonio.

<sup>432</sup> F. Gandolfo, *Aggiornamento cit.*, p. 298.

<sup>433</sup> «*Eodem quoque tempore dum B. Dominicus jam satis abundeque ecclesias, monasteria, oratoria construxisset, villa et praedia monasteriorum curam gerendo et disponendo circuiret, pervenit ad locum qui Petra imperatoris est appellatus. Ibi-dem construxit oratorium sanctae Trinitatis, quod cuidam religioso monacho dereliquit*», *S. Dominici Sorani abbatis vita et miracula a coevis conscripta et nunc primum edita*, in *Analecta Bollandiana*, 1, 1882, p. 279-322 (p. 292). Cfr. F. Caraffa, *San Domenico cit.*, p. 33-37; S. Boesh Gajano, *Santità di vita, sacralità dei luoghi. Aspetti della tradizione agiografica di Domenico di Sora*, in *Biblioteca di Latium. Scritti in onore di Filippo Caraffa*, Anagni, 1986, p. 187-204 (p. 195, n. 26). Sulla datazione della *Vita* entro la fine dell'XI secolo: F. Dolbeau, *Le dossier de saint Dominique de Sora d'Albéric de Mont-Cassin à Jacques de Voragine*, in *MEFRM*, 102, 1, 1990, p. 7-78, spec. p. 27.

<sup>434</sup> A. M. D'Achille, *Sull'iconografia trinitaria cit.*, p. 62-65.

<sup>435</sup> C. D'Onofrio, *La SS. Trinità cit.* p. 72-73; A. M. D'Achille, *Sull'iconografia cit.*, p. 64-65. Sulla trinità triandrica, con esplicito riferimento ai casi di Vallepietra e dell'*Hortus Deliciarum*: F. Boespflug, Y. Zaluska, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215)*, in *Cahiers de Civilisation médiévale. X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, XXXVII, 3, 1994, p. 181-240, spec. p. 188-191.

Lungo la parete ovest del santuario l'intonaco prosegue sulla destra, senza interruzioni, restringendosi in altezza e assumendo una ripartizione in tre registri: lungo il bordo superiore corre un fregio a girali d'acanto e uccelli, al centro si conservano quattro scene del ciclo cristologico, scandite da colonnine tortili di sapore classico, in basso sono i resti della sequenza calendariale dei mesi e dello zodiaco che hanno inizio al di sotto della Trinità.

Seguendo l'ordine storico del racconto, il ciclo evangelico inizia con l'Annunciazione, seguita dalla Natività con l'Annuncio ai pastori, l'Adorazione dei Magi e la Presentazione al Tempio (tavv. 32 b, 33 b-c). All'interno delle singole scene, ad eccezione della Natività, si è fatto uso di architetture che inquadrano i personaggi o servono da sfondo. Come già rilevato da altri, sia per l'impostazione dei soggetti che per la resa stilistica, il ciclo del Monte Autore è molto vicino a una serie di pitture romane e laziali dei primi decenni del XII secolo e quindi a questo arco di tempo viene unanimemente assegnato<sup>436</sup>.

Fra le testimonianze pittoriche che si prestano a un confronto stringente ricordiamo la chiesa dell'Immacolata a Ceri, che presenta anch'essa il ciclo dei mesi nel registro inferiore<sup>437</sup>. Nel santuario della Trinità si è conservata soltanto la raffigurazione di gennaio (*IANVARIVS*), con la scena della mattanza di un maiale, presente pure a Ceri, oltre a frammenti del mese di

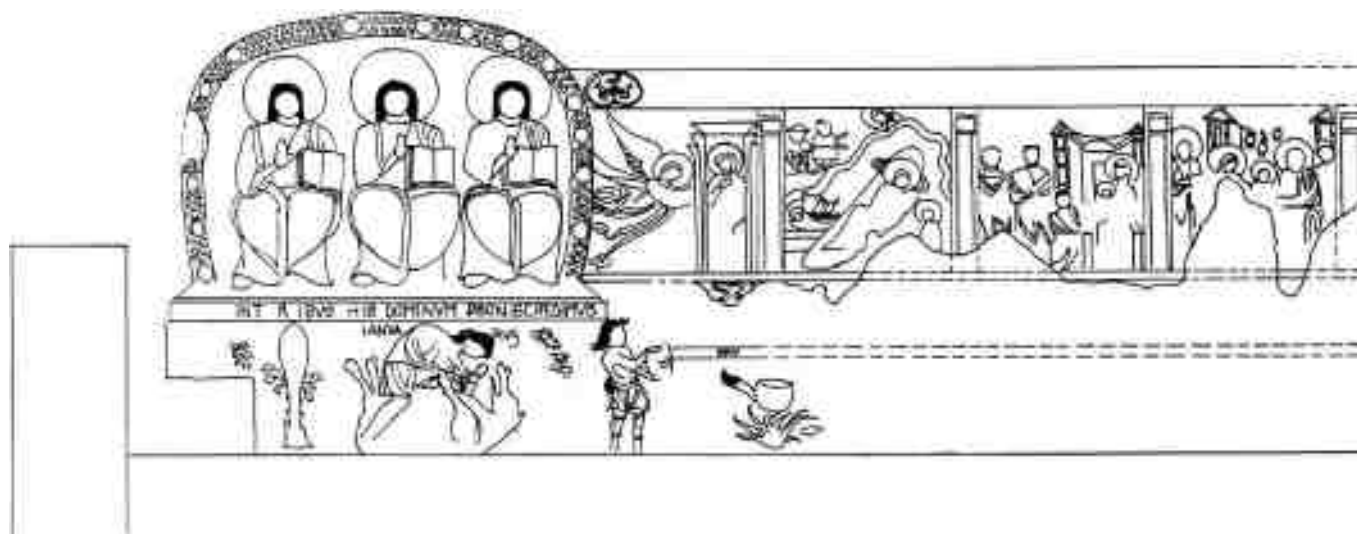


Fig. 7 – Vallepietra, santuario della SS. Trinità, ricostruzione grafica delle pitture (da A. M. D'Achille 1980).

<sup>436</sup> *Ibid.*; A. M. D'Achille, *Sull'iconografia* cit., p. 70; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 262; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 272.

<sup>437</sup> C. Bertelli, *Calendari* cit., p. 56; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 272.

febbraio ([FE]BR[ARI]V[S]). Nel personaggio di profilo che sostiene un contenitore è stata riconosciuta la raffigurazione dell'Acquario<sup>438</sup>.

#### 4 – PROVINCIA DI FROSINONE

##### *Alatri, «Cripta» di San Michele Arcangelo*

Sulla parete di fondo della chiesetta di San Michele in Alatri, una porta a sinistra dell'altare dà accesso a un esiguo ambiente voltato a botte (4 m × 1,5 m ca), impropriamente chiamato «cripta» e attualmente adibito a sacrestia (tav. 34 a)<sup>439</sup>. La struttura, costruita con blocchi di pietra, è impostata sul rilievo della roccia naturale, che emerge in più punti sopra il livello di calpestio e lungo la parete settentrionale è stata ritagliata per creare una sorta di sedile. È possibile che in origine il vano avesse una lunghezza maggiore dato che la parete orientale è frutto di un moderno rifacimento murario.

Il piccolo imbottito ha ricevuto due interventi pittorici riferibili a fasi cronologiche distinte che come avremo modo di spiegare più avanti possono collocarsi l'una nei primi decenni del XII secolo e l'altra nel secondo quarto del successivo. Quanto all'originaria funzione dell'invaso, le dimensioni e la presenza di una canaletta che sbocca nella parte alta della volta, fanno pensare a una cisterna d'età romana, tenendo conto anche dell'ubicazione in corrispondenza del limite nord-orientale dell'antica acropoli<sup>440</sup>.

Lungo la parete settentrionale dello strato pittorico più antico si conserva un pannello comprendente due scene agiografiche, una di identificazione incerta e l'altra raffigurante un Martirio di san Lorenzo, e percorso in basso da una zoccolatura con un *velarium* (tavv. 34, 35 a, 66-67). I bordi del pannello, a destra e a sinistra, presentano segni inequivocabili del limite della stesura pittorica, pertanto è possibile che all'epoca della sua realizzazione l'intervento abbia risparmiato le pareti est e ovest. D'altra parte, alcune tracce di pittura lungo il muro meridionale e in corrispondenza dell'intradosso dell'arco a tutto sesto, attualmente tamponato, permettono di affermare che in origine l'ambiente era decorato pure su questo lato. Anche la volta, che conserva i resti di una decorazione ornamentale con medaglioni, doveva essere interamente rivestita di intonaco dipinto (tav. 35 a).

Lo strato successivo, raffigurante una Vergine orante tra due santi, si sovrappone al primo in corrispondenza della zona centrale della scena del martirio (tav. 67 a). Nonostante abbia perduto i bordi originali, all'infuori di quello inferiore, è possibile ipotizzare che fin dal principio questo secondo

<sup>438</sup> A. M. D'Achille, *Gli affreschi* cit., p. 44.

<sup>439</sup> Desidero ringraziare l'amica e collega Francesca Romana Moretti che, nel corso di un lavoro di schedatura nel Lazio meridionale per conto della Regione Lazio, mi ha segnalato questo monumento, assai poco noto. L'unico contributo a mia conoscenza è quello di A. Donò, *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma, 1990, p. 7-18, al quale si deve anche la pubblicazione della pianta e dell'alzato della chiesa di San Michele. Cfr. S. Piazza, *Peintures rupestres* cit.

<sup>440</sup> E. De Minicis, *Alatri*, in I. B. Barsali, a cura di, *Lazio Medievale. Ricerca topografica su 33 abitati delle antiche diocesi di Alatri, Anagni, Ferentino e Veroli*, Roma, 1980, p. 1-24.

strato comprendesse soltanto le tre figure in posa stante e coprisse unicamente la zona centrale della pittura più antica. Lo si deduce dal fatto che le fitte picchiettature praticate sul dipinto più antico per la stesura pittorica di questo secondo intervento, si limitano alla zona immediatamente circostante le tre figure iconiche. Né, d'altra parte, si ravvisano tracce di una scialbatura che avrebbe potuto nascondere quel che rimaneva visibile dello strato anteriore.

L'effetto antiestetico che ha provocato la stesura del secondo strato nel bel mezzo del primo potrebbe non aver avuto gran peso se si tiene conto che in epoca medievale l'ambiente non era accessibile dall'ingresso laterale, frutto di un'apertura recente, ma dall'arco centrale, attualmente murato. L'ipotesi più probabile è che al tempo dell'esecuzione del secondo strato di pittura esistesse già un vano di fronte al piccolo imbotte<sup>441</sup>: procedendo verso di esso dall'avancorpo del santuario, il pannello iconico appariva ben incorniciato dall'arco mentre quasi invisibili dovevano risultare i contigui brani dello strato più antico.

Per quanto riguarda l'intitolazione dell'edificio, resta priva di agganci sicuri l'ipotesi di un'attribuzione a san Michele. Allo stato delle nostre conoscenze la dedicazione all'arcangelo, già in epoca medievale, è soltanto ipotizzabile e tuttavia gli elementi dell'acqua e della roccia naturale, l'uno desumibile dall'esistenza della canaletta, l'altro visibile alla base dell'imbotte, costituiscono due indizi in favore del culto micaelico. Sotto quest'aspetto non siamo lontani dall'articolazione tipologica presente ad Arpino, sempre nel frosinate, dove un primitivo nucleo rupestre, legato con ogni probabilità all'insediamento d'epoca romana, è stato inglobato in epoca medievale da un corpo basilicale intitolato all'arcangelo Michele<sup>442</sup>. Non desterebbe stupore, qualora l'ipotesi risultasse veritiera, l'assenza nei due strati pittorici di un'immagine che richiami il santo titolare, come accade spesso in luoghi di culto micaelico<sup>443</sup>.

Passiamo all'esame delle testimonianze pittoriche: la rappresentazione del martirio di Lorenzo, seppur per ampia parte obliterata dalla superficie del secondo strato, è ricostruibile nel suo assetto generale (tav. 66 b). Dal punto di vista compositivo la raffigurazione segue lo schema di lunga tradizione iconografica che vede il santo disteso sulla graticola posta in diagonale nella zona inferiore destra del riquadro e un personaggio che ordina il supplizio sul lato opposto, l'imperatore Decio o il prefetto Valeriano, del quale si scorge soltanto il copricapo a punta in alto a sinistra e una lancia al suo fianco<sup>444</sup>. Tutt'intorno al santo si affannano gli aguzzini con gli strumenti di tor-

<sup>441</sup> Un *terminus ante quem* per la cappella di San Michele è dato dai pannelli iconici che si conservano all'interno della navata, risalenti ai primi anni del Quattrocento (A. Donò, *Storia* cit., p. 19-24).

<sup>442</sup> Cfr. *infra*, p. 131-135.

<sup>443</sup> Cfr. *infra*, p. 199-201.

<sup>444</sup> S. Waetzoldt, *Die Kopien* cit., p. 30-31, 78-79, figg. 22, 587; S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in M. Andaloro, S. Romano, a cura di, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, 2000, p. 133-173, spec. p. 155-159, figg. 97-103; S. Piazza, *La Grotta* cit., p. 205.

tura (tav. 67 b, c). Tre di essi si sono conservati per intero e una mano con il forcione al di sotto del corpo di Lorenzo lascia indovinare l'originaria presenza di un quarto. Fa da sfondo alla scena una quinta di edifici merlati con architravi, tendaggi e una struttura cupoliforme, ad indicare l'abitato di Roma. Fra le torri di sinistra è stato possibile decifrare l'iscrizione pittorica che qualifica i soldati come *CAR-NI-FI [CES]*<sup>445</sup>. Per l'identità del soggetto iconografico e una forte analogia nella resa formale, la raffigurazione di Alatri può essere accostata al martirio del ciclo laurenziano compreso nella decorazione del portico della basilica romana di Santa Cecilia in Trastevere, andata perduta, ad eccezione di un pannello con un episodio della vita di santa Cecilia, ma riprodotta in acquerello da Antonio Eclissi sul finire del '600<sup>446</sup>. Entrambe le versioni, per l'impianto scenico delle architetture e gli insistiti richiami al repertorio classico, rivelano evidenti legami con il linguaggio figurativo proprio della fase matura della stagione della riforma e pertanto possono essere ricondotti ai primi decenni del XII secolo<sup>447</sup>.

Ad Alatri poco ci resta, purtroppo, della scena a sinistra del martirio di san Lorenzo, dal momento che il secondo strato ne ha occultato una parte considerevole (tav. 66 a). Il fatto che i due episodi risultino divisi da un'esile banda verticale, di colore rosso, lascia immaginare che anche questo soggetto appartenesse al ciclo laurenziano e che quindi rappresentasse un episodio precedente il tema del supplizio sulla graticola. Della raffigurazione è ben visibile il busto di un personaggio tonsurato e nimbato, riccamente vestito con pallio rosso bordato d'oro e tunica bianca decorata da un reticolo di linee che si intrecciano diagonalmente, rivolto verso il centro del pannello e ritratto con il braccio destro flesso all'insù in un gesto che sembrerebbe alludere a una benedizione (tav. 34 b). Nell'iconografia del ciclo agiografico laurenziano una posa simile viene assunta dal diacono romano nella scena della « guarigione della donna col mal di testa » e nella « guarigione di Ciriaca », entrambe facenti parte della decorazione duecentesca del portico della basilica di San Lorenzo fuori le mura, distrutta da una bomba del 1943 ma fortunatamente fotografata in precedenza nonché riprodotta ad acquerello da Antonio Eclissi<sup>448</sup>.

Al di sotto del riquadro corre un velario con motivi gigliati rossi e blu terminante con un gallone giallo-oro (tav. 34 c). In alto, al di là di una cornice con un motivo ornamentale tipico dell'epoca della riforma<sup>449</sup>, la decora-

<sup>445</sup> L'iscrizione compare anche nel pannello, con lo stesso soggetto, dipinto sulla parete sinistra della grotta dei Santi a Calvi, cfr. *Ibid.*, fig. 15.

<sup>446</sup> Barb. Lat. 4402, fol. 23, cfr. S. Waetzoldt, *Die Kopien* cit., p. 30-31, fig. 22. Sul pannello superstite di Santa Cecilia in Trastevere: F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 270; V. Pace, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e santa Cecilia*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI-XLVII, 1993-1994, p. 541-548 (rist. in V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli, 2000, p. 69-85).

<sup>447</sup> *Infra*, p. 227-231.

<sup>448</sup> A. Muñoz, *La Basilica di S. Lorenzo f.l.m.*, Roma, 1944, p. 20, pl. XXIII.

<sup>449</sup> H. Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII<sup>e</sup> siècle*, in *CahA*, 20, 1970 (rist. in H. Toubert, *Un art dirigé* cit., 239-310), p. 99-154, spec. p. 101-112; S. Romano, *I pittori* cit., p. 141, 147.



zione della volta è sopravvissuta nella zona di destra dove è possibile distinguere due medaglioni (tav. 35 a). Quello posizionato al centro dell'imbotte ha al suo interno quattro racemi d'acanto di colore rosso componenti una croce i cui bracci si prolungano in volute terminanti nei quattro angoli a formare una sorta di fiore. A pochi centimetri dal clipeo appena descritto, ve ne è un altro, di dimensioni minori, profilato da un motivo a palline rosse. Al suo interno, nonostante il forte deterioramento della pellicola pittorica, è possibile riconoscere la figura di un leone con un libro, corrispondente al simbolo dell'evangelista Marco. Fra i due cerchi superstiti, su un fondo omogeneo color oca, è visibile un volatile dal piumaggio rosso. Una simile soluzione di impianto figurativo verrà adottata nelle più tarde pitture di San Pellegrino a Bominaco, dove la volta risulta rivestita da clipei con motivi geometrici ad eccezione di uno soltanto raffigurante il simbolo di san Marco<sup>450</sup>. La frammentarietà dell'intonaco dell'imbotte non permette di appurare se in origine vi fossero raffigurati tutti e quattro gli evangelisti oppure solamente il leone, nel qual caso ci troveremmo di fronte a una scelta analoga a quella della chiesa abruzzese, il cui significato resta del tutto ignoto<sup>451</sup>.

Del secondo strato pittorico si conserva l'immagine centrale, acefala, della Vergine orante e parte di due santi ai suoi lati riccamente vestiti (tav. 67 a). La *Theotokos* indossa una tunica rossa e un pallio porpora, respinto indietro dalle braccia sollevate. Del santo di destra resta soltanto un'ampia zona della veste, caratterizzata da un motivo geometrico a rombi con croci all'interno. In corrispondenza del santo di sinistra la pellicola pittorica è in gran parte caduta, tuttavia sono leggibili anche in questo caso i resti della veste, contraddistinta da un motivo a rosette tangenti. È visibile, inoltre, il libro delle sacre scritture sostenuto con la mano sinistra. Sulla base della tipologia delle figure, e dei motivi decorativi delle vesti che trovano riscontri precisi nelle pitture della prima bottega operante nella cripta di Anagni, l'epoca d'esecuzione del secondo strato è assegnabile ai primi decenni del XIII secolo<sup>452</sup>.

#### *Arpino, Ipogeo di San Michele Arcangelo*

Nel coro della chiesa di San Michele Arcangelo in Arpino una porticina nascosta dietro l'altare maggiore immette all'interno di una cavità rocciosa rivestita di una decorazione medievale (tav. 35 b)<sup>453</sup>. Il muro absidale della

<sup>450</sup> J. Baschet, *Lieu sacré* cit., p. 143-144, fig. 34.

<sup>451</sup> L'unica ipotesi possibile circa la presenza del solo simbolo di san Marco fra i medaglioni della volta della chiesa di Bominaco, secondo Jérôme Baschet, risiedeva nella leggenda che l'evangelista sarebbe venuto a pregare in Abruzzo (*Ibid.*, nota 47), indizio che ovviamente non aiuta a far luce sul caso di Alatri.

<sup>452</sup> Si vedano gli abiti dei chierici nella scena della traslazione di san Magno attribuita al primo cantiere della cripta di Anagni, che la critica assegna, quasi unanimemente, al secondo quarto del XIII secolo: F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 291-299, tav. 12, a colori. Sulle pitture di Anagni, di recente: C. Frugoni, *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in G. Giammaria, a cura di, *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma, 2001, p. 1-8; A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, ivi, p. 39-46, fig. 47.

<sup>453</sup> L. Cellucci, *Nuovi avanzi di pitture romaniche in Terra di Lavoro*, in *L'Arte*,

chiesa parrocchiale risulta infatti costruito a ridosso della falesia sulla sommità della quale è impostata la parte alta del paese laddove in antico si trovava l'acropoli<sup>454</sup>. Una tradizione locale, attestata fin dal '600, identifica l'ambiente rupestre con un antico tempio dedicato alle nove muse<sup>455</sup>. La notizia non trova alcun riscontro reale, se non nelle nove nicchie che si aprono a mezz'altezza lungo le tre pareti dell'invaso.

Il numero di esse, cinque sulla parete di fondo e due nelle rispettive pareti laterali, deve aver determinato la diffusione della leggenda. Comunque sia non è insensato supporre che l'ipogeo appartenga all'evo antico se si tiene conto del fatto che la basilica si affaccia sulla piazza del municipio corrispondente al foro dell'*Arpinum* romana<sup>456</sup> e che lo stesso banco tufaceo è attraversato, poco al di sopra, dall'antico acquedotto.

Occluso dalla parete curva dell'abside della basilica, l'ambiente scavato nel tufo si presenta come un vano a pianta rettangolare e soffitto piano con le pareti laterali che raggiungono due metri di lunghezza e quella di fondo che misura circa il doppio. È assai probabile che le attuali dimensioni non corrispondano a quelle originarie poiché la nicchia più esterna della parete sinistra risulta tagliata. Ciò autorizza a pensare che in origine l'invaso fosse chiuso sui quattro lati e che la parte anteriore sia stata sacrificata contestualmente alla costruzione dell'edificio ecclesiastico per creare un passaggio diretto fra l'abside e il retrostante santuario. In origine la quota del livello pavimentale di quest'ultimo era più in basso di quella odierna dato che il piano di calpestio è costituito da una serie di lastre tombali dei secoli XVI e XVII. Da una buca profonda circa ottanta centimetri, di recente aperta da ignoti in corrispondenza dell'angolo nord-est, possiamo risalire al livello primitivo dell'invaso.

Il fatto che accanto a una chiesa inserita nell'area della Arpino romana si trovino i resti di un ambiente rupestre di antiche origini non desta particolare sorpresa. Ciò che più interessa è il collegamento venutosi a creare fra l'edificio ecclesiastico e l'ipogeo tramite la porta della parete absidale. Dall'antico racconto di un erudito sappiamo che nel Seicento questo recondito spazio veniva identificato come luogo di culto pagano :

Hor dopo che dà nostri Antichi fu con il lume della verità Christiana consegnato quel tempio al Principe dell'Angelica Hierarchia Michele, fu

XXIII, 1920, p. 200-206; C. Cecchelli, *Società dei cultori dell'Archeologia Cristiana (adunanza del 9.01.1947)*, in *RivAC*, XXV, 1949, p. 198; E. M. Beranger, *Sulla cripta esistente nella chiesa di san Michele Arcangelo in Arpino*, in *Bollettino dell'Istituto di Storia ed Arte del Lazio Meridionale*, 9, 1976-77, p. 161-164; cfr. anche le schede sulla documentazione delle pitture dell'ipogeo, stilate da Enrico Parlato in data 10 dicembre 1977 (12/00215647-52), conservate presso l'archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma.

<sup>454</sup> Per una sintesi topografica dell'antica *Arpinum*, si veda : P. Sommella, *Arpino*, in *Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica*, II, 1966, p. 21-34; E. M. Beranger, *Contributo per la realizzazione della carta archeologica della media valle del fiume Liri : i comuni di Arpino, Rocca d'Arce e Santopadre*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche*, serie VIII, v. XXXII, fasc. 7-12, luglio-dicembre 1977, p. 585-597.

<sup>455</sup> B. Clavelli, *L'antica Arpino*, Napoli, 1626, p. 13-14.

<sup>456</sup> E. M. Beranger, *Contributo cit.*, p. 586.

quello stesso vòlto, o nicchio, ch'egli si chiami, adattato per choro, siccome sin al presente di si vede nella detta principale Chiesa di S. Arcangelo (...). Onde essendo a di nostri stato ornato il detto choro co nuova forma di rivelati stucchi, giuditiosamente han pensato quei Venerandi Canonici di lasciar quivi comodo spatio, acciocché in ogni tempo possa ciascuno andarvi per riguardare una tal curiosa antichità di falsi e bugiardi Numi, al vero Dio hora dedicata<sup>457</sup>.

Da una testimonianza risalente al secolo successivo ricaviamo utili indizi sulle origini della parrocchiale : nella *Memoria per la Matrice ed insigne chiesa di S. Michele Arcangelo della città d'Arpino* è scritto che sul luogo dell'edificio barocco doveva essere esistita una chiesa preesistente risalente almeno al secolo IX e a riprova della fondazione in età medievale viene segnalata la presenza al suo interno di una campana, salvatasi da un grande incendio con «destruzione» sopraggiunto nel 1251<sup>458</sup>, sulla quale era inciso il nome del fonditore e la data del 1100<sup>459</sup>. Le tracce di un assetto basilicale duecentesco, d'altra parte, appaiono evidenti ad un'osservazione diretta : volgendo lo sguardo in alto nell'intercapedine tra il giro esterno dell'abside e l'alta parete di roccia si scorgono significativi resti di volte costolonate. È quindi assai probabile che l'evento distruttivo segnalato nel memoriale settecentesco abbia determinato una nuova ricostruzione dell'edificio in forme gotiche. Anche all'interno, inoltre, la decorazione in stucco sembra nascondere una struttura medievale.

Degno di nota è pure il cenno all'esistenza di un antico cimitero nelle immediate vicinanze della chiesa<sup>460</sup>. Il riferimento farebbe pensare a una destinazione funeraria dell'ambiente rupestre fin dal medioevo, tenendo conto delle lapidi cinque-seicentesche al suo interno e dell'intitolazione a san Michele. È nota, infatti, la funzione di protettore delle anime e di angelo psicopompo che la devozione popolare ha attribuito all'arcistratega celeste a partire dall'epoca paleocristiana<sup>461</sup>. Vero è che il culto micaelico trova un riflesso nelle stesse pitture fra le quali prevale la presenza di figure alate. La chiesa gotica, che forse andò a sostituire un edificio preesistente perduto nell'incendio del 1251, andrebbe vista, in questo senso, come una struttura eretta per accrescere e valorizzare un luogo da tempo dedicato all'arcangelo Michele.

Nelle memorie storiche della chiesa, i dipinti dell'invaso passano purtroppo del tutto sotto silenzio forse perché scialbate oppure perché già allora scarsamente leggibili. Del resto anche oggi, nonostante un intervento di

<sup>457</sup> B. Clavelli, *L'antica Arpino* cit., p. 14.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>459</sup> «CHRISTVS VINCIT, CHRISTVS REGNAT, CHRISTVS IMPERAT, AMEN / MAGISTER ANGELIS DE CASERTA ME FECIT ANNO MC», M. A. Cianciulli, A. Pecorari, C. S. Minervini, *Memoria per la Matrice ed insigne chiesa di S. Michele Arcangelo della città d'Arpino sul proposito di doversi essa dichiarare di regal padronato*, Napoli, 1786, p. 10-11, 42 e n. 3.

<sup>460</sup> «Presso la chiesa di San Michele Arcangelo d'Arpino esiste l'antichissimo cimitero, ove si riponevano i corpi de' fedeli trapassati», *Ibid.*, p. 42.

<sup>461</sup> *Infra*, p. 202.

restauro sul finire degli anni '70 del secolo scorso, le pennellate di colore si vedono a fatica e soltanto alcune figure si distinguono facilmente. È probabile, comunque, che il deterioramento della pellicola pittorica si sia aggravato in questi ultimi anni visto che l'ambiente è vittima di un'incessante e consistente perdita d'acqua che proviene dal soprastante acquedotto.

Veniamo ora alla descrizione dei soggetti raffigurati, che appartengono ad un unico strato, a parte il frammento di un intonaco più antico di cui diremo fra breve. Ovunque si posi lo sguardo le immagini rivelano un'esecuzione quasi monocromatica : a prevalere dappertutto è infatti il pigmento rosso usato anche per le aureole, mentre il bianco si limita alle decorazioni delle vesti o alle lumeggiature dei volti e l'azzurro è utilizzato con molta parsimonia. Sulla parete frontale, al di sopra delle nicchie che ospitano labili tracce di figure a mezzo busto, si distinguono a stento i resti di una rappresentazione simmetrica costituita da una coppia di arcangeli, ai lati, e una di serafini nel centro. L'identificazione è stata possibile soprattutto grazie alle tracce, meglio leggibili, delle figure di sinistra, laddove risulta visibile il volto del serafino caratterizzato da un nimbo bicromo (tav. 70 c), azzurro e rosso, ed è distinguibile parte della veste e delle ali dell'arcangelo. La lettura diviene assai più faticosa nel settore di destra, invaso dalle efflorescenze saline e lacunosissimo, ma comunque si è aiutati dall'impostazione speculare della raffigurazione.

Sulla parete sinistra, in basso, nello spazio che intercorre fra una nicchia e l'altra, si discerne la figura di un arcangelo avvolto in un *loros* riccamente ornato di perle e gemme (tav. 36 b). Tra la nicchia di destra e l'angolo della parete si conservano i resti di un altro personaggio, forse una santa. Entrambi i soggetti sono di proporzioni di gran lunga minori rispetto alle figure della parete frontale. All'interno della nicchia di sinistra è dipinto un uomo barbuto senza aureola, certamente una delle immagini meglio conservate dell'intero ambiente (tav. 70 b). Nulla si vede sul fondo della nicchia di destra, mentre sul tratto di parete soprastante si scorgono alcune tracce di colore, forse relative all'immagine di un altro serafino.

Sulla parete destra, fra le due nicchie, è parzialmente conservata la figura di una santa riccamente vestita che rivela proporzioni simili a quelle delle figure dipinte sulla parete di fronte alla stessa altezza. La nicchia di destra conserva parzialmente il volto di un'altra santa (tav. 70 a) mentre quella di sinistra ha perduto la sua decorazione. Più in alto si distinguono i resti di un panneggio appartenente senz'altro a una figura di grandi dimensioni che sembra sconfinare sulla volta. Su quest'ultima permangono i lacerti di campiture cromatiche rosse e blu oltre a un grande angelo in volo, nella zona di sinistra, del quale vediamo il volto, l'aureola e parte delle ali spiegate.

Come già accennato, le pitture finora descritte non costituiscono l'unico intervento esecutivo all'interno del vano rupestre. Una lacuna sulla parete frontale, infatti, nello spazio di risulta fra la seconda e la terza nicchia cominciando il computo da sinistra, ha messo in luce uno strato preesistente (tav. 36 a). Quel che emerge è un motivo decorativo che denota, in questo caso, una tecnica esecutiva molto rigorosa : cerchi policromi intrecciati, realizzati a compasso, formano una banda orizzontale al di sotto della quale sono due fasce rosse leggermente curvilinee. L'esiguità della porzione d'intonaco e il carattere geometrico della decorazione rendono difficile un'ipotesi

di datazione. Giova ricordare, tuttavia, che un motivo simile si incontra a Santa Maria Antiqua, nelle pitture dell'epoca di Giovanni VII (705-707)<sup>462</sup> e quindi un'attribuzione fra VII e VIII secolo sembrerebbe la più probabile.

L'epoca alla quale assegnare con minor margine di errore l'esecuzione pittorica del secondo strato, coincide, a nostro avviso, con il XII secolo<sup>463</sup>. A questo periodo è stato fatto risalire il pannello con Cristo fra gli arcangeli conservato nei sotterranei della chiesa romana dei Santi Giovanni e Paolo che nella tipologia dei volti e nell'uso abbondante della perlinatura delle vesti incontra forti assonanze con le pitture di Arpino<sup>464</sup>.

*Roccasecca, Chiesa rupestre di Sant'Angelo in Asprano*

La piccola chiesa di Sant'Angelo in Asprano sorge non lontano da Caprile, frazione di Roccasecca, alla base di una rupe che dista pochi metri dai ruderi del castello dei conti d'Aquino (tav. 37 a)<sup>465</sup>. L'esistenza dell'edificio e la sua intitolazione sono documentate a partire dal X secolo : nel 988, infatti, Grimoaldo d'Aquino cedette all'Abbazia di Montecassino una *ecclesia sancti Angeli in monte, qui vocatur Aspranus*<sup>466</sup>.

<sup>462</sup> J. Wilpert, *Die Römischen* cit., IV, p. 178.

<sup>463</sup> Luigi Cellucci si limitava ad attribuire la decorazione pittorica dell'ipogeo «alla scuola bizantineggiante di Montecassino» (L. Cellucci, *Nuovi avanzi* cit., p. 200) mentre Cecchelli datava le pitture all'VIII-IX secolo (C. Cecchelli, *Società* cit., p. 198). Per Beranger gli affreschi «forse eseguiti da artisti greci chiamati a Montecassino nel 1053 dall'abate Desiderio, erano da porsi tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII», E. M. Beranger, *Sulla cripta* cit., p. 162. L'insolito particolare dell'aureola bicroma del serafino si ritrova nella grotta di San Biagio a Castellammare di Stabia, intorno al volto di un arcangelo che appartiene ad uno strato attribuito al secondo quarto del XII secolo : H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 123 e tav. LXVI, n° 146 (Gioia Bertelli ha successivamente proposto un'anticipazione di queste pitture, «alla fine dell'XI secolo o ai primi decenni del XII» : C. Bertelli, *La grotta* cit., p. 55-56, 64, 69-71).

<sup>464</sup> Il pannello di S. Giovanni e Paolo veniva assegnato da Guglielmo Matthiae a «poco dopo la metà del XII secolo» (G. Matthiae, *Pittura* cit., II, p. 95), datazione condivisa da G. Curzi, *La decorazione medievale del c. d. oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, a cura di, *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., Roma, 1999, II, p. 607-616, part. p. 613.

<sup>465</sup> G. Di Sotto, *Le pitture della chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano*, in *Benedictina*, 23, 1976, p. 163-172; F. Riccardi, *La chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano presso Roccasecca*, in *Lazio ieri e oggi*, XXXIII, 8, 1997, p. 248-249; L. Speciale, *Note per l'arte cassinese del XII secolo*, in *Monastica*, V, Montecassino, 1987, p. 203-240, p. 216; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 320 («Grotta di S. Michele ad Asprano», scheda a cura di S. Romano); F. Simonelli, *Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano*, *La storia*, in G. Orofino, a cura di, *Affreschi in Val Comino e nel cassinate*, Cassino, 2000, p. 75; P. Mathis, *Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano*, *L'edificio*, *Gli Affreschi*, ivi, p. 76-78. Cfr. anche : G. Orofino, *Affreschi in Val Comino e nel cassinate : un'iniziativa per la valorizzazione ed il recupero*, ivi, p. 9-12.

<sup>466</sup> G. Di Sotto, *Le pitture* cit., p. 165; F. Simonelli, *Chiesa di Sant'Angelo* cit., p. 75.

La struttura, costruita con malta e pietre di vario taglio, si erge quasi all'interno di un costone roccioso tanto che, non essendoci un tetto, il sovrastante calcare della rupe funge da copertura (tav. 37 b). Attualmente l'edificio consta di un vano d'accesso quadrangolare, dal perimetro leggermente trapezoidale, che tramite un passaggio centrale comunica con una sorta di lungo transetto con piccola abside al centro. Aldilà del muro destro del vano principale c'è uno spazio chiuso, confinante con la roccia della montagna, adibito ad ossario nell'800<sup>467</sup>. L'unica copertura dell'edificio consiste in una piccola volta a botte posta a protezione della conca absidale.

È fuori dubbio che la struttura abbia subito nel tempo sostanziali modifiche, apportate anche di recente visto che nel XVIII secolo la chiesa è considerata «diruta» nei registri parrocchiali<sup>468</sup>. Osservando la facciata dell'edificio la discontinuità della tessitura muraria permette di distinguere una fase antecedente forse corrispondente alla primitiva: una cortina a blocchi calcarei di taglio più grosso, evidente nella zona centrale, termina in alto a doppio spiovente e prosegue a destra fino ad incontrare la roccia naturale. Quest'ala della chiesa era in comunicazione con l'esterno mediante una piccola porta sovrastata da un arco ribassato, attualmente tamponata. La forma a spiovente giustifica l'ipotesi di una primitiva copertura a tegole.

Più ardua è l'interpretazione dell'originario assetto della zona presbiteriale. È chiaro che l'abside risale alla fase più antica, visto che il primo strato pittorico che vi aderisce è di età altomedievale. Lo stesso può dirsi per la parete di fondo del piccolo transetto destro dal quale proviene un pannello con una Crocifissione verosimilmente contemporaneo al primo strato della calotta absidale. Un approfondimento della questione permetterebbe forse di ricostruire l'assetto architettonico originario. Allo stato attuale della ricerca, si può solo avanzare l'ipotesi di un primitivo edificio a navata unica monoabsidato con copertura a due spioventi.

La chiesa di Sant'Angelo in Asprano conserva significative testimonianze pittoriche di X e XII secolo, oltre a pannelli votivi assai più tardi. Il secondo strato dell'abside raffigura un'Ascensione, soggetto molto diffuso nelle decorazioni absidali di XII secolo fra Lazio e Campania (tav. 68 a)<sup>469</sup>. La composizione di Sant'Angelo denota un'acquisita esperienza e una certa disinvoltura nell'articolare gli spazi e nel disporre le figure. L'effetto generale è di movimento ma al tempo stesso di rigore geometrico. Al centro campeggia il Cristo benedicente circondato da una mandorla di luce sollevata da due angeli in volo, mentre un'altra coppia di angeli, al di sopra, saluta l'evento sollevando le braccia. In asse con il Cristo e interamente frontale è la sottostante figura della Vergine orante, elemento di congiunzione tra la teofania e la schiera di apostoli (tav. 68 b). In corrispondenza del limite della conca absidale l'intonaco dipinto gira sulla parete limitrofa terminando con un motivo che funge da bordura. Si tratta di due colonne con capitelli a cespo di

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> A. Carotti, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Roma, 1974, p. 13-15, 51-54; W. Angelelli, *Affreschi medievali dalla perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel foro di Augusto*, in *Bollettino d'Arte*, 105-106, 1998, p. 9-32, part. p. 15-16 e nota 56.

acanto e un decoro ad arco con girali pure d'acanto terminante, sulla sommità, con un clipeo. Quest'ultimo, nonostante si sia conservato solo parzialmente, permette di distinguere al suo interno le tracce dell'agnello mistico.

Oltre alle numerose lacune, la maggiore delle quali taglia quasi interamente il gruppo degli apostoli di sinistra, è da notare la ridipintura verdescuro del fondo, realizzata probabilmente a seguito della caduta del blu originario, forse dato a secco<sup>470</sup>. L'intervento pittorico integrativo ha coperto un nastro rosso rifilato di bianco che correva sopra le aureole degli apostoli, e ora emerge qua e là sotto lo strato verde. Ad un'attenta osservazione della pellicola pittorica è stato possibile leggere alcune lettere campite su questa fascia e restituire il senso dell'originaria iscrizione. Lungo il fianco dell'angelo di destra si legge, infatti, *[I]ACOBV[S]*. È chiaro, quindi, che vi fossero riportati i nomi degli apostoli, secondo un uso attestato altrove<sup>471</sup>. Quanto all'epoca di esecuzione della decorazione absidale, di recente è stata condivisa la proposta, avanzata da Lucinia Speciale, di datarla intorno alla metà del XII secolo<sup>472</sup>. La studiosa aveva notato somiglianze formali tra l'Ascensione della chiesetta di Sant'Angelo e i disegni del codice dei *Dialogi* di Desiderio (Vat. lat. 1203, fol. 76v) considerati il prodotto di uno *scriptorium* cassinese operante fra il primo e il secondo decennio del XII secolo. Proprio in favore di questo convincente accostamento preferiamo assegnare la decorazione rupestre al primo quarto del XII secolo piuttosto che alla metà dello stesso sulla base di un ritardo che ci pare ingiustificato<sup>473</sup>.

La caduta dell'intonaco nella zona sinistra dell'abside ha riportato alla luce parte di un'antecedente decorazione (tav. 69 a). A sinistra, sul fondo ocre di un orizzonte che sale verso il centro della curva absidale, è ritratto un santo con lunga barba, verosimilmente un martire, visto l'attributo della croce che impugna con la destra. L'identità del personaggio non è riconoscibile poiché non vi è traccia dell'iscrizione onomastica. Accanto, ma più in alto, è la parte inferiore di un santo che sembra avere la stessa veste.

Nonostante la ridotta visibilità dell'originaria composizione si può tentare di decifrare l'assetto generale del tema raffigurato: una schiera di santi in posa stante che con ogni probabilità fiancheggiava la figura centrale di Cristo. In corrispondenza dell'asse mediano, infatti, l'intonaco con l'Ascensione lascia trasparire, al di sotto, l'estremità di un piede con sandalo, posto ancora più in alto della seconda figura di santo.

Le proporzioni del piede lasciano immaginare che il personaggio occupasse l'intero campo centrale e fosse di maggiori dimensioni rispetto alle figure laterali. È chiaro che il particolare del sandalo esclude che vi fosse raf-

<sup>470</sup> Sembrerebbe trattarsi di azzurrite (M. Matteini, A. Moles, *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Firenze, 1989, p. 28).

<sup>471</sup> Ad esempio nell'Ascensione, più o meno coeva, dell'abside di Santa Maria in Caldana a Mondragone, cfr. V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in C. Bertelli, a cura di, *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 243-269 (p. 251 e fig. 318).

<sup>472</sup> L. Speciale, *Note per l'arte cit.*, p. 216; P. Mathis, *Chiesa di Sant'Angelo cit.*, p. 78.

<sup>473</sup> L. Speciale, *Note per l'arte cit.*, p. 216.

figurata la Vergine o altri soggetti che possono trovarsi al centro delle composizioni absidali, come ad esempio l'arcangelo Michele, di solito rappresentato con calzari. Fra i due angeli di destra dell'Ascensione, in corrispondenza di una piccola lacuna, traspare inoltre una mano, probabilmente riferibile a uno dei personaggi che dovevano figurare su questo lato per contrapporsi simmetricamente a quelli di sinistra.

Al primo intervento pittorico appartiene con ogni probabilità anche il pannello con la Crocifissione, staccato dalla parete di fondo del piccolo vano di destra e attualmente custodito su un supporto mobile all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie nel vicino centro di Caprile (tav. 69 b)<sup>474</sup>. Si è conservata parte della croce, che è profilata da una cornice perlinata e ha un *suppedaneum*. Del Cristo resta soltanto la mano destra e il tratto inferiore della figura con un perizoma purpureo decorato da puntini bianchi e le gambe che scendono unite fino al tratto terminale della croce. A sinistra è sopravvissuta integralmente la figurina di un soldato con copricapo a punta e *fasciae* che avvolgono le gambe, il tradizionale Longino<sup>475</sup>. In alto a sinistra resta un frammento dell'*imago* clipeata del sole antropomorfo del quale si vede distintamente il braccio piegato con la mano rivolta verso il Cristo.

A parte l'ovvia presenza, in origine, della simmetrica immagine della luna sulla destra e quella del soldato portaspugna che doveva fare *pendant* con il personaggio conservato, si è autorizzati a credere all'esistenza di un'altra figura<sup>476</sup>. Congiunta al bordo inferiore destro della croce, è infatti distinguibile una campitura rossa ad andamento irregolare, purtroppo lacunosa. Nonostante il cattivo stato di conservazione della pellicola pittorica la macchia di colore è degna di attenzione, tanto più che gli ampi brani superstiti relativi al paesaggio del fondo sono resi con un giallo-ocra omogeneo. In questo punto del pannello è verosimile pensare che vi fosse raffigurato il ritratto di un donatore, come accade, del resto, anche in altre versioni iconografiche altomedievali<sup>477</sup>.

<sup>474</sup> Dopo la scoperta, avvenuta nel corso di un restauro, il pannello con la Crocifissione è stato pubblicato da Fernando Riccardi (F. Riccardi, *La chiesa rupestre* cit., p. 249) e successivamente esaminato da Paola Mathis: P. Mathis, *Chiesa di Sant'Angelo* cit., p. 77.

<sup>475</sup> Sull'uso delle *fasciae*, cfr. C. Cecchelli, *La Vita di Roma* cit., II, p. 806-807). Longino ha un copricapo simile nella Crocifissione della chiesa di Saint-Pierre-les-Églises presso Chauvigny (Vienne), attribuita all'XI secolo, cfr. H.-C. Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du Crucifix*, Parigi, 1994, p. 225-226, tav. XXV a.

<sup>476</sup> Per la presenza del sole, e dell'immagine simmetrica della luna, all'interno della Crocifissione: W. Deonna, *Les Crucifix de la vallée de Saas-Valais: Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique*, in *Révue de l'histoire des religions*, 132, 1947, p. 5-47; 133, 1948, p. 49-102, spec. p. 61-92; M.-Ch. Sepière, *L'image d'un Dieu* cit., p. 99. Sulla presenza della coppia di soldati, il portancia Longino e il portaspugna *Stephaton*: *Ibid.*, p. 96-97.

<sup>477</sup> Sull'iconografia del donatore in *proskynesis* nella scena della Crocifissione, in esempi occidentali dell'altomedioevo: R. Deshman, *The exalted servant: the ruler Theology of the prayerbook of Charles the Bald*, in *Viator*, 11, 1980, p. 385-417.



La ristretta gamma cromatica che la Crocifissione condivide con il primo strato dell'abside, composta dall'ocra, dal blu, dal rosso e dal bianco insieme all'essenzialità delle forme delle figure e della rappresentazione del fondo autorizzano a credere alla contemporaneità di questi due interventi pittorici. La proposta di datazione delle pitture della prima fase è di difficile formulazione per via della povertà della resa pittorica di entrambe e dell'infelice stato di conservazione. Il volto del santo martire nell'abside, che potrebbe apportare il maggior contributo in questo senso, appare purtroppo compromesso dalle cadute di colore. Quello integro del soldato, viceversa, è tratteggiato in modo talmente schematico, seppur aggraziato, da non prestarsi a facili confronti.

La versione che più si avvicina alla Crocifissione di Roccasecca ci sembra quella del ciclo della Chiesa dell'Angelo presso Olevano sul Tusciano, in passato attribuita con validi argomenti alla seconda metà inoltrata del X secolo<sup>478</sup>. Anche se ad Olevano siamo in presenza di un'iconografia più complessa, che comprende le pie donne, gli angeli e il san Giovanni, nei due contesti pittorici sorprende la somiglianza delle due figurine antropomorfe del sole, con la mano nella stessa posizione, la tipologia e le proporzioni del perizoma, la posizione rigidamente simmetrica e verticale delle gambe del crocifisso. Per questa ragione si può pensare a una datazione al X secolo<sup>479</sup>, con buona probabilità in epoca precedente il 988, allorquando, come abbiamo detto, la chiesa già esisteva perché risultante fra i beni annessi all'abbazia di Montecassino<sup>480</sup>.

## 5 – PROVINCIA DI LATINA

### *Monte Mirteto (Ninfa), Grotta di Sant'Angelo*

A metà altezza del monte Mirteto, sul lato che domina la pianura pontina, si apre la grotta di Sant'Angelo<sup>481</sup>. L'ampio antro naturale è costituito da

<sup>478</sup> R. Zuccaro, *Gli affreschi* cit., p. 110.

<sup>479</sup> La croce di Asprano, profilata da una perlinatura, somiglia a quella del rotolo della *Benedictio fontis* (Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724), ascrivibile alla seconda metà del X secolo: B. Brenk, *Bischöfliche und monastische «committenza» in Südtalien am Beispiel der Exultetrollen*, in *Committenze e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale, Spoleto, 4-10 aprile 1991*, 2 voll., Spoleto, 1992 (*Sett. CISAM*, XXXVI), I, p. 275-300, spec. p. 285-286. Non lontana dalla nostra è l'ipotesi di datazione avanzata di recente da Paola Mathis («al X secolo, o, al più tardi, agli inizi del successivo», P. Mathis, *Chiesa di Sant'Angelo* cit., p. 78). La studiosa, tuttavia, non prende in considerazione la possibilità che il pannello con la Crocifissione sia frutto dello stesso intervento pittorico che produsse il primo rivestimento dell'abside.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>481</sup> M. Barosso, *Ecclesiae Sancti Michaelis Archangeli supra Nynpham*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIV, 1939, p. 67-80; L. Hademann Misguisch, *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*, Roma, 1986, p. 93-102, 123-128. Il santuario è citato nell'opera di Moroni (G. Moroni, *Norma o Norba*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 103 voll., 48, Venezia, 1848, p. 105-106).

un ambiente principale che raggiunge la lunghezza massima di 45 metri e una profondità di circa 24 (tav. 71 a). Ad esso è collegata una cavità più interna di minori dimensioni (10 m × 7 m) situata nella zona di sinistra rispetto all'ingresso e caratterizzata da un tronco calcareo che unisce il suolo alla volta<sup>482</sup>. All'interno della grotta si individuano facilmente alcuni interventi strutturali d'epoca medievale attestanti la trasformazione della cavità naturale in luogo di culto. Al centro dell'ambiente principale un piano pavimentale rialzato, collegato al suolo di calpestio mediante cinque gradini, delimita la zona destinata alle funzioni liturgiche. Nel mezzo si conserva l'altare con una nicchia rettangolare sul fronte che probabilmente all'origine conteneva le reliquie<sup>483</sup>. Tutt'intorno una cortina muraria funge da recinzione presbiteriale. È probabile che al medesimo intervento sia da ricondurre l'elevazione del muro che separa la grotta dall'esterno, nonostante gli evidenti rifacimenti in tempi recenti, fra i quali la porta d'accesso. All'interno della cavità minore sorge un altro altare, di dimensioni più piccole, anch'esso provvisto di una nicchia per le reliquie.

Le strutture murarie della grotta trovano un solido aggancio cronologico nei documenti relativi alla *ecclesia sancti angeli supra Nynfam* conservati nell'archivio del monastero di Santa Scolastica presso Subiaco<sup>484</sup>. In particolare, in un foglio di pergamena si legge :

*In nomine domini nostri Jesu Christi. Anno ejusdem MCLXXXIII anno secundo pontificatus Lucii tertii pape [...] dedicata est ecclesia et altare sancti angeli supra nynfam per manu p. signini episcopi ex mandato supradiciti domini Pape*<sup>485</sup>.

Dopo aver riportato la data del 1183 come anno dell'istituzione del santuario micaelico, il documento stila l'elenco delle reliquie che durante la cerimonia di consacrazione vennero riposte al suo interno, assai probabilmente nei due altari che si conservano tutt'ora : si tratta delle ossa dell'apostolo Bartolomeo, dei martiri Savino, Sebastiano, Antonino e Isidoro, di Bruno il

<sup>482</sup> M. Barosso, *Ecclesiae* cit., p. 71. Il lento stillicidio della volta in questo punto ha prodotto una stalattite e una stalagmite che col tempo si sono saldate insieme.

<sup>483</sup> Interessante quanto rilevato in proposito dalla Barosso : «L'altare della chiesa di S. Angelo sopra Ninfa ha il *sepulcrum* a m. 0,17 alto m. 0,46 largo m. 0,30, profondo m. 0,45. Anche questa parte è accuratamente intonacata come tutto l'altare. Ogni traccia di colore è scomparsa all'esterno : nell'interno della cavità si conserva una traccia di colorazione ocre gialla, lustrata, ben visibile nella parte superiore, con un graffito a forma di croce (*crux decussata*) come quella che si tracciava e si traccia tuttora per la cerimonia della consacrazione», *Ibid.*, p. 74.

<sup>484</sup> M. Cassoni, *La Badia ninfana di S. Angelo o del Monte Mirteto nei Volsci fondata da Gregorio IX*, in *Rivista storica benedettina*, 59-60, 1923, p. 170-189, 252-263, 61, 1924, p. 51-77 (spec. p. 170-174); R. Grégoire, *Presenze religiose e monastiche a Ninfa nel Medioevo*, in *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani, Roma, Sermoneta, Ninfa 7-9 ottobre 1988*, Roma, 1990, p. 153-181; M. L. De Sanctis, *Insedamenti monastici nella regione di Ninfa*, ivi, p. 259-279, part. p. 262-264.

<sup>485</sup> M. Cassoni, *La Badia* cit., p. 172.

confessore e di Elena, madre di Costantino<sup>486</sup>. Altre pergamene del fondo sublacense offrono dati sul vicino monastero di Santa Maria di monte Mirteto, a partire dalla sua fondazione, fra il 1206 e il 1212, fino alla sua annessione a Santa Scolastica, avvenuta nel 1432, e ancora oltre<sup>487</sup>. Già dalla fine del XII secolo la grotta di San Michele diviene meta di fedeli che accorrono per ottenere le indulgenze elargite dai vescovi delle diocesi circoscrutte<sup>488</sup>.

Nonostante il pessimo stato di conservazione, dovuto alla proliferazione di muschi e licheni, alcuni brani pittorici si conservano lungo la parete retrostante l'altare e sul lato esterno del muro di sud-ovest, a sinistra dei gradini<sup>489</sup>. Negli anni '30 del secolo scorso, quando ancora i soggetti raffigurati dovevano risultare discretamente visibili, Maria Barosso documentò le pitture con disegni e acquerelli (tav. 37 c)<sup>490</sup>. L'apparato grafico, pubblicato in un articolo del 1939, risulta oggi quanto mai prezioso dato che nel corso del nostro sopralluogo un'analisi accurata degli intonaci ha rilevato l'integrità della superficie pittorica soltanto in zone assai limitate.

Quel poco che resta della materia pittorica, tuttavia, è indispensabile per avanzare un'ipotesi di datazione visto che non disponiamo di fotografie risalenti all'epoca durante la quale le pitture erano ancora ben visibili, e dai vecchi disegni non è facile farsi un'idea della resa stilistica delle raffigurazioni.

La parete dietro l'altare ospitava due ampi temi figurativi. Come si evince dalla vecchia documentazione grafica, il soggetto di sinistra, oggi ridotto a una coltre di muschio che non ha risparmiato la minima superficie, rappresentava una *Psicostasia* (fig. 8)<sup>491</sup>. L'arcangelo sosteneva con la mano sinistra la bilancia per la pesa delle opere buone e di quelle cattive, mentre con la destra impugnava l'asta per trafiggere il demonio<sup>492</sup>.

Un certo grado di visibilità ha mantenuto il pannello contiguo che si estende sulla destra, con l'immagine centrale del Cristo benedicente tra quelle, in scala minore, degli apostoli Pietro e Paolo che esibiscono ciascuno un cartiglio (fig. 8)<sup>493</sup>. Proprio al di sotto del filatterio di Paolo è una piccola nicchia quadrangolare che probabilmente ospitava la suppellettile liturgica<sup>494</sup>. Sebbene all'attacco dei microrganismi e alla sedimentazione dei carbonati si sia aggiunta, in tempi recenti, la caduta dell'intonaco in corrispondenza del volto di Cristo e l'asportazione vandalica del volto di Pietro, delle pitture si colgono ancora alcuni dettagli, come le linee del pannello di Gesù, la sua

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 61-77; R. Grégoire, *Presenze cit.*, p. 155-163.

<sup>488</sup> M. Cassoni, *La Badia cit.*, p. 172.

<sup>489</sup> Maria Barosso proponeva una datazione al XIV secolo (M. Barosso, *Ecclesiae cit.*, p. 74, 80), accettata in seguito da L. Hadermann Misguisch, *Images cit.*, p. 126.

<sup>490</sup> M. Barosso, *Ecclesiae cit.*, figg. 1, 5, tav. a p. 72, 9, 10.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>492</sup> Quest'ultimo non era più visibile già all'epoca dello studio di Maria Barosso (*Ibid.*, fig. 9).

<sup>493</sup> M. Cassoni, *La Badia cit.*, p. 171; M. Barosso, *Ecclesiae cit.*, p. 74-76.

<sup>494</sup> La nicchia misura 27 cm per lato ed è profonda 30 cm (*Ibid.*, p. 76).

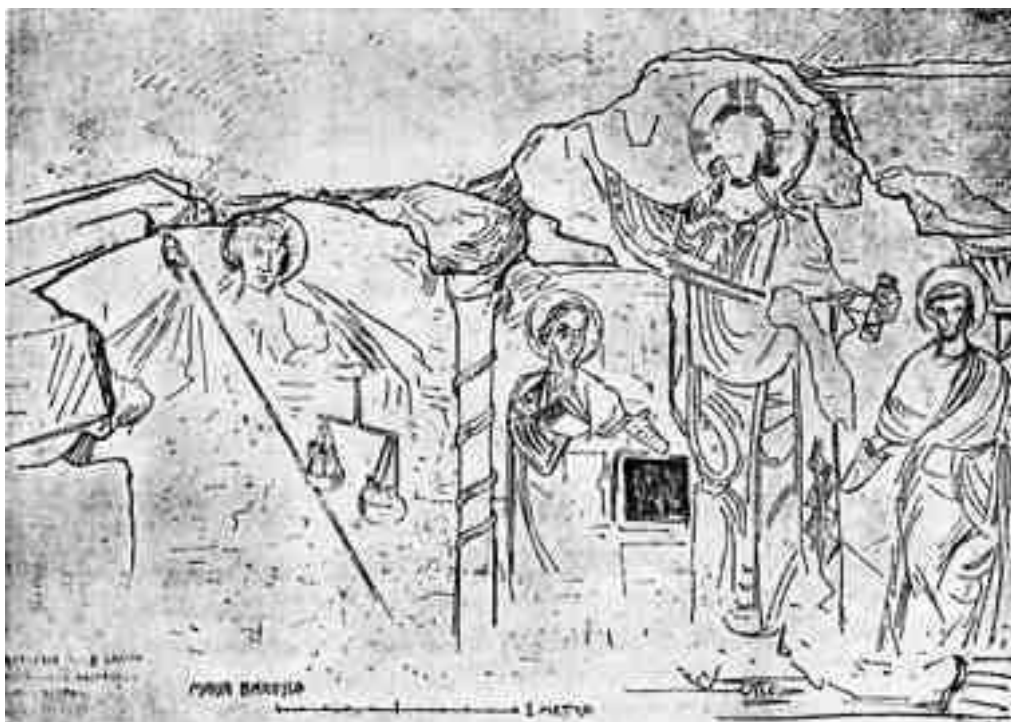


Fig. 8 – Monte Mirteto (Ninfa), grotta di S. Angelo, Cristo fra Pietro e Paolo, *Psicostasia*, disegno (da M. Barosso 1939).

mano sinistra che regge un *volumen* con dita affusolate, la campitura rossa del fondo nella zona circostante, il volto di Paolo (tav. 37 d), parte dei cartigli e infine le tracce di un capitello, raffigurato lungo l'estremità destra, appartenente a una delle due colonne che delimitavano il soggetto lateralmente.

Di particolare interesse sono le iscrizioni dipinte sui cartigli dei due apostoli, decifrate già all'inizio del secolo scorso, quando dovevano risultare più leggibili<sup>495</sup>. L'iscrizione associata a Paolo riportava la frase : *MIHI VIVERE CR[IST]VS EST ET MORI LVCRVM*; quella relativa a Pietro : *ET RESPONDIT PETRVS TV ES CR[IST]VS FILI DEI VIVI*<sup>496</sup>. Le iscrizioni, trascritte in passato senza tuttavia individuarne la fonte, riprendono due testi neotestamentari : nel primo caso si tratta di un passo di una delle lettere di san Paolo ai Filippesi (I, 21), nel secondo di un versetto del vangelo di Matteo (XVI, 16). Maria Barosso aveva osservato come le frasi coincidessero con quelle riportate sui cartigli dei due apostoli rappresentati nel perduto mosaico absidale della basilica di San Pietro, trascritte in alcune copie tardo-

<sup>495</sup> M. Cassoni, *La Badia* cit., p. 171.

<sup>496</sup> Le lettere delle iscrizioni sono state documentate graficamente dalla Barosso con particolare precisione, lo si evince dal confronto con i resti ancora oggi visibili : M. Barosso, *Ecclesiae* cit., p. 75, fig. 10.

cinquecentesche<sup>497</sup>. Le iscrizioni di Ninfa, tuttavia, disposte all'origine su una decina di righe ciascuna, comprendevano altri versi, illeggibili già all'inizio del '900.

Ad avvalorare l'ipotesi di un'esecuzione delle pitture di Ninfa in coincidenza con la consacrazione del santuario rupestre del 1183 viene in aiuto, appunto, l'opera musiva dell'abside di San Pietro. La decorazione medievale è infatti databile agli anni del pontificato di Innocenzo III, tra il 1179 e il 1180, e quindi a un'epoca che precede soltanto di tre o quattro anni la dedizione dell'altare della grotta<sup>498</sup>. L'espressione *Tu es Christus Dei vivi* viene ripresa nell'abside della basilica di San Paolo fuori le mura, all'inizio del XIII secolo e in quella lateranense, alla fine dello stesso, ma in entrambi i casi l'iscrizione associata alla figura di Paolo non contiene il passo contenuto nel rispettivo cartiglio di Ninfa e della basilica petrina<sup>499</sup>.

Di ciò che era raffigurato sul lato frontale della recinzione prebiteriale, in corrispondenza del muro in alto a sinistra, serba memoria un altro esemplare della vecchia serie di acquerelli dove si scorge una Vergine in trono allattante affiancata, sulla sinistra, da un altro arcangelo Michele, questa volta con gli attributi imperiali del globo e dell'asta gemmata, e sulla destra dalla martire Lucia che porge la corona (tav. 37 c)<sup>500</sup>. Del riquadro sopravvivono soltanto la zona inferiore della raffigurazione oltre a qualche lacerto della parte centrale e superiore. Si sono conservate, infatti, tracce della veste della santa e dell'arcangelo, del trono, delle aureole della Vergine e del Figlio. I brani superstiti sono sufficienti per rilevare che in questo caso la copia grafica non è fedele, nel dettaglio, all'originale. Particolari come gli orbicoli dipinti ad ornamento della parte inferiore della veste della santa, così come le decorazioni verticali ocre del trono, costituiti da un'alternanza di motivi ovoidi e cubici, non sono riportati nella documentazione ad acquerello. Possiamo credere, tuttavia, nell'esattezza dell'interpretazione d'insieme del soggetto fornita dall'interpretazione grafica, dato che in uno schizzo pubblicato nello stesso articolo, vengono riportati con precisione i dettagli dell'iscrizione, *S(ANCTA) LVCIA*, oltre che il volto e il globo dell'arcangelo<sup>501</sup>.

Un altro pannello (fig. 9), ancora parzialmente visibile, si conserva sul lato frontale della transenna di destra. Si scorge distintamente la figura di

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>498</sup> Sulle riproduzioni del tema absidale di san Pietro, cfr. A. Margiotta, *L'antica decorazione absidale della basilica di san Pietro in alcuni frammenti al museo di Roma*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n. s., II, 1988, p. 21-33 (21); A. Iacobini, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990*, catalogo della mostra, Roma, 1989, p. 119-130.

<sup>499</sup> Sui mosaici di San Paolo f.l.m. e San Giovanni in Laterano: F. Gandolfo, *Aggiornamento cit.*, p. 286, 288-289, 340-341, 343; M. Andaloro e S. Romano, *L'immagine nell'abside*, in *Eaedem*, a cura di, *Arte e iconografia cit.*, p. 93-132, part. p. 114-119, fig. 66 (paragrafo 5, a cura di S. Romano).

<sup>500</sup> M. Barosso, *Ecclesiae cit.*, fig. a p. 72. All'inizio del '900 padre Cassoni vi aveva visto «una Madonna che dà il latte al Bambino Gesù, con due angeli ai lati», M. Cassoni, *La Badia cit.*, p. 171.

<sup>501</sup> M. Barosso, *Ecclesiae cit.*, p. 77.



Fig. 9 – Monte Mirteto (Ninfa), grotta di S. Angelo, pastore con gregge, disegno (da M. Barosso 1939).

un pastore vestito di una corta tunica oca su pantaloni aderenti<sup>502</sup>. Il personaggio è affiancato a sinistra da un gregge o forse da una mandria (tav. 70 d) e regge sulla spalla un bastone al quale sembra essere appesa una bisaccia. Data l'esiguità della porzione d'intonaco superstite, l'identificazione della scena risulta assai ardua. Tenendo conto dell'importanza che riveste in questo luogo l'arcangelo Michele, si potrebbe pensare all'episodio di Gargano e del toro smarrito dalla mandria, senonché il pastore raffigurato a Ninfa non è ritratto nell'atto di scagliare la freccia verso il toro nascosto nella grotta, come avviene nell'iconografia del ciclo della *Apparitio*<sup>503</sup>.

<sup>502</sup> Sull'uso delle *fasciae*, cfr. C. Cecchelli, *La Vita di Roma* cit., II, p. 806-807).

<sup>503</sup> *Supra*, p. 59-60.

## 6 – PROVINCIA DI CASERTA

*Calvi, Grotta dei Santi*

La Grotta dei Santi è un grande vaso a pianta rettangolare e sezione trapezoidale ricavato nel tufo di una falesia in prossimità dell'abitato dell'antica *Cales* (tav. 38 a). In età medievale le pareti al suo interno sono state ricoperte da una serie di interventi pittorici<sup>504</sup>. La tipologia dell'ambiente rupestre, di origine artificiale, con i lati fortemente inclinati per meglio sostenere il carico della volta, trova una corrispondenza nella vicina Grotta delle Fornelle e nel santuario di Santa Maria in Grotta a Rongolise, distante solo qualche chilometro<sup>505</sup>.

L'ubicazione all'interno di un'area densamente abitata in epoca romana e il tipo di escavazione, che non suggerisce alcun rapporto spaziale con edifici religiosi monumentali, permettono di attribuire la Grotta dei Santi all'èvo antico e di associare la sua primitiva funzione all'uso agricolo.

La vista delle pitture è in gran parte impedita da uno strato di intonaco disteso da un individuo che, vent'anni orsono, aveva scelto la grotta come abusiva abitazione. A questo intervento potenzialmente reversibile si è purtroppo aggiunto il furto di cinque porzioni di pittura corrispondenti ad altrettanti busti di santi (successivamente recuperati, tranne uno), facenti parte dei due pannelli della parete destra, prossimi all'altare della zona di fondo<sup>506</sup>.

La prima campagna pittorica ha segnato il passaggio dallo stato di abbandono dell'insediamento all'adibizione a luogo di culto. Contestualmente è stato aperto un vano absidale in corrispondenza della metà superiore della parete di fondo, con il risparmio di un altare e di un bancale. La superficie concava è stata rivestita con un ampio pannello raffigurante il Pantocratore al centro, due arcangeli ai suoi lati (tav. 72 a), seguiti dai rappresentanti degli apostoli, Pietro a sinistra e Paolo a destra, infine, accanto a quest'ultimo, i santi Tommaso apostolo, Martino vescovo di Tours e Giuliano martire

<sup>504</sup> D. Salazaro, *Studi sui monumenti* cit., p. 57-59; É. Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit., p. 243-247; G. Kalby, *Le grotte dei Santi e delle Formelle a Calvi*, in *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione. Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici promosso dalla Società di Terra di Lavoro, Capua e altrove, 26-31 ottobre 1966*, Roma, 1967, p. 337-342, spec. p. 338-341; H. Belting, *Studien* cit., p. 102-111; A. Thiery, *La peinture* cit., p. 471-472; V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 403-404, 408; A. M. Romano, *La Grotta dei Santi*, in *Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli, 1995, p. 222; S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 169-208. Sull'antica *Cales*: W. Johannowsky, *Relazione preliminare sugli scavi di Cales*, in *Bollettino d'Arte*, XLVI, 1961, p. 258-268; G. E. Carcaiso, *Storia dell'antica Cales*, Acerra (Napoli), 1980 (*Quaderni di storia ed arte campana*, 7), spec. p. 109-146.

<sup>505</sup> *Infra*, p. 148-152, 160-164.

<sup>506</sup> V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 403; Dei cinque pezzi trafugati uno soltanto non è stato recuperato (il busto della Vergine orante: S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 169, 176, 183 e nota 31, figg. 2, 6, tav. II, n° 20) mentre gli altri quattro, Simone apostolo, Barbara martire, Cosma anargiro e Giovanni Battista a seguito del vandalico stacco hanno subito un notevole ridimensionamento (cfr. A. M. Romano, *La Grotta* cit., p. 222).

(tavv. 71 b, 72 b-d)<sup>507</sup>. Più in basso, sulla parete di fronte all'altare moderno, sono state dipinte le immagini di santa Margherita con la corona del martirio, di un santo vescovo con *omophorion* e di un santo medico con gli strumenti della medicina<sup>508</sup>. Fra questi ultimi, tuttavia, doveva esserci verosimilmente un'altra figura di santo, sparita in occasione della seconda campagna pittorica al di sotto di un pannello con una *Theotokos*. A coronamento della serie di personaggi, campeggiava una sequenza di medaglioni con busti di santi, almeno cinque a giudicare dallo spazio a disposizione, dei quali sopravvivono parzialmente i primi due sulla destra. Sul fronte dell'antico altare, a destra della parete curvilinea, sopravvive un'altra *imago* clipeata ospitante, in questo caso, la mano divina. Un'immagine isolata della Vergine orante, infine, era visibile lungo la parete destra dell'invaso fino a quando non è stata scialbata insieme ai dipinti di un secondo strato collocati a fianco e in seguito staccata dalla parete e trafugata<sup>509</sup>.

Sulla base di confronti formali è possibile attribuire le prime pitture della Grotta dei Santi alla temperie artistica della *Langobardia Minor* del pieno X secolo che trova nella vicina Capua, allora sede di un principato, un attivo centro propulsore.

La tipologia dei volti delle figure della Grotta dei Santi, con i grandi occhi sferici circondati da sopracciglia unite in un solo tratto alla canna nasale e la bocca costituita da un segmento orizzontale con il labbro inferiore molto pronunciato, rivela, infatti, un apparentamento con l'immagine clipeata della cripta capuana di San Michele a Corte, ascritta al X secolo, e con le miniature del rotolo della *Benedictio fontis*, opera assegnata agli anni intorno al 969, attribuita a un *atelier* beneventano o cassinese<sup>510</sup>.

Il secondo intervento pittorico è assai più esteso e si distingue per il carattere votivo delle immagini (tavv. 38 b-c, 39 a, 84 b). Ai lati dell'intonaco del vano absidale e lungo le pareti, su due file, trova posto una moltitudine di pannelli raffiguranti perlopiù santi in posa frontale accompagnati, alla base, da iscrizioni con i nomi dei donatori nell'usuale formula votiva : *EGO* «X» *CVM VXORE MEA* «Y» *PINGERE FECI*<sup>511</sup>. Durante questa seconda campagna, a destra e a sinistra del pannello con il Pantocratore è stato aggiunto rispettivamente un Nicola di Mira e un altro vescovo, non meglio identificabile data la perdita dell'iscrizione onomastica. Al di sopra dell'intonaco di primo strato che aderisce alla parete sottostante, una *Theotokos*

<sup>507</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 172, 178-183, figg. 4, 8-11, tav. III, nn. 35-43, 51.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 172, fig. 5, tav. III, nn. 45-48.

<sup>509</sup> Cfr. *supra*, nota 506 e *ibid.*, p. 169, 176, 183 e nota 31, figg. 2, 6, tav. II, n° 20.

<sup>510</sup> B. Brenk, *Roma, Biblioteca Casanatense. Benedizionale*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma, 1994, p. 87-90. Già Belting, a suo tempo, aveva acutamente proposto un raffronto fra le miniature del Benedizionale e le prime pitture di Calvi, suggerendo però per queste ultime una datazione al secondo terzo dell'XI secolo (H. Belting, *Studien* cit., p. 109-110; cfr. *infra*, p. 217-221).

<sup>511</sup> *Infra*, p. 238-239.



in trono con Bambino, come accennato poc'anzi, è stata realizzata in corrispondenza del terzo riquadro da sinistra. Sempre in occasione della seconda campagna pittorica, una replica dell'immagine mariana, del tutto simile a quella della parete di fondo e tuttavia visibile a malapena per via del precario stato di conservazione, ha trovato posto, accanto a un santo vescovo appartenente alla medesima campagna pittorica, sulla parete sinistra del vano minore che si apre a destra dell'entrata. Le due figure della Vergine sono le uniche a non avere avuto fin dall'origine, un'iscrizione votiva alla base<sup>512</sup>. Tornando alla zona di fondo del grande vaso, in occasione di questa seconda fase, lo spazio di risulta in alto a sinistra, risparmiato dallo scavo della conca absidale viene ricoperto con un'immagine dell'arcangelo Michele nella foggia imperiale, con labaro, globo e *loros* bizantino.

Lungo la parete destra, la serie di pannelli votivi aveva inizio ad altezza d'uomo, con le figure di Simone apostolo, Barbara martire, Cosma medico, i cui busti, come si è detto, sono stati oggetto del furto. Appresso, superata l'immagine di Maria orante appartenente al primo strato, anch'essa mutila a seguito dell'atto criminoso, trovano spazio a una distanza maggiore da terra, un san Giovanni evangelista, una Crocifissione (tav. 38 b), i santi Stefano diacono, Pietro apostolo, Massimo il confessore, i pontefici Silvestro I, con il leggendario drago accanto (tav. 38 c), Clemente I, i ritratti frammentari di una santa martire e un santo vescovo<sup>513</sup>. Ad un livello superiore, dove non è arrivata la mano di scialbo, in corrispondenza dell'ultimo personaggio citato si distingue il sacerdote Simeone, poi di nuovo san Pietro e infine un'altra martire non meglio identificabile. Non è detto che al suo fianco, sulla destra, non ci fossero altri santi, dal momento che lo strato di intonaco sul quale è dipinta va a sparire sotto la cortina muraria innalzata nel secolo scorso per incardinare il cancello di ingresso.

Lungo la parete sinistra, cominciando sempre dal fondo e risalendo verso l'entrata, la semitrasparenza della scialbatura lascia scorgere qua e là i tratti figurativi di un ampio riquadro con la leggenda di San Silvestro e il drago, per altro documentato nella sua integrità anche da vecchie fotografie (tav. 39 a), seguita dai santi vescovi Maurizio, Bonifacio e Castrense<sup>514</sup>, l'arcangelo Michele sempre con le insegne imperiali, un san Quirico e infine la scena agiografica del martirio di san Lorenzo con accanto l'arcangelo Michele questa volta nel ruolo di psicopompo. Una sola immagine, quella di un altro san Silvestro con il drago capitolino, prende posto in un registro superiore all'estremità destra della parete<sup>515</sup>.

L'esecuzione di questa seconda campagna pittorica, che il caso di sovrapposizione sullo strato precedente in corrispondenza della parete di fon-

<sup>512</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 188, fig. 5, tav. III, nn. 47, 52.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 176, tav. II, nn. 21-32.

<sup>514</sup> Sulla diffusione e il culto di Bonifacio e Castrense in Italia meridionale durante il Medio Evo, di recente : S. Brodbeck, *Messages et fonctions du programme hagiographique de la cathédrale de Monreale (Sicile, fin XII<sup>e</sup> siècle)*, tesi di dottorato, 4 voll., Parigi (Università di Paris-Sorbonne, 18 giugno 2005), II-a, schede nn. 14 e 18.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 176, tav. I, nn. 1-9, 15.

do farebbe pensare appartenente a una fase cronologica non troppo a ridosso della prima, si colloca con buona probabilità intorno alla metà dell'XI secolo, piuttosto che nel pieno XII come supposto in precedenza<sup>516</sup>. Lo si deduce dall'inveterato repertorio formale delle figure rivolto a modelli che risalgono alla pittura romana dei secoli centrali dell'alto Medioevo e dall'assenza di qualsiasi traccia degli esiti formali maturati nell'ambito della produzione artistica della Riforma<sup>517</sup>.

Anche sul piano iconografico, schemi come quelli adottati per la rappresentazione della Crocifissione rinviano ad esempi di X secolo, come il caso della chiesa dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano, più che alle versioni di fine XI come quella di Sant'Angelo in Formis<sup>518</sup>. È un genere di pittura che trova riscontro in altri due contesti campani, entrambi anch'essi rupestri: l'insediamento di San Michele a Fasani presso Sessa Aurunca e la grotta di San Michele ad Avella (tavv. 41 c, 73 c-75, 84 a)<sup>519</sup>.

A differenti interventi pittorici si devono riferire altri tre pannelli votivi. Uno, assai lacunoso, riprodotto una Vergine orante e un santo vescovo, si conserva sulla parete di fondo dell'ambiente laterale e, nonostante il grave stato di alterazione della pellicola pittorica, può essere assegnato al X-XI secolo. Nel riquadro con quattro santi sulla parete sinistra dell'ambiente principale, raffigurante un eremita, verosimilmente Onofrio, un profeta, una martire e un sant'Eustachio, si colgono invece alcune analogie con esempi pittorici campani dell'inoltrato XII secolo, come il san Tommaso di Rongolise (tav. 39 b, 77 b)<sup>520</sup>.

Poco più in là, forse agli inizi del secolo successivo, a giudicare dalla somiglianza con un pannello della Grotta delle Fornelle, databile a cavallo fra XII e XIII secolo, ha trovato posto la figura isolata di un san Paolo apostolo (tav. 72 c)<sup>521</sup>.

### *Calvi, Grotta delle Fornelle*

La Grotta delle Fornelle, nota per una serie di pitture realizzate al suo interno tra l'XI e il XIII secolo, si apre lungo un costone tufaceo in corrispondenza della zona sud-orientale dell'antica *Cales*, oggi attraversata dalla via Casilina e dall'autostrada Roma-Napoli (tav. 40 b)<sup>522</sup>. Allo scempio pae-

<sup>516</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 108.

<sup>517</sup> I gioielli che esibisce santa Barbara, come pure il panneggio di san Simone dipinto accanto, rimandano a un linguaggio formale in circolazione al tempo dell'esecuzione dei mosaici di Pasquale I (817-824): G. Matthiae, *Mosaici* cit., I, p. 239-242, II, fig. 201. Del resto anche l'iconografia delle scene del Martirio di San Lorenzo e del Miracolo di San Silvestro e il drago tradiscono una radice romana (S. Waetzoldt, *Die Kopien* cit., p. 30-31, 78-79, figg. 22, 86).

<sup>518</sup> R. Zuccaro, *Gli affreschi* cit., p. 31-33, tav. IV a.

<sup>519</sup> *Infra*, p. 153-155, 170-175.

<sup>520</sup> L. Speciale, *La Chiesa Rupestre di Santa Maria in Grotta (Notizie storiche/Le pitture)*, in *Civiltà Aurunca*, 26, 1994, p. 33-38, 63-80 (p. 78-79).

<sup>521</sup> *Supra*, p. 152.

<sup>522</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 111-112; G. Kalby, *Le grotte* cit., p. 341-342; A. Carotti, *Gli affreschi* cit.; A. Thiery, *La peinture murale in L'art dans l'Italie Mé-*

saggistico causato dalle moderne infrastrutture si è aggiunto il devastante intervento di ignoti ladri che, una ventina d'anni fa, hanno praticato profondi tagli alle pareti della cavità rupestre riuscendo a portar via ampie porzioni di pittura con uno spesso strato di tufo (tav. 40 a)<sup>523</sup>. Qualche anno dopo il furto, alcuni pezzi sono stati recuperati ed esposti al Museo dell'Opera e del Territorio presso la Reggia di Caserta, dove tuttora si trovano (tav. 40 b, 73 a-b)<sup>524</sup>. Allo stato dei fatti, l'analisi dell'originaria decorazione pittorica è possibile soltanto sulla base della documentazione preesistente<sup>525</sup>.

La Grotta delle Fornelle è costituita da un grande ambiente a pianta più o meno rettangolare comunicante, in corrispondenza della parete di fondo, con un piccolo vano quadrato al quale si accede tramite una piccola porta scavata al centro. Subito a destra dell'ingresso all'invaso principale si apre un altro spazio quadrangolare. L'insediamento rupestre è il risultato di un intervento di scavo eseguito dalla mano dell'uomo e non è, come supposto in precedenza, di origine naturale<sup>526</sup>. La sezione dell'ambiente principale, di pronunciata forma trapezoidale, appartiene a una tipologia che troviamo anche nella vicina Grotta dei Santi e a Santa Maria in Grotta di Rongolise<sup>527</sup>. L'inclinazione delle pareti può essere imputabile alla necessità di sopperire a problemi di statica<sup>528</sup>. Riguardo all'epoca di escavazione, la particolare volumetria di questo grande spazio, che nei sei metri di altezza e oltre quattordici di lunghezza non ha rapporto alcuno con l'architettura religiosa del sopraterreno, e l'ubicazione dello stesso all'interno di un'area caratterizzata da un marcato sfruttamento del substrato roccioso in epoca romana<sup>529</sup>, permettono di scartare l'ipotesi di un intervento medievale<sup>530</sup> e di proporre una datazione all'evo antico.

Quanto alle pitture, esse contribuiscono a sottolineare la distanza fra il senso dell'intervento di scavo e la successiva adibizione a luogo di culto cristiano : sulla superficie fortemente inclinata delle pareti laterali trovano po-

*ridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, t. IV, Roma, 1978, p. 467-489 (p. 471); M. D'Onofrio e V. Pace, *Italia romanica. La Campania*, Milano, 1981, p. 315-316; V. Pace, *La pittura medievale* cit., p. 251, 253; Id., *La pittura rupestre* cit., p. 403-404, 408. Sull'antica *Cales*, cfr. : W. Johannowsky, *Relazione* cit, p. 258-268; G. E. Carcaiso, *Storia dell'antica* cit., p. 109-146.

<sup>523</sup> V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 403.

<sup>524</sup> C. Celentano, *Frammenti di affresco raffiguranti un angelo (191). Frammento d'affresco raffigurante due santi (192)*, schede del catalogo a cura della Soprintendenza per i BB. AA. AA. e SS. per le province di Caserta e Benevento : in *Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli, 1995, p. 225-227.

<sup>525</sup> A. Carotti, *Gli affreschi* cit., p. 7-28.

<sup>526</sup> É. Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit., p. 246; G. Kalby, *Le grotte* cit., p. 338.

<sup>527</sup> *Infra*, p. 160-161.

<sup>528</sup> A. Venditti, *Architettura* cit., p. 367, 370.

<sup>529</sup> Sullo sfruttamento del tufo per la rete idrica di *Cales* : R. S. Femiano, *Linee di storia, topografia ed urbanistica dell'antica Cales*, Maddaloni, 1986, p. 105-126.

<sup>530</sup> A. Carotti, *Gli affreschi* cit., p. 5-6, 38-39.

sto, in un modo che appare del tutto casuale, soltanto due pannelli votivi. Sul fondo, una grande Ascensione, tema ricorrente nelle absidi campane fra la seconda metà dell'XI secolo e il XII, è stata adattata alla forma trapezoidale della parete verticale (tav. 40 a, 73 a)<sup>531</sup>.

Diversa è la situazione dei due piccoli ambienti, l'uno in prossimità dell'entrata, sulla destra, l'altro al di là della parete di fondo. Il primo, in origine interamente dipinto come a voler imitare una cappella, potrebbe essere contemporaneo al progetto di decorazione e realizzato per un intento devozionale (tav. 41 a). Anche il secondo, che non conserva però alcuna traccia di pittura, potrebbe essere il frutto di un intervento medievale, forse realizzato, come già supposto in passato<sup>532</sup>, per accogliere le spoglie di due personaggi di alto rango, il conte *Pandolfus* e sua moglie *Gualferada* i cui nomi prima del furto comparivano nella lunga iscrizione del bordo inferiore dell'antistante pannello con l'Ascensione<sup>533</sup>. L'ipotesi di una funzione funeraria dell'ambiente è sostenuta sulla base dell'assoluta mancanza di luce ed aerazione e dall'esistenza di una necropoli medievale nelle immediate vicinanze<sup>534</sup>.

Nel passare in rassegna la serie di pitture della grotta, cominciando dalla parete sinistra dell'invaso principale, dobbiamo purtroppo constatare che i ladri hanno completamente asportato la metà superiore del lungo pannello presso l'entrata. Ad una scena a carattere narrativo, della quale già in passato non risultava possibile fornire una chiave interpretativa, seguiva una *Theotokos* e ancora oltre l'episodio evangelico della danza di Salomé con la decapitazione del Battista (tav. 40 c)<sup>535</sup>. Nel mezzo della parete opposta, prima del furto si potevano scorgere le figure di sant'Elena, *S[AN]C[T]A ELE(NA)*, madre di Costantino, e san Giovanni evangelista, *S[AN]C[T]VS (IO)HANNES EV*, facenti parte dello stesso riquadro (tav. 73 b)<sup>536</sup>. Sulla parete di fondo, al di sotto della zona dove era raffigurata l'Ascensione, obbediente allo schema iconografico tradizionale con l'immagine del Cristo in una mandorla trasportata da quattro angeli sopra la Vergine orante affiancata dalla schiera degli apostoli, sono i resti di una serie di undici santi in posa frontale, interrotti al centro dall'apertura che immette nel piccolo ambiente retrostante<sup>537</sup>.

Le pareti della cappellina a destra dell'ingresso principale erano rivestite da una decorazione a due registri. Quello superiore ospitava una serie di

<sup>531</sup> Sull'Ascensione in area campana fra XI e XII secolo, cfr. *infra*, p. 226.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>533</sup> + *OC OPVS QVOD ASSPICITIS EGO PALDOLFVS COM(ES) (C)VM CVALFERADA COMETIXA VXORE [MEA] [...]*. Appena al di sopra, un'altra iscrizione alludeva al passo neotestamentario relativo all'episodio dell'Ascensione (*Atti degli Apostoli*, I, 11), *Ibid.*, p. 13.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 33-43.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 8-28, 45-56.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 18-19, fig. 9, 60. Il busto dell'Evangelista, staccato e rubato insieme alla stragrande maggioranza dei dipinti della Grotta delle Fornelle, è stato ritrovato ed è ora esposto al Museo della Reggia di Caserta : C. Celentano, *Frammenti* cit. p. 225-227, fig. 192 a.

<sup>537</sup> Già prima che i busti dei santi venissero asportati dalla parete non era

figure in posa stante oltre alla scena della Natività con l'Annuncio ai pastori e il Bagno del Bambino sulla parete di fondo. Di tutti i soggetti la deprezzazione non ha risparmiato che le parti meno rappresentative, come i bordi e la zona inferiore delle figure. Il registro sottostante, invece, si è conservato quasi integro ad eccezione, purtroppo, dell'interessante scena della «Dedicazione di un altare», inserita fra una serie di riquadri con specchiature a finto marmo, in parte già alterata prima dell'intervento di asportazione (tav. 41 a)<sup>538</sup>.

Sulla volta sono gli avanzi di un Cristo in gloria con i quattro simboli degli evangelisti. La sottostante schiera di santi in posa stante comprendeva: Nicola di Mira, Michele arcangelo, Pietro apostolo (tav. 41 b), con le chiavi formanti il suo monogramma, e un altro santo, forse Donato, all'interno del registro della parete sinistra; Caterina, *S[AN]C[T]A CATERINA*, e un monaco con scapolare in corrispondenza della parete di fondo; tracce di cinque figure non identificabili sulla parete destra<sup>539</sup>. A mezza altezza, lungo la

possibile (come si evince dalle fotografie precedenti al furto e dall'analisi di Anna Carotti) riconoscere l'identità dei personaggi (ad eccezione di san Michele arcangelo), per via dello scarso livello di leggibilità delle pitture o della perdita delle iscrizioni onomastiche. Ciononostante, dalla foggia degli abiti e dai tratti somatici è possibile ricavare alcuni dati riguardo a ciascuno di essi: cominciando la lettura da sinistra, il primo pannello ospitava un santo martire, barbuto con clamide e l'attributo della corona, una santa con orecchini a cerchio, croce astile e corona, una santa con *maphorion* che le copre il capo e mani aperte sul petto nel gesto dell'orante, san Michele arcangelo con *loros* e globo, un santo barbuto simile al primo anche per la clamide e l'attributo della corona; nel secondo pannello, a destra della porticina che immette nel vano retrostante, si potevano scorgere due santi vescovi d'età senile con barba bianca, un santo martire d'età giovanile, imberbe, con clamide e corona, due santi barbuti d'età senile con il libro delle sacre scritture in mano e infine un santo martire giovane, con barba nera lunga e appuntita, clamide e corona, cfr.: A. Carotti, *Gli affreschi* cit., p. 13-18, p. 51-54.

<sup>538</sup> Prima del furto era sopravvissuta la parte superiore della scena, con il busto di Cristo, sulla sinistra, nel ruolo di sacerdote officiante la messa e tre personaggi che sopraggiungevano da destra, un uomo in prima fila rivolto verso l'altare e due donne al seguito velate e recanti ceri accesi. Accanto all'aureola di Cristo, sopra la testa dei devoti, si poteva leggere quasi integralmente l'iscrizione votiva: *ICMVNDI ET IOHS FILIO M(EO) ET MA[RIA] (E)T LANDELGRI[MA] Q OF(FE) RVN(T) ALTARE DNO [...] AB(E)T [...]S[...] ISE[...] MAVRIC [...]*, *Ibid.*, p. 25-26, figg. 68, 76-77. L'immagine di Cristo-sacerdote, assai comune in ambito bizantino per via della fortuna iconografica della Comunione degli apostoli, in Occidente è rara e tuttavia si possono segnalare le versioni del reliquiario del Sancta Sanctorum (IX secolo) e del dipinto di Quindici (XI-XII secolo), dove Gesù è raffigurato nell'atto di celebrare la messa, avulso da qualsiasi contesto narrativo, e i casi della Grotta del Salvatore a Vallerano (X secolo) e quello, scoperto di recente, di Cimitile (XI-XII secolo), il primo riferibile all'episodio della Comunione degli apostoli, il secondo frutto di una fusione tra quest'ultima e una trinità in forma triandrica. Sul reliquiario lateranense, la pittura di Quindici e la scena di Vallerano si rinvia a: S. Piazza, *Une Communion* cit., p. 140-146, figg. 4, 10-11. Per l'immagine di Cimitile (attribuita al X secolo, ma a nostro avviso più tarda per le ragioni esposte a p. 67, n. 119) si veda: M. Falla Castelfranchi, *La teologia trinitaria* cit., p. 302-305, figg. 6-7.

<sup>539</sup> A. Carotti, *Gli affreschi*. cit., p. 20-28.

parete di sinistra e quella di fondo, correva un'iscrizione in capitali nere su fondo bianco alludente alla consacrazione dell'altare<sup>540</sup>.

Per quanto riguarda la cronologia delle fasi pittoriche succedutesi all'interno del santuario, gli interventi più antichi sono da individuare nella parete di fondo dell'invaso principale e nella decorazione dell'ambiente di destra. Nel primo caso, fra i confronti mossi a suo tempo da Anna Carotti, risulta condivisibile soprattutto quello fra l'Ascensione di Calvi e l'*Exultet* di Montecassino conservato al Vaticano (Vat. lat. 3784), databile agli anni '60 dell'XI secolo<sup>541</sup>. Proprio per questa ragione non trova giustificazione la proposta, che veniva avanzata dalla stessa studiosa, di posticipare l'epoca d'esecuzione della pittura rupestre alla fine dell'XI secolo o agli inizi del successivo per via di un presunto «impoverimento della cultura del periodo di Desiderio»<sup>542</sup>. Tenendo presente le affinità con l'*Exultet*, che emergono specialmente dal confronto dei volti dei vari personaggi, il trentennio dell'abbaziale di Desiderio (1058-1087) sembrerebbe indicare l'arco cronologico entro il quale ascrivere, con minore margine di errore, le prime pitture della Grotta delle Fornelle.

Analogamente, le somiglianze ravvisate fra i soggetti della navata centrale di Sant'Angelo in Formis e la decorazione della cappella laterale dell'oratorio rupestre farebbero pensare, per questo secondo nucleo di pitture, a una datazione più o meno nell'ultimo quarto dell'XI secolo e non «alla prima metà o, forse, al primo quarto del XII»<sup>543</sup>.

Ai primi decenni del XII secolo, per via delle strette affinità con il ciclo della cripta di Santa Maria del Piano presso Ausonia, si può attribuire, invece, l'ampio pannello della parete sinistra dell'ambiente principale<sup>544</sup>, come del resto già rilevato in passato, non solo per la simile impaginazione della stessa scena agiografica, la decapitazione del Battista, ma anche per l'assetto delle singole figure e il disegno dei relativi volti<sup>545</sup>. Sullo scorcio del XII secolo se non ai primi anni del XIII, infine, è possibile assegnare il riquadro della parete destra con il san Giovanni e sant'Elena. L'accentuato linearismo del panneggio dell'evangelista, infatti, incontra una rimarchevole somiglianza nell'apostolo Paolo della vicina Grotta dei Santi (tavv. 72 c, 73 b)<sup>546</sup>.

<sup>540</sup> + KALENDAS NOVEMB[E]R (E)R[I]T (D)E(D)[IC]ATIO ISSTIVS ALTARE [IN] ONORE DI ET SCE MARI[AE] (V)IR(GI)[NIS] ET SC(I) MICHAELIS ET SCI PETRI APOSTVLI ET SCI NI(C)[OLA](I) ET SC [...] OMNIV SANCTORV, *Ibid.*, p. 20.

<sup>541</sup> A. Carotti, *Gli affreschi* cit., p. 64; B. Brenk, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784, Exultet*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Montecassino, 1994, p. 211-213 e tavv. fuori testo.

<sup>542</sup> A. Carotti, *Gli affreschi* cit., p. 65.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>544</sup> Sulle pitture di Ausonia : G. C. Macchiarella, *Il ciclo di affreschi della cripta del santuario di S. Maria del Piano presso Ausonia*, Roma, 1981, p. 45-143; P. Mathis, *Chiesa di Santa Maria del Piano (Cripta)*, in G. Orofino, *Affreschi in Val Comino* cit., p. 45-49; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 318 («Santuario di Santa Maria del Piano», scheda a cura di S. Romano).

<sup>545</sup> A. Carotti, *Gli affreschi* cit., p. 66.

<sup>546</sup> *Supra*, p. 148.

*Fasani (Sessa Aurunca), Grotta di San Michele*

In un terreno agricolo della campagna di Fasani, piccola frazione di Sessa Aurunca, si conservano tre pannelli pittorici di età medievale aderenti, uno accanto all'altro, a un costone di tufo seminascosto da un fossato<sup>547</sup>. Il primo da sinistra è di forma rettangolare e rappresenta un'unica figura in posa stante (tav. 41 c), mentre gli altri due, più ampi, ospitano tre personaggi ciascuno e rivestono due superfici concave (tavv. 73 c, 74-75). In origine, verosimilmente, queste ultime fungevano da absidiole di una cappella interamente scavata nella roccia, distrutta dal deprecabile sbancamento della collina per l'uso agricolo del terreno. Cosicché allo stato attuale le pitture risultano esposte alle intemperie e le dimensioni dell'ambiente originario non sono individuabili. Né aiuta a formulare ipotesi interpretative, ovviamente, l'interramento dell'originario livello di calpestio.

Nonostante alcune lacune, probabilmente dovute ad atti vandalici, e lo stato di totale abbandono, i tre pannelli versano in discrete condizioni, tanto che ciascun personaggio appare ancora riconoscibile. Cominciando la lettura da sinistra, incontriamo dapprima un santo in abiti ecclesiastici con la mano destra impegnata nel gesto della benedizione e il libro delle sacre scritture nell'altra. L'iscrizione onomastica permette di riconoscere san Massimo : *S(ANCTVS) MAXIM[VS]* (tav. 41 c). Giova notare come la banda che indossa sopra la casula scenda lungo il busto soltanto dalla spalla sinistra, alla maniera dell'*orarion* diaconale e diversamente, quindi, dall'*omophorion* vescovile<sup>548</sup>. Il dettaglio assume valore se si considera che il san Massimo più venerato in questa regione, in particolare a Capua e Gaeta, è il martire di Apamea, celebrato appunto come diacono in un calendario dell'XI secolo conservato a Grottaferrata<sup>549</sup>.

A poco più di un metro di distanza, sulla destra, si trova un pannello con l'immagine di Cristo al centro, l'arcangelo Michele (*MIHAEL*) a sinistra e san Pietro a destra : *[PE]TRVS* (tav. 73 c, 74 c, 75 a, d). La rappresentazione ben si presta alla spazialità di un vano absidale. I personaggi, in posa ieratica, si stagliano su un fondo a bande sovrapposte alludenti ai cieli dell'empireo. Sopra la banda rossa dell'ultimo cielo si conserva parte di un motivo geometrico a ventaglio che produce un rimarchevole effetto volumetrico (tav. 74 b).

Un'originale scelta iconografica è degna d'attenzione : accanto al Cristo non è stata rappresentata la tradizionale coppia di apostoli, Pietro e Paolo, o quella altrettanto consueta degli arcangeli Gabriele e Michele, piuttosto si è preferito selezionare i personaggi che nei rispettivi abbinamenti primeggiano per popolarità e devozione, appunto Pietro e Michele. La stessa soluzione

<sup>547</sup> A. M. Villucci, *Gli affreschi di S. Michele di Gualana a Fasani di Sessa Aurunca*, in *Testimonianze della pittura medievale in territorio aurunca*, Marina di Minturno, 1999, p. 9-16 (1ª ed. Scauri 1986). Vedi anche Pace (V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 404, 407-408).

<sup>548</sup> Sull'*omophorion* : C. Cecchelli, *La Vita di Roma* cit. II, p. 933-1032.

<sup>549</sup> D. Ambrasi, *Massimo, santo, martire di Apamea*, in *Bibl.SS*, IX, Roma, 1967, coll. 37-39.

è stata adottata per la decorazione di un'absidiola della vicina Santa Maria in Foroclaudio<sup>550</sup>.

L'altra parete concava, poco più a destra, ospita una Vergine orante affiancata da Tommaso apostolo a sinistra (*THOMAS*), e Nicola di Mira sulla destra (*NYCOLAVS*) (tav. 74 a, 75 b-c)<sup>551</sup>. Il fondo, compreso il decoro a ventaglio sulla sommità, è simile al precedente e meglio conservato. Ai lati del nimbo della Vergine ci sono le abbreviazioni in greco «MP ΘY», del tutto usuali anche in area latina. Alla base del pannello corre un'iscrizione votiva con l'abituale formula *Ego... cum... pingere fecimus*<sup>552</sup>.

Le figure dei pannelli di Fasani divergono l'una dall'altra per alcune peculiarità. Le differenze fra i personaggi rappresentati sono date non soltanto dalle vesti e dagli attributi, l'*orarion*, le chiavi monogrammate di Pietro, il *loros* dell'arcangelo, ma anche dalla caratterizzazione somatica dei volti. Così quello di Nicola, canuto con barba e baffi pure bianchi, o quello di Pietro con la tipica sequenza di ricci bianco-grigi passanti sopra la fronte, obbediscono a modelli di lunga tradizione.

Dal punto di vista formale le pitture di Fasani ricordano gli affreschi del secondo strato della Grotta dei Santi, databili alla metà circa dell'XI secolo<sup>553</sup>. Le assonanze, che non sono però rivelabili al punto da sostenere un'ipotesi di esecuzione da parte dello stesso cantiere, vanno dalla stilizzazione dei panneggi, all'uso dello stesso campionario cromatico, alla rappresentazione del fondo a bande sovrapposte con i cieli dell'empireo realizzati tramite una sequenza di linee rosse ondulate, oltre all'impiego della medesima formula nelle iscrizioni votive in corrispondenza del margine inferiore del pannello.

In ragione di tali affinità si può ipotizzare anche per il nucleo di Fasani una datazione intorno alla metà dell'XI secolo. Poco si può dire riguardo all'originaria funzione dell'insediamento rupestre, se non che il termine «sacerdote» presente nell'iscrizione porterebbe ad escludere l'esistenza in

<sup>550</sup> M. D'Onofrio, V. Pace, *Italia romanica* cit., p. 109-112, bibl. a p. 113.

<sup>551</sup> In passato veniva attribuita particolare rilevanza alla data del trasferimento delle reliquie di san Nicola da Mira a Bari, avvenuta nel 1087, assegnando a quest'avvenimento il valore di *terminus post quem* per la datazione delle immagini di Nicola in Italia meridionale: H. Belting, *Studien* cit., p. 105, 110. Alcuni studiosi, tuttavia, hanno avanzato perplessità in proposito, dato che l'intervento di traslazione delle spoglie del vescovo di Mira può essere interpretato come un esplicito segno di un culto nicolaiano già radicato nella penisola: G. P. Bognetti, *I «Loca Sanctorum» e la storia della chiesa nel regno dei Longobardi* in S. Boesch Gajano, a cura di, *Agiografia altomedievale*, Bologna, 1976, p. 105-143 (p. 107). Si veda il caso pugliese di un'immagine di san Nicola probabilmente anteriore alla traslazione delle reliquie: M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991, p. 105.

<sup>552</sup> † *EGO SASS[...] CV(M) BI[...]I[...]JO SACERDOTE [...] PING(ERE) FE-CI(MVS)*. Quando Villucci vide le pitture l'iscrizione era meno lacunosa: [...] *SACERDOTE [...]PTIONE PING(ERE) FECIMVS*, A. M. Villucci, *Gli affreschi* cit., p. 13. Sulle iscrizioni votive con la formula *Ego... cum... pingere feci*, cfr. *infra*, p. 238.

<sup>553</sup> *Supra*, p. 146-148.



questo luogo di una comunità monastica. Piuttosto, data la presenza delle due absidiole, è preferibile pensare a una piccola cappella per una comunità rurale.

*Monte Massico, Grotta di San Martino*

L'eremo di San Martino sulla cima del monte Massico, non lontano dal golfo di Gaeta, presenta al suo interno una struttura muraria voltata a botte con estesi brani di pittura altomedievale e pannelli devozionali di epoca successiva (tav. 42 a)<sup>554</sup>. L'antro naturale si apre proprio al di sotto di un piano dove sorgono i resti di un cenobio benedettino<sup>555</sup>. Per quanto riguarda il santo titolare, sappiamo da Gregorio Magno che non si tratta del noto vescovo di Tours, bensì di quel *venerabilis Martinus* che si separò da san Benedetto per ritirarsi a vita eremitica<sup>556</sup>. Le pitture all'interno dell'eremo rupestre attestano la frequentazione del luogo dal VI al XVII secolo.

A breve distanza dall'ingresso della grotta, la superficie irregolare della roccia calcarea è stata foderata con una struttura muraria voltata a botte in laterizi alternati a blocchi di tufo<sup>557</sup>. L'ambiente misura più o meno 4 metri e mezzo di lunghezza, mentre la larghezza, di circa 3 metri all'entrata, va progressivamente diminuendo verso il fondo, dove raggiunge appena un metro. La parete sinistra è costituita da una muratura continua, diversamente da quella di destra contraddistinta da due piccole arcate che lasciano a vista il calcare naturale. La funzione di queste ultime, apparentemente incomprensibile, è legata con ogni probabilità alla presenza di una sorgente d'acqua, visto che la prima arcata mette in evidenza lo stillicidio della roccia. In corrispondenza del secondo arco, l'ambiente è occupato da un altare moderno in muratura, ortogonale all'asse longitudinale della struttura voltata, al di sopra del quale si erge un muro provvisto al centro di un'apertura quadrangolare. Nella zona d'ingresso alla grotta, tracce di muratura farebbero pensare ad un'originaria cortina muraria posta a protezione del piccolo edificio.

L'imbotte presenta due decorazioni sovrapposte, in ampi tratti difficilmente distinguibili a causa della grave alterazione degli intonaci, tanto da

<sup>554</sup> N. Borrelli, *La grotta di S. Martino del Massico e gli affreschi dell'XI sec. scoperti da S. E. Fedele*, in *Latina Gens*, 10, ottobre 1935, p. 262-267; A. M. Villucci, *I monumenti di Sessa Aurunca*, Scauri, 1980, p. 34; U. Zannini, *San Martino: vita e culto di un santo attraverso le falsificazioni medievali*, in U. Zannini, G. Guadagno, *S. Martino e S. Bernardo*, Marina di Minturno, 1997, p. 13-45, tavv. I-XIV; G. Guadagno, *Bernardo, Carinola e Foro Claudio tra falsificazioni e verità storiche*, ivi, p. 65-98, tavv. XV-XVII.

<sup>555</sup> U. Zannini, *San Martino* cit., p. 28-33, 38-43.

<sup>556</sup> Gregorio Magno ne parla nel terzo libro dei Dialoghi (Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 326-336), cfr. D. Ambrasi, *Martino (Marco) di Monte Massico, il solitario*, in *Bibl.SS.*, VIII, Roma, 1966, coll. 1237-1240; U. Zannini, *San Martino* cit., 16-21. Cfr. *infra*, p. 185-186.

<sup>557</sup> U. Zannini, *San Martino* cit., p. 41. Sull'impiego di questa tecnica muraria in Campania: G. Ausiello, *Architettura medievale. Tecniche costruttive in Campania*, Napoli, 1999, p. 192-198 (part. le tabelle B3, B4 e B5, p. 195-196).

imporre un'attenta lettura delle superfici a vista, che verrà condotta a cominciare dalla decorazione più recente, della quale è possibile ricostruire l'intero programma iconografico, almeno nel suo assetto generale.

La superficie pittorica del secondo strato, seppur lacunosa e assai deteriorata, permette di affermare che all'origine essa copriva l'intera fronte dell'arco d'ingresso e la prima metà dell'ambiente voltato. Nella volta campeggia, su un fondo blu scuro stellato, l'immagine clipeata del Cristo benedicente sostenuta da quattro angeli-cariatidi che poggiano i piedi su una fascia di prato fiorito contraddistinto da pianticelle a ciuffo rosse e bianche (tav. 42 c, 76 d). Sulla parete destra l'intonaco dipinto si arresta a quest'altezza, dato che lo spazio sottostante è occupato dalle due arcate. Il muro di sinistra, invece, conserva parzialmente la rappresentazione di una schiera di personaggi, separata dal tema della volta mediante un'iscrizione, anch'essa lacunosa, che corre orizzontalmente fra bande ocre e nere.

Il soggetto sulla fronte dell'arco d'ingresso è di ardua identificazione (tav. 43 a). Resta soltanto, sulla destra, una porzione d'intonaco completamente invaso da efflorescenze saline sul quale si scorgono le tracce di un clipeo centrale con una figura a mezzo busto e accanto un personaggio nimbato che esibisce un libro. L'ipotesi più probabile è che si tratti di un'altra *imago* clipeata di Cristo accompagnata, in questo caso, dagli evangelisti.

L'iscrizione lungo la parete sinistra dell'imbotte è di estremo interesse poiché attesta l'intitolazione dell'opera all'eremita Martino (tav. 43 b). Le lettere capitali, dipinte in bianco su fondo rosso, permettono ancora di leggere : *[VIR]GINIS ET BEATI MARTINI CON[FESSORIS]*<sup>558</sup>. Per la descrizione dei personaggi raffigurati nel registro inferiore, viene in aiuto una fotografia pubblicata negli anni '30 del secolo scorso (tav. 43 c)<sup>559</sup>. Nella vecchia documentazione in bianco e nero si distinguono, assai meglio che allo stato attuale (tavv. 43 b, 77 a) sei figure nimbate, anche se su questa parete, in origine, doveva essercene un numero maggiore, data la frammentarietà della superficie pittorica e lo spazio a disposizione.

Diversamente dalla frequente tipologia iconica delle teorie di santi equidistanti a figura intera, questi personaggi sono disposti a gruppi di tre, allineati su due piani. Tutti maschili, con lunga barba o imberbi, compiono il gesto della benedizione con la mano destra. L'elemento che li accomuna è la veste, un semplice pallio bianco. Privi come sono degli usuali elementi iconografici che permettono la distinzione fra santi martiri, vescovi o monaci, l'ipotesi più probabile è che essi rappresentino una schiera di apostoli.

La parziale caduta di questo secondo strato di pittura permette di riconoscere le tracce di un intonaco precedente che aderisce alla superficie muraria dell'ambiente voltato (tav. 43 b)<sup>560</sup>. Nonostante il grave stato di alterazione e l'esiguità della superficie attualmente visibile, è quindi possibile for-

<sup>558</sup> Di recente Zannini ha rinunciato a una lettura dell'iscrizione («la fascia centrale, dipinta in rosso, presenta scritte da decifrare», U. Zannini, *San Martino* cit., p. 43), che invece venne trascritta correttamente, a suo tempo, da Borrelli (N. Borrelli, *La grotta* cit., p. 267).

<sup>559</sup> La fotografia era stata ceduta a Borrelli da Lydia de Ferraris, *Ibid.*, p. 266.

<sup>560</sup> L'esistenza di uno strato più antico è stata segnalata solo di recente : «[...] le sovrapposizioni delle varie fasi pittoriche ci rivelano che al di sotto degli affre-

nire alcuni dati ed esprimere qualche considerazione anche in merito alla prima campagna pittorica.

Essa rivestiva l'intera superficie dell'imbotte, dal momento che pure nella zona di fondo, non raggiunta dalla pittura del secondo strato, si scorgono numerose tracce di colore di una decorazione primitiva. Laddove, sulla parete sinistra, è caduto l'intonaco con la raffigurazione della schiera di personaggi nimbati, si vedono i resti di una pittura costituita da una base omogenea di bianco sulla quale sono state stese ampie e fluide pennellate in rosso e in ocra ora ad andamento libero, prive di un ordine geometrico, ora rettilinee disposte diagonalmente (tav. 76 c). Più in basso, verso l'ingresso, su una porzione d'intonaco appartenente allo stesso strato si intrecciano alcune pennellate sempre in ocra, che in basso, sulla sinistra, sembrano raffigurare un volatile (tav. 76 b).

In corrispondenza dell'iscrizione dedicatoria del secondo strato, l'intonaco sottostante è percorso da una linea nera orizzontale, segno che autorizza a credere che anche la prima decorazione prevedesse una divisione in due registri. L'ipotesi è avvalorata dal fatto che si è conservato alla stessa altezza, sulla destra, un tratto di iscrizione pittorica a lettere capitali latine, di dimensioni maggiori rispetto all'iscrizione dell'intonaco soprastante, dipinte in rosso su una banda bianca contornata da una fascia doppia, nera e rossa (tav. 42 b)<sup>561</sup>. La traccia è sufficiente per stabilire che le lettere erano disposte almeno su due righe.

Un altro dato, di grande interesse, è venuto alla luce nella perlustrazione, assai poco agevole, dell'angusto spazio di risulta fra il muro con la finestrella e quello di fondo. In quest'ultimo tratto la volta si riduce e arriva a raggiungere appena un metro di larghezza. Dopo un'attenta osservazione è stato possibile individuare i resti di una grande croce gemmata (tav. 76 a, fig. 10).

Un sottile strato di scialbo che ricopre le campiture cromatiche non impedisce di distinguere il braccio orizzontale destro, a terminazione patente, e parte di quello verticale, in linea con l'asse longitudinale dell'imbotte, color giallo-ocra e profilati da una bordura rossa perlinata di bianco. Si nota, inoltre, la presenza in tracce di un cerchio rosso oltrepassante i quattro bracci a circa metà lunghezza. Intorno alla croce, soprattutto a sinistra, sono visibili resti di motivi ornamentali: cerchietti grigio-azzurri su fondo giallo e segmenti rossi su una banda bianca.

Il braccio superiore della croce è occultato dal muro con la finestrella costruito agli inizi del XVII secolo, epoca alla quale si riferisce la Crocifissione dipinta sul lato frontale. La piccola apertura lascia scorgere i resti di una pittura più antica aderente al fondo dell'imbotte, databile al XIV secolo, raffigurante anche in questo caso una Crocifissione. Di essa sono ancora visibili la parte superiore del Cristo e il san Giovanni<sup>562</sup>.

schi laterali (processione di donne e santi?) vi è una fase più antica successivamente coperta da quest'ultimi», U. Zannini, *San Martino* cit., p. 41.

<sup>561</sup> Si leggono soltanto, dopo un segno di interpunzione, le lettere «PR».

<sup>562</sup> La prima segnalazione dell'esistenza del pannello trecentesco, visibile soltanto dalla finestrella del muro di fondo, si deve a Antonio Marcello Villucci (A. M. Villucci, *I monumenti* cit., p. 34).

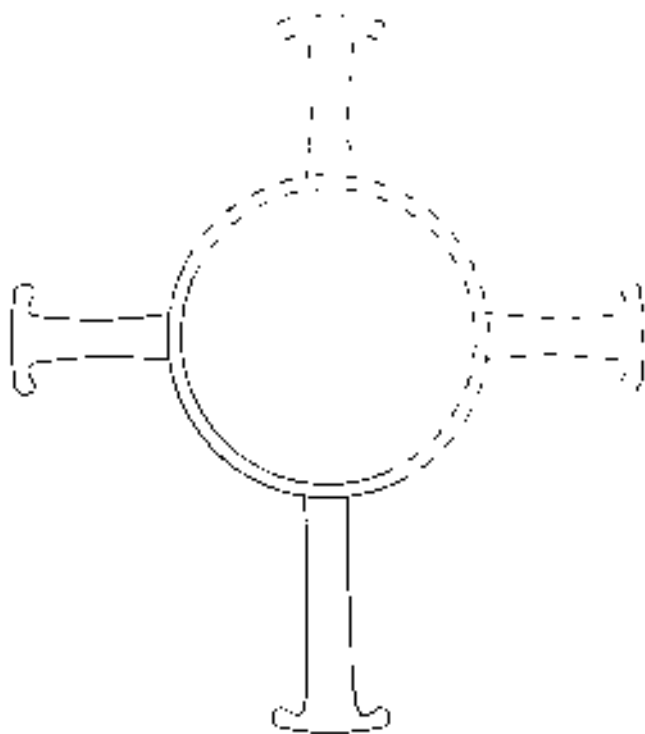


Fig. 10 – Grotta di S. Martino, imbotte, ipotesi di ricostruzione della croce gemmata.

Recuperato l'assetto generale del secondo intervento pittorico e non poco di quello originario, è possibile fornire un'interpretazione sull'ambiente rupestre così come è stato concepito in origine e individuare gli interventi di trasformazione che ha subito fino all'esecuzione del pannello seicentesco. La convergenza di più elementi, infatti, porta a credere che la grotta abbia perduto ben presto la funzione di eremo per divenire sede di culto e meta di pellegrinaggio<sup>563</sup>.

Per quanto riguarda il primo intervento pittorico, l'importanza del rinvenimento della croce è dovuta alla sua non casuale ubicazione. Proprio al di sotto di essa, infatti, nonostante l'accumulo di pietrisco prodotto dal parziale sventramento della finestrella e della parete di fondo, si nota un incasso rettangolare, interpretabile come una tomba. Siccome dalle fonti sappiamo che all'interno della grotta furono custoditi i resti del beato Martino, è ragionevole pensare che questo spazio accogliesse le sue reliquie<sup>564</sup>. Il senso dell'immagine della croce sembra potersi ricondurre, dunque, alla sfera funeraria. Inoltre, la sua presenza autorizza a pensare che la *cella sancta crucis in monte Marsico*, ricordata nel *Chronicon vulturnense* fra i possedimenti

<sup>563</sup> Vedi *infra*, p. 185-188.

<sup>564</sup> U. Zannini, *San Martino* cit., p. 43. Sulle fonti che attestano la presenza delle spoglie di Martino : *Ibid.*, p. 33-38.

dell'abbazia di Montecassino, possa identificarsi proprio con l'eremo del beato Martino<sup>565</sup>.

Anche la funzione stessa del piccolo edificio voltato, con ogni probabilità contemporaneo al primo intervento pittorico, che rivestiva interamente l'ambiente a differenza del secondo strato, è meglio comprensibile se messa in rapporto alla presenza delle spoglie del santo. Tenendo presente che Martino visse verosimilmente nel VI secolo, la datazione più probabile per la costruzione di questo ambiente e la realizzazione della sua decorazione potrebbe collocarsi in un arco di tempo che va dalla seconda metà del VI secolo e la prima metà del VII. Il genere aniconico delle pitture, il carattere paleografico dell'iscrizione e anche le modalità tecnico-esecutive delle stesse danno consistenza a quest'ipotesi<sup>566</sup>.

Il secondo intervento pittorico si riferisce ad un arco cronologico che va dal IX secolo inoltrato ai primi decenni del successivo. La datazione si evince in questo caso sulla base dell'esame stilistico, come si avrà modo di approfondire in seguito, data l'entità dei brani superstiti che conservano volti e panneggi di diversi personaggi<sup>567</sup>.

In occasione della stesura del secondo strato si verifica un cambiamento di programma (figg. 11-12). Non viene, infatti, decorato l'intero imbotte, ma soltanto la metà anteriore. Sulle pareti laterali, in corrispondenza del punto d'incontro delle arcate e sul muro di fronte, si nota la presenza di due buche che probabilmente sono servite ad ancorare una struttura divisoria, lignea o lapidea, posta a protezione del sepolcro. Essa doveva essere contem-

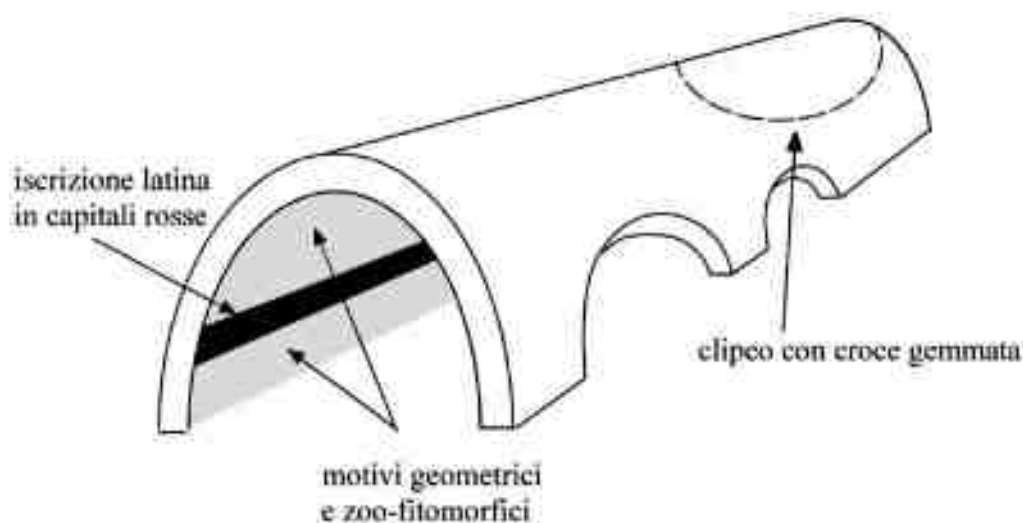


Fig. 11 – Grotta di S. Martino, imbotte, ipotesi di ricostruzione della prima fase decorativa.

<sup>565</sup> *Chronicon Vulturense*, a cura di V. Federici, 3 voll., Roma, 1925-1940, p. 284.

<sup>566</sup> Si veda *infra*, p. 215-216.

<sup>567</sup> Si veda *infra*, p. 217-219.



Fig. 12 – Grotta di S. Martino, imbotte, ipotesi di ricostruzione della seconda fase decorativa.

poranea o anteriore al secondo strato di pittura, certamente non posteriore, tenuto conto che l'intervento pittorico si arresta proprio in coincidenza delle due cavità. L'*imago* clipeata del Cristo con angeli cariatidi, che va a coprire l'imbotte, segue un modello iconografico attestato nell'ambito della produzione artistica della *Langobardia Minor*<sup>568</sup>. Le nuove pitture e il mutamento nell'assetto della struttura vanno interpretate, a nostro avviso, come il segno della trasformazione dell'ambiente da sepolcro a cappella-santuario.

Nel corso del Trecento, come abbiamo visto, la parete di fondo viene decorata con una Crocifissione, probabile intervento mosso da un intento devozionale, attestante il prosieguito della frequentazione del luogo da parte di devoti e pellegrini, che durerà almeno fino al Seicento, allorché nella zona di fondo, probabilmente in occasione della traslazione a Carinola delle reliquie di Martino, verrà eretto il muro con un nuovo pannello votivo e l'antistante altare<sup>569</sup>. L'apertura quadrangolare al centro sembrerebbe aver avuto, verosimilmente, la funzione di *fenestella confessionis* a garanzia di un contatto diretto con la tomba dell'eremita.

#### *Rongolise, Santuario di Santa Maria in Grotta*

Poco lontano dall'abitato di Rongolise, accanto a un importante e antico tracciato viario che collega Sessa Aurunca alla Valle del Garigliano, sorge la chiesa di Santa Maria in Grotta, scavata nel tufo della collina (tav. 44 a)<sup>570</sup>. Il monumento, noto agli storici dell'arte soprattutto per l'immagine di una *Dormitio Virginis* dipinta al suo interno (tav. 77 c), è stato oggetto di un re-

<sup>568</sup> H. Belting, *Die Basilica* cit., p. 48-51.

<sup>569</sup> G. Guadagno, *Bernardo* cit., p. 96-98.

<sup>570</sup> G. Torriero, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 19-27, 39-62; A. M. Villucci, *Le pitture di Santa Maria in Grotta a Rongolise*, in *Campania Felix*, II, 16, 1997, p. 315 (rist. in : Id., *Testimonianze della pittura medievale in territorio aurunco*, Marina di Minturno, 1999, p. 33-36).

cente restauro che ha interessato oltre all'invaso principale e il folto gruppo di testimonianze pittoriche ivi conservate, gli ambienti laterali, scavati anch'essi nel tufo, che erano rimasti fino ad allora inesplorati perché nascosti da materiale di riporto e tamponature<sup>571</sup>.

Inaspettatamente, quindi, è avvenuto il recupero di un articolato insediamento rupestre a più livelli, che in origine si sviluppava ancora più all'interno della collina, nel punto dove oggi è la strada interpoderale che sale proprio sul retro della chiesa<sup>572</sup>. La facciata in muratura, che maschera la parete tufacea forse erosa nel tempo, sembrerebbe risalire al XVII secolo.

È possibile che già in età romana si fosse sviluppato in questo luogo un primo nucleo di ambienti rupestri, visto che è stato datato ad epoca antica il collettore di un acquedotto scavato proprio accanto a un vano laterale della chiesa<sup>573</sup>. Lo stesso ambiente principale, del resto, all'interno del quale in età medievale e moderna sono stati via via eseguiti i pannelli votivi, ha forme e proporzioni che fanno pensare a una sua realizzazione in un periodo precedente l'uso religioso, probabilmente legata ad attività agricole<sup>574</sup>. Le alte pareti longitudinali che quasi si toccano all'altezza della volta sono state scavate in tal modo per ovviare a problemi di statica<sup>575</sup>. La spazialità dell'invaso, oltre tutto, non richiama nessun elemento dell'architettura religiosa *sub divo*, neppure in forma assai rozza come spesso accade negli edifici di culto rupestri.

È comunque più che probabile che in età medievale, accanto alla funzione religiosa assoluta dall'ambiente principale, altri ambienti dovessero servire per uso agricolo. Uno di essi, infatti, con una vasca quasi circolare scavata in un angolo, è stato interpretato come spazio funzionale alla spremitura dell'uva<sup>576</sup>. Per quanto riguarda la natura dell'insediamento religioso, all'ipotesi di un piccolo cenobio si è preferita quella di una chiesa rurale dal momento che, già all'origine, il complesso rupestre non si trovava in un luogo isolato ma in prossimità di una strada assai frequentata<sup>577</sup>. Giova ricorda-

<sup>571</sup> G. Torriero, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 39-46. Sulle pitture di Rongolise, oltre a A. M. Villucci, *Le pitture* cit., p. 315, cfr. : A. O. Quintavalle, *Rongolise e Santa Maria della Piana : tesori dell'XI e del XII secolo*, Santa Maria Capua Vetere, 1934; M. Bonicatti, *Considerazioni su alcuni affreschi medioevali della Campania*, in *Bollettino d'arte*, 43, 1958, p. 12-25. G. Lorenzoni, *Le pitture di S. M. in Grotta a Rongolise e il problema della loro datazione*, in *Napoli Nobilissima*, V, Napoli, 1966, p. 45-52; A. Thiery, *La peinture murale* cit., p. 486-487; V. Pace, *La pittura medievale* cit., p. 255, 260; Id., *La pittura rupestre* cit., p. 408, 413, e soprattutto L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 33-38, 63-80.

<sup>572</sup> G. Torriero, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 40-41.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 43, 45; A. M. Villucci, *Le pitture* cit., p. 315.

<sup>574</sup> Giuseppina Terriero non esclude «che la frequentazione della grotta risalga ad un'epoca anteriore a quella attestata dalla decorazione pittorica», anche se per la studiosa nel caso di Rongolise come di altri insediamenti rupestri dello stesso territorio si tratterebbe di «un uso generalizzato di cavità naturali riorganizzate dall'uomo» (G. Torriero, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 23, 40) e non di ambienti di origine artificiale come invece crediamo che siano.

<sup>575</sup> A. Venditti, *Architettura bizantina* cit., p. 367.

<sup>576</sup> A. M. Villucci, *Le pitture* cit., p. 315.

<sup>577</sup> L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 37.

re, a tal proposito, che nell'iscrizione votiva alla base della *Theotokos* dipinta sulla parete destra dell'ambiente principale (tav. 78 b), risalente con ogni probabilità alla metà del XIII secolo<sup>578</sup>, ha lasciato il nome un *Martinus presbyter*, qualifica che dimostra la sua appartenenza al clero e non ad una comunità monastica.

Il recente restauro ha messo in luce il più antico intervento pittorico del santuario<sup>579</sup>. Si tratta di una pittura raffigurante una Vergine fra due arcangeli dipinta nella zona superiore della parete di fondo dell'invaso centrale (tav. 44 b). Il pannello, che ha forma trapezoidale a causa dell'inclinazione delle pareti laterali, è stato sacrificato di quasi tutta la parte inferiore quando, sul finire del XVII secolo, è stata realizzata una nuova decorazione più consona all'allestimento dell'altare barocco. Nonostante la menomazione e il cattivo stato conservativo dovuto al deterioramento diffuso della pellicola pittorica, il dipinto è ben leggibile nel suo assetto generale e sufficientemente integro per poter documentare il buon livello qualitativo dell'esecuzione.

Al centro di un paesaggio paradisiaco caratterizzato da un fondo verde scuro sovrastato da una sottile banda azzurra e da una fascia di terreno ocre sulla quale si stagliano fiori rossi, è collocata una Vergine con Bambino seduta su un trono con un dossale decorato in alto da due insoliti riccioli rivolti verso l'esterno. Ai lati i due eleganti arcangeli con maniche verdi su tunica e pallio bianchi ornati da *clavi* porpora, benedicono e porgono il palmo della mano destra aperto verso la *Theotokos* in segno di deferenza. Per alcuni aspetti le figure degli arcangeli rimandano a quelli dello strato più antico della Grotta dei Santi a Calvi (tav. 72 a)<sup>580</sup>. Simile è il modo di dipingere le ali rosse e bianche, l'ovale dei volti leggermente di tre quarti, la rotondità e la grandezza degli occhi, il gesto e il tratto della mano aperta. Per altri versi le due esecuzioni pittoriche si distanziano notevolmente: a Rongolise manca il rigore della simmetria imposta alle figure del primo strato di Calvi. Si rivela, di contro, una maggiore fluidità nei panneggi percorsi da pieghe e svolazzi che rimandano a un repertorio di forme convenzionali di lunga tradizione<sup>581</sup>. Da notare l'uso parsimonioso del pigmento blu, utilizzato nell'inserito superiore del fondo in corrispondenza delle due figure angeliche e in leggere pennellate sulle vesti e perfino sui volti. La datazione di questa prima fase esecutiva, anche grazie ai confronti col primo strato di Calvi, si colloca agevolmente nel pieno X secolo<sup>582</sup>.

Il secondo intervento pittorico nel santuario rupestre consiste nel pannello con la *Dormitio Virginis*, dipinto al centro della parete destra, noto per l'alto livello qualitativo e la stretta parentela con la produzione greca, alla quale rimanda perfino l'iscrizione esplicativa: *KOIMHΣHΣ TH[Σ] Θ[EO]TO]KOY* (tav. 77 c).

<sup>578</sup> *Infra*, p. 164.

<sup>579</sup> L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 37.

<sup>580</sup> Cfr. *supra*, p. 145-146.

<sup>581</sup> Sulle cosiddette «pieghe ad omega», cfr. F. De' Maffei, *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale*, in *Commentari*, 24, 1973, p. 255-282, part. p. 255-257.

<sup>582</sup> Non lontana la datazione proposta da Lucinia Speciale, «tra la fine del X e i primi decenni dell'XI», L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 67.



La conformità all'iconografia e al *ductus* formale di stampo comneno non autorizza a pensare a un'origine greca degli esecutori del dipinto, quanto piuttosto alla conoscenza di modelli di matrice bizantina rielaborati dagli *ateliers* cassinesi d'età desideriana e aggiornati mediante la ricezione delle proposte provenienti dai grandi cantieri musivi della Sicilia normanna<sup>583</sup>. Con questi presupposti il pannello di Rongolise, che tradizionalmente veniva datato all'XI secolo<sup>584</sup>, è stato giustamente posticipato alla seconda metà del XII secolo, tenendo conto fra l'altro delle analogie che si incontrano nella *Koimesis* di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo, realizzata intorno alla metà del XII secolo<sup>585</sup>.

L'estremità sinistra del riquadro della *Dormitio* è coperta dal bordo di un pannello raffigurante san Tommaso e l'arcangelo Michele, attribuibile, per via della sovrapposizione e della sua peculiare resa formale, a un intervento pittorico successivo (tavv. 77 b, 78 a). Le due figure, separate da una bordura rossa, sono accomunate dall'iscrizione votiva con il nome dei donatori: *EGO MAINARDO CVM VXOR MEA OLIBA PING(ERE) FECI*.

L'adiacente immagine di san Michele riprende il tema della *Psicostasia* cioè la pesa delle anime<sup>586</sup>. Nonostante la lacunosità del riquadro nella zona inferiore destra, è possibile distinguere la figurina di un demonio che servendosi di un bastone uncinato abbassa il piatto destro della bilancia con all'interno l'anima del defunto. Tracce scure che sconfinano nella cornice inferiore permettono di ipotizzare l'originaria esistenza di più figure infernali, alla stregua della *Psicostasia* rappresentata nel mosaico della controfacciata della cattedrale di Torcello, piuttosto che ad un solo essere demoniaco, come nella versione della vicina Grotta dei Santi<sup>587</sup>.

Proprio sopra la figura di Tommaso la cornice rossa del riquadro è coperta da un altro pannello con l'immagine di san Pietro e, sulla sinistra, i resti della figura di un santo con ricca tunica e clamide purpurea. È probabile che questo strato di intonaco sia stato dipinto a pochi anni di distanza da quello sottostante. Sulla base di confronti stilistici è stata proposta per entrambi la datazione, a nostro avviso condivisibile, alla seconda metà del XII secolo<sup>588</sup>.

Supera probabilmente la soglia del XIII secolo il riquadro con il profeta Esdra, santa Margherita e Onofrio eseguito sulla parete opposta in posizione elevata (tav. 78 c)<sup>589</sup>. La datazione avanzata si coglie nel manierismo dei panneggi e nei caratteri quasi gotici delle iscrizioni onomastiche. Specie nel volto del profeta, tuttavia, a distanza di più di un secolo, si nota l'antica le-

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>584</sup> A. Thiery, *La peinture murale* cit., p. 486-487.

<sup>585</sup> L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 67-69.

<sup>586</sup> M. P. Perry, *On the Psychostasis in Christian Art*, in *Burlington Magazine*, 22, 1912, p. 94-105, 23, 1913, p. 208-219.

<sup>587</sup> Sul mosaico di Torcello, cfr. R. Polacco, *La Cattedrale di Torcello*, Venezia-Treviso, 1984, p. 57-58.

<sup>588</sup> Cfr. L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 70, che considera il pannello con la *Psicostasia* e quello con Pietro frutto dello stesso intervento pittorico.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 72-74, 79.

zione del cantiere desideriano operante a Sant'Angelo in Formis durante l'ultimo quarto dell'XI secolo.

Alla metà del XIII secolo, infine, è da attribuire la realizzazione di una *Theotokos* dipinta accanto alla figura di Tommaso, sulla parete destra. L'immagine di questa Madonna Regina tradisce, nel suo nucleo figurativo, un debito con la produzione pittorica su tavola (tav. 78 b) e quindi alle icone coeve dell'Italia meridionale bisognerebbe rivolgersi per i più proficui confronti<sup>590</sup>. Alla base corre l'iscrizione con il nome del committente e forse anche del suo esecutore: *EGO P(RES)B(YTER) MARTINVS FIERI IVSSI, BERNARDVS P(ER)[F]ICI*<sup>591</sup>.

Nei secoli successivi la chiesa di Santa Maria in Grotta verrà arricchita di altri pannelli votivi dipinti negli spazi ancora a disposizione sulle due pareti laterali, sulla parete di fondo e in parte anche lungo la parete orientale di un vano diagonale comunicante con l'ambiente principale, scavato certamente in epoca successiva alla realizzazione di quest'ultimo<sup>592</sup>.

## 7 – PROVINCIA DI BENEVENTO

### *Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele*

Sul versante meridionale del monte Monaco di Gioia, presso Faicchio, alla base di un costone di roccia calcarea, si apre la grotta di San Michele<sup>593</sup>. Fino ad alcuni anni fa il sito era quasi inaccessibile, tanto che solo gli esperti abitanti del luogo vi giungevano percorrendo un lungo e impervio sentiero in occasione della festività micaelica dell'8 maggio<sup>594</sup>. Oggi una strada aperta dalle ruspe fra le asperità della roccia facilita l'arrivo al santuario, che si raggiunge in poco più di mezz'ora di cammino. Di fronte alla grotta, al limite del piccolo spiazzo che la circonda, sorge una torre d'avvistamento verosimilmente di origine medievale<sup>595</sup>.

L'antro roccioso è in comunicazione con l'esterno mediante una grande apertura ad arco alta più di sei metri. Quest'ultima è chiusa fino a tre quarti d'altezza da una cortina muraria che divide la grotta in due piani. Al livello inferiore vi sono cinque vani in muratura fra loro comunicanti, tre dei quali angusti e privi di finestre. I restanti due, più ampi e voltati a botte, sono connessi ad una scala scavata nella roccia che raggiunge il livello superiore. Qui

<sup>590</sup> Cfr. *infra*, p. 232.

<sup>591</sup> L. Speciale, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 71-72, 79-80.

<sup>592</sup> G. Torriero, *La Chiesa Rupestre* cit., p. 42.

<sup>593</sup> L. Festa, *Gli affreschi della grotta di S. Michele nel Telesino*, Napoli, 1973; Id., *Arte e archeologia in grotte campane*, in *Annuario Speleologico del C. A. I.-Napoli 1974-1975*, Napoli, 1976, p. 3-34, spec. p. 29-33. Si vedano inoltre: G. Kalby, *Insediamenti* cit., p. 156-158; M. D'Onofrio, V. Pace, *Italia romanica* cit., p. 325.

<sup>594</sup> Significativo il racconto di Festa: «Vi giungemmo attraverso un sentiero che spesso scompare, lottando con gli arbusti, a volte fittissimi, e le asperità della roccia e dei ciottoli insidiosi», L. Festa, *Gli affreschi* cit., p. 5.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 6. All'epoca del sopralluogo erano in corso lavori di ripristino che ne hanno impedito la visita all'interno.

si è conservato l'aspetto naturale della grotta, contraddistinta da un grande ambiente, largo circa una decina di metri, profondo poco meno, con un'altezza variabile dai cinque ai quattro metri. Sul fondo, addossato alla parete rocciosa, in posizione dominante, è un altare che presenta tracce recenti del culto a San Michele arcangelo, titolare del santuario. A sinistra dell'altare la cavità si riduce a un passaggio stretto e profondo dove la luce esterna non riesce a penetrare. Compiuti pochi passi in questa direzione ci si trova d'innanzi a un piccolo edificio interamente rivestito di pitture (tav. 79 a).

La struttura è costituita da un imbotte in muratura impostato sulla roccia. In corrispondenza dei lati corti si aprono due archi a tutto sesto che ne permettono l'attraversamento sì da inoltrarsi in un corridoio naturale il quale va sempre più restringendosi fino a inclinarsi verso l'alto nel fondo, cosicché non se ne vede la fine<sup>596</sup>. A destra dell'arco d'ingresso, sul fronte esterno, un pozzo in muratura raccoglie il flusso dell'acqua che scaturisce dal perenne stillicidio del calcare. Il fenomeno è presente in molti punti della grotta, tanto che la roccia qua e là appare bagnata e le pitture dell'imbotte risultano rivestite da un velo più o meno coprente di carbonati.

Nonostante questo inconveniente, la decorazione pittorica si presta a una lettura pressoché completa dei soggetti raffigurati: una Crocifissione, un'Annunciazione, l'intera serie di apostoli, una Vergine in trono, un Cristo benedicente, un angelo, un serafino, santi vescovi, diaconi e martiri. Non vanno tralasciati, poi, i partiti decorativi, a intreccio, a zig-zag, a «S», impiegati con disinvolture nei sottarchi e a delimitare i registri. Per quanto riguarda i pigmenti utilizzati, la gamma cromatica è povera ma efficace nel conferire risalto alle figure nascoste nella penombra: predomina il rosso, l'ocra, il marrone e il verde chiaro, oltre che il bianco del fondo e il nero impiegato per tracciare le linee di contorno e i tratti somatici.

Il discreto stato di conservazione ha permesso di stabilire l'esistenza di un solo intervento d'esecuzione che è contestuale, con ogni probabilità, alla costruzione del piccolo edificio voltato. Il *ductus* formale delle figure e talune scelte iconografiche permettono di ascrivere i dipinti, come avremo modo di spiegare più avanti, tra la fine dell'XI secolo e i primi anni del successivo<sup>597</sup>.

Ancor prima di entrare all'interno dell'ambiente, l'immagine che ci appare di fronte dirigendoci verso l'arco d'ingresso è quella del Cristo a mezzo busto campita nell'esiguo spazio della parete di fondo tra la volta e l'arco (tav. 79 a). A destra è l'angelo del Signore, *ANG[ELVS] D[OMI]NI*, a sinistra un apostolo, ultimo della serie, che si sviluppa orizzontalmente lungo le pareti dell'intero ambiente. Al di sotto delle due figure, lungo gli esigui tratti di muro sui quali è impostato l'arco, sono raffigurati due santi. Del santo di sinistra resta soltanto un frammento relativo alla zona inferiore. Il personaggio di destra, invece, nonostante le lacune che interessano soprattutto il volto, è identificabile con santa Margherita grazie all'iscrizione onomastica (*SA[ANCTA] [MA]RGA[RIT]A*) (tav. 45 c)<sup>598</sup>. Al di sopra di essa è raffigura-

<sup>596</sup> La cappella è «lunga poco più di due metri, larga meno di due, con l'altezza che è di poco inferiore alla lunghezza», *Ibid.*, p. 7.

<sup>597</sup> *Infra*, p. 224-226.

<sup>598</sup> Sull'iconografia di santa Margherita, cfr. G. Kaftal, *Iconography* cit.,

to lo Spirito Santo nelle forme di una colomba con nimbo (tav. 45 d). A quest'ultima, l'immagine della santa è collegata mediante un'asta di colore rosso che la stessa impugna con la mano sinistra e sostiene verticalmente. La rappresentazione della colomba trova riscontro in un episodio agiografico del martirio di Margherita riportato dal «Menologio di Basilio II continuato» (fine XI secolo), secondo il quale essa si presenta al cospetto della santa per assisterla nel supplizio dell'acqua gelata<sup>599</sup>.

Lungo la parete destra ha inizio la serie degli apostoli, quasi tutti riconoscibili o per via delle iscrizioni, che in parte ancora si leggono, o per i tratti somatici dei volti che rimandano alla tradizionale identità di ciascun personaggio (tav. 80 b). In due gruppi ai lati della figura centrale della Vergine in trono sono rappresentati i primi sei. All'estrema sinistra è Pietro (tav. 81 b), con le chiavi, accanto a lui è *PAVLVS* e poi *ANDREAS*. Segue Giacomo Maggiore e infine *IOH(ANNE)S*<sup>600</sup>.

La *Theotokos*, *MH(TH)P Θ(EO)Y*, seduta su un trono gemmato con alto dossale e cuscino, sostiene il Bambino che benedice e regge il *volumen*. Nello spazio che confina con la parte inferiore destra del trono si trova un personaggio di ridotte dimensioni con le braccia levate in adorazione della Vergine, nella tipica posa del donatore (tav. 80 b, 81 d). Esigue tracce di un'iscrizione, che correva all'altezza del volto su entrambi i lati, sono insufficienti per risalire alla sua identità. Contrariamente alle aspettative, comunque, è inverosimile che si tratti del committente, visto che la testa è circondata da un'aureola. Pare certo, invece, che il personaggio, dalle sembianze giovanili e barba corta, sia da identificare con un monaco o un abate, dato che indossa lo scapolare. Il dettaglio non è trascurabile: potrebbe darsi che il donatore, con ogni probabilità esponente di una comunità monastica, piuttosto che il proprio ritratto abbia voluto inserire l'immagine di san Benedetto per un atto di umiltà e devozione nei confronti del fondatore dell'ordine. Le fonti, del resto, ci trasmettono la notizia dell'annessione della grotta ai possedimenti del monastero benedettino di Montecassino, al tempo dell'abate Balduino, cioè tra il 943 e il 947<sup>601</sup>.

A sinistra della Vergine è una nicchia funzionale allo svolgimento del rito liturgico, una sorta di *prothesis*. Sul fondo di essa è raffigurato un serafino che brandisce la spada<sup>602</sup>, mentre nello spazio di risulta sottostante è rap-

coll. 729-736 e di recente: S. Brodbeck, *Messages et fonctions cit.*, II b, scheda n° 75.

<sup>599</sup> «*Postea in lacum aquae projecta est; apparensque columba aquam benedixit ipsamque baptizavit*», *De Menologio Basilii imperatoris*, in *PG*, 117, 1894, coll. 9-613, spec. col. 548; cfr. J.-M. Sauget, *Margherita, santa, martire di Antiochia di Pisidia*, in *Bibl.SS*, VIII, Roma, 1967, coll. 1150-1160.

<sup>600</sup> Cfr. L. Festa, *Gli affreschi cit.*, p. 9.

<sup>601</sup> *Chronica monasterii Casinensis*, in *MGH, Scriptores*, 7, 1846, a cura di W. Wattenbach, p. 551-844 (p. 769); cfr. *infra*, p. 197-198, 224.

<sup>602</sup> Un serafino con la spada sguainata figura nelle miniature della Bibbia del Pantheon, Vat. Lat. 12958, e della Bibbia di Santa Maria del Fiore, Laur. Edili 125-126, ascrivibili ai primi decenni del XII secolo: L. Speciale, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 12958 (Bibbia del Pantheon)*, in M. Maniaci e G. Orofino, a cura di, *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, catalogo della mostra (Montecassino-Firenze,

presentato il monte Golgotha con la tipica croce a doppia traversa (tav. 45 b)<sup>603</sup>.

Nella parete a semiluna soprastante l'arco d'ingresso è l'immagine di un santo vescovo affiancato da due diaconi<sup>604</sup> (tav. 80 c). L'appartenenza al rango vescovile e diaconale si deduce dai rispettivi attributi dell'*omophorion* e dell'*orarion* sulle casule rosse. Il vescovo e il diacono di destra sono identificabili dalle iscrizioni : *S(ANCTVS) MARCVS* e *S(ANCTVS) LVCAS*.

Lungo la parete sinistra continua la serie degli apostoli, con sette personaggi (tav. 80 a). Il primo da sinistra non è riconoscibile, il secondo è probabilmente Giacomo Minore, seguito da Filippo, Bartolomeo, un altro non identificabile, poi Simone e infine Tommaso. Le figure si accorciano progressivamente verso il centro della parete per via della sottostante nicchia a semicerchio, forse un *arcosolium*. Al suo interno è raffigurata l'Annunciazione con l'arcangelo Gabriele che sopraggiunge da sinistra, la Vergine in trono al centro e l'ancella che assiste alla scena sulla destra (tav. 81 a, fig. 16, p. 235)<sup>605</sup>.

Domina l'impianto decorativo della cappella una Crocifissione, che occupa l'intera superficie della volta con un Cristo *triumphans*, rappresentato cioè con gli occhi aperti (tavv. 79 b, 81 c). Secondo un'insolita versione iconografica, dalla base della croce si dipartono elementi fitomorfi a spirale che si espandono fra i bracci della croce all'interno delle quattro campiture<sup>606</sup>. Le due in alto sono occupate dal sole e dalla luna, quelle in basso dal porta-spugna e dalla Vergine orante con le mani levate nel gesto della preghiera.

#### *Monte Taburno, Grotta di San Mauro*

Sul versante occidentale del monte Taburno si trova la grotta di San Mauro, ampia cavità di origine naturale attualmente adibita a ricovero di bestiame (tav. 46 a)<sup>607</sup>. I resti di muratura all'esterno, in blocchi calcarei di medio taglio, sono ciò che rimane, insieme ai lacerti d'affresco e gli avanzi di strutture all'interno, di un santuario che risale ad età altomedievale. Le pareti interne della grotta sono contraddistinte da concrezioni carbonatiche e micro-stalattiti che fanno pensare alla probabile presenza di acqua all'epoca

2000-2001), Carugate, 2000, p. 262-271; L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125-126 (Bibbia di S. Maria del Fiore)*, ivi, p. 271-278. Lo stesso soggetto compare nel ciclo pittorico della chiesa romana di S. Giovanni a Porta Latina, risalente anch'esso al XII secolo, ma verosimilmente agli ultimi decenni : E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 87-96 («San Giovanni a Porta Latina», scheda a cura di S. Romano).

<sup>603</sup> Per la raffigurazione della croce in corrispondenza dello spazio liturgico della *prothesis*, cfr. *supra*, p. 55 e nota 67.

<sup>604</sup> *Infra*, p. 225.

<sup>605</sup> *Infra*, p. 234-236.

<sup>606</sup> *Infra*, p. 224-225.

<sup>607</sup> F. Colonna di Stigliano, *Le grotte sul monte Taburno. Descrizione, ricerche storiche e congetture*, Napoli, 1889, p. 34-38; G. Kalby, *Insediamenti* cit., p. 156; A. Venditti, *Architettura bizantina* cit., p. 364 n. 373, 446, 452. Solamente citata da É. Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit., I, p. 244.

dell'utilizzo dell'ambiente come luogo di culto. Nel fondo della grotta, infatti, sporge verticalmente dalla volta un masso roccioso con al di sotto una struttura muraria provvista di una vasca foderata di malta idraulica che sembrerebbe concepita per raccogliere lo stillicidio della roccia<sup>608</sup>. Sulla sinistra, a breve distanza, è quel che rimane di un altare che in origine doveva essere rivestito di intonaco poichè su uno dei lati corti si vedono le tracce di campiture rosse e verdi<sup>609</sup>.

Brani assai alterati di un pannello seicentesco raffigurante una Vergine con Bambino in braccio si conservano su un costone roccioso a destra dell'entrata (tav. 46 b). Alla fine dell'800, Ferdinando Colonna di Stigliano poteva vedere accanto all'immagine della Vergine «S. Menna col baculo d'eremita e la data 1606»<sup>610</sup>. Sulla parete di sinistra della grotta sopravvive parte di un pannello medievale con una *Theotokos*. La lettura della superficie pittorica superstite è resa ardua dal velo di carbonati e la proliferazione di microrganismi. Fortunatamente si conserva un'ampia porzione del settore centrale grazie alla quale si intuisce che la Vergine era ritratta in piedi, nell'atto di sostenere il Bambino con entrambe le mani posate sui fianchi di quest'ultimo, secondo una tipologia attestata anche altrove<sup>611</sup>. Maria ha la veste rossa, mentre Gesù ha pallio oca su una tunica bianca e regge il *volumen*. Quanto al fondo, sulla sinistra restano tracce di una campitura omogenea in verde che doveva occupare la metà inferiore del pannello. Una fascia rossa percorsa da linee ondulate orizzontali trovava posto, invece, nella metà superiore. In basso a destra è un lacerto di un'iscrizione pittorica in bianco su fondo porpora con due lettere superstite («RE»)<sup>612</sup>.

La perdita totale dei volti, l'esiguità dei brani conservati e il loro cattivo stato di conservazione rendono particolarmente difficile la proposta di datazione. In base alla tipologia del fondo del pannello, all'impostazione assiale delle figure della Vergine e del Bambino, al gesto di sostenere quest'ultimo con le braccia che scendono rigide e simmetriche in diagonale, come nel secondo strato della Grotta dei Santi di Calvi, si può optare per l'XI secolo<sup>613</sup>.

<sup>608</sup> F. Colonna di Stigliano, *Le grotte* cit., p. 35.

<sup>609</sup> Interessante quanto riportato da Colonna di Stigliano: «A metri 9, dalla soglia di entrata, e di fronte a questa trovasi un altarino in tufo, con rustico intonaco attintato a bianco calce. In cima al muro al quale appoggia vi sono le iniziali S. M. che accennano alla dedica dell'altare e della grotta, e nel davanti della predella leggesi A. D. 1881, anno in cui fu restaurato l'altare con l'aggiunzione di un lastrico battuto costruito per complanare il pavimento della grotta dalla entrata all'anzidetta predella. Un tavolone di castagno, sul quale è la figura di Santo Mauro, è attaccato al muro elevato all'altare; ma la pittura è quasi completamente sparita, né può con dati certi fissarsi l'epoca a cui si appartiene», *Ibid.*

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>611</sup> Si veda, ad esempio, la *Theotokos* della Grotta dei Santi a Calvi, *supra*, p. 146-147 (S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., fig. 17).

<sup>612</sup> Nell'800 Colonna di Stigliano poteva leggere, «in una linea continuata al disotto del dipinto», le lettere [...]A ANCILL[...]ER[...], F. Colonna di Stigliano, *Le grotte* cit., p. 36.

<sup>613</sup> *Supra*, p. 147-148.

*Monte Taburno, Grotta di San Simeone*

Alle pendici del Monte Taburno, a nord est dell'abitato di Bucciano, si trova una grotta intitolata a San Simeone<sup>614</sup>. Di origine naturale, essa è caratterizzata da un unico vaso che, sebbene sia poco profondo, raggiunge un'altezza considerevole, pari a circa 15 metri. Il centro della parete di fondo è dominato da un'ampia decorazione pittorica del principio del XVII secolo che un tempo sovrastava un altare oggi scomparso (tav. 46 c)<sup>615</sup>. La pittura fornisce un dato importante riguardo al santo titolare. Il pannello, infatti, rappresenta un vescovo che incede sullo sfondo di un paesaggio naturale con una mano alzata ad indicare il sole. Dalla lettura dell'iscrizione pittorica sulla cornice superiore del dipinto è possibile individuare il soggetto che evoca un antico credo popolare, la preghiera dei fedeli rivolta a san Simeone affinché interceda nell'allontanare le piogge e far tornare il sereno per il buon esito del raccolto<sup>616</sup>. Sulla destra, sempre appartenente all'intervento pittorico seicentesco, è l'arcangelo Michele che pesa le anime.

Delle pitture d'età medievale, descritte da Ferdinando Colonna di Stigliano nel 1889, resta soltanto, sulla parete destra antistante la cavità rocciosa, a circa due metri d'altezza dal livello di calpestio, un riquadro assai deteriorato che raffigura un Cristo fiancheggiato da due santi e assiso in trono (tav. 82 a)<sup>617</sup>. Singolare è il profilo di quest'ultimo, segnato da una banda rossa che dal *suppedaneum* si allarga verso l'alto incurvandosi per poi restringersi lungo il dorsale e infine inarcarsi di nuovo all'altezza dell'aureola cruciforme. Ai suoi lati si trovano due alberelli stilizzati con fiori rossi. I due santi che fianleggiano il Cristo, indossano un semplice pallio con tunica clavata alla maniera degli apostoli. Entrambi di aspetto senile, quello di sinistra appare stempiato, quello di destra canuto con barba lunga. I volti sono resi con tonalità cromatiche dai forti contrasti e pennellate obbedienti ad un convenzionalismo che fa pensare agli esiti formali raggiunti in opere pittoriche del principio del XIII secolo, come il san Paolo della Grotta dei Santi a Calvi<sup>618</sup>. L'incarnato dei personaggi è reso con una stridente alternanza di linee rosse e verdi, con lumeggiature bianche e sottolineature nere per il profilo dei tratti somatici. In basso, fra i due santi e il *suppedaneum*, alla fine

<sup>614</sup> F. Colonna di Stigliano, *Le grotte* cit., p. 20-33; G. Kalby, *Insedimenti rupestri* cit., p. 155-156; A. Venditti, *Architettura bizantina* cit., p. 364-365, 446, 452. Solamente citata da É. Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit., p. 244.

<sup>615</sup> Alla fine dell'800 l'altare appariva «diruto (...) in pietra tufacea rozzamente intonacato, ed attintato a bianco calce», F. Colonna di Stigliano, *Le grotte* cit., p. 28.

<sup>616</sup> Fra i contadini del Taburno si tramanda l'abitudine di invocare san Simeone per ottenere il sereno e san Mauro per la pioggia, A. Venditti, *Architettura bizantina* cit., p. 366. L'iscrizione è la seguente : *ALMA DEI MATER ET/ CONSOLATIONIS TVO / BEATI SIMEON NOS AERIS / SERENITATE COSOLARE* (cfr. F. Colonna di Stigliano, *Le grotte* cit., p. 28).

<sup>617</sup> Misure : 1,30 m × 1,76 m. Nel XIX secolo il pannello versava in migliori condizioni : *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>618</sup> *Supra*, p. 148.

dell'800 si potevano leggere alcune lettere dipinte in bianco, oggi quasi del tutto scomparse, relative alle iscrizioni votive dei committenti<sup>619</sup>.

Di un altro pannello dipinto sulla parete di fronte a quasi tre metri d'altezza non resta altro che il commento del principe Colonna di Stigliano : «sopra altra irregolare superficie d'intonaco bianco, senza essere terminato da linee, e della misura di metri 0,51 alla base e 1,35 altezza, vedesi dipinta una figura in piedi di prospetto, mancante della testa staccatasi con l'intonaco. Ha lunga tunica in bianco, con croce greca sul petto e avente a' suoi estremi disposti a losanga, quattro globuli al di sopra, e quattro al di sotto, calza sandali con allacciatura in croce. Poggia la figura ad un suppedaneo terminato da doppio giro di linee continuate, ed una terza interna globulata, nel cui lungo intermezzo capricciosamente disposti vedonsi cerchietti, losanghe, rettangoli, quadrati, alternati con punti. Al di sotto in due righe preceduti da croce ansata, senza interruzione ed interpunzione v'è scritto : + VRSVS FIERI IVSSIT. I contorni, le decorazioni, i fregi, le lettere, i punti ecc., sono tutti color paonazzo, sicché il dipinto si compone soltanto di colori paonazzo e bianco. Questa figura, nella rimanente parte, dal petto ingiù, è in meglio condizione di quella del dipinto di rincontro innanzi descritto».

#### 8 – PROVINCIA DI AVELLINO

##### *Avella, Grotta di San Michele*

Nonostante la Grotta di San Michele ad Avella possa essere annoverata fra i santuari rupestri micaelici dell'Italia centro-meridionale più significativi per le dimensioni e l'entità degli interventi pittorici presenti al suo interno, essa resta ancor'oggi poco nota<sup>620</sup>. Estesa in senso longitudinale per oltre cinquanta metri, a seguire il fianco del monte Ciesco Alto, si articola in una serie di concavità scavate grossolanamente lungo la parete interna di un antro naturale. Tre di queste vengono chiamate tradizionalmente «cappelle» dell'Immacolata Concezione, del Salvatore e di San Michele, segno della compresenza di diversi poli cultuali all'interno dello stesso ambiente rupestre<sup>621</sup>.

<sup>619</sup> A sinistra : [...] RANDO E(T) INCO[...]E FECIT; a destra : R. D. A. IVS. FE(CI).

<sup>620</sup> A. Borzelli, *Pitture nella Grotta di S. Michele in Avella*, Napoli s.d. (1892); R. Pescione, *La grotta di S. Michele ad Avella*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., I, 1920, p. 148-150, p. 172-174; A. Venditti, *Architettura bizantina* cit., p. 364-65, 371, 451; A. Roatti, *Documentazioni medievali nell'Avellinese*, in *Rivista di studi salernitani*, 7, 1971, p. 297-307 (alla quale si rinvia per le citazioni della grotta micaelica contenute in una serie di opere del XVIII-XIX secolo); G. Kalby, *Insediamenti* cit., p. 165-166; L. Festa, *Arte e archeologia* cit., p. 6-9; C. Ebanista, *Testimonianze di culto cristiano ad Avella tra tarda antichità e medioevo*, in V. Nazzaro, a cura di, *Giuliano d'Eclano e l'Hirpinia cristiana. Atti del convegno, 4-6 giugno 2003*, Napoli, 2004, p. 287-363, spec. p. 329-351.

<sup>621</sup> G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli, 1747, I, p. 276-277.



Cominciamo l'analisi delle testimonianze pittoriche dal nucleo più antico. Nella Cappella del Salvatore, che si apre al centro del santuario, in posizione mediana rispetto alle altre due, si conservano due ampi pannelli d'età altomedievale ospitanti in totale quindici personaggi (tav. 47 a-c). Ciascuna figura è nimbata, ritratta in posa frontale su un fondo ripartito in tre zone che evoca, in modo essenziale, il paesaggio dell'empireo : l'ampia campitura centrale blu-cerulea è interrotta in alto da una banda rossa con linee ondulate alludenti alle nuvole e in basso da una fascia ocra.

Purtroppo la leggibilità dei soggetti è compromessa non solo dal deterioramento della pellicola pittorica, che in alcuni punti è assai pronunciato, ma anche dall'esistenza di maldestre ridipinture. Con pennellate scure, sono state ripassate sui volti le linee di demarcazione degli occhi, delle sopracciglia, del naso e della bocca, i contorni delle guance e del mento. Con il marrone sono stati ridipinti i capelli e le barbe. Ciononostante, si sono salvate almeno in gran parte le originarie campiture, come il rosa e il rosso con i quali sono stati tratteggiati i profili delle vesti, i panneggi, le mani estremamente allungate e la parte superiore del fondo.

I due interventi pittorici, che sono senza dubbio contemporanei vista l'identità dei caratteri formali, sono stati realizzati al centro e nella zona destra del vano concavo. Quest'ultimo è stato scavato a un livello più alto rispetto al piano di calpestio dell'ambiente principale e ad esso collegato tramite una scala a sei gradini. Entrambe le pitture presentano una curvatura più pronunciata rispetto al giro della parete concava quasi a voler suggerire la spazialità di un'abside.

Il pannello posizionato nella zona centrale, dipinto a più di un metro d'altezza, ospita dieci personaggi (fig. 13).

Fulcro della raffigurazione è l'arcangelo Michele, con ali spiegate e *loros* gemmato, purtroppo assai poco leggibile. La prima figura, da sinistra, è quella di un vescovo, da identificare in san Nicola di Mira, visto che sono leggibili le prime lettere dell'iscrizione onomastica conservatesi in alto a sinistra : *S[ANCTVS] NI[COLAVS]* (tav. 84 a). Accanto, l'integrità dell'iscri-

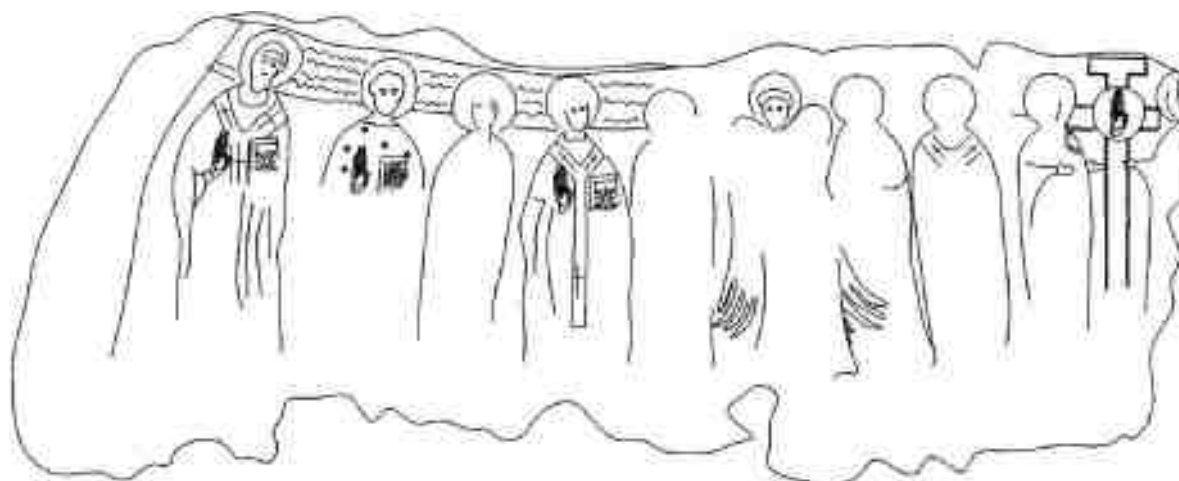


Fig. 13 – Avella, Grotta di S. Michele, restituzione grafica del pannello con arcangelo e santi.

zione permette di riconoscere san Martino di Tours. Seguono due santi vescovi non meglio identificabili. La figura che affianca l'arcangelo a sinistra potrebbe corrispondere a un santo diacono. Il personaggio a destra del san Michele è troppo compromesso dal cattivo stato di conservazione per tentare un'interpretazione. Il successivo è certamente un vescovo, dato che si fregia anch'esso dell'*omophorion*. Chiudono la serie gli imperatori Elena e Costantino fra i quali sono visibili i resti di una grande croce gemmata che ha al centro un medaglione con la mano divina (tav. 48 a). La coppia di personaggi, riccamente vestita, si rivolge verso il centro ad adorare il simbolo del legno della Vera Croce portato a Roma da Elena, secondo un'antica tradizione, in occasione del pellegrinaggio in Terrasanta<sup>622</sup>.

Nonostante lo stato di cattiva conservazione, che ha cancellato del tutto i volti di entrambe le figure, si riconosce Elena nel personaggio di sinistra, grazie all'ornamento circolare d'oro che orna la veste all'altezza delle spalle, mentre Costantino, sulla destra, è raffigurato con una tunica decorata di gemme che scende uniforme fino ai piedi. Il tema iconografico è di matrice bizantina<sup>623</sup> e si incontra in esempi monumentali come la decorazione musiva della chiesa di Osios Loukás, risalente al 1020 circa<sup>624</sup>. L'inserzione della *dextera Domini*, però, è un fatto del tutto originale anche se, autonomamente, ricorre in più casi della pittura campana fra X e XII secolo<sup>625</sup>.

Il secondo pannello ritrae al centro un Cristo seduto sul trono gemmato che con la sinistra sostiene il vangelo mentre con la destra compie il gesto della benedizione (tav. 47 c). La figura è circondata da fasce concentriche di diverso colore che quasi si confondono con il trono, tanto che sulle prime potrebbero far pensare a una sorta di dossale, ma che invece, a ben guardare, alludono ai cerchi dell'universo. Ai lati del Cristo, rispettivamente a sinistra e a destra, sono rappresentati Pietro e Paolo. Chiude la serie, accanto all'apostolo Pietro, l'immagine della *Theotokos* (tav. 48 b, fig. 14). La Vergine è seduta su un trono con cuscino e dossale rettangolare munito di una bordura perlinata che termina in alto con due pomelli anch'essi profilati da un gi-

<sup>622</sup> K. Wessel, *Konstantin und Helèna*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, IV, 1990, coll. 357-366.

<sup>623</sup> *Ibid.* Cfr. *infra*, p. 222; N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, in *Deltion tès Christianikès Etaireias*, IV, 1995, p. 169-188. La mano di Dio, inquadrata al centro di una grande croce, si trova sulla volta della Kokar Kilise in Cappadocia, senza però alcuna allusione, in questo caso, ad Elena e Costantino: M. e N. Thierry, *Nouvelles églises* cit., p. 131-132, fig. 63 a. Per la datazione controversa delle pitture della chiesa cappadoce: C. Jolivet Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Parigi, 1991, p. 303.

<sup>624</sup> E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Loukas*, Cambridge, 1931, fig. 47; M. Chatzidakis, *Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece*, Atene, 1997, p. 22-23, 51.

<sup>625</sup> La *dextera Domini* compare nella basilica dei Santi Rufo e Carponio a Capua, nella Grotta dei Santi di Calvi (primo strato), nella chiesa rupestre di Santa Maria de Olearia di Maiori, nella grotta di S. Biagio di Castellammare di Stabia (H. Belting, *Studien* cit., p. 70, 105, 115, 122).

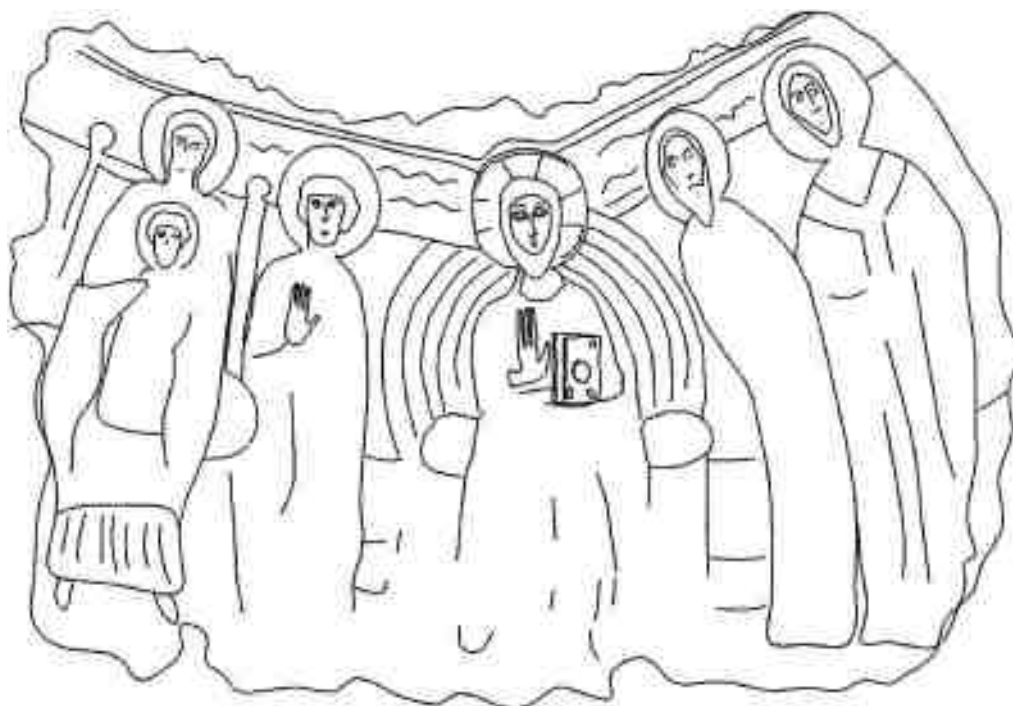


Fig. 14 – Avella, Grotta di S. Michele, restituzione grafica del pannello con Pantocratore e santi.

ro di perline<sup>626</sup>. In asse con la testa di Maria è il Bambino benedicente. L'ultimo personaggio di destra, affianco a Paolo, è un santo vescovo raffigurato nell'atto di benedire con la destra e reggere il libro delle sacre scritture con la sinistra. La caduta di gran parte della pellicola pittorica, in corrispondenza del fondo intorno alla parte superiore della figura, ha provocato la perdita dell'iscrizione onomastica e pertanto il personaggio non è identificabile.

Precisare l'epoca dell'intervento pittorico che ha prodotto le due sequenze di personaggi non è facile, tenendo conto che al processo naturale di deterioramento degli intonaci è subentrata l'alterazione dovuta alle goffe ridipinture. Tuttavia, per una serie di elementi che accomunano i soggetti a quelli del secondo strato della Grotta dei Santi a Calvi, propendo per una datazione delle pitture intorno alla metà dell'XI secolo<sup>627</sup>.

A diversi interventi successivi, protrattisi fino oltre la soglia del XIV secolo, appartengono numerosi altri pannelli dislocati in varie parti del santuario. Nella cappella detta dell'Immacolata, a ovest rispetto a quella del Salvatore, ce n'è una prima serie. A sinistra dell'ingresso si conservano due raffigurazioni disposte verticalmente una sopra l'altra, frutto, verosimilmente, di un unico intervento pittorico<sup>628</sup>. L'immagine inferiore rappresenta san

<sup>626</sup> La parte destra del trono risulta ridipinta.

<sup>627</sup> *Infra*, p. 221-223.

<sup>628</sup> Di diversa opinione è Carlo Ebanista, che attribuisce il san Cristoforo a

Cristoforo nella tipica posa che compare a partire dai primi decenni del XIII secolo, vale a dire con Gesù Bambino appoggiato alla spalla destra e sostenuto con la mano sinistra (tav. 48 d)<sup>629</sup>. Sopra è un pannello a forma di mandorla con un Cristo in trono che benedice e ostenta il libro con l'iscrizione *EGO SV(M) LVX M(V)NDI* terminante con le lettere *A* e  $\Omega$  (tav. 48 c).

A destra di questi due dipinti la parete gira verso l'interno a formare quasi un angolo retto e ed è interrotta dopo circa un metro da una porticina che immette in un vano sepolcrale scavato nel tufo<sup>630</sup>. Fra l'apertura e l'angolo si conserva un'altra pittura di non chiara interpretazione, per via del cattivo stato di conservazione: su un fondo che sembrerebbe imitare un tendaggio, con una decorazione geometrica a cerchi giustapposti che raffigurano in alternanza aquile e leoni rampanti, sulla sinistra è dipinta una colonna tortile con ampio capitello a cespo d'acanto, mentre sul lato opposto, in alto, è un piccolo oggetto non facilmente identificabile, una sorta di parallelepipedo a terminazione cuspidata, forse il modellino di un edificio. Il soggetto potrebbe alludere alle insegne della famiglia cui appartenevano gli individui sepolti all'interno del vano al di là della parete.

Prorio i simboli araldici del dipinto suggeriscono una datazione più tarda rispetto a quella dei pannelli di san Cristoforo e di Cristo nella mandorla, che possiamo far coincidere con gli ultimi decenni del XIII secolo. Alla stessa epoca sembra riconducibile l'immagine di Maria Regina allattante ubicata dall'altra parte della Cappella dell'Immacolata, al di là dell'altare<sup>631</sup>. A un pittore cavalliniano degli anni '20 del '300 è stata assegnata, invece, l'Annunciazione che si conserva in stato lacunoso poco più a destra<sup>632</sup>.

Lasciata la Cappella dell'Immacolata e tornati a quella del Salvatore, a sinistra del vano concavo con l'arcangelo Michele fra santi, si conservano resti poco leggibili di quattro figure aureolate all'interno di un unico pannello di forma quadrata, riferibile ad un'epoca certamente più tarda rispetto alla cronologia della vicina coppia di pannelli con la teoria di personaggi in posa stante – che abbiamo assegnato alla metà circa dell'XI secolo – e tuttavia non oltrepassante, verosimilmente, la soglia del XIII secolo<sup>633</sup>.

Ad est della Cappella del Salvatore, un vano di dimensioni minori, munito anch'esso di altare, ospita un altro riquadro con Giovanni Battista che

un intervento del «XII-XIII secolo» e il Cristo nella mandorla «alla fine del Duecento», Ebanista, *Testimonianze* cit., p. 332.

<sup>629</sup> G. Kaftal, *Iconography* cit., coll. 282-284.

<sup>630</sup> «[...] Da questa apertura si accede ad una angusta celletta di forma rotonda che lascia vedere, oltre un muretto basso di antica costruzione un loculo molto vasto che poteva forse anche costituire un ossario, come lascia supporre la gran quantità di ossa ritrovate», R. Pescione, *La grotta* cit., p. 149. Cfr. anche Ebanista, *Testimonianze* cit., p. 337.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 333, fig. 10.

<sup>632</sup> P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 290, fig. 30.

<sup>633</sup> Sui resti di questo pannello, cfr. C. Ebanista, *Testimonianze* cit., p. 338-339, fig. 13, che giustamente data l'intervento al XII secolo e tuttavia, senza che si possano ravvisare valide ragioni, attribuisce i personaggi all'episodio della Trasfigurazione, spingendosi a riconoscere un'*Anastasis* nel brano pittorico individuato nella zona soprastante.

appare cronologicamente non distante dal san Cristoforo della Cappella dell'Immacolata (tav. 49 a). Il santo, con indosso la tradizionale pelliccia, mostra lungo il fianco sinistro il cartiglio con l'iscrizione «*EC[CE] AGNVS DEI QVI TOLLIT PEC(C)ATA M[VNDI]*», mentre con la mano destra indica l'angolo superiore del riquadro dov'è dipinto l'agnello con il nimbo crucesegnato. Sul bordo superiore del pannello è l'iscrizione onomastica (*JOANNES BATISTA*).

La Cappella di San Michele presenta, infine, un altro nucleo di pitture medievali. Dietro al grande altare ottocentesco, ve ne è uno più antico con i resti di un dipinto con san Michele che uccide il drago, non anteriore al secolo XV. Accanto, in direzione est, è un pannello raffigurante un altro san Michele, in questo caso nella rigida posa frontale che assume nella tipologia iconografica di matrice bizantina, con le insegne imperiali del labaro e del globo. Sempre a pochi passi dall'altare, questa volta verso ovest, si conservano i resti di un altro pannello votivo riprodotto, ancora una volta, un san Michele. Questa coppia di ritratti dell'arcangelo è riferibile ai primi decenni del XIII secolo.

Lungo la parete meridionale della Cappella di San Michele, in prossimità di una vasca in muratura costruita per raccogliere lo stillicidio che proviene dalla roccia soprastante, si trovano i resti di due pannelli trecenteschi, uno di fianco all'altro. Di quello a sinistra, oltre ad alcuni lacerti corrispondenti ai bordi, resta soltanto un'esigua porzione della parte superiore, che lascia intravedere la testa coronata di una Vergine e del Bambino in braccio. Il pannello accanto, in cattivo stato di conservazione, raffigura una Crocifissione<sup>634</sup>.

#### *Montoro Inferiore, Grotta di San Michele*

Alle pendici del monte Bufoni presso Preturo, frazione di Montoro Inferiore, si trova un santuario dedicato all'arcangelo Michele (tav. 49 b)<sup>635</sup>. A ridosso di un costone di roccia calcarea, in corrispondenza di una grotta naturale, sorgono due piccoli edifici in muratura. Secondo alcune testimonianze locali, negli anni '20 del secolo scorso il luogo era abitato da un eremita<sup>636</sup> ed è assai probabile che l'edificio di destra, provvisto di un campaniletto, di un forno e più ambienti su due livelli, abbia svolto la funzione di cella eremitica fin dalla sua origine, che non sembra però poter risalire ad epoca anteriore al XV secolo.

<sup>634</sup> Di questa Crocifissione venne riprodotto un disegno pubblicato, a suo tempo, da Raffaele Pescione, R. Pescione, *La Grotta* cit., p. 174.

<sup>635</sup> A. Galiani, *Montoro nella storia e nel folklore*, Montoro Inferiore, 1947, p. 55-56; A. Roatti, *Documentazioni* cit., p. 297-307; G. Kalby, *Insediamenti* cit., p. 165-166; F. Guacci, *Affreschi medioevali nella «Grotta di San Michele»*, in *Montoro archeologico*, 18-19, agosto-settembre 1977, p. 8-11; V. D'Alessio, *Montoro. Ricerche storiche e archeologiche*, Salerno, 1978, p. 50-59; Id., *Il culto di San Michele Arcangelo. Santuari tra Salerno e Avellino*, Solofra, 1993, p. 27-37.

<sup>636</sup> A. Galiani, *Montoro* cit., p. 55; V. D'Alessio, *Il culto* cit., p. 28, 35.

Al Quattrocento, del resto, possono essere attribuiti i due pannelli votivi presenti nella grotta. Uno di essi rappresenta l'arcangelo Michele nell'atto di trafiggere il drago e di pesare le anime dei defunti, mentre un monaco ingnocchiato regge un libro aperto assistendo alla scena. La presenza del religioso nel riquadro dà ulteriore peso all'ipotesi di un insediamento eremitico in questo luogo, almeno a partire dal XV secolo. L'altro pannello, con una Vergine e Bambino fra i santi Rocco e Sebastiano, si trova all'interno di un'edicola.

La grotta consta di due vani entrambi direttamente accessibili dall'esterno e intercomunicanti nella zona più interna mediante un angusto passaggio. Soltanto la cavità di maggiori dimensioni, sulla sinistra, è adibita a santuario: al suo interno una moderna statua dell'arcangelo Michele è stata posta sopra l'altare in sostituzione di un'antica scultura «in scisto», perduta, ma ancora *in loco* circa sessant'anni fa<sup>637</sup>. Ad attestare l'originaria presenza di un culto idrico in questo ambiente restano numerose formazioni stalattitiche e stalagmitiche. Proprio alla raccolta dello stillicidio dell'acqua, oggi scomparso, doveva servire, presumibilmente, la vasca in muratura foderata d'intonaco che si conserva accanto all'ingresso. È assai probabile che la devozione nei confronti di San Michele risalga ad età altomedievale, dal momento che una bolla di Alessandro II, datata 1067, cita una *ecclesiam S. Michaelis Arcangeli in Crypta Montis qui dicitur Auricum*<sup>638</sup>. In un brano d'intonaco che aderisce alla parete soprastante la vasca si scorgono i labili resti di una figura nimbata in posa frontale, dai grandi occhi e naso molto allungato, che conserva intorno all'aureola una decorazione a fasce rosse secondo una tipologia nota in area campana fra X e XI secolo (tav. 82 b)<sup>639</sup>. Accanto, sulla sinistra, si intravede appena il segno di un altro nimbo che sottintende l'originaria presenza di almeno una seconda figura.

Un'altra testimonianza d'età altomedievale è offerta da due lastre marmoree reimpiegate a mo' di gradino all'ingresso dell'edificio in muratura antistante la grotta. Si tratta di due blocchi con decorazione a intreccio, probabilmente risalenti al IX secolo<sup>640</sup>, che dovevano far parte in origine di un unico pezzo, forse utilizzato per una recinzione presbiteriale o piuttosto per una porta, come stipite o architrave.

Fino a pochi anni fa, all'interno della grotta si conservava anche una lastra marmorea con iscrizione latina frammentaria, oggi purtroppo introvabile<sup>641</sup>.

<sup>637</sup> V. D'Alessio, *Montoro* cit., p. 35, 59.

<sup>638</sup> V. D'Alessio, *Il culto* cit., p. 27-31. Alla grotta del monte Bufoni sembrerebbe riferirsi anche il *Chronicon Cavense*, allorché viene evocata la vittoria di Radelchi di Salerno dell'841 e la conseguente fuga di Landolfo di Capua («*persecutus est usque ad Angelus in Montauro*»): A. Roatti, *Documentazioni medioevali* cit., p. 301.

<sup>639</sup> *Infra*, p. 222.

<sup>640</sup> Cfr. un pezzo simile in: M. (Mario) Rotili, a cura di, *Corpus della scultura altomedievale*, Spoleto, 1966 (*La diocesi di Benevento*, V), p. 104-105, tav. XLVI b.

<sup>641</sup> V. D'Alessio, *Montoro* cit., p. 54.

*Prata, Basilica dell'Annunziata*

Ad una distanza di circa un chilometro dall'abitato di Prata Principato Ultra, in direzione nord, si trova la basilica della Santissima Annunziata, noto santuario di culto mariano dell'Irpinia e ad un tempo monumento di grande interesse storico-artistico<sup>642</sup>. L'edificio, a navata unica, è in parte costruito in muratura e in parte scavato all'interno di una collina tufacea, che ospita a poche decine di metri anche una catacomba e un ambiente rupestre denominato Grotta dell'Angelo<sup>643</sup>.

Varcato l'ingresso e oltrepassato un avancorpo settecentesco rivestito di intonaci e stucchi, si entra nell'aula primitiva, voltata a botte, foderata da una cortina muraria e scandita da quattro arcate a tutto sesto. Superata la quarta arcata si accede al presbiterio, leggermente rialzato, delimitato da un *triphorion* (tav. 49 c)<sup>644</sup>. Il grande arco mediano, sorretto da due colonne di reimpiego, incornicia l'abside che a sua volta ingloba al centro un'absidiola scavata nella roccia (tav. 83 a). I due archi laterali immettono nello spazio retrostante interamente scavato nel tufo, interrotto da tombe a camera e *arcosolia*. Il deambulatorio è in comunicazione con l'abside mediante due serie di tre arcatelle disposte a fianco dell'absidiola e sostenute da colonnine in terracotta.

L'individuazione dei segni del taglio di un arcosolio, sacrificato appositamente per creare il passaggio di destra del *triphorion*, dimostra che prima della basilica c'era un cimitero ipogeo, del quale restano le tombe sulla parete di tufo dell'ambulacro<sup>645</sup>. Il suo aspetto non doveva divergere molto da quello della vicina catacomba che viene fatta risalire II-III secolo d.C.<sup>646</sup>.

Il ritrovamento in fase di restauro di una moneta longobarda inserita nella muratura del *triphorion*, porta a datare tra la fine del VII secolo e la prima metà dell'VIII l'intervento di trasformazione del cimitero in basilica e la contestuale realizzazione dell'assetto presbiteriale, che s'è conservato fino ad oggi<sup>647</sup>.

<sup>642</sup> G. Tagliatela, *Dell'antica Basilica e della catacomba di Prata in Principato Ulteriore e di alcuni monumenti avellinesi* in *Archivio storico delle province meridionali d'Italia*, III, fasc. I, 1878, p. 129-145; E. Romano, *La basilica di Prata*, in *Napoli Nobilissima*, I, n. s., 1920, p. 165-167; M. (Mario) Rotili, *La basilica dell'Annunziata di Prata, monumento di età longobarda*, in *Atti del II congresso nazionale di archeologia cristiana, 25-31 maggio, 1969*, Roma, 1971, p. 401-412, al quale si rimanda per una disamina sui contributi degli studiosi che lo hanno preceduto; M. (Marcello) Rotili, *Il territorio beneventano fra Goti e Longobardi*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXXVII, 1990, p. 417-451. I recenti restauri, che hanno interessato la zona presbiteriale della basilica e le pitture ivi conservate, sono stati l'occasione, da parte di chi li ha diretti, per uno studio volto all'analisi del taglio delle pareti in tufo, alle murature, agli intonaci e alla cronologia degli interventi pittorici: G. Muollo, *La Basilica di Prata Principato Ultra*, Viterbo, 2001, spec. p. 23-66. Cfr. anche: F. Gandolfo, *Prefazione*, ivi, p. XII-XIII.

<sup>643</sup> G. Muollo, *La Basilica* cit., p. 6-11.

<sup>644</sup> Rotili (Mario), *La basilica* cit., p. 402, 405-406.

<sup>645</sup> G. Muollo, *La Basilica* cit., p. 39.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 27, nota 22.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

Se l'individuazione di una catacomba primitiva, in uso nei primi secoli del Cristianesimo, e la realizzazione del *triphorion* fra VII e VIII secolo appaiono come dati pressoché sicuri, è anche possibile, a nostro avviso, che tra la fase primitiva e l'escavazione della basilica con l'assetto presbiteriale a tre archi sia esistito un edificio basilicale di dimensioni minori rispetto all'attuale e però insistente sulla stessa area e con il medesimo orientamento. Del resto, una campagna di scavo, svolta nel piazzale antistante la basilica nei primi anni '50 del secolo scorso, ha messo in luce i resti di due chiese cimiteriali ascrivibili entrambe ad «età longobarda anteriore all'VIII secolo»<sup>648</sup>. Il rinvenimento contribuisce a delineare il quadro di un complesso cimiteriale ampio e stratificato che ha subito numerose trasformazioni nel corso del tempo.

Testimonianza della prima evidenza monumentale all'interno del nucleo catacombale risulta essere l'absidiola, che finora è stata considerata contestuale alla fase costruttiva della parete semiellittica del *triphorion* e funzionale all'alloggiamento di una cattedra presbiteriale<sup>649</sup>, ma che sembra piuttosto costituire il residuo di un'aula più antica scavata nel tufo (tavv. 49 c, 83 a).

Il mantenimento del primitivo vano absidale al centro della nuova abside longobarda può forse spiegarsi per ragioni legate al culto dell'immagine dipinta al suo interno, con ogni probabilità oggetto di devozione da parte dei fedeli e quindi volutamente risparmiata dai lavori di ampliamento della basilica. D'altro canto, l'ultimo restauro da poco portato a termine ha reso meglio leggibile il palinsesto di pitture dell'absidiola, presentando una stratigrafia che ci sembra possa avvalorare l'ipotesi dell'antiorità del piccolo spazio concavo rispetto alla struttura circostante.

Sotto allo strato più esterno, con la Vergine orante tra due sante, si conservano almeno tre livelli di intonaco dipinto<sup>650</sup>. Del più antico emerge un'ampia porzione nella zona inferiore. Su un fondo bianco si scorgono fluide pennellate ocra, che a ben guardare corrispondono ai resti di una decorazione a carattere figurativo, per quanto ne sappiamo fino ad oggi inedita: al centro della curva della parete si affrontano specularmente due animali fantastici con testa e zampe anteriori equine e il resto del corpo, che si avviluppa in un ampio nodo nel tratto terminale, serpentiforme (tav. 83 b). Sembrerebbe trattarsi di due cavalli marini, diffusi nel repertorio iconografico animalistico dell'arte romana tardo imperiale, in voga fino al III-IV secolo d.C.<sup>651</sup>.

Sopra questo strato ve ne è un altro che si individua nella zona compresa tra la Vergine orante e la santa di sinistra dell'ultima fase pittorica, oltre

<sup>648</sup> Rotili (Mario), *La Basilica* cit., p. 404-405.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>650</sup> La lettura della stratigrafia degli intonaci si discosta in parte da quella proposta da Giuseppe Muollo (G. Muollo, *La Basilica* cit., p. 49-66).

<sup>651</sup> Si presta a uno stringente confronto con gli animali dell'absidiola di Prata il cavallo marino dipinto sulla volta dell'ipogeo della catacomba di San Gennaro, risalente al III secolo: P. Testini, *Il simbolismo degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Spoleto 7-13 aprile 1983, 2 voll., Spoleto, 1985 (*Sett. CISAM*, XXXI), II, p. 1107-1168, part. fig. 49.



che in corrispondenza della parte inferiore della santa di destra della stessa decorazione (tav. 83 a). Il brano di sinistra lascia intravedere i resti di un trono con *suppedaneum* e cuscino purpureo verosimilmente pertinenti a una più antica immagine della *Theotokos*<sup>652</sup>. Nella porzione di destra si vedono due piedi con calzari orientati verso la figura centrale, appartenuti con ogni probabilità a uno dei personaggi, apostoli, martiri o angeli, che doveva far parte di una schiera disposta a fianco del trono.

A un posteriore intervento pittorico appartiene la testa aureolata che si conserva all'altezza delle ginocchia della santa di sinistra dell'ultimo strato (tav. 50 a)<sup>653</sup>. Anche in questo caso si tratta di una figura femminile della quale, in un brano più in basso, è leggibile parte della veste, costituita da una tunica bianca con pennellate rosa che segnano le pieghe, decorata all'altezza delle spalle da un gallone grigio scuro perlinato. Sopra la veste bianca, ai lati del corpo, scende un pallio grigio-azzurro. Una porzione più piccola dello stesso intonaco, con i resti di un simile panneggio, si conserva ad eguale altezza sulla destra dell'invaso, segno che anche in questo caso in origine era dipinta una serie di figure che affiancava un'immagine centrale.

L'ultimo intervento pittorico, infine, è il noto pannello con Maria regina fra due figure femminili (tav. 82 c-d). In un paesaggio paradisiaco depurato di ogni elemento superfluo, scandito soltanto dalla bassa linea dell'orizzonte e dalla divisione in alto fra il cielo dell'empireo e quello del fuoco, i tre personaggi vestiti di rosso assumono la posa dell'orante secondo uno schema gerarchico. Al centro la Vergine leva in alto le braccia ad intercedere fra Dio e gli uomini, ai lati le sante dirigono entrambe le mani verso di essa obbedendo al ruolo di mediatrici, in un gesto che è proprio anche della *Deesis*.

Forse quest'ultimo strato è frutto dello stesso intervento pittorico che produsse l'immagine campita sulla soprastante calotta del *triphorion*, un Cristo benedicente fra due angeli, noto al Bertaux<sup>654</sup>, integralmente ridipinto nel 1912 e successivamente scialbato<sup>655</sup>.

Per quanto riguarda la cronologia delle fasi pittoriche, per ragioni stilistiche l'intervento più recente si colloca agevolmente nel XII secolo, ma forse ad una data non troppo in avanti, piuttosto entro i primi decenni, a giudicare dalle affinità fra i volti delle due sante e quelli di alcune figure della cripta di Santa Maria del Piano presso Ausonia, generalmente assegnata agli anni intorno al 1100<sup>656</sup>. Alla stessa campagna pittorica può essere attribuita

<sup>652</sup> G. Muollo, *La Basilica* cit., p. 49-50.

<sup>653</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 64-65, fig. 72; M. (Mario) Rotili, *La Basilica* cit., p. 408.

<sup>654</sup> É. Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit., p. 85-86.

<sup>655</sup> G. Muollo, *La Basilica* cit., p. 81.

<sup>656</sup> Per la datazione al XII secolo propende Muollo (*Ibid.*, p. 55-62). Hans Belting pensava ad un'epoca più tarda fra XII e XIII secolo (H. Belting, *Studien* cit., p. 65). Al secolo precedente si riferiva Mario Rotili, M. Rotili, *La Basilica* cit., p. 408. Quanto alle affinità con Ausonia (C. Macchiarella, *Il ciclo di affreschi* cit., p. 45-143; V. Pace, *La pittura medievale* cit., p. 250, 265; P. Mathis, *Chiesa di Santa Maria* cit., p. 45-49; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 318), si suggerisce un confronto tra il volto della santa di sinistra dell'abside di Prata e quello della Vergine nella scena dell'Apparizione di Remingarda della cripta (fotografia a colori in : V. Pace, *La pittura medievale* cit., fig. 316).

anche la contigua decorazione dell'intradosso dell'arco dell'absidiola, con un motivo a racemi, e il brano sul fronte del medesimo arco, dove sono conservati i resti di un clipeo centrale che con ogni probabilità conteneva l'agnello mistico, come fanno supporre le superstiti pennellate bianche che risaltano sul fondo rosso (tav. 83 a). La santa del terzo strato è stata giustamente accostata, in passato, alle figure della cripta di Epifanio in San Vincenzo al Volturno, e la proposta di una sua attribuzione alla prima metà del IX secolo, quindi, non sembra incontrare ostacoli<sup>657</sup>.

Quanto all'intonaco sottostante, corrispondente al secondo rivestimento dell'absidiola, i pochi resti del trono e il lacerto con i due piedi non autorizzano, a nostro avviso, a proporre una datazione circoscritta. È possibile, come del resto recentemente ipotizzato, che si tratti della decorazione realizzata in occasione della creazione del *triphorion*, fra VII e VIII secolo<sup>658</sup>, anche se i pochi elementi sopravvissuti, i piedi con i sandali, appunto, e il profilo del trono con cuscino, potrebbero far pensare anche a un'opera più antica, di VI-VII secolo. Quest'ultima datazione, d'altra parte, non incontra ostacoli se si accetta l'ipotesi sulla precedenza cronologica dell'absidiola rispetto al resto della struttura presbiteriale.

Arrivando al primo strato, infine, la raffigurazione degli animali fantastici di sapore tardo-antico, consente, s'è detto, di considerare l'absidiola come il residuo di un edificio in uso durante la fase primitiva dell'area cimiteriale e l'intonaco in questione quindi come la zoccolatura superstite dell'originaria decorazione.

Altri resti di pittura si conservano sulle pareti del *triphorion* e sui muri perimetrali del deambulatorio. Distanti dalla sovrapposizione del palinsesto dell'absidiola e corrispondenti per lo più a meri motivi decorativi, non offrono facili agganci cronologici. I brani più consistenti si conservano sulla faccia esterna del fianco sinistro del *triphorion* dove, in corrispondenza delle prime due colonnine fittili, è ben visibile una decorazione a finti marmi.

Lungo il perimetro esterno del deambulatorio, invece, accanto all'arcata di sinistra, si scorgono i resti di una fascia con doppio motivo a greca, al di sotto della quale emergono alcune linee nere a zig-zag, mentre in corrispondenza dell'arco di destra si conservano altri pannelli a finti marmi nella zona inferiore e, in alto, lacerti di una decorazione con frutta rossa, ornamenti ocra e neri su fondo bianco.

Per tutti questi brani, recentemente è stata proposta una datazione alla prima metà del IX secolo<sup>659</sup>. A nostro avviso è possibile un'anticipazione: i riquadri a finto marmo del giro dell'abside potrebbero essere contestuali all'epoca di edificazione della nuova struttura presbiteriale e quindi collocarsi fra VII e VIII secolo. Alla stessa fase potrebbero appartenere i resti pittorici del deambulatorio.

<sup>657</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 64-65.

<sup>658</sup> G. Muollo, *La Basilica* cit., p. 50-55.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 60-62.

## CAPITOLO III

# FENOMENI RELIGIOSI ALL'ORIGINE DELLA PITTURA RUPESTRE

### 1 – L'EREMITISMO

Il portico della basilica di Sant'Angelo in Formis conserva un breve ciclo pittorico del XII secolo che narra la vita dell'eremita Paolo di Tebe, nato all'inizio del III secolo (tav. 51 a)<sup>1</sup>. Nelle quattro lunette ai lati della porta d'ingresso è raccontato l'incontro che, all'età di centotredici anni, secondo quanto tramandato da san Girolamo, il venerando Paolo avrebbe avuto con il monaco novantenne Antonio venuto in visita presso la sua dimora, una grotta nel deserto della Tebaide<sup>2</sup>. Gli esecutori delle pitture non hanno trascurato gli elementi che caratterizzano l'ambientazione dell'episodio agiografico. In linea con la narrazione geronimiana, infatti, nelle prime tre scene troviamo la grande *spelunca*, la palma che vi cresce all'interno e fuoriesce da un'apertura sulla sommità, la riviera d'acqua che scorre accanto<sup>3</sup>. Stando al racconto, Paolo di Tebe aveva scelto il deserto per sfuggire alle persecuzioni dell'imperatore Decio<sup>4</sup> e scovata una grotta nascosta su una montagna, constatato che era sufficientemente spaziosa, ricca d'acqua e di datteri succosi, aveva vissuto in quel luogo non più per necessità ma per atto volontario, *necessitatem in voluntatem vertit*<sup>5</sup>. Da quel momento in poi un corvo inviato dal Signo-

<sup>1</sup> Sulla figura di Paolo di Tebe, cfr. G. Calió e A. Cardinali, *Paolo di Tebe*, in *Bibl.SS*, X, Roma, 1968, coll. 269-280. Sul ciclo agiografico del portico di Sant'Angelo in Formis: P. Anker, K. Berg, *The Narthex of Sant'Angelo in Formis*, in *Acta archeologica*, XXIX, 1958, p. 95-110.

<sup>2</sup> *Vita Sancti Pauli primi eremitaе*, in *PL*, vol. 23, 1845, coll. 17-28. Sul luogo ove si crede abbia vissuto san Paolo eremita, nell'entroterra desertico del Mar Rosso, sorge un monastero tuttora in funzione, sviluppatosi in età medievale su un nucleo insediativo scavato nella roccia: P. Van Moorsel, *Le monastère de Saint-Paul près de la mer Rouge*, Cairo, 2002, p. 3-15.

<sup>3</sup> «[...] *tandem reperit saxeam montem, ad cuius radices haud grandis spelunca, lapide claudebatur. Quo remoto [...], avidius explorans, animadvertit intus grande vestibulum, quod aperto desuper coelo, patulis diffusa ramis vetus palma contexerat, fontem lucidissimum ostendens [...]*» *Vita Sancti Pauli* cit., col. 21.

<sup>4</sup> G. Calió, A. Cardinali, *Paolo di Tebe* cit., col. 272.

<sup>5</sup> *Vita Sancti Pauli* cit., coll. 20-21.

re sarebbe venuto ogni giorno con una razione di cibo necessario alla sua sussistenza<sup>6</sup>.

### *Dalla Tebaide all'Occidente*

Paolo di Tebe e il monaco Antonio sono ricordati come i primi eremiti dell'era cristiana. Pur avendo scelto il deserto come luogo per vivere in solitudine la propria esperienza contemplativa, il loro *habitat* è costituito da un antro roccioso e una sorgente d'acqua. Sono elementi, questi, che troveremo costantemente nel paesaggio eremitico dell'agiografia medievale, anche se il campo d'azione si sposterà ben presto dal deserto dell'Asia Minore e del nord Africa alle verdi alture dell'Occidente<sup>7</sup>. Il trasferimento geografico del paesaggio eremitico non provoca un cambiamento sul piano simbolico tant'è che nell'immaginario cristiano medievale la foresta viene a coincidere con il deserto. Come ha scritto, appunto, Jacques Le Goff, a proposito dell'eremitismo occidentale: «In questo mondo temperato senza grandi distese aride, il deserto – cioè a dire la solitudine – assumerà un aspetto del tutto diverso, il contrario, quasi, del deserto sotto il profilo della geografia fisica: sarà la foresta»<sup>8</sup>.

Seguendo la storia dell'eremitismo dai primi secoli del Cristianesimo all'alto Medioevo il paesaggio fisico, dunque, muta radicalmente e tuttavia la grotta continua ad essere scelta spesso come dimora ideale per praticare la vita ascetica. Se l'iconografia e l'agiografia non mancano di esempi eloquenti, ottenere un riscontro effettivo di questo fenomeno non è altrettanto facile. Mentre nel versante orientale sono stati individuati svariati casi di insediamenti anacoretici ricavati nella roccia<sup>9</sup>, per quanto riguarda l'Occidente, e

<sup>6</sup> *Ibid.*, col. 25.

<sup>7</sup> Sui *loca sanctorum* associati all'eremitismo medievale in Occidente: G. P. Bognetti, *I «Loca Sanctorum» cit.*, p. 110; S. Boesch Gajano, *Agiografia cit.*, p. 217-220; Eadem, *Paesaggio cit.*, p. 9-22. Sul Meridione d'Italia come «nuova Tebaide», cfr.: J.-M. Martin, *L'éremitisme grec cit.*, p. 180-181.

<sup>8</sup> J. Le Goff, *Il deserto-foresta nell'occidente medievale*, in Id., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, traduzione di G. Arnaldi, Roma, Bari, 1983, p. 27-44 (p. 27). Sul recupero dell'altura da parte di monaci ed eremiti, nell'occidente medievale: L. Pani Ermini, *Il recupero dell'altura nell'altomedioevo*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, 2 voll., Spoleto, 1999 (*Sett. CISAM*, XLVI), II, p. 613-664, spec. 642-648.

<sup>9</sup> Riguardo ai monasteri rupestri della Cappadocia: S. Kostof, *Caves of God. The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia*, Cambridge (Massachusetts), 1972, spec. p. 41-64; in riferimento al versante medioorientale: J. Patrich, *Sabas Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington D. C., 1995, p. 60-164; P. Van Moorsel, *Le monastère de Saint-Paul cit.*, p. 3-15; per le aree dell'Italia meridionale di influenza greca: P. Dalena, *I monasteri benedettini in rupe: un problema storico-archeologico*, in C. D. Fonseca, a cura di, *L'esperienza monastica benedettina e la*

in particolare il territorio oggetto della nostra ricerca, il dubbio se siano esistite o meno forme di eremitismo rupestre sembra legittimo data la difficoltà di rintracciare un fondamento storico nelle fonti di cui si dispone e la scarsità delle evidenze archeologiche<sup>10</sup>.

Cosicché, per esempio, a ragione è stata respinta la tesi di Émile Bertaux, salutata con favore fino a tempi recenti, che consisteva nel credere che le due grotte di Calvi e quella di San Biagio a Castellammare di Stabia, fossero in origine insediamenti monastici sulla scorta del fatto che al loro interno vi si trovano pitture della cosiddetta «scuola benedettina», espressione tanto generica quanto impropria<sup>11</sup>. Paradossalmente, tuttavia, a distanza di un secolo dalle pionieristiche ricerche dello studioso francese, proprio grazie all'analisi della pittura rupestre, oggi ancor più deteriorata dal trascorrere del tempo e il perpetuarsi dello stato d'abbandono, sembra possibile gettare un po' di luce su questo argomento.

### *L'ipogeo del monte Acuziano e la Grotta del Salvatore a Vallerano*

Assai rara, ovviamente, è l'eventualità che l'intervento pittorico possa rappresentare una testimonianza diretta e sicura della permanenza di un eremita o di una piccola comunità monastica in un sito rupestre. Il fenomeno, fra Lazio e Campania settentrionale, s'è riscontrato soltanto in due contesti: l'ipogeo sotto l'eremo di San Martino del Monte Acuziano e la Grotta del Salvatore presso Vallerano. Nel primo caso, proprio dallo studio delle pitture della struttura ad archi ciechi che all'origine doveva foderare verosimilmente l'intero ambiente rupestre (tav. 18 a), è stato possibile dare un valore storico alla tradizione e alle notizie fornite dal cronachista farfense Gregorio di Catino (1062-1134), circa la presenza nell'antro roccioso

*Puglia. Atti del Convegno di Studio organizzato in occasione del XV centenario della morte di san Benedetto, Bari e altrove, 16-10 ottobre 1980, 2 voll, Galatina, 1983-1984, II, p. 313-332, spec. p. 313-319, 324, 326.*

<sup>10</sup> Un sostanziale scetticismo nei confronti dell'esistenza di insediamenti benedettini in grotta, in Italia meridionale e soprattutto in Puglia, è stato espresso da Pietro Dalena: *Ibid.*, p. 319-332; Id., *Organizzazione e funzione culturale del monachesimo nella Puglia rupestre medioevale (sec. X-XIII)*, in G. Andenna, H. Houben, B. Vetere, *Tra nord e sud* cit., p. 123-153 (p. 149).

<sup>11</sup> P. Dalena, *I monasteri* cit., p. 321-322. Per quanto riguarda la grotta dei Santi a Calvi, prendendo le dovute distanze dalla genericità del giudizio di Émile Bertaux (É. Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit., p. 243-250), l'ipotesi di un'occupazione del sito da parte di monaci benedettini si può a nostro avviso sostenere, ma soltanto se ci si riferisce al periodo coincidente con la prima fase della produzione pittorica (X secolo), che risulta priva dei caratteri di laicità che caratterizzano gli interventi pittorici successivi e si colloca in un contesto geografico-culturale dove è attestato, a partire dalla fine del IX secolo, l'arrivo dei monaci di Montecassino scampati alle insurrezioni dei saraceni, cfr. S. Piazza, *Le pitture* cit. Sul mito storiografico di un'arte benedettina, v. *infra*, p. 220.

di un eremita di nome Lorenzo giunto nel VI secolo dalla Siria con al seguito alcuni suoi discepoli<sup>12</sup>. Fugando i dubbi avanzati anche di recente nei riguardi della testimonianza di Gregorio, che per altro trova riscontro nel precedente privilegio di Giovanni VII (705-707)<sup>13</sup>, l'analisi dei dipinti ha permesso di rintracciare sorprendenti legami con la pittura greco-orientale del VI secolo, non solo per quanto riguarda i singoli soggetti, ma anche circa l'orchestrazione d'insieme, di forte predominanza aniconica e quindi estranea al linguaggio figurativo occidentale. La convergenza tra i dati documentari e quelli desunti dallo studio delle pitture permette, inoltre, di far luce sulla «preistoria» di un insediamento monastico di eccezionale importanza, quale è l'abbazia di Farfa.

Ad un piccolo cenobio benedettino del X secolo vanno assegnate, invece, le pitture della Grotta del Salvatore presso Vallerano (tav. 12 a)<sup>14</sup>. In questo caso il distacco di un costone di roccia della falesia sul finire dell'800 ha, se non altro, restituito uno spaccato dell'intera articolazione degli ambienti: al piano superiore una serie di piccole celle intercomunicanti, in quello inferiore due ambienti opportunamente decorati, una cappellina con altare e *prothesis* e accanto uno spazio destinato alla vita in comune. Nella prima sono ancora distinguibili, fra i soggetti superstiti, le immagini di Benedetto con i suoi discepoli Mauro e Placido e l'iscrizione del committente *Andreas humilis abbas*, a riprova dell'appartenenza dell'unità cenobitica all'ordine benedettino (tav. 13 d).

Più frequenti sono gli ambienti rupestri che la tradizione orale e le fonti agiografiche, o anche semplicemente un antico toponimo,

<sup>12</sup> Nel *Chornicon farfense* Gregorio di Catino cita espressamente la provenienza di Lorenzo dalla Siria (Gregorio di Catino, *Chronicon farfense*, a cura di U. Balzani, 2 voll., Roma, 1903, I, p. 128), mentre dal suo *Regesto*, apprendiamo che lo stesso giunse in Sabina *temporibus gothorum*, quindi nella prima metà del VI secolo (493-526), in compagnia della sorella Susanna e dei discepoli Isacco e Giovanni (Id., *Il regesto di Farfa*, a cura di I. Giorgi e U. Balzani, 4 voll., Roma, 1879, II, p. 4). Sulle notizie relative a Lorenzo Siro riportate da Gregorio di Catino, cfr. U. Longo, *Agiografia e identità monastica a Farfa tra XI e XII secolo*, in *Cristianesimo nella storia*, 21, 2000, 2, p. 311-341, spec. p. 321 e n. 28.

<sup>13</sup> Nel privilegio concesso nel 705 da Giovanni VII all'abate di Farfa, Tommaso di Morienna, in riferimento alle origini dell'abbazia, viene detto che il vescovo Lorenzo *de peregrinis veniens in feudo, qui dicitur Acutianus* (Gregorio di Catino, *Regesto di Farfa* cit., II, p. 23). Il manoscritto di Cerchiara, attribuito all'XI secolo ma noto soltanto da una trascrizione settecentesca e quindi considerato di non certa autenticità, precisa l'anno nel quale il monaco orientale sarebbe stato eletto vescovo della Sabina, e cioè il 554 (cfr. T. Leggio, *L'abbazia di Farfa tra «Longo-bardia» e «Romania»*. *Alcune congetture sulle origini*, in *Rapporti tra le comunità monastiche benedettine italiane tra alto e pieno Medioevo*, *Atti del III convegno del «Centro di Studi Farfensi»*, Santa Vittoria in Matenano, 11-13 settembre 1992, Verona, 1994, p. 157-178, spec. p. 168-169).

<sup>14</sup> *Supra*, p. 65-68.

associano a un santo dedito alla vita solitaria e che, tuttavia, ospitano all'interno pitture posteriori alla sua ipotetica presenza. Per quanto concerne questi casi, la testimonianza pittorica costituisce il segno del fiorire del culto nei confronti di un eremita che si ritiene abbia abitato il luogo in passato sì da renderlo sacro attraverso l'esercizio della vita ascetica.

### *L'eremo del monte Massico*

Estremamente significativo, a tal riguardo, è l'eremo di san Martino sul monte Massico, in provincia di Caserta (tav. 42 a). Il santo titolare non è il celebre vescovo di Tours, ma un Martino seguace di Benedetto. Numerose sono le fonti che parlano di questo personaggio, a cominciare da Gregorio Magno, che nei *Dialogi* riporta la testimonianza trasmessagli direttamente dal suo predecessore Pelagio II (579-590) e altri *religiosissimi viri*, i quali sarebbero venuti a sapere della lunga permanenza di un loro contemporaneo in una grotta del monte Massico e della sua mirabile condotta<sup>15</sup>. A quanto pare Martino giungeva da Montecassino dove aveva vissuto con Benedetto e i suoi compagni e proprio il fondatore dell'ordine monastico avrebbe spedito nell'eremo campano un suo discepolo per convincerlo a liberarsi dalle catene mediante le quali voleva fuggire alle tentazioni : *si servus es Dei, non te teneat catena ferri, sed catena Christi*<sup>16</sup>.

Al di là della sequenza di prodigi che ravvivano la narrazione gregoriana, tipici della tradizione agiografica, come l'apparizione del demonio sotto forma di serpente, l'allontanamento della donna tentatrice e il salvataggio del fanciullo caduto da una rupe<sup>17</sup>, colpiscono alcuni elementi relativi all'ambientazione del racconto che trovano una corrispondenza nella reale fisionomia del sito : la grotta stretta di origine naturale costituita da un ambiente unico, la presenza al suo interno di acqua che trasuda dalla roccia, incorniciata dagli archi della struttura muraria, il precipizio di fronte all'ingresso e l'esistenza di una cisterna nelle immediate vicinanze<sup>18</sup>.

Sappiamo inoltre, sempre da Gregorio Magno, che dopo un certo tempo trascorso in completa solitudine, l'eremita fu raggiunto da alcuni discepoli, i quali abitarono però all'esterno della grotta<sup>19</sup>. Il dato fa pensare all'esistenza di un insediamento cenobitico sul Massico già all'epoca di Martino. Sul pianoro soprastante la grotta, per

<sup>15</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 326-336.

<sup>16</sup> *Ibid.*, II, p. 334.

<sup>17</sup> S. Boesch Gajano, *Agiografia* cit., p. 209-220.

<sup>18</sup> U. Zannini, *San Martino* cit., p. 18-21

<sup>19</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 334.

l'appunto, si conservano lunghi tratti di muro in *opus incertum* riferibili con ogni probabilità ad un insediamento monastico. La scarsità delle informazioni in proposito non consente di attribuire con certezza le strutture esistenti alla prima fase di vita cenobitica<sup>20</sup>. È sicuro, comunque, che già al principio dell'VIII secolo il monastero aveva raggiunto una notevole importanza, visto che è attestata l'annessione ad esso di alcuni terreni del Massico, su concessione di Romualdo II duca di Benevento (703-729)<sup>21</sup>. Un secolo dopo il *monasterium sancti Martini* rientra fra i beni che Pasquale I conferma essere di appartenenza dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno<sup>22</sup>.

Le fonti ci informano su altri eventi, come l'attacco al monastero da parte dei saraceni, tra l'883 e il 915, e diversi tentativi di appropriazione delle reliquie dell'eremita fino alla definitiva traslazione delle spoglie del santo nella cattedrale di Carinola agli inizi del XVII secolo<sup>23</sup>.

Queste le evidenze archeologiche, geomorfologiche e i riscontri documentari ma in favore dell'esistenza e della fortuna dell'eremita in questo luogo, ai dati esposti vanno aggiunti i risultati desunti dall'osservazione delle pitture all'interno della grotta<sup>24</sup>. L'imbotte in muratura che foderà lo stretto antro naturale venne decorato una prima volta, probabilmente in occasione della sua stessa edificazione, con uno strato di intonaco del quale rimangono tracce sufficienti per ipotizzare che vi fosse dipinto un programma aniconico con uccelli, motivi fitomorfi e geometrici su fondo bianco (tav. 76 a-c). Elemento chiave della decorazione era una grande croce gemmata dipinta sulla volta in corrispondenza della zona di fondo della grotta (tav. 76 a, figg. 10-11, p. 158-159). Il soggetto raffigurato e il piccolo vano rettangolare, che si nota proprio al di sotto, autorizzano a credere che l'intervento murario e la relativa decorazione siano stati realizzati per accogliere degnamente le spoglie del beato Martino. Quanto all'epoca d'esecuzione di questa campagna pittorica, per ragioni di carattere stilistico, paleografico e tecnico-esecutivo, che verranno espone nel prossimo capitolo, la datazione più probabile si colloca tra la fine del VI e la prima metà del VII secolo<sup>25</sup>.

Già nella prima decorazione, e nell'innalzamento della struttura che la ospita, possiamo quindi cogliere la prima tappa di un cambia-

<sup>20</sup> U. Zannini, *San Martino* cit., p. 38-43.

<sup>21</sup> *Chronicon vulturnense* cit., III, p. 127.

<sup>22</sup> *Bulla Paschalis I. Romani Pontificis*, in *RIS*<sup>1</sup>, I, 2, p. 384-386 (p. 384).

<sup>23</sup> *Chronicon vulturnense* cit., I, p. 302, 374-375; G. Guadagno, *Bernardo* cit., p. 97-98.

<sup>24</sup> *Infra*, p. 215-217.

<sup>25</sup> *Infra*, p. 216.



mento della funzione dell'ambiente, da eremo a sepolcro monumentale. Il passo successivo consisterà in un'ulteriore trasformazione, da sepolcro a santuario, luogo di culto e meta di pellegrinaggio, alla stregua di quanto avviene nelle tombe martiriali dei cimiteri ipogei<sup>26</sup>. A tale proposito è assai eloquente il racconto, riportato da fonti risalenti all'XI e al XII secolo, della lunga processione compiuta dal principe longobardo Arechi II (758-787) e sua moglie, a piedi scalzi, *cinere capita aspersi*, fin sul luogo della grotta, per prelevare le reliquie di Martino e custodirle all'interno delle mura beneventane<sup>27</sup>. Al di là della storicità dell'avvenimento, la narrazione è indice del fatto che la fama della santità aveva raggiunto anche i vertici della società civile del tempo.

Un secondo strato pittorico, che va a coprire il precedente, viene eseguito fra IX e X secolo (tavv. 42 c, 43, 76 d, 77 a, fig. 12, p. 160). Esso ci offre due dati significativi: un cambiamento nell'ordine spaziale dell'ambiente e un riferimento diretto nei confronti del titolare della grotta. L'intonaco, in questo caso, non riveste tutta l'area dell'imbotte ma più o meno i tre quarti di essa a partire dall'arco d'ingresso. La stesura parziale della pittura sulla volta sta ad indicare che all'epoca dell'intervento, o già in un tempo precedente, la zona di fondo ospitante le spoglie dell'eremita era stata chiusa da una struttura, forse lignea, che serviva a isolare l'area del sepolcro dal resto della grotta.

La nuova decorazione pittorica, che segue un programma fedele al linguaggio iconografico della produzione artistica di area beneventano-cassinense, con l'immagine dominante del grande busto clipeato di Cristo sorretto da quattro angeli cariatidi, era contrassegnata da una lunga iscrizione, sempre a mezz'altezza della parete sinistra, come quella dello strato precedente. Ancora oggi vi si legge il tratto *[VIR]GINIS ET BEATI MARTINI CON[FESSORIS]*, a riprova del fatto che l'intervento era volto a onorare il luogo che custodiva il corpo dell'eremita. Il perpetuarsi del culto martiniano è attestato, poi, da un pannello trecentesco con una Crocifissione che si conserva sulla parete di fondo dell'imbotte, dal muro di epoca posteriore con la *fenestella confessionis* che vi viene costruito davanti, a proteggere la tomba, e infine dall'altare, con una nuova Crocifissione dipinta al di sopra, eseguita durante il XVII secolo probabilmente in occasione della traslazione delle reliquie nella vicina cattedrale di Carinola.

Sul monte Massico assistiamo, quindi, a un lungo processo di

<sup>26</sup> *Infra*, p. 203-208.

<sup>27</sup> *Chronicon vulturumense* cit., I, p. 302-303; U. Zannini, *San Martino* cit., p. 23.

sacralizzazione che vede la grotta eremitica di origine naturale trasformarsi in sepolcro, essere inglobata nel soprastante insediamento monastico, in seguito divenire meta di pellegrinaggio, oggetto di forte contesa per le reliquie che si custodiscono all'interno, e infine, in epoca moderna, piccola cappella con l'altare dedicato al beato Martino.

### *Il Sacro Speco di Subiaco*

I *Dialogi* di Gregorio costituiscono una fonte preziosa per far luce sulle origini rupestri di un altro insediamento monastico, che avrà un futuro ben più noto e grandioso di quello del Massico perché ad abitarvi fu Benedetto da Norcia. Nel celebre lezionario cassinese della Biblioteca Apostolica Vaticana, di committenza dell'abate Desiderio (1066-1071), tra le numerose miniature che riproducono il ciclo agiografico benedettino, ce ne sono due nelle quali il rappresentante dell'ordine è raffigurato all'interno dell'antro roccioso, la prima volta nell'atto di ricevere dal monaco Romano il pane calatogli con un cesto annodato a una corda (Vat. lat. 1202, f. 17 B; tav. 51 b)<sup>28</sup>, la seconda mentre è intento a consumare il pranzo pasquale offertogli da un sacerdote spinto a compiere l'atto di carità a seguito di un'apparizione divina in sogno (Vat. lat. 1202, f. 18 A; tav. 51 c)<sup>29</sup>. In entrambi i casi l'immagine della grotta evoca l'esperienza eremitica del fondatore dell'ordine e la presenza dei due visitatori non offusca, anzi esalta, il suo fulgido esempio di vita contemplativa.

L'immagine della grotta è presente anche in un'altra scena miniata del codice, questa volta però senza la figura di Benedetto (Vat. lat. 1202, f. 80 A; tav. 51 d). Anche in questo caso si tratta di un episodio agiografico raccontato da Gregorio Magno: vi si vede l'antro roccioso con all'interno una figura femminile che leva le mani al cielo nel gesto dell'orante. La donna è un'insana di mente che rinsavisce miracolosamente dopo aver trascorso una notte all'interno della grotta<sup>30</sup>. L'episodio mette in luce l'avvenuto passaggio dall'eremo al santuario: terminata l'esistenza dell'eremita la cavità rupestre rimane spazio del sacro dove si custodisce la memoria di un'esperienza mirabile di santità.

<sup>28</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 132.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 134. Per le miniature del Vat. Lat. 1202, cfr. B. Brenk, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino Cod. Vat. Lat. 1202. Ein Meisterwerk Italienischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zurigo, 1987, p. 44-45; L. Speciale, *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in C. A. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: i modelli, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre-1° ottobre 1999*, Milano, 2002, p. 673-681.

<sup>30</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 246; B. Brenk, *Das Lektionar* cit., p. 57.

Alle notizie offerte dalle fonti e alle miniature del codice corrispondono le evidenze architettoniche : arroccato sul monte Taleo, il monastero del Sacro Speco di Subiaco, dal nome chiaramente evocativo, conserva le tracce della primitiva vita eremitica in un alveo roccioso della montagna. Dentro al complesso monastico, la monumentale «Scala Santa» collega le due cavità naturali, e cioè il Sacro Speco, che la tradizione identifica nel luogo dove Benedetto avrebbe vissuto, e la Grotta dei Pastori, dove il santo era solito incontrare gli abitanti del luogo<sup>31</sup>. All'interno di quest'ultima sopravvive un pannello con una Vergine fra sante nella rara versione della *Nicopoios*, con il Bambino circondato da un nimbo sorretto con entrambe le mani (tav. 65 b)<sup>32</sup>. Accanto si scorgono i lacerti di un'immagine di san Silvestro, titolare del monastero insieme al fondatore dell'ordine e sua sorella Scolastica<sup>33</sup>. Venendo a mancare agganci sicuri per la datazione dei due dipinti, che sembrano essere stati realizzati in occasione del medesimo intervento, si è proposto di assegnare le pitture alla metà circa dell'XI secolo, dato che nell'anno 1052 le fonti cronachistiche riportano la notizia dell'intervento di edificazione di una chiesa inglobante le due grotte e proprio in quel periodo ha la sua massima diffusione l'iconografia della *Nicopoios*<sup>34</sup>. Lasciando aperta la questione cronologica, le pitture della Grotta dei Pastori rappresentano senza dubbio l'unica manifestazione artistica *in situ* appartenente al periodo che precedette la costruzione del monastero, la quale avverrà solo a partire dal XII secolo.

È facile pensare, comunque, che nei secoli trascorsi fra l'esperienza contemplativa di Benedetto e l'edificazione del monastero la memoria della santità del luogo non venne mai meno. Gregorio Magno riferisce che lo Speco, subito dopo la morte di Benedetto, divenne luogo di devozione da parte della popolazione locale<sup>35</sup>. Un'altra notizia significativa è quella dell'allestimento di due altari nelle grotte sublacensi da parte di Leone IV (847-855), l'uno dedicato al fondatore dell'ordine e alla sorella Scolastica, l'altro a papa Silvestro<sup>36</sup>. Sappiamo anche che il secondo eremita ad occupare stabilmente lo Speco fu il monaco Palombo, vissuto nell'XI secolo<sup>37</sup>. Dopo la permanenza del religioso assistiamo all'insediamento di una comunità

<sup>31</sup> Sulla genesi dell'architettura del Sacro Speco : M. Righetti Tosti-Croce, *Il Sacro Speco* cit., p. 129-135; Eadem, *L'architettura del Sacro Speco* cit., p. 75-94.

<sup>32</sup> *Supra*, p. 119.

<sup>33</sup> *Supra*, p. 120.

<sup>34</sup> *Supra*, p. 122.

<sup>35</sup> «*Qui et in eo specu, in quo prius Sublacu habitavit, si potentium fides exigit, miraculis coruscat*», Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 246.

<sup>36</sup> *Supra*, p. 120.

<sup>37</sup> B. Cignitti, *Palombo, eremita a Subiaco, santo*, in *Bibl.SS*, X, 1968, coll. 68-69.

monastica per la quale verranno costruite, a più riprese, le strutture in muratura.

Il destino delle grotte del monte Taleo è quindi diverso da quello dell'antro del monte Massico. Il grande e articolato edificio in muratura è un vero prodigio dell'architettura medievale. L'ardita costruzione, che si sviluppa a più livelli ancorandosi ai ripidi costoni della montagna, nella quale è stata vista la ricezione di un modello proveniente dalla Terrasanta importato tramite le crociate<sup>38</sup>, rappresenta la ferma volontà di esaltare quanto più possibile la superficie della roccia (tav. 65 a). Quest'ultima emerge ostentatamente e intenzionalmente all'interno dell'edificio perché in essa è riconosciuta la componente naturale del luogo, imprescindibile fonte di santità.

### *San Leonardo e la valle Suppentonia*

Fra i *loca sancta* evocati da Gregorio Magno, anche la valle Suppentonia<sup>39</sup>, che si estende lungo il versante meridionale dell'abitato di Castel Sant'Elia, conserva una testimonianza di pittura rupestre medievale (tav. 4 c)<sup>40</sup>. Il suggestivo paesaggio di questa forra, rispondente a una tipologia assai diffusa nel territorio della Tuscia, si è preservato incontaminato fino a noi. Lo scorrimento di un fiume ha provocato, in tempi geologici, l'erosione del banco di tufo e il costituirsi di due alte pareti rocciose che si fronteggiano l'un l'altra seguendo un percorso parallelo. Qua e là lungo le falesie si aprono ambienti rupestri frutto di escavazioni artificiali riferibili ad epoca etrusca, romana e medievale.

Se è vero che in questo caso manca in Gregorio qualsiasi riferimento diretto alla vita eremitica in grotta è parimenti evidente che l'emergere della roccia nel verde della vegetazione assume un valore centrale nella descrizione del paesaggio che fa da cornice all'episodio agiografico del suo racconto. Il testo gregoriano ci parla dell'esperienza cenobitica condotta pochi anni prima dal venerabile Anastasio venuto ad abitare nel monastero ubicato al centro della valle, nel luogo ove si conserva oggi la basilica romanica a lui dedicata<sup>41</sup>.

Dell'esistenza di quest'insediamento monastico in epoca ante-

<sup>38</sup> M. Righetti Tosti-Croce, *Il Sacro Speco* cit., p. 129-135.

<sup>39</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 70. Sulla valle Suppentonia, luogo del monachesimo medievale, cfr. : M. P. Penteriani Iacoangeli, U. Penteriani, *Nepi e il suo territorio nell'Alto Medioevo. Il Monachesimo nella Valle Suppentonia (476-1131)*, Roma, 1999.

<sup>40</sup> *Supra*, p. 47-51.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15-19. Sulla basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, v. *supra*, p. 47. La tradizione orale associa a Anastasio anche una grotta presso il settecentesco santuario di Santa Maria ad Rupes : V. Girolami, *Stimoli* cit., p. 42-43.

riore alla metà del VI secolo dà prova un papiro conservato nell'archivio arcivescovile di Ravenna, nel quale, fra i beni rivendicati dal goto Gundila, compare un monastero *Sancti Aeliae* che è stato identificato con quello della valle Suppentonia<sup>42</sup>. Anche se risulta assai probabile, non abbiamo dati documentari che attestino in un'epoca così alta l'utilizzo di spazi scavati nel tufo da parte dei monaci di questo cenobio.

Le testimonianze pittoriche che abbiamo avuto modo di analizzare, a tutt'oggi inedite, si conservano all'interno della cosiddetta Grotta di San Leonardo scavata nel banco di tufo proprio al di sotto dell'abitato di Castel Sant'Elia e risalgono in massima parte all'XI secolo, epoca durante la quale è attestato un rinnovato interesse nei confronti dell'eremitismo<sup>43</sup>. È sicuro, tuttavia che l'adibizione dell'ambiente a luogo di culto risalga ad una fase anteriore, visto che in prossimità dell'angolo sud-ovest del vano principale emerge uno strato più antico, la cui cronologia è imprecisabile ma ragionevolmente non troppo a ridosso dell'intervento di XI secolo, dal momento che l'intonaco di quest'ultimo lo ricopre interamente lasciandone trasparire soltanto un lacerto in corrispondenza di una lacuna. Un dato ulteriore offre il brano pittorico successivo alla seconda fase, databile al XIV secolo, che conserva le tracce di un personaggio identificabile certamente con Leonardo da *Nobiliacum*, titolare del luogo (tav. 5 b). Secondo una biografia del santo, riferibile al 1030, Leonardo sarebbe vissuto nella regione di Limoges intorno alla prima metà del VI secolo<sup>44</sup>. Discepolo di san Remigio, avrebbe condotto vita eremitica, operato molti miracoli e fondato un monastero<sup>45</sup>. Tra l'XI e il XII secolo il suo culto incontra grande diffusione in tutta Europa e in Italia centrale non sono pochi gli eremi a lui dedicati<sup>46</sup>. È probabile, perciò, che il santuario di Castel Sant'Elia sia stato dedicato a Leonardo per via della sua fama di asceta. La scoperta del trecentesco ritratto del santo all'interno dell'ambiente rupestre, pur

<sup>42</sup> L. Cimarra, «Splendori di Bisanzio»: testimonianze della presenza bizantina nel territorio della Tuscia Romana, in *Biblioteca e Società*, XI, giugno 1992, p. 21-26.

<sup>43</sup> É. Delaruelle, *Les ermites et la spiritualité populaire*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*, Atti della seconda settimana internazionale di studio, Mendola, 30 agosto-6 settembre 1962, Milano, 1965, p. 212-247 (rist. in: Id., *La piété populaire au Moyen Âge*, Torino, 1975, 125-154); G. Lobrichon, *Erémisme et solitude*, in *Monteluco e i monti sacri: atti dell'incontro di Studio, Spoleto, 30 settembre-2 ottobre 1993*, Spoleto, 1994, p. 125-148, spec. p. 131-136.

<sup>44</sup> B. Cignitti, C. Colafranceschi, *San Leonardo di Nobiliacum*, in *Bibl.SS*, VII, Roma, 1966, coll. 1198-1208.

<sup>45</sup> *Ibid.*, coll. 1199-1200.

<sup>46</sup> P.-E. Robinne, *L'iconographie* cit., p. 17-28.

nella sua irrimediabile lacunosità, acquista un valore che va al di là del dato materico poiché estende all'intero arco del medioevo l'eco dell'eremitismo nella valle Suppentonia.

## 2 – IL CULTO MICAELICO

Tra i fenomeni all'origine della pittura rupestre, un peso determinante dev'essere attribuito al culto micaelico, almeno per quanto riguarda il territorio preso in esame. La devozione per l'arcangelo Michele, ovviamente, va ben al di là dell'universo delle grotte, basti pensare all'altissima percentuale di chiese *sub divo* edificate in suo onore<sup>47</sup>. Già nei primi secoli dell'altomedioevo, tuttavia, le componenti naturali dell'antro vengono a legarsi in modo indissolubile all'arcistratega celeste. Le superfici irregolari e accidentate della roccia, l'acqua sorgiva che trasuda dalle pareti, la bellezza del paesaggio circostante e l'alta quota sono tutti elementi che concorrono a fare di ciascuna cavità rupestre in cima a una montagna un possibile santuario dedicato a san Michele.

### *Da Chonae al Gargano*

Uno dei più antichi luoghi di culto micaelico, certamente fra i più celebri in tutta l'Asia Minore, si trova in Frigia, presso l'antica città di Colosse, poi divenuta Chonae<sup>48</sup>. Ad esso è collegata una leggenda, nota forse già a partire dal V secolo, relativa a una sorgente che gli apostoli Giovanni e Filippo avrebbero fatto sgorgare nei pres-

<sup>47</sup> Al computo dei luoghi di culto micaelico in Italia aveva rinunciato Armando Petrucci, che contava «centoventi comuni o frazioni intitolati all'angelo, all'arcangelo, a san Michele; e nel conto mancano, ovviamente, i toponimi minori. Da un tale rapido conteggio risulta un panorama imponente, che, unito alla statistica delle chiese, dei monasteri, dei santuari, delle cappelle, degli oratori dedicati ovunque al celeste archistratego, potrebbe essere assunto come primo, sommario bilancio della diffusione del culto di san Michele in Italia», cfr. A. Petrucci, *Origine e diffusione del culto di San Michele nell'Italia medievale*, in *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, 5 voll., Parigi, 1966-1983, III (a cura di M. Baudot), 1971, p. 339-354. Sull'inapplicabilità di un censimento dei santuari micaelici per via dell'onnipresenza dei luoghi di culto dedicati all'arcangelo, di recente: G. Sangermano, *Poteri vescovili e signorie politiche nella Campania medievale*, Martina Franca, 2000, p. 96.

<sup>48</sup> K. Belke, N. Mersich, a cura di, *Phrygien und Pysidien*, Vienna, 1990 (*Tabula Imperii Byzantini*, 7), p. 125 e p. 222-225 (s.v. *Chōnai*); V. Saxer, *Jalons pour servir à l'histoire du culte de l'archange Saint Michel en Orient jusqu'à l'iconoclasme*, in I. Vázquez Janeiro OFM, a cura di, *Noscere sancta. Miscellanea in onore di Agostino Amore OFM († 1982)*, Roma 1985, p. 367-426, spec. 382-402. L'antichità del culto degli angeli a Colosse è attestata da una lettera di san Paolo (Col., 2, 18): *Ibid.*, p. 382.

si di Colosse, passando di là durante la loro missione evangelizzatrice. Successivamente, a causa delle proprietà miracolose dell'acqua, attribuite alla presenza di san Michele, fu edificata accanto alla fonte una cappella, divenuta in breve tempo meta di un flusso di pellegrini sempre crescente. La fama del luogo di culto finì per suscitare l'invidia dei pagani della vicina Laodicea, i quali eressero una diga in un fiume a monte del santuario pensando così di poterlo spazzar via con un'inondazione. Provvidenzialmente, alla minaccia di distruzione pose fine l'intervento dell'arcangelo, che consentì il deflusso delle acque fluviali aprendo un'enorme voragine nel terreno<sup>49</sup>. Il racconto agiografico rivela un mito eziologico che trova effettivo riscontro nella presenza di numerose sorgenti presso il sito di Chonae alle quali la fede popolare ha da sempre attribuito proprietà miracolose<sup>50</sup>.

È probabile che, già nel V secolo, il culto micaelico, associato alle virtù curative dell'acqua sorgiva, abbia trovato il suo primo polo di irradiazione occidentale in una grotta sul monte Sant'Angelo del Gargano. Fra VI e VII secolo la fama del santuario pugliese acquistò dimensioni tali da trasformare la cavità rocciosa in una delle mete di pellegrinaggio più frequentate dell'Europa medievale<sup>51</sup>. L'*Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano*, leggenda redatta in lingua latina nell'VIII secolo ma derivante da una versione greca più antica<sup>52</sup>,

<sup>49</sup> *Narratio de miraculo a Michaele arcangelo Chonis patrato*, a cura di M. Bonnet, in *Analecta Bollandiana*, VIII, 1889, p. 287-328.

<sup>50</sup> V. Saxer, *Jalons* cit., p. 387-390; G. Otranto, *La montagna garganica e il culto micaelico : un modello esportato nell'Europa altomedievale*, in *Montelucio e i monti sacri : atti dell'incontro di studio, Spoleto, 30 settembre-2 ottobre 1993*, Spoleto 1994, p. 85-124, spec. p. 87-90; G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Londra, 2001, p. 157-193. Sulla fortuna iconografica del miracolo di Chonae : S. Gabielić, *The iconography of the Miracle at Chonae. An unusual example from Cyprus*, in *Zograf*, 20, 1989, p. 95-103.

<sup>51</sup> G. Otranto, *La montagna* cit., p. 85-86. Per uno sguardo sui molti contributi rivolti al santuario del Gargano si rimanda a C. Carletti e G. Otranto, *Il santuario di S. Michele arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari 1990; G. Otranto, *Quindici secoli di storia per il santuario garganico : bilancio e prospettive degli studi*, in C. Carletti, G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti* cit., p. 3-12. Più di recente : Id., *Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage* cit., p. 43-64 (p. 51); M. Trotta, *I Longobardi di Benevento e il santuario di S. Michele al Gargano : edilizia sacra e nuovi spazi culturali tra VII e VIII secolo*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Benevento 20-27 ottobre 2002*, Spoleto 2003, 2 voll., II, p. 1649-1668; Id., *Il Liber de apparitione sancti Michaelis in monte Gargano : l'individuazione dei luoghi e dei resti monumentali del V e del VI secolo, in 1983-1993 : dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana, Cassino 20-24 settembre 1993*, a cura di E. Russo, 3 voll., Piedimonte Matese, 2003, II, p. 761-770.

<sup>52</sup> Per la versione latina della leggenda si rinvia all'ultima edizione : *Apparitio*

evoca l'origine mitica del luogo rupestre indicando proprio nell'acqua che affiora dalla roccia il fulcro della sacralità :

*ex ipso autem saxo, quo sacra contegitur aedis, ad aquilonem altaris dulcis et nimium lucida guttatim aqua delabitur, quam incolae stillam vocant*<sup>53</sup>.

Le stille venivano raccolte in vasi di vetro sostenuti da catene d'argento ancorate al calcare della volta in modo da permettere ai fedeli di abbeverarsi o di bagnare alcune parti del corpo traendo così sollievo da affezioni e malattie, secondo una prassi che s'è perpetuata fino ai giorni nostri<sup>54</sup>. La descrizione della grotta garganica occupa uno spazio considerevole nel testo dell'*Apparitio* :

*Erat autem ipsa domus angulosa, non in morem operis humani parietibus erectis, sed instar speluncae preruptis et sepius eminentibus asperata scopulis, culmine quoque petroso diversae altitudinis, quod hic vertice tangi, alibi manu vix attingi; credo docente archangelo Domini, non ornatus lapidum, sed cordis quarere et dirigere puritatem*<sup>55</sup>.

Il santuario del Gargano non è, dunque, opera dell'uomo ma antro di origine naturale eletto a luogo di culto per la compresenza di elementi che definiscono lo spazio sacro<sup>56</sup>. Nel racconto dell'*Apparitio*, secondo un *topos* che ricorre di frequente nelle fonti agiografiche in riferimento all'istituzione del luogo di culto, l'arcangelo acquista sembianze animali per indicare ai fedeli l'esistenza del santuario micaelico in cima al Gargano<sup>57</sup>. Nel caso specifico si tratta di un toro, carico di un valore simbolico aggiunto, dal momento che in

*sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 1-4. Sull'*Apparitio* e i suoi stadi redazionali in lingua greca e latina si vedano i contributi di Giorgio Otranto : G. Otranto, *Il «Liber de apparitione»* cit., p. 423-442; Id., *La montagna* cit., p. 85-86; Id., *Genesi* cit., p. 43-44; e inoltre : M. Trotta, *I luoghi del «Liber de Apparitione». Il santuario di S. Michele dal V all'VIII secolo*, in C. Carletti, G. Otranto, *Culto e insediamenti* cit., p. 125-165.

<sup>53</sup> *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 4.

<sup>54</sup> *Ibid.* Sul ruolo dell'arcangelo taumaturgo che guarisce mediante l'acqua : A. Dupront, *Antropologia del sacro e culti popolari : il pellegrinaggio*, in C. Russo, a cura di, *Società, Chiesa e vita religiosa nell'ancien régime*, Napoli, 1976, p. 156-157; G. Otranto, *La montagna* cit., p. 90; G. Otranto, *Genesi* cit., p. 46, 49-50.

<sup>55</sup> *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 3-4.

<sup>56</sup> G. Otranto, *La montagna* cit., p. 90-93; I. Aulisa, *La Chronica monasterii sancti Michaelis Clusini a confronto con altre tradizioni micaeliche*, in *Vetera Christianorum*, 33, 1996, p. 29-56 (p. 39-40); G. Otranto, *Genesi* cit., p. 49-56. In particolare, sul culto micaelico in corrispondenza dei luoghi elevati, cfr. : M. Baylé, *L'architecture liée au culte de l'Archange*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage* cit., p. 449-465, spec. p. 449-451. Sulla scelta dell'ubicazione del santuario da parte dello stesso arcangelo Michele : I. Aulisa, *La Chronica* cit., p. 43-48.

<sup>57</sup> *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 5. Cfr. I. Aulisa, *La Chronica* cit., p. 43; G. Otranto, *Genesi* cit., p. 48-49.



esso è stata vista un'allusione alla persistenza dei culti pagani<sup>58</sup>. Il bovino che prende possesso della grotta in cima alla montagna incarnerebbe l'antagonista del toro idolo del dio Mitra, se è vero che dietro alla leggenda garganica si nasconde l'intervento evangelizzatore della Chiesa teso a distogliere l'attenzione dei fedeli dal mitraismo per indirizzarla alla creatura angelica venuta dal cielo<sup>59</sup>. Il transfert culturale trova una corrispondenza a Sutri, nell'alto Lazio, dove la chiesa rupestre di Santa Maria del Parto, assai prima di divenire luogo di culto micaelico, attestato dall'immagine dell'arcangelo che incombe sulla volta e da un pannello con la leggenda garganica dipinto all'entrata, era stata adibita a santuario mitraico, come dimostra la sicura provenienza dalla parete di fondo di un rilievo con la tauromachia conservato nelle vicinanze<sup>60</sup>.

### *Transfert di sacralità*

Ad imitazione del centro garganico, qualsiasi spazio rupestre di origine naturale diviene potenziale luogo di culto tributato all'arcangelo<sup>61</sup>. Si sviluppano in tal modo, nel corso del Medioevo, i santuari del monte Tancia, del monte Monaco di Gioia, di Avella, Asprano, Arpino, Montoro e Ninfa per non citare che i casi incontrati nel territorio oggetto del nostro studio. La consapevolezza della funzione di prototipo che la grotta del Gargano esercita nei confronti delle cavità rocciose disseminate sulle alture si riscontra nel *Chronicon Casinense*, redatto tra l'VIII e il IX secolo :

*Inter Capuam, Teanum, nec non Aliphem auditur esse mons quidam, in quo dicitur adesse angelica virtus, ad instar beati Michaelis ar-*

<sup>58</sup> D. Lassandro, *Culti precristiani nella regione garganica*, in M. Sordi, a cura di, *Santuari e politica nel mondo antico*, Milano, 1983 (*Contributi dell'Istituto di storia antica*, IX), p. 199-209; G. Otranto, *Genesi cit.*, p. 44-45; 48-49.

<sup>59</sup> P. P. Fischetti, *Mercurio, Mithra, Michael : magia, mito e misteri nella grotta dell'arcangelo. Prima pubblicazione di iscrizioni e affreschi paleocristiani e longobardi*, Monte Sant'Angelo, 1973, p. 43-149.

<sup>60</sup> *Supra*, p. 63-65.

<sup>61</sup> Come ha scritto Giorgio Otranto «la grotta naturale, che si addentra per ventiquattro metri nelle viscere della terra; il percorso in roccia che inizialmente i pellegrini dovevano fare per raggiungere il punto più interno della cripta; l'insediamento in altura; lo scenario aspro e selvaggio della montagna garganica, ricca di dirupi, anfratti e caverne, sono i motivi che, insieme alla sorgente di acqua miracolosa, caratterizzarono da subito il culto micaelico sul Gargano e si tipizzarono fissandosi in diversi contesti storico-ambientali per tutto il medioevo» : G. Otranto, *La montagna cit.*, p. 90-91; Id., *Genesi cit.*, p. 53. Cfr. anche M. Sensi, *I grandi santuari micaelici d'Occidente*, in M. Bussagli e M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio cit.*, p. 126-133, spec. p. 131-132; Id., *Alle radici della committenza cit.*, p. 219-230.

*cangeli in monte Gargano, ita stillari aquam, et iugiter effondi criptam, et potere basilicam, atque ibidem divina crebro fieri prodigia*<sup>62</sup>.

Talvolta il processo di imitazione si trasforma in ostile rivalità, come nel caso del vescovo della diocesi salernitana intenzionato a valorizzare il culto micaelico all'interno del santuario di Olevano sul Tusciano per contrapporlo a quello del Gargano in modo da deviare verso Salerno il flusso dei pellegrini diretti in Puglia<sup>63</sup>. In alcuni casi la grotta viene addirittura creata artificialmente nell'intenzione di stabilire un «transfert di sacralità» con il santuario del monte Gargano<sup>64</sup>. È ciò che accade all'oratorio fatto costruire a Roma da papa Bonifacio V (619-625) sulla sommità della mole adriana non ancora divenuta Castel Sant'Angelo :

*Sed non multo post, Romae, venerabilis etiam Bonifacius pontifex ecclesiam, Sancti Michaelis nomine constructam dedicavit, in summitate Circi, criptatim miro opere altissime porrectam. Unde et isdem locus in summitate sui continens ecclesiam, inter nubes situs vocatur*<sup>65</sup>.

Con il termine *criptatim* non c'è dubbio che si è voluto alludere all'emulazione della grotta garganica<sup>66</sup>. Un esempio analogo si ricava dalla *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis archangeli in Monte Tumba* (IX secolo), a proposito del celebre santuario francese di Mont-Saint-Michel<sup>67</sup>. Stando a quanto riportato dalla fonte, agli inizi dell'VIII secolo il vescovo Oberto fece costruire sul promontorio della Normandia una cripta *in monte Gargano volens exaequare formam*<sup>68</sup>. Del resto è attestato che lo stesso vescovo riportò dal Gargano un frammento della roccia della grotta, segno che il calcare del santuario pugliese aveva assunto il valore di sacra reliquia<sup>69</sup>.

<sup>62</sup> *Chronicon Casinense*, in *MGH, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, 3, 1839, p. 222-230 (p. 229). Cfr. G. Otranto, *Il santuario tra Oriente e Occidente*, in C. Carletti, G. Otranto, *Il santuario* cit., p. 3-76 (p. 61); Sensi, *I grandi santuari* cit., p. 131.

<sup>63</sup> G. Sangermano, *Poteri vescovili* cit., p. 105.

<sup>64</sup> M. Sensi, *Alle radici della committenza* cit., p. 219-230.

<sup>65</sup> *Martyrologium Adonis*, III Kl. Oct., a cura di J. Dubois, G. Renaud, Parigi, 1984, p. 332-336 (p. 336); G. Otranto, *La montagna* cit., p. 101; M. Sensi, *Santuari micaelici e primordi del francescanesimo*, in *Collectanea Franciscana*, 72, 2002, p. 5-104 (p. 16-17).

<sup>66</sup> G. Otranto, *La montagna* cit., p. 85-124 (p. 101).

<sup>67</sup> *Revelatio ecclesiae Sancti Michaelis*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage* cit., p. 10-15; P. Bouet, *La Revelatio et les origines du culte à saint Michel sur le Mont Tombe*, ivi, p. 65-90.

<sup>68</sup> *Revelatio ecclesiae* cit., p. 14; G. Otranto, *Genesi* cit., p. 55; M. Trotta, A. Renzulli, *La grotta garganica : rapporti con Mont-Saint-Michel e interventi longobardi*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage* cit., p. 426-448.

<sup>69</sup> M. Rouche, *Le combat des saints anges et des démons : la victoire de Saint Michel*, in *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1989 (*Sett. CISAM*, XXXVI), II, p. 533-571 (p. 546); I. Aulisa, *Pellegrini al Monte Garga-*

*L'arcangelo e l'eremita*

Non di rado in un santuario rupestre il culto micaelico convive con la devozione nei confronti di un eremita<sup>70</sup>. Quest'ultimo di solito subentra in un secondo momento, quando già da tempo la cavità rocciosa è intitolata all'arcangelo, e tuttavia non entra in conflitto con la creatura celeste anzi la invoca a protezione dalle insidie del demonio. L'aura sacrale che avvolge una grotta dedicata all'arcangelo è di per sé diversa da quella che caratterizza una cavità rocciosa frequentata da un monaco dedito alla vita solitaria. Nelle grotte micaeliche la santità del luogo è imperniata sulla forza ctonia dell'arcangelo guardiano del monte. Animato dallo spirito divino, san Michele ha la facoltà di scatenare tempeste manifestandosi nei temporali, nel soffio del vento, nello sgorgare di una sorgente d'acqua<sup>71</sup>. All'interno dell'eremo, invece, la dimensione del sacro è raggiunta tramite la penitenza e la pratica della solitudine di un essere umano che lo abita a causa della sua inospitalità, pur riconoscendo il più delle volte l'amenità del luogo<sup>72</sup>. Il caso di san Nilo di Rossano dimostra la possibilità di convivenza dei due aspetti del sacro all'interno stessa grotta. Stando al racconto del *bios* l'anacoreta si rifugia in una cavità rocciosa presso un piccolo santuario di San Michele diventando «un angelo corporale»<sup>73</sup>.

Nel raggio territoriale della nostra indagine casi simili non mancano, come ad esempio il santuario di San Michele sul monte Monaco di Gioia<sup>74</sup>. All'interno della cappella costruita e decorata sul finire dell'XI secolo o agli inizi del successivo in un recesso dell'antro, il piccolo personaggio dipinto ai piedi dell'immagine della Vergine in trono, con aureola e scapolare, fa pensare, più che al committente, a

*no. Le testimonianze letterarie*, in M. Bussagli e M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio* cit., p. 42-49, spec. p. 44; di recente anche G. Peers, *Subtle Bodies* cit., p. 170-171. Interessante è il caso della circolazione dei frammenti di roccia della Terra Santa, come la «polvere di pietra calcarea ritenuta galattifera dalla grotta 'del latte' presso la basilica della Natività a Betlemme»: F. Cardini, *Jerusalem traslata* cit., p. 289; e i frammenti nel reliquiario palestinese del Sancta Sanctorum: *supra*, p. 14.

<sup>70</sup> M. Sensi, *I Grandi santuari* cit., p. 132-133.

<sup>71</sup> Sull'associazione vento-arcangelo Michele, cfr.: Bussagli M., *Dal vento all'angelo*, in M. Bussagli, M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio* cit., p. 33-35.

<sup>72</sup> I santuari eremitici alimentano la loro fama grazie alle virtù umane del santo al quale il luogo è intitolato, «*véritables forces émanées de ses reliques ou de sa personne, qui produisent les miracles*», mentre quelli micaelici dalle virtù divine che sono «*immanentes au monde*», M. Rouche, *Le combat* cit., p. 533.

<sup>73</sup> J.-M. Martin, *L'éremitisme grec* cit., p. 180. La grotta di san Nilo venne identificata da Orazio Campagna con una cavità rocciosa nei pressi dell'abitato lucano di Grisolia: O. Campagna, *La grotta di S. Michele alla Serra di Grisolia*, in *Bollettino della badia greca di Grottaferrata*, XL, 1986, p. 57-65.

<sup>74</sup> *Supra*, p. 164-167.

un santo benedettino, forse lo stesso Benedetto (tav. 81 d). La sua effigie, insieme all'esistenza di una serie di ambienti ricavati al livello inferiore della grotta, portano a credere che all'epoca dell'intervento pittorico il santuario fosse abitato da uno o più monaci rivolti alla vita ascetica. Il fatto che il luogo fosse da tempo dedicato all'arcangelo Michele non sembra aver ostacolato l'insediamento di un cenobio, anzi, appare evidente che da parte dei monaci la coabitazione sia stata intenzionale.

Un altro caso esplicativo dell'intimo legame che può instaurarsi tra un monaco e l'arcangelo all'interno di un paesaggio rupestre è evocato da Gregorio Magno nei suoi Dialoghi. A conclusione del racconto di esempi di vita ascetica nella valle Suppentonia, Gregorio racconta che una notte, dalla rupe più alta, laddove oggi troviamo una cappella medievale dedicata a san Michele<sup>75</sup>, una voce annunciò al venerando monaco Anastasio che di lì a poco sarebbe passato a miglior vita<sup>76</sup>. Poco dopo, la medesima voce chiamò pure i suoi otto confratelli, pronunciando i loro nomi. Qualche giorno più tardi Anastasio morì e così uno dopo l'altro, nell'ordine in cui erano stati chiamati dall'alto della falesia, salirono al cielo anche gli altri membri del cenobio.

L'episodio trova posto nel ciclo di pitture eseguite, agli inizi del XII secolo, all'interno del transetto della basilica romanica di Sant'Anastasio che si erge nel fondo valle a breve distanza<sup>77</sup>: accanto a un grazioso individuo che suona le campane a lutto, incorniciati dal profilo arcuato di un antro naturale, giacciono i monaci della piccola comunità mentre, poco più in là, una figura alata benedicente, che incarna la voce divina del racconto gregoriano, sembra potersi identificare con san Michele nelle vesti dell'angelo psicopompo.

### *San Michele e la schiera angelica*

L'ubiquità di san Michele, la sua presenza aleggiante in ogni recondito anfratto roccioso, si riflette nel rivelarsi spesso come creatura indistinta che può confondersi con una moltitudine di presenze angeliche, anziché apparire nelle sue specifiche sembianze. Nei pannelli bronzei della porta bizantina del santuario garganico, all'esaltazione dell'arcistratega celeste concorrono le immagini di altri esponenti delle schiere alate, come il suo parigrado Gabriele e molti indistinti «angeli del Signore»<sup>78</sup>. Nella *Chronica monasterii sancti*

<sup>75</sup> L. Miglio, *Castel Sant'Elia* cit., p. 15. Sulla valle Suppentonia: *supra*, p. 190-192.

<sup>76</sup> Gregorio Magno, *Dialogi* cit., II, p. 70, 72.

<sup>77</sup> E. Parlato, *S. Romano, Roma e il Lazio* cit., p. 167-178, fig. 148.

<sup>78</sup> G. Bertelli, *La porta di bronzo*, in *L'Angelo, la montagna, il pellegrino. Mon-*

*Michaelis Clusini*, fonte dell'XI secolo, è ricordata la battaglia che l'arcangelo compie *cum suis angelis* contro il dragone dell'Apocalisse di Giovanni (12, 7)<sup>79</sup>. Nella coeva leggenda dell'*Apparitio Sancti Michaelis in monte Tancia*, la grotta viene sì dedicata all'arcangelo Michele, ma per il possesso dell'antro si scatena la lotta *inter angelos et bestiam*<sup>80</sup>. Anche nel caso dell'ipogeo di Arpino, le ripetute immagini di angeli, arcangeli e serafini dipinte sulle pareti rocciose fanno pensare al culto collettivo delle potenze angeliche, probabilmente in connessione con una fonte d'acqua, più che alla devozione nei confronti del solo Michele, titolare del sacro luogo<sup>81</sup>.

### *Un'immagine assente*

Immanente alle componenti naturali che costituiscono il paesaggio rupestre, l'arcangelo non ha un ruolo di primo piano fra le pitture che si trovano all'interno dei santuari micaelici. Accade perfino che san Michele sia del tutto assente dai temi iconografici prescelti e ciò non può essere attribuito soltanto all'eventuale scomparsa di una parte dell'originaria superficie pittorica a causa del trascorrere dei secoli e delle devastazioni<sup>82</sup>.

Nel santuario del monte Tancia (tav. 59 c), uno fra i più frequentati dai pellegrini devoti a san Michele, la decorazione si concentra esclusivamente su un altare-ciborio addossato alla parete, che segue un repertorio figurativo di antica tradizione e trascura completamente la rappresentazione dell'arcangelo. Che sia quest'ultimo il titolare della grotta, fin dall'origine, è però fuori dubbio, dal momento

*te Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Monte Sant'Angelo, 25 settembre-5 novembre; Roma, 16 novembre-15 dicembre, 1999, catalogo della mostra, Foggia-Roma, 1999, p. 70-74 e tavv. fuori testo.*

<sup>79</sup> *Chronica monasterii sancti Michaelis Clusini*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage* cit., p. 26-41, spec. p. 27; I. Aulisa, *La Chronica*, cit., p. 37. Sulla lotta fra le creature angeliche e quelle demoniache all'interno delle grotte: C. D. Fonseca, *La vita in grotta* cit., p. 36-39.

<sup>80</sup> *Apparitio Sancti Michaelis in monte Tancia*, in: A. Poncelet, *S. Michele* cit., p. 545-547 (p. 546). Per una nuova lettura della fonte e un'ipotesi di datazione all'XI secolo: I. Aulisa, *Le fonti* cit., p. 328-331. Vedi anche *supra*, p. 23-24.

<sup>81</sup> *Supra*, p. 131-135.

<sup>82</sup> Recentemente Cosimo Damiano Fonseca ha preso in esame la pittura su roccia dell'Italia meridionale «per verificare fino a che punto nelle grotte di maggiore dignità architettonica e pittorica – le chiese rupestri appunto – Angeli e Demoni entrino a pieno titolo nei corredi iconografici, tenuto conto dell'incomparabile valore pedagogico e didattico che essi assumono nei confronti dei fedeli» (C. D. Fonseca, *La vita in grotta* cit., p. 37), e tuttavia, a nostro avviso, dalla rassegna delle testimonianze pittoriche raccolte dallo studioso non si evince che negli spazi rupestri l'iconografia micaelica, e più in generale le figure angeliche, trovino un terreno fertile: i pannelli votivi con le immagini dei santi, di Cristo e della Vergine riscuotono un successo pari se non superiore.

che il *Chronicon farfense*, in una donazione dell'anno 774, menziona una grotta *Sancti Angeli* in un *gualdum qui cognominatur Tancia*<sup>83</sup>. Similmente, nella grotta del monte Monaco di Gioia, s'è conservato nella sua integrità il programma pittorico originario che ha escluso dal folto numero di soggetti l'immagine di Michele<sup>84</sup>. Anche nel caso della chiesa rupestre di Sant'Angelo in Asprano la figura dell'arcangelo è del tutto assente: lo strato di XII secolo si limita alla decorazione dell'abside dove è rappresentata un'Ascensione secondo un modello assai diffuso fra Lazio e Campania (tav. 68 a)<sup>85</sup>; non solo, abbiamo ragione di credere che pure la pittura dello strato inferiore, verosimilmente di X secolo, escludesse l'immagine dell'arcangelo, visto che in corrispondenza del personaggio centrale si scorge un piede con sandalo che fa pensare all'originaria presenza di una raffigurazione di Cristo, non certo al san Michele, nelle versioni monumentali tradizionalmente rappresentato con le vesti imperiali che impongono i calzari<sup>86</sup>.

Il fatto che le pitture all'interno di un santuario rupestre intitolato a san Michele possano escludere l'immagine dell'arcangelo trova una spiegazione nella sfera culturale. Quest'ultima, come abbiamo visto, trae nutrimento dalle componenti naturali del luogo che concorrono a rivestire la cavità rocciosa di un'aura di sacralità, tanto che gli elementi aggiunti dalla mano dell'uomo, al confronto, hanno scarso valore. Nell'*Apparitio* garganica, come pure nella *Revelatio in monte Tumba*, che della leggenda del santuario pugliese riprende numerosi riferimenti testuali<sup>87</sup>, è spiegato come la chiesa non si distingua per il rifulgere dei metalli, ma per il privilegio dei miracoli<sup>88</sup>. È altresì ricordato che l'arcangelo costruì il santuario del Gargano *propria manu*<sup>89</sup>, secondo un concetto che affonda le radici nella spiritualità bizantina, come ci ricorda la chiesa cipriota della Panaghia Angheloktistos, appunto «fondata dagli angeli»<sup>90</sup>. A san Michele,

<sup>83</sup> Gregorio di Catino, *Chronicon farfense* cit., p. 158.

<sup>84</sup> *Supra*, p. 164-167.

<sup>85</sup> *Supra*, p. 135-139. Per la scelta dell'Ascensione come tema absidale: *infra*, p. 226.

<sup>86</sup> *Supra*, p. 137-138.

<sup>87</sup> I. Aulisa, *La Chronica* cit., p. 32.

<sup>88</sup> «*Quae non metallorum fulgore, sed privilegio commendata signorum, vili facta scemate sed celesti predita virtute [...]*», *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 1. «*[...] non tam metallorum fulgore et humano opificio rutila seu polita quam crebra signorum experienti evidentia conspicua*», *Chronica monasterii sancti Michaelis Clusini* cit., p. 28. Cfr. I. Aulisa, *La Chronica* cit., p. 41.

<sup>89</sup> *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 1.

<sup>90</sup> S. Ćurčić, *Byzantine Architecture on Cyprus: an Introduction to the Problem of the Genesis of a Regional Style*, in N. Patterson Ševčenko, Ch. Moss, a cura di, *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton (NJ), 1999, p. 71-80 (p. 75).

d'altronde, non si deve soltanto la fondazione del santuario garganico ma anche la successiva consacrazione<sup>91</sup>. Lo stesso pensiero è ribadito nella *Cronica monasterii Clusini* dove non si tralascia di precisare che l'altare all'interno della chiesa, scavato nella roccia stessa del monte dall'eremita Giovanni secondo le indicazioni fornitegli dall'arcangelo<sup>92</sup>, è da considerarsi senza dubbio opera prodotta *manibus angelicis*<sup>93</sup>. A purificarlo con olii e balsamo per poi consacrarlo, prima che il vescovo celebri la messa, sono sempre le creature angeliche presenti all'ufficio della divina liturgia<sup>94</sup>, come è dato vedere nell'iconografia della Comunione degli apostoli a partire dall'XI secolo<sup>95</sup> e secondo quanto riferito in un passo di Isaia (6, 1-3)<sup>96</sup>. All'opera forgiata dalla mano dell'uomo, insomma, è preferito lo splendore di quella divina, e la presenza dell'arcangelo, insita in ogni elemento della natura, non necessita di essere rappresentata in pittura.

### *Iconografia micaelica*

Ciò non vuol dire, ovviamente, che l'iconografia dell'arcangelo non abbia incontrato una sua ampia diffusione, com'è noto, nell'ambito della produzione artistica medievale, a prescindere dall'*habitat* rupestre. La raffigurazione dell'arcangelo si ramifica precocemente in tre tipologie: la versione più comune, che attraversa immutata l'intero arco del Medioevo, è quella che lo vede vestito degli abiti di corte, con *loros* gemmato, labaro e globo, nella foggia che corrisponde alla veste dell'imperatore di Bisanzio, come appare nelle grotte di Calvi o nell'insediamento di Fasani (tav. 73 c)<sup>97</sup>. Attestata soprattutto in epoca longobarda, ma assente nei casi pittorici esaminati, risulta pure la versione del santo guerriero, rappresentato nell'atto di trafiggere con la lancia il drago simbolo della potenza demoniaca<sup>98</sup>.

<sup>91</sup> «[...] Michael [...] per visione apparens : Non est vobis, inquit, opus hanc quam ego edificavi dedicare basylicam. Ipse enim qui condidi etiam dedicavi», *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* cit., p. 3.

<sup>92</sup> «Altare quoque de eadem rupe nativa in honore angelorum principis Michaelis miro opere, sed humanae artis industria non satis polito incidit», *Chronica monasterii sancti Michaelis Clusini* cit., 9, p. 30.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 11, p. 31.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 11, p. 31; I. Aulisa, *La Chronica* cit., p. 37, 48-53.

<sup>95</sup> Ch. Walter, *Art and Ritual* cit., p. 215, 232; S. Piazza, *Une communion* cit., p. 141-146.

<sup>96</sup> I. Aulisa, *La Chronica*, cit., p. 37.

<sup>97</sup> C. Jolivet Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, in *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 28, 1997, p. 187-198; Eadem, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, in *Cahiers Archéologiques*, 46, 1998, p. 121-128.

<sup>98</sup> Il san Michele guerriero è rappresentato su due lastre di VIII-IX secolo del santuario del Monte Sant'Angelo sul Gargano : M. (Mario) Rotili, *Corpus* cit.,

Di antica tradizione e lunga durata è, infine, l'immagine dell'arcangelo psicopompo che pesa le opere buone e malvagie dei defunti nel ruolo di arbitro del destino umano<sup>99</sup>. La si incontra nel casertano, a Rongolise e nella Grotta dei Santi a Calvi, oltre che nel Lazio meridionale, all'interno della grotta di Ninfa (tav. 78 a)<sup>100</sup>.

Esiste poi un vero e proprio ciclo agiografico micaelico estrapolato dall'*Apparitio* garganica. Se si eccettua il perduto brano con la figura di un toro che si conservava all'interno del santuario del monte Sant'Angelo, assegnabile a un'epoca piuttosto alta, fra il IX e il X secolo, in passato riferito con certezza alla leggenda del Gargano<sup>101</sup>, le versioni pittoriche medievali di questo tema iconografico sono assai rare, tant'è che la presenza di tre testimonianze all'interno del territorio della Tuscia, due delle quali in contesti rupestri, non può che destare vivo interesse<sup>102</sup>. Casi altolaziali stanno ad indicare l'importanza del santuario del Gargano in un'area geografica assai distante ma al tempo stesso indissolubilmente legata al luogo di culto pugliese grazie alla via *Francigena* percorsa da un flusso incessante di pellegrini provenienti da diverse parti d'Europa<sup>103</sup>.

Nel santuario di San Vivenzio a Norchia, entro il primo quarto del XII secolo, vengono eseguiti tre riquadri corrispondenti alla successione delle apparizioni dell'arcangelo sulla montagna, in sogno al

p. 101-103 (schede nn. 103-104). Sull'alterna fortuna dell'immagine micaelica, con gli abiti di corte e nella foggia di soldato, in epoca altomedievale, cfr. A. Petrucci, *Origine e diffusione* cit., p. 345-352.

<sup>99</sup> Sull'iconografia della Psicostasia è ancora utile il contributo di M. P. Perry, *On the Psychostasis* cit., 1912, p. 94-105, 1913, p. 208-219.

<sup>100</sup> *Supra*, p. 141, 147, 163.

<sup>101</sup> I resti della decorazione pittorica con tracce di un toro e un angelo, provenienti dalla cripta B del santuario garganico, sono documentati da un'unica vecchia fotografia in bianco e nero : P. Belli D'Elia, *Il Toro* cit., p. 577-578. L'attribuzione del brano all'episodio della leggenda del Gargano è stata considerata niente affatto sicura (*Ibid.*, p. 578); Eadem, *L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage* cit., p. 523-530, spec. p. 526-527. Sul frammento di pittura, di recente anche S. Bettocchi e I. Aulisia, *Il Santuario fra IX e XI secolo. Restauri e affreschi*, in *L'Angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano (Monte Sant'Angelo, 25 settembre-5 novembre; Roma 16 novembre-15 dicembre, 1999)*, catalogo della mostra, Foggia-Roma, 1999, p. 50-51.

<sup>102</sup> Alle due versioni del santuario di San Vivenzio e di Santa Maria del Parto si deve aggiungere un affresco trecentesco attestato in una chiesa di Viterbo e oggi perduto : F. Gandolfo, *Alla ricerca* cit., p. 54-55 e bibliografia in nota. Per vari esempi in tutta Europa, su antependi, affreschi e tavole dipinte, per lo più del '400, cfr. P. Belli D'Elia, *Il Toro* cit., p. 580-602. Va segnalato, inoltre, dato che rientra fra i casi monumentali più antichi, l'esempio romanico della chiesa di San Michele di Barluenga : W. W. Cook Spencer, J. Gudiol Ricart, *Pintura e imagineria románicas*, in *Ars Hispaniae*, t. VI, 1950, p. 117, fig. 86.

<sup>103</sup> Cfr. G. Otranto, *Riflessi del culto* cit., p. 33-35; S. Gatta, *Gargano, Galvano, Galvano ed altri*, Roma, 1997 (*Storie di una città. Sutri*, 6).



vescovo di Siponto e nella grotta del Gargano al momento della consacrazione dell'altare (tav. 55 c)<sup>104</sup>. Il ciclo di Norchia, scoperto fortuitamente poco più di un decennio fa, rappresenta una delle versioni più antiche di questo tema iconografico giunte fino a noi. A pochi chilometri di distanza, all'inizio del XIV secolo la chiesa rupestre sotterranea di Santa Maria del Parto ospiterà lo stesso racconto, sulla parete d'ingresso, stipato però in un unico riquadro.

### 3 – I *LOCA SANCTA* NELLE CATAcombe

#### *Il cimitero di Ponziano*

Nella *Notitia ecclesiarum urbis Romae*, guida ai *loca sancta* delle catacombe del suburbio romano composta da un anonimo del VII secolo, quando si passa a descrivere il cimitero di Ponziano, presso la via Portuense, viene annotato che *omnis illa spelunca inpleta est ossibus martyrum*<sup>105</sup>. Per il visitatore dell'epoca, quindi, il complesso ipogeo, scavato a più piani nel terreno argilloso della collina di Monteverde, altro non è che una *spelunca*, una grotta che si insinua nelle profondità del terreno. Del resto, la funzione cimiteriale del complesso di Ponziano, come per quasi tutte le catacombe del suburbio romano, si era già esaurita almeno da un secolo. Le cause dell'irreversibile abbandono dei cimiteri ipogei, fra V e VI secolo, sono state individuate nelle violente incursioni dei goti, nei cedimenti strutturali delle gallerie scavate nel tufo spesso troppo friabile, nella traslazione *intra muros* delle spoglie dei martiri ivi sepolti<sup>106</sup>.

La persistenza della fortuna del cimitero di Ponziano in età alto-medievale risiede nella presenza in questo luogo dei sepolcri di numerosi martiri, alcuni dei quali, come Abdon, Sennen, Pollion, Pumenio, vengono ritratti, più o meno al tempo della *Notitia ecclesiarum*, su pannelli votivi all'interno di una delle gallerie sotterranee (tav. 26 a)<sup>107</sup>. Quest'ultime erano state in parte sbarrate con cortine

<sup>104</sup> *Supra*, p. 59-60.

<sup>105</sup> *Notitia ecclesiarum urbis Romae*, in R. Valentini e G. Zucchetti, a cura di, *Codice Topografico della Città di Roma*, 4 voll., Roma, 1940-1953, II, p. 67-99 (p. 92). Nella *Notitia* il termine *spelunca* è riportato nove volte (*Ibid.*, p. 75-78, 82-83, 85, 90, 92), mentre in tre casi viene impiegato il sinonimo *antrum* (*Ibid.*, p. 83, 88, 93). Cfr. G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea* cit., I, p. 148.

<sup>106</sup> Sull'abbandono della funzione cimiteriale delle catacombe del suburbio romano, fra V e VI secolo: J. Osborne *The Roman Catacombs* cit., 279-284; Ph. Pergola, *Le catacombe* cit., p. 103-105; V. Fiocchi Nicolai, *Origine e sviluppo delle catacombe romane* cit., in V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, a cura di, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Ratisbona, 1998, p. 59-69.

<sup>107</sup> *Supra*, p. 103-105.

murarie al fine di creare un percorso obbligato che i fedeli dovevano seguire per non smarrire la strada all'interno del labirinto ipogeo<sup>108</sup>.

Ai pellegrini dell'altomedioevo, insomma, i *loca sancta* in corrispondenza dei cimiteri sotterranei del suburbio romano dovevano apparire assai simili a un qualsiasi santuario rupestre e quindi non ci sorprende riscontrare che molti secoli dopo, Francesco Petrarca, tracciando l'itinerario di una visita nell'urbe per l'anno giubilare 1350, nella lettera ad un amico, segnali il cimitero ipogeo di Callisto presso le catacombe di san Sebastiano come *Calixti specus*<sup>109</sup>.

Visto che nella *Notitia ecclesiarum* il termine *spelunca* viene impiegato per molte altre catacombe del suburbio romano<sup>110</sup>, c'è da domandarsi se in epoca medievale l'aspetto «rupestre» possa aver contribuito ad accrescere la sacralità dei sepolcri sotterranei. Il loro apparire come antri naturali, infatti, li avvicinava ai *loca sancta* della Palestina, come la grotta della Natività, del Getsèmani, del Golgotha e dell'Ascensione, luoghi ove erano proprio le cavità o le asperità della roccia naturale a conservare la memoria tangibile dei sacri eventi<sup>111</sup>.

### *Albano, Bolsena e Prata*

Tornando al versante latino, la nostra indagine su scala regionale ci ha permesso di rilevare come il fenomeno dei santuari originatisi all'interno dei complessi catacombali abbia interessato altre aree oltre l'anello suburbano della città di Roma. Nella cosiddetta «cripta venerata» delle catacombe di Senatore ad Albano, che la tradizione identifica con il luogo ove furono deposte le spoglie del santo eponimo, una serie di interventi pittorici databili fra VII e XIII secolo attesta la trasformazione dell'ambiente in santuario martiriale durante il Medioevo (tavv. 21, 61 a)<sup>112</sup>. Analogamente, a Bolsena, le pitture

<sup>108</sup> Sugli *itinera* sotterranei delle catacombe romane : V. Fiocchi Nicolai, *Itinera ad sanctos* cit., p. 769-775.

<sup>109</sup> M. Ghilardi, *Le catacombe di Roma dal medioevo alla Roma sotterranea di Antonio Bosio*, in *Studi Romani*, 49, 2001, p. 27-56 (p. 28, n. 6).

<sup>110</sup> *Supra*, nota 105.

<sup>111</sup> Nel VI secolo i santuari martiriali di Roma raggiungono per importanza i *loca sancta* della Palestina : J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 284. Sui santuari cristiani della Palestina e l'importanza della roccia sulla quale furono edificati, cfr. *supra*, p. 15-17. Sull'attenzione che ebbero i costruttori del santuario costantiniano dell'Ascensione nel «*respecter les irrégularités naturelles de la grotte tout en l'ornant avec élégance*», cfr. P. Maraval, *Lieux saints* cit., p. 195 e bibl. in nota. Sull'emulazione in Occidente dei santuari della Palestina nei primi secoli dell'alto Medioevo : F. Cardini, *Jerusalem traslata* cit., p. 281-296.

<sup>112</sup> *Supra*, p. 86-90.

rinvenute di recente nell'ambiente antistante le catacombe di santa Cristina, riferibili agli ultimi decenni dell'XI secolo, costituiscono la prova della devozione mai sopita nei confronti della martire cristiana, ivi sepolta, si pensa, nel IV secolo (tavv. 2, 54 a). In età medievale, infatti, il santuario altolaziale era divenuto una tappa fondamentale dell'itinerario della via *Francigena* percorso dai pellegrini diretti a Roma dal nord Europa<sup>113</sup>. Nel XVI secolo Alessandro Donzellini fornisce una descrizione delle catacombe e del sepolcro di Cristina al suo interno con ripetuti accenni alla natura rupestre degli ambienti :

[...] *in speluncam protenditur, circumque varis prae cingitur cuniculis, ubi adhuc mirae magnitudinis cernuntur ossa mortuorum, situm est in cavo Montis Tufacei [...]*<sup>114</sup>.

Anche il caso della basilica dell'Annunziata di Prata desta interesse a questo riguardo. La piccola abside scavata nel tufo, inglobata dalla muratura del *triphorion* presbiteriale in età longobarda, rappresenta, assai verosimilmente, ciò che rimane di una basilichetta scavata all'interno di un grande cimitero ipogeo d'epoca paleocristiana<sup>115</sup>. Lo si desume, oltre che dalle evidenze archeologiche, dall'analisi del palinsesto di intonaci dipinti che la piccola superficie concava tutt'ora conserva (tav. 83 a).

Il primo strato, emergente soltanto in corrispondenza della zona inferiore, presenta figurazioni di animali fantastici che rimandano al repertorio iconografico e formale appartenente al tardo-antico. Il secondo, di VI-VII secolo, lascia scorgere la sagoma di un trono ubicato nella zona centrale riferibile, verosimilmente, all'immagine della Vergine. Del terzo strato, risalente all'VIII-IX secolo, resta parte di un personaggio laterale, una santa martire che affiancava il soggetto centrale, ancora una volta, presumiamo, identificabile con la Theotokos. Il quarto, infine, frutto di una decorazione pittorica databile sullo scorcio del XII secolo conservatasi quasi nella sua interezza, raffigura la Vergine con le braccia sollevate affiancata da due sante anch'esse ritratte nel gesto dell'orante. Il mantenimento dell'abside primitiva all'interno del complesso basilicale medievale si deve probabilmente alla volontà di conservare un'unità spaziale che era stata il fulcro culturale del nucleo cimiteriale originario.

<sup>113</sup> S. Piazza, *Peintures rupestres* cit.

<sup>114</sup> A. Donzellini, *Ad Historiam Institutionis festi Corporis Christi Appendix*, in Id., *Historia et origine della solennità et festa del Corpus Domini*, Roma, 1585, p. 69.

<sup>115</sup> *Supra*, 177-180.

*La dimensione rupestre e l'universo ipogeo*

Se prendiamo in considerazione le catacombe cristiane in rapporto al loro uso primitivo, esse risultano senza dubbio appartenere a una tipologia di insediamento con caratteri suoi propri. La funzione funeraria, la caratteristica articolazione e distribuzione degli spazi, l'originalità del linguaggio figurativo elaborato nei programmi pittorici, sono tutti elementi che contribuiscono a conferire all'universo catacombale uno statuto di autonomia. Se però volgiamo lo sguardo a quel numero ristretto ma significativo di complessi cimiteriali che in età medievale risulta ancora aperto al pubblico dei fedeli, come attestano le pitture di quest'epoca in essi conservate, ci rendiamo conto di come le analogie con i contemporanei luoghi di culto in grotta vadano al di là della suggestione di un viaggiatore del VII secolo.

Eppure, fino ad oggi, la storiografia relativa alle catacombe cristiane non sembra aver colto punti di contatto fra i cimiteri ipogei e i luoghi di culto rupestri, sebbene siano riconducibili entrambi al fenomeno dello sfruttamento della roccia naturale per uso religioso<sup>116</sup>. Il discrimine tra le due forme d'insediamento consisterebbe, essenzialmente, nel fatto che le catacombe si sviluppano nel sotterraneo, mentre gli ambienti rupestri all'interno di rilievi rocciosi. Nel caso delle catacombe di San Valentino sulla Flaminia, tuttavia, per citare un esempio fra quelli presi in esame, le gallerie sono scavate a più piani nel banco tufaceo della collina e quindi la distinzione diviene assai labile<sup>117</sup>.

Alle similitudini riguardanti il contesto geomorfologico si sommano, inoltre, specifiche assonanze di altro genere. Per quanto riguarda la distribuzione dei due fenomeni insediativi sul territorio, incide ovviamente il fattore comune del condizionamento ambientale. Come abbiamo visto per gli insediamenti rupestri, anche le catacombe insistono su quelle aree geografiche nelle quali è possibile l'escavazione<sup>118</sup>. La loro diffusione è piuttosto limitata : all'anello del suburbio romano, vanno aggiunti i cimiteri ipogei che s'incontrano sporadicamente nel Lazio e in alcune zone della Campania<sup>119</sup>. Al di fuori dell'area oggetto della nostra ricerca, catacombe di rilevante

<sup>116</sup> V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 404.

<sup>117</sup> *Supra*, p. 114-119.

<sup>118</sup> A tale proposito si rivela ancora utile lo studio di G. De Angelis D'Ossat, *La geologia delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1938.

<sup>119</sup> Per uno sguardo d'insieme sulle catacombe romane : Fiocchi Nicolai, *Origine e sviluppo* cit., p. 9-69. Sul fenomeno nel Lazio : V. Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani* cit.; e in Campania : U. Fasola, *Le catacombe* cit.

estensione si trovano in Sicilia, a Malta e in altre zone circoscritte del Mediterraneo<sup>120</sup>.

### *Elementi di identità*

Altri aspetti che accomunano i santuari rupestri a quelli ricavati in contesti catacombali in epoca medievale sono individuabili nell'ambito stesso della produzione pittorica<sup>121</sup>. Oltre alle similitudini riguardanti la tecnica d'esecuzione dei dipinti, che il più delle volte viene a coincidere, dal momento che il supporto parietale è costituito in entrambi i casi dalla roccia naturale, non va tralasciato il carattere iconico dei soggetti raffigurati: pannelli isolati con santi in posa frontale, correlati da iscrizioni votive costituiscono la norma in ambedue i casi.

Un altro fattore che riduce la distanza fra i due fenomeni va ricercato nella sfera culturale. Nel caso del cimitero di Ponziano, come abbiamo visto la presenza delle tombe dei martiri si è rivelata un elemento destinato a contrastare il generale e inesorabile processo di abbandono<sup>122</sup>. L'adibizione dell'ambiente sepolcrale ad oratorio o piccola cappella ipogea, con la sua conseguente trasformazione in luogo di culto e meta di pellegrinaggio, avvicina infatti questi ambienti alla tipologia degli spazi rupestri intitolati all'arcangelo Michele o a un santo eremita<sup>123</sup>. Anche nei santuari micaelici e negli eremi, del resto, può accadere che le spoglie dei santi custoditi all'interno della grotta possano diventare l'elemento trainante del culto locale nonché uno strategico strumento di controllo sociale per le autorità civili o religiose. Si pensi al principe Arechi II che nell'VIII

<sup>120</sup> Un quadro generale sulla diffusione del fenomeno delle catacombe si ricava dalla recente analisi di V. Fiocchi Nicolai, E. Enß, H. von Hesberg, S. Ristow, *Katakombe (Hypogaeum)*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, XX, Stoccarda, 2004, p. 342-422. Per la Sicilia, un quadro d'insieme è offerto dallo studio tuttora significativo di: J. Führer e V. Schultze, *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens*, Berlino, 1907.

<sup>121</sup> Un utile contributo all'analisi della tecnica pittorica nelle catacombe del suburbio romano, con una schedatura delle pitture stese direttamente sulla roccia naturale, è fornita da C. Bordignon, *Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma*, Roma, 2000, part. p. 89-90, 337. Per quanto riguarda la pittura medievale nelle catacombe romane, al primo contributo monografico di Raffaella Farioli (R. Farioli, *Pittura* cit.) hanno fatto seguito i fondamentali saggi di John Osborne: J. Osborne, *Early medieval wall-painting in the roman catacombs: patronage and function*, in *RACAR*, 12, 2, 1985, p. 197-200, e soprattutto: Id., *The Roman Catacombs* cit., p. 298-328.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 279-286; V. Fiocchi Nicolai, *Origine e sviluppo* cit., p. 59.

<sup>123</sup> Per un confronto tra il pellegrinaggio rivolto ai santuari relativi ai martiri, agli eremiti e a san Michele arcangelo, cfr. M. Simon, *Les pèlerinages dans l'antiquité chrétienne*, in *Les pèlerinages de l'antiquité biblique et classique à l'occident médiéval*, Parigi, 1973, p. 95-115.

secolo tentò di sottrarre all'eremo del monte Massico le reliquie del beato Martino<sup>124</sup>, oppure all'abate Berardo e al vescovo Giovanni che intorno al 1050, contendendosi il santuario di san Michele sul monte Tancia, concentrarono sul piccolo altare addossato alla roccia e sulle reliquie in esso contenute il valore simbolico del dominio del luogo<sup>125</sup>.

Il trasferimento delle reliquie dalle catacombe alle basiliche *intra moenia* tuttavia, non ha necessariamente determinato il completo abbandono dei complessi cimiteriali<sup>126</sup>: quando viene dipinto il busto di Cristo sulla volta soprastante la rampa d'accesso al cimitero di Ponziano, e cioè, verosimilmente, durante l'XI secolo, le reliquie dei santi orientali erano state già da molto tempo trasferite nell'area monumentale del sopraterra<sup>127</sup>. Un esempio analogo è quello del Cristo e del sant'Urbano nella cripta di santa Cecilia all'interno delle catacombe di San Callisto (tav. 64 a)<sup>128</sup>. Anche in questo caso le pitture sono databili all'XI secolo mentre la traslazione delle spoglie della martire Cecilia dal piccolo ambiente ipogeo all'omonima basilica di Trastevere è attestata nel primo quarto del IX secolo<sup>129</sup>.

Per assistere al definitivo esaurimento del processo di produzione pittorica all'interno delle catacombe, manifestatasi in casi sporadici ma assai significativi durante l'intero arco dell'età medievale, si dovrà quindi attendere l'alba dell'età moderna.

<sup>124</sup> *Supra*, p. 187.

<sup>125</sup> *Supra*, p. 83.

<sup>126</sup> J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 295-296.

<sup>127</sup> *Supra*, p. 105.

<sup>128</sup> *Supra*, p. 112.

<sup>129</sup> J. Osborne, *The Roman Catacombs* cit., p. 310.

## CAPITOLO IV

# LA PITTURA RUPESTRE NELL'AMBITO DELLA PRODUZIONE ARTISTICA CAMPANO-LAZIALE

### 1 – CRONOLOGIA E CONTESTI

L'arco cronologico entro il quale si collocano i contesti pittorici del territorio preso in esame si estende dalla fine del VI secolo al pieno XIII. Relativamente all'età cristiana che precede il termine alto non abbiamo rilevato testimonianze di pittura né in grotte naturali né in ambienti rupestri artificiali, ad eccezione degli insediamenti catacombali che, com'è noto, raggiungono il grado massimo di sviluppo e vitalità fra II e IV secolo d.C. A partire dal XIV secolo la produzione pittorica in contesti rocciosi diminuisce sensibilmente fin quasi a scomparire. I rari casi tardi, comunque, si trovano il più delle volte all'interno di spazi già frequentati in epoche precedenti e non introducono temi originali. Rappresentano, quindi, un segno di continuità col passato più che di novità<sup>1</sup>.

Se consideriamo le pitture studiate nell'ordine della successione cronologica, laddove è possibile, escludendo quelle nei cimiteri ipogei che si giustificano per ragioni a se stanti, notiamo un progressivo aumento di produzione man mano che ci avviciniamo ai secoli centrali del Medioevo (fig. 15). Per certi versi il dato non ci sorprende: è fin troppo ovvio che gli intonaci più antichi siano stati maggiormente soggetti a un processo di deterioramento. In ambienti quasi sempre esposti agli agenti atmosferici, infatti, quest'ultimo può arrivare a cancellare del tutto le tracce della materia pittorica.

Anche la sovrapposizione degli strati gioca un ruolo importante fra le ragioni della scarsità delle testimonianze di datazione più alta, dato che la stesura del secondo intonaco può arrivare a ricoprire del

<sup>1</sup> Nell'ambito del territorio della presente ricerca si possono citare, a titolo d'esempio, i pannelli quattrocenteschi, con Madonna e Bambino, di Santa Maria in Grotta a Rongolise e del santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore, oltre a quelli seicenteschi dell'eremo del monte Massico, ove è raffigurata una Crocifissione, della grotta di San Simeone sul monte Taburno, con un ritratto del santo titolare e una Psicostasia, e del santuario del monte Tancia, con un arcangelo Michele.

TESTIMONIANZE PITTORICHE	VI-VII s.	VII s.	VII-VIII s.	VIII s.	VIII-IX s.	IX s.	IX-X s.	X s.	X-XI s.	XI s.	XI-XII s.	XII s.	XII-XIII s.	XIII s.
Alatri, «cripta» di S. Michele												•		•
Albano, catacombe di S. Senatore		•				• (?)						•		•
Arpino, ipogeo di S. Michele												•		
Avella, Grotta di S. Michele			• (?)							•				•
Barbarano, Grotta di S. Simeone														•
Bassano Romano, S. Giovanni a Pollo											•			
Bolsena, catacombe di S. Cristina											•			
Calvi, Grotta dei Santi								•		•		•		
Calvi, Grotta delle Fornelle											•		•	
Capradoso, Grotta di S. Nicola												•		•
Castel Sant'Elia, Grotta di S. Leonardo							• (?)			•				
Civita Castellana, Grotte di S. Cesareo													•	
Civita Castellana, Grotte di S. Selmo														•
Cottanello, eremo di S. Cataldo														•
Fasani, Grotta di S. Michele										•				
Ischia di Castro, Poggio del Conte														•
Magliano Romano, Grotta degli Angeli														
Monte Acuziano, eremo di S. Martino		•												
Monte Massico, eremo di S. Martino		•					•							
Monte Monaco, Grotta di S. Michele														
Monte Taburno, Grotta di S. Mauro								•						
Monte Taburno, Grotta di S. Simeone													•	
Monte Tancia, Grotta di S. Michele										•				• (?)
Montorio L., Grotta di S. Michele									•					
Ninfa, Grotta di S. Michele														
Norchia, Grotta di S. Vivenzio														•
Prata, Basilica dell'Annunziata		•					•							
Roccasecca, Sant'Angelo in Asprano														•
Roma, catacomba di Commodilla		•												
Roma, catacomba di Felicità				•										
Roma, catacomba di Generosa		•												
Roma, cimitero di Ponziano		•												
Roma, catacomba di S. Calepodio				•										
Roma, catacomba di S. Callisto				•										
Roma, catacomba di S. Valentino		• (?)												
Rongolise, S. Maria in Grotta								•						•
Subiaco, Sacro Speco														•
Sutri, S. Fortunata														•
Sutri, S. Maria del Parto														•
Vallepietra, santuario della SS. Trinità														
Vallerano, Grotta del Salvatore								•						
Vignanello, grotta di S. Lorenzo								•						

Fig. 15 – Cronologia delle pitture rupestri nel Lazio e nella Campania settentrionale (secoli VI-XIII).



tutto un pannello sottostante<sup>2</sup>, come accade nella grotta di Castel Sant'Elia, ad Arpino, a Prata, a Sant'Angelo in Asprano<sup>3</sup>, tutti contesti all'interno dei quali solo le lacune della pittura più recente hanno permesso di individuare la decorazione primitiva.

Se tenessimo conto soltanto di questi fattori, però, ci troveremo di fronte a un aumento della produzione pittorica direttamente proporzionale al progressivo avvicinarsi all'epoca moderna. Invece, come abbiamo visto, la fortuna della pittura rupestre si ridimensiona sensibilmente già nel corso del XIII secolo, riducendosi sempre più, con il passare del tempo, alla stesura di isolati pannelli votivi, espressione di un'arte devozionale tenuta in vita dal perpetuarsi del culto all'interno dei santuari.

Per risalire alle cause dell'aumento consistente degli interventi decorativi fra XI e XII secolo occorre tener conto di ragioni di altro tipo, di natura culturale e religiosa. Nel clima della Riforma, generalmente ricondotta all'epoca e all'operato di Gregorio VII (1073-1085) e per questo chiamata «gregoriana», ma in realtà estendibile a un arco cronologico che copre almeno gli ultimi decenni dell'XI secolo e i primi del XII, accade che a Roma nuovi cantieri di pittori, marmorari e costruttori diano vita a una stagione artistica che contagherà il territorio circostante, le chiese extraurbane e pure i santuari rupestri, soprattutto quelli in coincidenza dei circuiti di pellegrinaggio, come l'oratorio della Santissima Trinità di Vallepietra e quello all'ingresso delle catacombe di Santa Cristina a Bolsena, lungo la via *Francigena*, o la grotta di San Vivenzio a Norchia, sul tracciato della via Clodia<sup>4</sup>.

A partire dall'XI secolo, inoltre, si assiste a un intensificarsi dell'interesse religioso nei confronti dell'eremitismo, che dà origine a nuove esperienze ascetiche ma anche a un'esaltazione della memoria dei santi eremiti vissuti nei secoli precedenti e ad una sacralizzazione delle grotte ad essi associate, con il conseguente diffondersi di decorazioni pittoriche o pannelli votivi al loro interno<sup>5</sup>. È il caso della Grotta dei Pastori al Sacro Speco di Subiaco, di San Leonardo a Castel Sant'Elia, entrambe con pitture assegnabili alla metà dell'XI secolo, della grotta di San Michele sul monte Monaco di Gioia, che tra l'XI e il XII secolo viene dotata di una struttura a imbotte intera-

<sup>2</sup> Spunti interessanti per quanto concerne la sovrapposizione di intonaci in ambienti rupestri sono in : E. Marcato, *Pittura rupestre in Basilicata : il problema della sovrapposizione e della ridipintura in alcune immagini ad affresco*, in *OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia*, 5, 1997, p. 137-150.

<sup>3</sup> *Supra*, p. 50, 134, 137, 178-179.

<sup>4</sup> *Infra*, p. 227-231. Cfr. S. Piazza, *Peintures rupestres* cit.

<sup>5</sup> *Supra*, p. 191.

mente decorata, ma anche degli eremi di San Cataldo a Cottanello e di Poggio del Conte a Ischia di Castro, ciascuno dei quali ha ricevuto un intervento pittorico verosimilmente nei primi anni del XIII secolo<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda le pitture anteriori al Mille, dobbiamo accontentarci di testimonianze sporadiche spesso assai frammentarie. Nel complesso, però, nonostante le forme incerte e approssimative degli spazi ricavati nella roccia non offrano appigli cronologici, ad un attento esame dei testi pittorici sopravvissuti ci è sembrato possibile risalire quasi sempre al contesto artistico di appartenenza, recuperando in tal modo un ventaglio di casi il cui interesse, talvolta per la rarità dei temi raffigurati, talaltra per il rigore e la disinvoltura nell'applicazione delle tecniche esecutive, smentisce un giudizio antico e persistente che vorrebbe relegare la pittura rupestre a una forma di espressione figurativa incolta e ritardataria. Qui di seguito, fra le testimonianze raccolte nel catalogo presentiamo quelle che meglio rappresentano alcune fasi della produzione pittorica in area campano-laziale fra VI e XIII secolo.

#### *Iconismo e aniconismo (VI-VII secolo)*

Il pannello con il Cristo benedicente conservato nel cimitero ipogeo di Ponziano rappresenta il segno tangibile dell'irradiamento del culto delle immagini da Bisanzio a l'Occidente fra VI e VII secolo (tav. 27 c)<sup>7</sup>. La derivazione dell'immagine del suburbio romano da un prototipo bizantino appare, infatti, incontrovertibile allorché la si accosta alla celeberrima tavola del monastero del Sinai (tav. 27 b)<sup>8</sup>. L'eccellente leggibilità che i recenti restauri hanno restituito alla pellicola pittorica del dipinto di Ponziano permette di tornare nuovamente sul confronto tra la pittura romana e l'icona sinaitica<sup>9</sup>. Quel che unisce le due opere, a nostro avviso, non è soltanto la matrice iconografica, quasi sovrapponibile, quanto la condivisione del lessico formale, comune anche nei minimi dettagli nonostante una certa distanza nel *ductus* stilistico, a determinare il quale hanno

<sup>6</sup> *Supra*, p. 47, 56, 74, 119, 164.

<sup>7</sup> H. Belting, *Bild und Kult* cit., p. 79, 153.

<sup>8</sup> K. Weitzmann, *From the Sixth to the Tenth Century*, in *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : the Icons*, I, Princeton N. J., 1976, p. 13-15, tavv. I-II.

<sup>9</sup> Sul confronto tra l'immagine di Ponziano e il Cristo del Sinai : R. Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Roma, Friburgo, Vienna, 1986 (*Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. Supplementheft*, 41), p. 200-205; H. Belting, *Bild und Kult* cit., p. 152-153.

certamente avuto peso la differente tecnica d'esecuzione e la diversa mano dell'artista.

Chi ha eseguito l'immagine della catacomba romana sembra aver compiuto un lavoro di sintesi nella stesura pittorica, che riassume con estro e disinvoltura la vasta gamma di sfumature dell'icona del Sinai. I finissimi passaggi di colore e le calibrate gradazioni chiaroscurali della tavola orientale sono tradotte nel dipinto romano con pennellate dal tratto ampio e corsivo. Colpisce l'uniformità nell'articolazione dei volti, della capigliatura, della barba, dei baffi, del taglio dello scollo della veste. I tratti somatici arrivano a combaciare nelle sottili irregolarità e asimmetrie di luci e ombre. Cosicché la canna nasale è in entrambi i casi lunga e sottile ma leggermente sinusoidale. L'effetto di sfericità viene conferito ai globi oculari dal medesimo gioco di contrasti chiaroscurali che in entrambi i ritratti, volutamente, non trova una corrispondenza speculare fra occhio destro e sinistro.

La sovrapposibilità dell'immagine romana all'icona greca dà credito all'ipotesi dell'originaria esistenza di un prototipo costantinopolitano, venuto forse alla luce già nel V secolo<sup>10</sup>. Quale che sia il rapporto di filiazione tra la tavola del Sinai e la replica del cimitero di Ponziano<sup>11</sup>, sorprende, a nostro parere, l'alto livello qualitativo raggiunto anche da quest'ultima che, va ricordato, è stata realizzata all'interno di un ipogeo *extra moenia*, ad occupare la parete di risulta di un corridoio di passaggio, sulla roccia della collina lasciata completamente a vista.

L'iscrizione pittorica nel bordo inferiore ci dice che l'immagine fu voluta da un certo *Gaudiosus*, il cui nome compare anche nella scritta alla base del riquadro con i santi Abdon e Sennen nell'ambiente adiacente, ad attestare la contemporaneità fra i due interventi. La presenza del nome del donatore riflette la natura votiva dell'opera, prodotta all'interno di un complesso catacombale che, esaurita da tempo la funzione cimiteriale, assolveva ormai soltanto quella di santuario martiriale, meta di pellegrini che affluivano in massa per venerare le reliquie dei santi orientali.

Se nell'immagine di Ponziano è riconoscibile un riflesso della

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Il caso dell'immagine di Ponziano ben corrisponde alla definizione di «replica» fornita di recente da Fabrizio Crivello: «La replica [...] è la ripetizione di un'immagine nelle stesse condizioni storiche in cui è stata prodotta, il che equivale, nella maggior parte dei casi, allo stesso periodo e allo stesso ambito artistico», F. Crivello, *L'immagine ripetuta: filiazione e creazione nell'arte del Medioevo*, in E. Castelnuovo e G. Sergi, a cura di, *Arti e storia nel Medioevo. III, Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino, 2004, p. 567-592 (p. 580).

popolarità di un'immagine di matrice bizantina all'interno del circuito dei *loca sancta* del suburbio romano, l'eremo sabino di San Martino sul monte Acuziano e l'omonima grotta campana del monte Massico conservano tracce di un linguaggio figurativo di matrice aniconica la cui radice è anch'essa da ricercare nell'ambito della produzione artistica greco-orientale di epoca preiconoclasta.

La decorazione dell'ipogeo dell'eremo dell'Acuziano, della quale restano pochi ma significativi frammenti, riconduce al contesto della Siria di VI secolo (fig. 5, p. 79)<sup>12</sup>. Il dato, di certo sorprendente e tuttavia in sintonia con quanto riportato dalle fonti, attribuisce a questi lacerti di pittura un valore eccezionale, che aumenta ulteriormente se si tiene conto del fatto che essi rappresentano, insieme ai resti dei partiti murari che li ospitano, un segno tangibile delle remote origini dell'abbazia di Farfa, avvolte nelle nebbie della leggenda.

Di assoluta rarità è il riquadro imitante uno sciamito a *rotae* all'interno della nicchia maggiore che per la complessità del disegno, la colorazione purpurea e l'ubicazione, nella parte superiore della parete, si distingue nettamente dai comuni *vela* delle chiese altomedievali (tavv. 18 b, 19 a, fig. 5, p. 79)<sup>13</sup>. Quanto alla provenienza del tessuto utilizzato come modello, abbiamo ragione di credere, sulla base dell'analisi dei dettagli figurativi ancora leggibili, a una sua origine dai rinomati laboratori tessili operanti nell'area compresa tra l'Egitto e la Siria, piuttosto che da Costantinopoli, città alla quale viene ricondotta la maggior parte degli esemplari noti<sup>14</sup>.

Anche il soggetto che occupava la parte alta della nicchia minore, il clipeo con all'interno un motivo a squadre bipartite che dà origine a una stella ad otto punte (tav. 59 b), trova i legami più prossimi nella regione geografica comprendente l'antica Siria e l'area coperta, dato che lo si ritrova nel riquadro centrale del mosaico pavimentale della chiesa libanese di San Cristoforo a Qabr Hiram (seconda metà del VI secolo) e nella decorazione di una nicchia di

<sup>12</sup> *Supra*, p. 77-83, 183-184.

<sup>13</sup> J. Osborne, *Textiles and their painted imitations in early Medieval Rome*, in *PBSR*, 60, 1992, p. 309-351.

<sup>14</sup> Nella varietà dei temi figurativi all'interno di ciascun orbicolo, il modello di sciamito della nicchia dell'eremo farfense, più che agli esemplari attribuiti ai laboratori di Costantinopoli, contraddistinti da un unico soggetto replicato serialmente (M. Martiniani Reber, *Tissus* cit., p. 192 e schede a p. 194-197), si avvicina al tessuto a *rotae* che orna l'orlo di una tunica copta del Victoria and Albert Museum di Londra attribuita genericamente al VI-VIII secolo (A. F. Kendrick, *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*, 3 voll., Londra, 1920-1922, III, *Coptic period*, 1922, p. 10, tav. VI, fig. 626). Le foglie cuoriformi e i motivi a *can-delabra* del pannello dell'Acuziano si ritrovano nei *clavi* provenienti dagli scavi della città egiziana di Achmim, assegnati genericamente ai secoli VI-VII o VII-VIII (*Ibid.*, p. 77, tav. XXI, fig. 799; M. Martiniani Reber, *Lyon* cit., p. 86-87, 93-94).

uno dei cenobi del complesso monastico copto di Kellia (VII secolo) dove il medesimo soggetto viene riprodotto in una variante che disattende il preciso ordine geometrico ma non l'impostazione generale del disegno<sup>15</sup>.

Si impone all'attenzione, infine, il ritratto del diacono Evagrio del Ponto, nell'intradosso dell'arco maggiore, da considerarsi un *unicum* nel repertorio agiografico dell'iconografia cristiana e particolarmente interessante in un contesto come quello del monte Acuziano, di natura eremitica, dal momento che nel personaggio è da riconoscersi uno dei padri del monachesimo orientale più popolari in Siria (tav. 19 b)<sup>16</sup>. All'immagine di Evagrio, oggi perduta, non veniva concessa la visibilità della quale godevano il pannello con il finto tessuto o il cerchio con la stella. Essa faceva parte di un motivo a tortiglioni, ospitante almeno un altro santo nella circonferenza di fronte e una croce equilatera in corrispondenza della chiave di volta, seminascosto nello spazio di risulta tra la fronte dell'arco e la sottostante lunetta della nicchia.

La più antica decorazione dell'eremo di San Martino, insomma, che forse in origine circondava l'intera cavità rocciosa, adottava un programma prevalentemente aniconico, centrato sulla rappresentazione di finti tessuti e disegni geometrici, includente anche figure umane ma soltanto all'interno di superfici poco visibili e senza le immagini della Vergine o del Cristo, quasi d'obbligo nel programma decorativo di un coevo edificio sacro occidentale soprattutto nella zona intorno all'altare. Le pitture dell'Acuziano obbediscono, dunque, a un genere figurativo estraneo alla cultura dell'occidente e invece in voga nell'oriente greco dal V secolo fino allo scoppio della crisi iconoclasta, conforme al pensiero monofisita, ma non di suo esclusivo dominio<sup>17</sup>.

Stando ai brani superstiti, totalmente priva di raffigurazioni antropomorfe doveva essere la decorazione dell'imbotte della grotta di San Martino sul monte Massico, riferibile ad un arco cronologico che va dalla fine del VI secolo al VII inoltrato (fig. 11, p. 159). La da-

<sup>15</sup> *Supra*, p. 81-82.

<sup>16</sup> *Supra*, p. 81.

<sup>17</sup> M. Andaloro, *Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'Immagine*, in L. Russo, a cura di, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, 1997, p. 185-194; Eadem, *La linea parallela dell'aniconismo*, in *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, 1998, p. 43-56; Eadem, *Percorsi iconici e aniconici dal VI secolo all'iconoclastia. Le pitture della chiesa di Küçük Tavşan Adası in Asia Minore*, in A. C. Quintavalle, a cura di, *Le vie del medioevo, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998*, Venezia, 2000, p. 73-86. In particolare, sull'aniconismo della Siria paleobizantina: M. Mundell, *Monophysite Church Decoration*, in A. Bryer e J. Herrin, a cura di, *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977, p. 59-74.

tazione ad epoca così alta si ipotizza, come già detto, sulla base di una serie di argomentazioni.

Riassumendo, dalla testimonianza di Gregorio Magno possiamo presumere che un monaco chiamato Martino sia vissuto sul Massico nel corso del VI secolo, non oltre la soglia del VII<sup>18</sup>. Il piccolo edificio in muratura all'interno della grotta deve essere servito per raccogliere le spoglie del beato, come fa pensare l'esistenza della fossa rettangolare, foderata di intonaco, posta sul fondo dell'ambiente. È assai probabile, quindi, che la struttura a volta sia stata costruita e decorata all'indomani della morte dell'eremita. All'ipotesi di un'attribuzione fra VI e VII secolo, del resto, vanno incontro la tecnica costruttiva dell'imbotte, in *opus mixtum*, attestata in area campana proprio in questo periodo<sup>19</sup> e il *terminus ante quem* dello strato pittorico sovrastante, assegnabile con agio al pieno X secolo (tav. 43 b-c).

Più di ogni altro elemento, tuttavia, sono le tracce dell'originaria decorazione a giustificare una proposta di datazione agli albori dell'età medievale: su uno strato di intonaco spesso, che raggiunge il centimetro e mezzo, è stato disteso un velo di bianco omogeneo, sul quale sono state tracciate con disinvoltura fluide pennellate di rosso, ocra e rosa. Alcune linee di colore sono rettilinee, forse a costituire originariamente un disegno geometrico, altre si dispongono liberamente con andamento curvilineo o zigzagante ad imitare probabilmente motivi vegetali stilizzati. In un punto esse suggeriscono la forma di un volatile (tav. 76 a-c).

La parete sinistra, che a differenza di quella destra è continua e non intervallata dagli archi, conserva in prossimità del muro di fondo i resti di un'iscrizione latina in capitali rosse su fondo bianco, disposte su due righe a metà altezza del muro (tav. 42 b). È probabile che l'iscrizione dividesse la decorazione in due registri, dal momento che nella zona sinistra della parete, appena più in basso del livello delle lettere dipinte, si scorge una riga nera orizzontale.

Al di là dei dati desumibili dalle tracce superstiti nell'ambiente principale, si sarebbe dovuto rinunciare alla comprensione pur sommaria dell'impianto figurativo originario, se non avessimo scoperto, oltrepassando il muretto con la *fenestella confessionis*, laddove l'imbotte si restringe fino a raggiungere una larghezza di circa un metro, l'esistenza dei resti di una grande croce gemmata (tav. 76 a, fig. 10, p. 158). Appare verosimile ritenere quest'ultima, a bracci panti con un cerchio rosso passante per il centro, il fulcro del programma decorativo, poiché sovrasta il sepolcro dell'eremita e non può quindi che essere interpretata in rapporto con esso.

<sup>18</sup> *Supra*, p. 155, 185-187.

<sup>19</sup> G. Ausiello, *Architettura medievale* cit., p. 195-196 (tabelle B3, B4 e B5).

Se per l'ipogeo dell'Acuziano l'adozione di un registro aniconico di matrice greco-orientale si spiega grazie alle testimonianze documentarie che attestano la presenza nell'eremo farfense di uno o più eremiti giunti dalla Siria durante il VI secolo, sul monte Massico la scelta di escludere soggetti antropomorfi all'interno di un programma decorativo potrebbe non essere un caso isolato, bensì rappresentare l'adeguamento a un linguaggio figurativo di matrice greco-orientale in un territorio geograficamente assai prossimo alle aree di dominazione bizantina<sup>20</sup>.

#### Langobardia Minor e arte «benedettina» (IX-X secolo)

Nel campionario delle pitture rupestri prese in esame, alcuni esempi campani rinviano all'epoca e al clima culturale del regno longobardo dell'Italia centro-meridionale. Due di essi, in passato, non sono sfuggiti all'attenzione di Hans Belting, che li ha inclusi nel saggio sulla *beneventanischen Malerei*: si tratta del frammento di figura femminile appartenente alla terza fase pittorica dell'abside dell'Annunziata di Prata, riferibile al IX secolo (tav. 50 a)<sup>21</sup>, e del primo intervento decorativo all'interno della Grotta dei Santi (tavv. 71 b, 72 a-b, d), assegnato dallo studioso tedesco al secondo terzo dell'XI secolo<sup>22</sup> ma a nostro avviso riconducibile più agevolmente alla seconda metà del X secolo. A questa coppia di testimonianze possiamo aggiungere la più antica fase pittorica della chiesa di Santa Maria in Grotta a Rongolise (tav. 44 b), emersa nel corso di recenti restauri all'interno della lunetta sopra l'altare, e il secondo strato della struttura voltata dell'eremo del monte Massico (tav. 43 b-c), entrambi riferibili al pieno X secolo.

Se l'attribuzione di queste testimonianze pittoriche al contesto della *Langobardia Minor* si rivela di una qualche utilità nella misura in cui permette di collocare ciascuna di esse all'interno di coordinate geografiche e temporali ben definite, la teoria di un'arte «beneventana», in passato concepita nella convinzione che, dall'VIII secolo fin oltre l'età desideriana, Benevento abbia avuto un ruolo di esclusiva *leadership* nella produzione delle opere d'arte campane<sup>23</sup>, è stata messa in crisi dal progressivo emergere, nel filone degli studi più recenti, dell'importanza di altri centri di non minore rilievo, come Capua, San Vincenzo al Volturno, Napoli e Montecassino<sup>24</sup>. Almeno

<sup>20</sup> Sulla Campania bizantina fra VI-VII secolo, cfr. V. von Falkenhausen, *La Campania fra Goti e Bizantini*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli, 1992, p. 7-35, spec. p. 12-16.

<sup>21</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 65.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>23</sup> H. Belting, *Studien* cit., spec. p. IX-XI.

<sup>24</sup> G. Orofino, *Considerazioni sulla produzione miniaturistica altomedievale a*

per quanto riguarda le pitture della Grotta dei Santi, poi, la notizia che i monaci cassinesi, a seguito dell'invasione saracena dell'841 si stabilirono per quasi un secolo presso Capua, distante da Calvi solo qualche chilometro<sup>25</sup>, fa propendere per l'ipotesi di un cantiere formatosi all'interno di questa città piuttosto che pensare a un *atelier* proveniente da Benevento.

Nonostante le ampie lacune e l'avanzato stato di deperimento della pellicola pittorica, il secondo strato dell'imbotte del Massico, sovrapposto a quello di VI-VII secolo, è ancor oggi apprezzabile nel suo assetto d'insieme. Il tema della volta, con quattro angeli cariatidi che sorreggono un clipeo centrale, ha radici antiche<sup>26</sup>. L'esempio più vicino è rappresentato dalla strato di pittura che si conserva sulla volta della cappella dei Santi Martiri nel complesso basilicale di Cimitile, appartenente alla campagna pittorica assegnata tra la fine del IX e la prima metà del X secolo, con maggiore propensione per il secondo quarto di quest'ultimo (tav. 52 c)<sup>27</sup>. L'analogia, in questo caso, non si limita allo schema iconografico, ma riguarda anche le proporzioni delle figure e la stesura delle pennellate scure, larghe e fluide, che disegnano il panneggio delle tuniche bianche degli angeli.

Sempre alla seconda campagna pittorica, nella grotta del Massico, appartengono i resti della fronte dell'arco d'ingresso. Al centro si scorge un clipeo che ha al suo interno tracce di una figura a mezzo

*Montecassino attraverso alcuni manoscritti conservati all'archivio della Badia*, in *Miscellanea Cassinese*, 47, 1983, p. 131-185 (p. 132); F. Bologna, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale* in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli, 1992, p. 171-275, spec. p. 206-209; F. Aceto, *Beneventano-cassinese arte*, in *EAM*, III, Roma, 1992, p. 366-370; G. Orofino, *La miniatura a Benevento*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, Benevento, 20-27 ottobre 2002, 2 voll., Spoleto, 2003, I, p. 545-565, spec. p. 545, 548-549.

<sup>25</sup> N. Cilento, *Italia meridionale longobarda*, Napoli, 1966, p. 183.

<sup>26</sup> K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, in *Art Bulletin*, XXVII, 1, 1945, p. 1-27, part. p. 14-19. A Ravenna sovrasta la decorazione musiva della cappella dell'arcivescovo Pietro II (494-519): F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden, 1969-1974, I, p. 201-202, III, fig. 220; a Roma lo stesso soggetto occupa il mosaico della volta della cappellina di San Zenone in Santa Prassede, del tempo di Pasquale I (817-824): G. Mackie, *De Zeno Chapel a prier for Salvation*, in *PBSR*, 57, 1989, p. 172-199, part. p. 172-175.

<sup>27</sup> H. Belting, *Die Basilica* cit., p. 48-51, fig. 24. La propensione dello studioso per la data meno alta è maturata nello studio successivo: Id., *Studien* cit., p. 98. Cfr. anche Id., *Cimitile: le pitture medievali e la pittura meridionale nell'Alto medioevo*, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, 4 voll., IV, Roma, 1978, p. 183-188 (p. 186).



busto con pallio rosso, forse un'altra immagine di Cristo, mentre sulla destra si distingue appena la sagoma di un personaggio, con il capo circondato da un nimbo e un fluente panneggio, il quale autorizza a credere all'originaria esistenza di un soggetto simmetrico sul lato opposto. L'assetto d'insieme suggerisce un confronto con i due angeli ai lati del clipeo con la *dextera Domini* sulla volta di una delle nicchie laterali della chiesa dei Santi Rufo e Carponio a Capua<sup>28</sup>. Dal punto di vista formale, poi, il viso dell'angelo capuano mostra stringenti affinità con i volti del secondo strato dell'eremo di San Martino (tav. 42 c, 52 b), soprattutto con uno di quelli della parete sinistra dell'imbotte, che conserva i particolari della bocca, del mento e dell'ombreggiatura al di sotto del naso. Sia l'uno che l'altro sono caratterizzati dal simile tratto che disegna i grandissimi occhi tangenti alla canna nasale costituita da due linee parallele che si uniscono alle sopracciglia.

Altrettanto evidenti sono le affinità che si ravvisano tra le pitture del secondo strato del Massico e quelle della prima campagna della Grotta dei Santi. Le mani molto allungate, i grandi occhi sferici, la tipologia della bocca, resa con il labbro inferiore e un tratto nero orizzontale, si ritrovano in entrambi i contesti (tavv. 72 a, d, 77 a). Sennonché, le figure di Calvi appaiono appiattite, obbedienti anche nel dettaglio a un ordine compositivo rigoroso, dettato da un'esigenza di equidistanza e fissità. Sul Massico, invece, siamo di fronte a un'espressione di dinamismo e a una maggiore libertà tanto nella modulazione delle forme che nella disposizione dei personaggi (tav. 71 b). Ne consegue non un effetto di trascuratezza e sproporzione, piuttosto una maggiore disinvoltura e movimento. Degna di nota, a tal riguardo, è la scelta di presentare la schiera degli apostoli della parete di sinistra a gruppi di tre in file sovrapposte, anziché in ordine paratattico, quasi a dare l'idea di una processione che avanza da lontano (tav. 43 c).

Nella Grotta dei Santi, del resto, l'uniformità delle figure tradisce l'impiego di espedienti tecnici per il trasporto di linee e profili da un soggetto all'altro. Nel caso dei due arcangeli che affiancano il Pantocratore al centro del vano absidale, è evidente l'uso di un'unica sagoma appoggiata sull'intonaco ancora fresco, prima in un verso e poi nell'altro, per tracciare il contorno dei personaggi, l'ovale dei volti, i bordi delle clamidi<sup>29</sup>. L'effetto ottenuto è la rappresentazione di due figure rigidamente simmetriche (tav. 72 a). In altri casi l'uso della stessa sagoma è stato opportunamente dissimulato attraverso

<sup>28</sup> Id., *Studien* cit., p. 68-70, tavv. XXXVII-XXXVIII, figg. 73-75.

<sup>29</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 182.

alcune modifiche apportate in una fase successiva della stesura pittorica, allorché gli esecutori del dipinto si sono apprestati a tracciare i tratti anatomici. La base comune è ravvisabile nei volti, che obbediscono soltanto a due tipologie, di tre quarti (arcangeli, Pietro, Paolo, apostolo) o in posa frontale (Cristo, Tommaso, Martino, Giuliano, Margherita, santo vescovo, santo medico, Vergine orante), ma anche nelle vesti: basti osservare la figura del santo medico dietro all'altare che dall'altezza del collo fino ai calzari risulta sovrapponibile all'arcangelo di destra.

Qualche assonanza il primo strato del santuario di Calvi mostra avere anche con le pitture di Rongolise. Confrontando l'assetto delle figure di Santa Maria in Grotta con l'impostazione di quelle che compongono il nucleo centrale del pannello del vano concavo della Grotta dei Santi, colpiscono le affinità formali nelle rispettive coppie di arcangeli, caratterizzati dalle stesse ali bianche con la parte alta in rosso come fosse una bordura, ma anche l'ovale dei volti, la posa di tre quarti e il gesto di tendere la mano in segno di deferenza verso il personaggio centrale assiso sul trono (tav. 44 b).

Se negli ultimi decenni di studi l'ipotesi dell'esistenza di un'arte beneventana ha subito un deciso ridimensionamento, poco si è salvato dell'ancor più totalizzante, sfuggente eppure molto dibattuta «questione benedettina», almeno da quando è stato espresso l'invito a ricondurla nell'ambito di «fenomeni 'storicizzati', ossia innestati nella cultura del loro tempo e del loro luogo»<sup>30</sup>. La presa di posizione della critica recente di fronte a un concetto che in passato aveva assunto i contorni del mito storiografico mette in guardia da ulteriori generalizzazioni, ma al contempo apre la strada all'individuazione di esempi concreti. Fra di essi si possono agevolmente inserire le pitture della Grotta del Salvatore a Vallerano, prodotte nel corso del X secolo all'interno di un raro caso di cenobio rupestre di sicura origine benedettina, come attestano l'iscrizione dipinta dell'*Andreas humilis abbas* e la presenza dei ritratti di Benedetto con i suoi compagni Mauro e Placido (tavv. 13 a, d).

Oltre alla ricchezza del campionario dei temi raffigurati, fra i quali una Comunione degli apostoli di chiara matrice bizantina e assai singolare in Occidente (tav. 56 c)<sup>31</sup>, è possibile apprezzare la gamma cromatica delle pitture nonostante la frammentarietà e le condizioni di degrado in cui versano. Seppur composta esclusivamente da semplici terre, la tavolozza dei colori si impone all'attenzione per la forte predominanza del rosso, di tono acceso, impiegato

<sup>30</sup> G. Orofino, *Benedettini, Pittura, miniatura e arti suntuarie*, in *EAM*, III, Roma, 1992, p. 346-355 (p. 350). Sulla «questione benedettina» si veda anche Eadem, *Considerazioni cit.*, p. 132; F. Aceto, *Beneventano-cassinese cit.*, p. 366-367.

<sup>31</sup> S. Piazza, *Une Communion cit.*, p. 140-146.

in abbondanza per il fondo dei pannelli delle pareti e parte delle vesti dei personaggi, tratto distintivo che si ritrova nel caso coevo della decorazione del tempietto della Tosse a Tivoli. Colpiscono inoltre le somiglianze nel *ductus* formale<sup>32</sup>. Le affinità più lampanti, a tal riguardo, si individuano tra la testa di Placido sulla parete nord dell'oratorio rupestre e quella di Cristo nella scena dell'Ascensione all'interno del monumento tiburtino : il contorno ovale del volto, il tratto continuo che all'interno disegna gli occhi, la canna nasale e le sopracciglia, tracciate senza soluzione di continuità, ma anche la bocca, marcata da un segmento orizzontale e con il labbro inferiore fortemente pronunciato, sono quasi sovrapponibili. A giusto titolo John Osborne accostava la testa di Placido a quella di uno dei santi dell'atrio di Santa Maria Antiqua, costituenti l'esempio pittorico più tardo della chiesa forense, che proprio in ragione di tali affinità veniva assegnato al pieno X secolo<sup>33</sup>.

*Pittura campana fra tradizione e innovazione (metà circa dell'XI secolo)*

I grandi pannelli che rivestono le due nicchie della grotta di San Michele ad Avella, ospitanti in totale ben quindici personaggi in posa frontale, restano a tutt'oggi poco noti (tavv. 47, 48 a-b) probabilmente anche a causa del loro scarso livello di leggibilità<sup>34</sup>. Ai carbonati e alle efflorescenze saline che coprono i dipinti di una spessa coltre biancastra si sono aggiunte, in epoca imprecisabile, maldestre integrazioni a tempera. Ciononostante, una volta individuate le incaute ridipinture, limitate ai tratti somatici dei volti e alle capigliature, è possibile apprezzare l'autenticità di numerosi dettagli formali e iconografici, oltre, naturalmente, all'impostazione generale. Cosicché, per esempio, l'immagine dell'apostolo Pietro, nonostante sia stata alterata da un tratto nero che rimarca gli occhi e dalla campitura marrone in corrispondenza dei capelli, tradizionalmente bianco-grigi, conserva la linea originaria nel resto della figura, con il palmo della mano destra aperto e rivolto verso l'esterno nel tipico gesto di partecipazione all'evento teofanico del Cristo, raffigurato accanto assiso sul trono, e con la sinistra stretta nel pugno a sostenere le grosse chiavi. A dispetto dell'alterazione della pellicola pittorica, nel complesso, i tratti distintivi dei pannelli di Avella emergono con chiarezza : dalla disposizione dei santi in successione senza l'obbedienza ad

<sup>32</sup> Già notate da Beat Brenk : B. Brenk, *Die Wandmalereien* cit., p. 77.

<sup>33</sup> J. Osborne, *The Atrium* cit., p. 209.

<sup>34</sup> Al tempo della mia visita, il 3 luglio del 2000, il santuario era chiuso al pubblico a causa del distacco di un grosso conglomerato di roccia caduto nell'ambiente maggiore.

un ordine preciso nelle proporzioni e nelle distanze fra l'una e l'altra figura, alla divisione del fondo in tre zone, rossa quella superiore, grigio-cerulea la centrale e ocre quella inferiore, al largo uso, infine, del colore rosso per le vesti dei personaggi, per i libri sorretti dai santi e molteplici dettagli (tav. 84 a, figg. 13-14, p. 171, 173).

Si tratta di un linguaggio figurativo che trova riscontro nella lunga serie dei pannelli votivi all'interno della Grotta dei Santi appartenenti ad una fase esecutiva, la seconda in ordine cronologico, databile intorno alla metà dell'XI secolo (tav. 38 c)<sup>35</sup>. Il confronto fra i due contesti ci sembra autorizzare una proposta di datazione delle pitture di Avella alla stessa epoca. Anche tra la moltitudine di santi in posa stante della grotta di Calvi, infatti, incontriamo dietro alle aureole la fascia a linee rosse ondulate che allude al cielo dell'empireo. Simili sono pure le vesti, nella terminazione orizzontale delle tuniche, nella tipologia dell'*omophorion* e del libro gemmato delle sacre scritture. Analogo è il modo approssimativo di tracciare le figure, che non rispondono ad un canone di uniformità e si dispongono raggiungendo dimensioni quasi mai coincidenti.

Degne di nota, inoltre, sono le mani, che colpiscono per le dita affusolate di una lunghezza smisurata. Sia ad Avella che a Calvi, quasi a voler spezzare la reiterazione monotona delle figure in posa frontale, vengono raffigurate ora nell'atto di benedire alla latina, ora alla greca, o semplicemente nel gesto di esibire il palmo aperto all'altezza del petto. È un tratto che, seppure in modo meno accentuato, trova un'eco nell'*Exultet* 1 di Gaeta<sup>36</sup>.

Dal punto di vista iconografico le pitture di Avella non introducono novità, piuttosto sembrano attingere, come i pannelli del secondo strato di Calvi, a inveterati modelli da secoli in circolazione in area campana, radicati sia nella tradizione altomedievale romana che nell'arte bizantina. A quest'ultima rimanda la raffigurazione dell'imperatore Costantino e la madre Elena, con la croce gemmata alludente alla reliquia della Terrasanta, che chiude a destra il pannello centrale (tav. 48 a)<sup>37</sup>.

Qualche assonanza unisce le pitture di Avella e di Calvi ai pannelli di San Michele a Fasani, altro caso campano che possiamo assegnare, proprio per le tangenze con i due contesti citati, alla metà

<sup>35</sup> *Supra*, p. 146-148.

<sup>36</sup> Per le miniature dell'*Exultet* di Gaeta : V. Pace, *Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994, p. 341-343, tavv. fuori testo. Per le pitture della Grotta dei Santi, cfr. S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 187-197.

<sup>37</sup> Si veda, per un confronto, la miniatura sul codice Sachau 22 di Berlino (f° 43 v.), assegnata al IX-X secolo : K. Wessel, *Konstantin und Helèna* cit., col. 363. Cfr. anche *supra*, p. 172.

circa dell'XI secolo. La provenienza da un comune vocabolario formale si evince dalla simile stilizzazione dei panneggi, dall'uso della stessa gamma cromatica, dalla rappresentazione del fondo a bande sovrapposte, con la sequenza di linee ondulate che rimarcano quella superiore di colore rosso, e dalla presenza, a Fasani come a Calvi, della stessa formula votiva nelle iscrizioni che corrono nel margine inferiore del pannello (tav. 41 c, 74-75).

Eppure, nonostante l'attaccamento ad un linguaggio formale di vecchia tradizione, il secondo strato di Calvi mostra di essere al passo con i tempi in fatto di tecnica pittorica. Lo rivela il confronto con il modo di dipingere adottato all'interno di un importante cantiere romano di età verosimilmente coeva: fra le pitture della zona superiore della parete sinistra della Grotta dei Santi, risparmiate dalla scialbatura, si conserva un volto di san Silvestro che mostra evidenti affinità con quelli del ciclo benedettino della basilica inferiore di San Crisogono in Trastevere (tav. 84 b-c)<sup>38</sup>. La somiglianza non riguarda tanto il *ductus* formale quanto piuttosto le modalità esecutive e la tavolozza dei colori. In entrambi i casi la campitura di base è verde e i colori che le si sovrappongono sono, in sequenza, un rosso vivo, con il quale vengono realizzati i pomelli sulle guance e le labbra (a San Crisogono anche le ombre lungo la canna nasale e la fronte), il nero, che serve a profilare i tratti somatici, e infine il bianco utilizzato per le lumeggiature. Questo modo singolare di procedere nell'esecuzione dei volti, che rinuncia alle cromie calde e tenui dell'incarnato adottando i colori contrastanti del verde e del rosso dai toni squillanti, non è patrimonio esclusivo dell'area fra Roma e la Campania settentrionale. Senza significative variazioni s'incontra in territorio lombardo, nella figura dell'angelo appartenente al primo strato della decorazione dell'abside di San Michele a Gornate Superiore, in provincia di Varese, assegnato al XII secolo<sup>39</sup> o, più verosimilmente, vista la stringente affinità con le pitture di Calvi e San Crisogono, all'XI secolo (tav. 84 d)<sup>40</sup>. Il fatto che un'insolita maniera di dipingere i volti si ritrovi senza significative varianti in tre luoghi geograficamente tanto distanti non può che pesare a favore dell'ipotesi di una mobilità dei cantieri pittorici altomedievali tra l'area lombarda, Roma e la Campania<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> B. Brenk, *Die Benedicktzenen in S. Crisogono und Montecassino*, in *Arte Medievale*, 2, 1984, p. 57-75, spec. p. 57-66.

<sup>39</sup> C. Bertelli, *Gornate Superiore, San Michele*, in M. Gregori, a cura di, *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Milano, 1992, p. 223-224, tav. 11.

<sup>40</sup> S. Lomartire, *La pittura medievale in Lombardia*, in C. Bertelli, a cura di, *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano, 1994, p. 47-89, spec. p. 67.

<sup>41</sup> Bertelli C., *Miniatura e pittura: dal monaco al professionista*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica dalle origini all'età*

*Montecassino, Roma e la Riforma (fine XI secolo-inizi XII)*

La decorazione pittorica dell'imbotte inserito all'interno della grotta di San Michele sul monte Monaco di Gioia suscita notevole interesse non solo perché si è conservata integralmente, ma anche per l'originalità di alcune raffigurazioni (tav. 79 a). Due dati acquisiti, uno di carattere documentario e l'altro di natura iconografica, permettono di ipotizzare un legame fra queste pitture e la temperie artistica cassinese al tempo della Riforma. Il primo consiste nella notizia dell'annessione della grotta fra i possessi di Montecassino tra il 943 e il 947. Il secondo è costituito dall'individuazione, ai piedi della figura della Vergine in trono con Bambino dipinta sulla parete destra, di un personaggio vestito con scapolare e cappuccio, certamente un monaco, forse non il vero committente, ma piuttosto, giacché l'individuo appare munito di aureola, il rappresentante dell'ordine, san Benedetto (tav. 81 d).

È possibile che il piccolo edificio sia stato realizzato per assolvere la funzione di cappella funeraria, dal momento che sulla parete sinistra si apre una grossa nicchia a semicerchio che farebbe pensare a un *arcosolium* (tav. 81 a). Comunque sia, è chiara la provenienza di quest'opera da un ambiente monastico, che si rivela colto per l'originalità delle soluzioni iconografiche adottate non aderenti ai programmi figurativi di tipo tradizionale. Davvero insolita, infatti, è la raffigurazione della grande Crocifissione a copertura dell'intero spazio della volta, presentata nella versione della croce vivifica con i girali d'acanto che si avviluppano fra i due bracci. Sembrerebbe una rarità anche la selezione compiuta mediante la scelta di rappresentare soltanto la Vergine e Longino sacrificando le abituali immagini corrispettive di san Giovanni e del soldato porta spugna (tav. 79 b).

Il tema stesso della croce alla base della quale germogliano i virgulti è piuttosto singolare anche se trova un celebre paragone nel mosaico absidale romano di San Clemente, dei primi decenni del XII secolo<sup>42</sup>. A differenza della sontuosa versione monumentale, tut-

*di Dante*, Milano, 1987, p. 579-699, spec. p. 646-648; F. Bologna, *Momenti cit.*, p. 218-220.

<sup>42</sup> H. Toubert, *Le renouveau* cit. (rist. in H. Toubert, *Un art dirigé* cit., 239-310), p. 99-154, spec. p. 122-154; A. Dietl, *Die Reliquienrekondierung im Apsismosaik von S. Clemente im Rom*, in R. L. Coltella, a cura di, *Pratum romanum: Richard Krautheimer zum 100 Geburtstag*, Wiesbaden, 1997, p. 97-111; H. G. Thümmel, *Das Apsismosaik von San Clemente in Rom*, in F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma, IV-X secolo, Roma, 4-10 settembre 2000*, 3 voll., Città del Vaticano, 2002, III, p. 1725-1738; M. Andaloro, S. Romano, *L'immagine nell'abside* cit., p. 108-110 (paragrafo 4, a cura di S. Romano).

tavia, al di là della grande ricchezza di dettagli iconografici inseriti all'interno dell'acanto della decorazione musiva, va tenuto presente che il volto di Gesù del monte Monaco ha gli occhi aperti e l'espressione serena, mentre nel mosaico clementino viene esibita la sofferenza del martirio<sup>43</sup>.

La variante iconografica del Cristo *vivens*, o *triumphans*, si incontra anche in altri esempi dell'arte campana di XI secolo, come la Crocifissione miniata sull'*Exultet* della British Library di Londra (Add. 30337) e la versione monumentale di Sant'Angelo in Formis<sup>44</sup>. Entrambe le opere vengono ascritte al tempo dell'abbaziale di Desiderio (1058-1087) e mostrano assonanze con la pittura del santuario micaelico anche per la foggia del perizoma con il nodo centrale e la definizione anatomica del crocifisso. A differenza dei due casi citati, però, il Cristo del monte Monaco non ha il volto inclinato verso la spalla destra, ma ben dritto e frontale, in asse con il busto e le gambe. Per questo sembra adeguarsi a modelli precedenti, come la Crocifissione nelle miniature del rotolo della *Benedictio fontis*, miniato intorno al 970, forse all'interno di un *atelier* cassinese<sup>45</sup>. Il modo di rappresentare il corpo del crocifisso, tuttavia, dà la misura della distanza fra le due opere. Mentre nella versione del benedizionale, il busto è diviso da un tratto marcato verticale che scende dallo sterno fino all'ombelico, nel caso della grotta di San Michele una sottile linea nera disegna l'addome a forma di trifoglio<sup>46</sup>.

Nella decorazione del santuario campano suscita interesse anche la valenza liturgica che rivestono due dei temi rappresentati. La lunetta sopra l'arco d'ingresso accoglie l'immagine di un vescovo fiancheggiato da due diaconi (tav. 80 c)<sup>47</sup>. Al di là della possibile individuazione dei tre personaggi con santi locali, ciò che ci preme sottolineare è l'attitudine dei gesti e la disposizione gerarchica diaconi-vescovo. Ambedue le circostanze alludono allo svolgimento del

<sup>43</sup> Sulle alterne fortune delle due tipologie, *patiens* e *triumphans* fra XI e XII secolo : G. Jászai, *Crocifisso*, in *EAM*, V, Roma, 1994, p. 577-586 (p. 579). La crocifissione miniata sul sacramentario di Metz (Paris, Bibl. nat., ms. lat. 1141) attesta la diffusione già nel IX secolo del genere iconografico con la croce vivifica dalla quale scaturiscono virgulti : M.-Ch. Sepière, *L'image* cit., p. 177-180, tav. XX.

<sup>44</sup> Il confronto fra la Crocifissione dell'*Exultet* di Londra, di Sant'Angelo in Formis e del ciclo coevo di San Pietro ad Montes a Caserta Vecchia, è stato proposto da Lucinia Speciale (L. Speciale, *London, British Library, Exultet*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma, 1994, p. 249-252, spec. p. 251 e illustrazione fra le tavv. fuori testo).

<sup>45</sup> B. Brenk., *Città del Vaticano, Vat. lat. 3784, Exultet*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma, 1994, p. 211-213; Id., *Bischöfliche* cit, p. 285-286.

<sup>46</sup> S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 203.

<sup>47</sup> *Supra*, p. 167.

rito : i tre personaggi sono raffigurati con entrambe le braccia sollevate verso l'alto, una mano libera e l'altra all'altezza delle spalle nell'atto di esibire il libro delle sacre scritture<sup>48</sup>.

Altra unità spaziale e figurativa legata allo svolgimento del rito della messa è la nicchia che si apre sulla parete destra, destinata verosimilmente ad ospitare il calice e la patena. Al suo interno, nel richiamare il martirio di Cristo sul Golgotha, la croce che si staglia sul profilo di un monte evoca il sacrificio eucaristico. Al di sopra è l'immagine del serafino che brandendo la spada sembra voler allontanare qualsiasi tentativo di manomissione degli strumenti della liturgia tramite l'autorità che gli deriva dall'appartenenza al più alto rango delle creature alate (tav. 45 b). Quanto all'epoca di esecuzione del programma decorativo, le analogie con le opere desideriane, il motivo della croce con girali d'acanto, la presenza del serafino con la spada, ci spingono a proporre una datazione intorno al 1100.

Gli esiti formali del secondo intervento pittorico della chiesetta di Sant'Angelo in Asprano presso Roccasecca rientrano anch'essi all'interno del medesimo raggio di produzione cassinese, sebbene siano da assegnare verosimilmente ad un'epoca di poco più tarda, circoscrittibile al primo quarto del XII secolo (tav. 68 a). Il tema stesso della raffigurazione, una monumentale Ascensione, associa la pittura di Roccasecca a una lunga catena di esempi attestati nel Lazio meridionale e in Campania, quasi tutti appartenenti al XII secolo, che sembrerebbero derivare da un unico prototipo, forse il perduto mosaico absidale della basilica desideriana di Montecassino<sup>49</sup>.

La concentrazione nel territorio di numerose testimonianze dello stesso soggetto iconografico induce a ritenere che a partire dalla seconda metà dell'XI secolo, e durante l'intero arco del XII, l'impiego dell'Ascensione come tema absidale fosse d'uso corrente nei monumenti di orbita cassinese, in alternativa al tema absidale romano che riproponeva il modello delle basiliche paleocristiane<sup>50</sup>. Nella versione della chiesa di Sant'Angelo ciò che colpisce è la disinvoltura con la quale i numerosi personaggi trovano posto all'interno di una superficie con una curvatura fortemente pronunciata. Nonostante l'affollarsi delle figure, la composizione obbedisce a uno schema già ampiamente sperimentato. Il soggetto è articolato in due registri occupanti ciascuno più o meno metà dello spazio a disposizione : in

<sup>48</sup> Sulla liturgia della messa nell'iconografia medievale, con numerosi richiami all'immagine del vescovo e al suo rapporto gerarchico con i diaconi, cfr. É. Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999, part. p. 84-101, 212, figg. 23, 45.

<sup>49</sup> W. Angelelli, *Affreschi* cit., p. 15-16 e nn. 56-57.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 16.



basso sono le due schiere di apostoli con la Vergine orante, in alto il Cristo benedicente nella mandorla sorretta da quattro angeli in volo, anziché due come in taluni casi. Un cielo blu omogeneo che parte dal livello corrispondente alle ginocchia dei personaggi del primo registro non fa che esaltare il semplice schema sul quale sono imposte le figure. È ben visibile, infatti, oltre alla divisione in due piani, l'esaltazione dell'asse centrale, perfettamente verticale, costituito dal Cristo e dalla Vergine. L'ordine compositivo si ravvisa soprattutto nei volti dei personaggi che nonostante la presenza in un folto numero risultano obbedire soltanto a due tipologie. Una è rigidamente frontale ed è utilizzata, significativamente, soltanto per Maria e per il Cristo. L'altra, di tre quarti, è ripetuta in senso alternato in tutte le restanti figure, compresi i quattro angeli. Ne deriva un effetto di enfaticizzazione dell'evento, con un continuo gioco di sguardi tra i personaggi, ad eccezione delle figure dell'asse centrale che assumono un'espressione ieratica. La reiterazione della stessa tipologia del volto di tre quarti, con il mento rivolto all'insù, tradisce il probabile uso di una stessa sagoma impiegata alternativamente in un senso e nell'altro<sup>51</sup>. L'uniformità, d'altra parte, è dissimulata dalla diversa caratterizzazione dei tratti somatici, cosicché il primo apostolo è raffigurato canuto, il secondo imberbe nelle sembianze di un giovane, il terzo barbuto e così via.

La produzione artistica romana del tempo della Riforma incontra alcune significative testimonianze in un gruppo di pitture rupestri del territorio laziale<sup>52</sup>. L'esempio più precoce, che con buona probabilità può essere attribuito all'epoca del pontificato di Gregorio VII, e forse addirittura al suo coinvolgimento diretto nel ruolo di promotore, è quello rappresentato dai brani pittorici della sala dell'altare del Miracolo antistante il cimitero ipogeo di Santa Cristina a Bolsena. La scoperta del dipinto absidale, avvenuta nel corso dei recenti restauri, acquista ulteriore importanza se si considera la sua probabile appartenenza allo stesso intervento che ha prodotto il Giudizio universale del primo strato sulla parete soprastante l'arco d'ingresso alle catacombe e la scena di martirio di santa Cristina, sul muro di fronte opposto all'abside (tavv. 2, 3 b-c, 54 a). L'ipotesi prende le mosse dall'uniformità della linea nera che disegna i volti, i

<sup>51</sup> Sull'impiego di sagome per la stesura del disegno preparatorio, cfr. M. Nimmo, C. Olivetti, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale*, RINASA, s. III, VIII-IX, 1985, p. 399-411; M. Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano, 1995, p. 126-191, part. p. 156-191.

<sup>52</sup> Cfr. S. Piazza, *Peintures rupestres* cit.

panneggî e i profili delle figure, dalla simile ripartizione del fondo, con la fascia inferiore di un intenso giallo-ocra e il settore scuro soprastante, che nell'abside e nella scena di Cristina corrisponde alla stessa tonalità di verde.

Si può quindi immaginare che sullo scorcio dell'XI secolo l'oratorio di Bolsena sia stato rivestito da una grande decorazione che si snodava lungo le pareti con la sequenza delle scene agiografiche del martirio di Cristina, aveva il suo fulcro iconico nell'immagine del Cristo della piccola conca absidale, perfettamente incorniciata dal ciborio, e forse comprendeva anche una serie di episodi neo e vetero-testamentari, data l'ampia superficie a disposizione e la presenza del tema apocalittico sulla parete contigua, scelto come rappresentazione conclusiva di un ciclo evangelico a partire almeno dalla seconda metà dell'XI secolo.

Nell'abside l'impaginazione dei tre personaggi si dispiega in un fondo ridotto all'essenzialità delle due campiture cromatiche ocra e verde. Il Cristo giganteggia al centro superando di gran lunga le proporzioni delle frammentarie figure laterali. In queste ultime sono da riconoscere un apostolo, probabilmente il loro più autorevole rappresentante, Pietro, e la martire Cristina. Lo si intuisce, nonostante l'esiguità dei brani superstiti, grazie alla differenziazione delle vesti, l'una caratterizzata dal tradizionale abbinamento della tunica bianca e del pallio rosa, tipico dell'iconografia apostolica, l'altra riccamente decorata, come si confà ai santi martiri.

La figura del Cristo trova un'assonanza nell'immagine absidale della basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia (tav. 52 a)<sup>53</sup>. Oltre alla gestualità e alla postura, che appaiono assai simili, si ravvisa lo stesso andamento delle pieghe del panneggio. Eppure le analogie non sembrano andare al di là dell'impostazione di base. A Castel Sant'Elia la veste del Cristo è contraddistinta da un accurato linearismo che vuole esaltare la distinzione fra tunica e pallio. La prima è percorsa da sottili linee rosse, interrotte soltanto dal clivio blu, mentre il secondo è mosso da righe scure, curve e diritte, che si adeguano sapientemente all'anatomia della figura. A Bolsena, invece, una linea nera riduce le pieghe della veste all'essenziale. La leggibilità dell'immagine absidale, aderente a una superficie fortemente concava e seminascosta dalle colonne del ciborio, è garantita dall'assenza di gradazione e velature nelle campiture di colore, che l'intervento di restauro ha riportato al vigore cromatico originario. Le linee nere, larghe e corpose, che seguono i profili e tracciano le pieghe dei

<sup>53</sup> P. Hoegger, *Die Fresken* cit., p. 26-36; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 257-260; E. Parlato, *S. Romano, Roma e il Lazio* cit., p. 167-178, fig. 144; L. Miglio, *Castel Sant'Elia* cit., p. 19-32.

panneggi, servono a rimarcare le figure, stagliandole dal fondo. Ciò che sembra unire il Cristo di Bolsena a quello di Castel Sant'Elia si esaurisce nella mera imitazione di un modello comune, ripreso dal tardo-antico. A tal proposito viene in mente il Cristo del mosaico romano dei Santi Cosma e Damiano, dell'epoca di Felice IV (526-530)<sup>54</sup>. Da un esempio del genere sembrano aver attinto gli artisti medievali, sia per l'articolazione della figura che per la distribuzione del panneggio<sup>55</sup>. L'unico dettaglio che in Bolsena non collima con l'immagine romana è l'assenza del codice, sostituito con il palmo della mano aperto verso l'esterno. La variante potrebbe comunque trovare una sua giustificazione, qualora venisse intesa come gesto rivolto ad esaltare la figura della martire Cristina con la quale, come s'è detto, si può identificare il personaggio sulla destra.

Anche la presenza delle palme e dei pavoni tra i personaggi dell'abside attesta la ripresa di modelli paleocristiani. L'inserimento dei due volatili potrebbe esser stato suggerito agli esecutori della pittura da modelli conservati sotto i loro occhi. Nell'attigua cappella di San Michele, infatti, si conservano due lastre con pavoni affrontati ad una croce, provenienti, assai probabilmente, dalla recinzione marmorea che nel VI secolo venne a costituire l'apparato decorativo del sepolcro della martire<sup>56</sup>. Al di là della coincidenza iconografica, sorprende la somiglianza nelle proporzioni e nel taglio di profilo.

Agli ideali del cristianesimo delle origini s'ispira pure il pannello votivo di San Giovanni a Pollo presso Bassano Romano (tav. 1 b, fig. 4, p. 41), con le due coppie di santi affianco alla figura centrale del Cristo. Giovanni e Paolo martiri e Pietro e Paolo apostoli si rivolgono rispettivamente l'uno verso l'altro, associati nel gesto di esibire il lungo filatterio. Il convergere delle figure e il frammento d'iscrizione del cartiglio di sinistra, dove in passato fu possibile leggere *FVERINT SOCII*, riecheggiano il tema della *concordia apostolorum*, tradotto fin dall'epoca tardoantica nell'immagine dell'abbraccio dei due apostoli<sup>57</sup>, raffigurazione tornata in voga proprio nel periodo

<sup>54</sup> G. Matthiae, *Mosaici* cit., I, p. 135-142; M. Andaloro, S. Romano, *L'immagine* cit., paragrafo 2, a cura di M. Andaloro, p. 98-99. Contrariamente alle aspettative, le decorazioni absidali di Roma, realizzate al tempo della Riforma gregoriana, ignorano il modello dei SS. Cosma e Damiano: «Negletti i modelli paleocristiani delle grandi basiliche, anche le tematiche teofaniche spariscono, e si interrompe la catena delle riprese del modello dei Ss. Cosma e Damiano», *Ibid.*, paragrafo 4, a cura di S. Romano, p. 108.

<sup>55</sup> P. Hoegger, *Die Fresken* cit., p. 41-44.

<sup>56</sup> L. De Maria, *Testimonianze scultoree dal santuario di S. Cristina a Bolsena*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, Roma, 1984, p. 141-165, spec. 145-150, figg. 2, 4-6; D. Scortecci, *La diocesi di Orvieto (Corpus della scultura altomedievale, XVI)*, Spoleto, 2003, p. 11-13, 51-68.

<sup>57</sup> H. Kessler, *The meeting of Peter and Paul in Rome: an emblematic narrati-*

della Riforma<sup>58</sup>. I versi esibiti dai santi Giovanni e Paolo, invece, alludono all'antica tradizione che attribuiva loro la facoltà di portare il sereno e la pioggia a seconda delle esigenze del raccolto e possono quindi essere interpretati, sempre in linea con gli ideali riformistici, come richiamo alla funzione nobilitante del lavoro dei campi<sup>59</sup>.

Se i brani di Bolsena e il pannello di San Giovanni a Pollo danno consistenza alla tesi di un *renouveau paléochrétien* come aspetto fondante del repertorio figurativo prodotto nel solco della riforma gregoriana<sup>60</sup>, l'altro fenomeno cardine di questa stagione artistica, che consiste nel recupero di forme ed elementi ornamentali dalla tradizione classica<sup>61</sup>, s'incontra in un gruppo di testimonianze riferibili ad un arco cronologico che oltrepassa la fine del pontificato gregoriano fino a coprire almeno il primo quarto del XII secolo : si tratta delle pitture di Norchia, Alatri, Magliano Romano e Vallepietra. Fin troppo evidente è il loro apparentamento con la catena di esempi pittorici d'arte riformata attestati a Roma e nel Lazio, il primo anello della quale viene in genere riconosciuto nella decorazione della basilica inferiore di San Clemente<sup>62</sup> mentre i casi dell'Immacolata a

*ve of spiritual brotherhood*, in *DOP*, 41, 1987, 265-275; M. Guj, *La concordia apostolorum nell'antica decorazione di San Paolo fuori le mura*, in F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae Urbis, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma, IV-X secolo, Roma, 4-10 settembre 2000*, 3 voll., Città del Vaticano, 2002, II, 1873-1892.

<sup>58</sup> M. Viscontini, *La figura di Pietro negli atti degli apostoli. Un caso particolare : la Cappella Palatina di Palermo*, in L. Lazzari e A. M. Valente Bacci, a cura di, *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo, Atti del primo convegno tenutosi in occasione dello Studiorum universitatum docentium congressus, Viterbo-Roma 5-8 settembre 2000*, Lovanio, 2001, p. 457-483.

<sup>59</sup> *Supra*, p. 21. Sul valore positivo che il pensiero riformistico attribuisce al lavoro dei campi : F. Sinatti D'Amico, *Povertà e ricchezza nell'epoca gregoriana : principî e istituzioni*, in *La preparazione della Riforma gregoriana e del pontificato di Gregorio VII. Atti del convegno del Centro di Studi avellaniti, Fonte Avellana, 22-24 agosto 1985*, Urbino, 1986, p. 121-159, spec. p. 149. Una chiara allusione a Giovanni e Paolo guardiani del cielo è presente nel dipinto della lunetta proveniente dalla cripta della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Spoleto (oggi conservato presso la Pinacoteca Comunale) e databile ai primi decenni del XIII secolo, che raffigura i due santi mentre afferrano le ante di una porta spalancata al di sotto di un clipeo con un Cristo benedicente e ai lati di due episodi agiografici : U. Liebl, *Nuovi contributi sugli affreschi più antichi della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Spoleto*, in *Spoletium. Rivista di arte storia e cultura*, 36-37, 1992, p. 42-61, spec. p. 49-51.

<sup>60</sup> H. Toubert, *Le renouveau* cit.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 101-112.

<sup>62</sup> Eadem, *Rome et le Mont-Cassin : nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint Clement de Rome*, in *DOP*, 30, 1976 (rist. in : H. Toubert, *Un art dirigé* cit., p. 193-238), p. 1-33; F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 262-267; S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia* cit., p. 133-173, spec. p. 145-148; C. Filippini, *La leggenda di Sant' Alessio in San Clemente a Roma : genesi e funzione di una narrazione pittorica al*

Ceri<sup>63</sup>, San Pietro a Tuscania<sup>64</sup> e Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia<sup>65</sup> rappresentano gli episodi extraurbani più spesso citati.

In San Vivenzio a Norchia il tema dell'Annunciazione è incorniciato, sulla sinistra, da una colonna scanalata con capitello a foglie d'acanto e sulla destra da una tortile sulla quale è stato dipinto un mascherone che imita un decoro antico (tav. 9 b). L'edificio sullo sfondo presenta un'alta abside e un fregio ad ovuli alludente a un architrave classico. Elementi architettonici con lesene, mensole e arcate contraddistinguono anche i fondali di alcune scene della grotta degli Angeli a Magliano, del santuario della Trinità e del piccolo ambiente voltato della chiesa di San Michele ad Alatri (tavv. 34, 35 a, 66, 67 b-c).

All'interno di quest'ultimo la scena del martirio di san Lorenzo incontra stringenti analogie con il riquadro raffigurante il medesimo episodio facente parte del ciclo dell'atrio di Santa Cecilia in Trastevere, purtroppo perduto insieme a tutte le altre scene ad eccezione di una sola, ma noto grazie ad una copia seicentesca ad acquerello<sup>66</sup>.

Dai cantieri romani al circostante territorio laziale si diffondono anche i motivi dei fregi che incorniciano i cicli narrativi. Il partito decorativo con girali d'acanto e piccoli fiori che corre lungo l'asse centrale della volta della grotta di Magliano Romano si ritrova immutato fra i riquadri degli affreschi di San Pietro a Tuscania<sup>67</sup>. Quelli più geometrici ed elaborati del santuario della Trinità, invece, somigliano alle fasce ornamentali interposte agli episodi veterotestamentari dell'Immacolata di Ceri<sup>68</sup>.

#### *Pannelli votivi e ridipinture (fine XII-XIII secolo)*

Varcata la soglia del XIII secolo, all'interno degli ambienti rupestri dell'area presa in esame la produzione pittorica diviene sporadica e spesso costituisce soltanto un'aggiunta a un intervento precedente. Fatti salvi, infatti, i casi degli eremi di San Cataldo a Cottanello e Poggio del Conte a Ischia di Castro, sorti e decorati *ex novo* nei

*momento della Riforma Gregoriana*, in J. Enckell e S. Romano, a cura di, *Rome et la réforme grégorienne, Atti del Convegno, Lausanne 10-11 dicembre 2004*, Roma, in corso di stampa.

<sup>63</sup> N. M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma, 1996; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 159-165.

<sup>64</sup> F. Gandolfo, *Aggiornamento* cit., p. 256-258; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 179-194 («San Pietro a Tuscania», scheda a cura di E. Parlato).

<sup>65</sup> *Supra*, nota 228.

<sup>66</sup> *Supra*, p. 130.

<sup>67</sup> Cfr. G. Matthiae, *Pittura* cit., II, fig. 35.

<sup>68</sup> N. Zchomelidse, *Santa Maria* cit., p. 47-48, figg. 18, 25-26.

primi decenni del secolo, assistiamo generalmente all'inserimento di uno o più riquadri di carattere devozionale.

Nella grotta di San Nicola a Capradosso, alla serie di santi dipinta nell'avanzato XII secolo, ne viene aggiunta un'altra che può collocarsi senza indugio nella prima metà del successivo (tavv. 57 d, 58 a). Nel piccolo ambiente retrostante la chiesa di San Michele ad Alatri, probabilmente nel corso del secondo quarto del XIII secolo, un pannello con la Vergine orante fra santi si sovrappone, soltanto in corrispondenza della zona centrale, a una scena con il martirio di san Lorenzo dipinta circa mezzo secolo prima (tav. 67 a). Tra la fine del XII secolo e i primi anni del XIII, i due santuari di Calvi e la chiesa rupestre di Santa Maria in Grotta a Rongolise, a pochi chilometri l'una dalle altre, ricevono una serie di pannelli votivi con immagini di santi in posa stante, alcuni dei quali tradiscono riflessi monreali nel modo di tratteggiare i volti e nell'andamento dei panneggi. In qualche caso è perfino individuabile un prestito dalla pittura su tavola: sempre a Rongolise la *Theotokos* sulla parete destra, incorniciata da una sontuosa struttura architettonica a cupola, fa pensare, nel suo nucleo figurativo, alla replica di un'icona prodotta in un *atelier* meridionale della prima metà del XIII secolo (tav. 78 b)<sup>69</sup>. Lo stesso si può dire per il pannello con il Cristo tra san Smaragdo e la Vergine nella catacomba di San Senatore ad Albano che rivela alcune assonanze stilistiche con il trittico di Trevignano, databile al secondo quarto del XIII secolo, e rappresenta una «*Deesis* locale», variante iconografica dove la figura del Battista viene sostituita da un santo particolarmente venerato nel luogo, come accade, appunto, in altre opere su tavola più o meno contemporanee (tav. 61 a)<sup>70</sup>.

Non mancano casi di sovrapposizione di intonaco consistenti nella stesura di un nuovo strato con il medesimo soggetto del precedente, non si sa se concepita per ottemperare ai guasti della pittura originaria o soltanto per presentare il tema in una versione aggiornata<sup>71</sup>. Così, nella sala dell'altare del miracolo in Santa Cristina a Bolsena, il Giudizio universale d'epoca gregoriana viene ricoperto sul finire del '200 con una raffigurazione che ne replica l'iconografia (tav. 3 a). Analogamente, il ciborio della grotta di San Michele sul monte Tancia, dipinto per la prima volta intorno alla metà dell'XI

<sup>69</sup> Analogie fra la *Theotokos* di Rongolise e quella dell'abside della non lontana Santa Maria in Foroclaudio sono state giustamente rilevate da Lucinia Speciale, L. Speciale, *La Chiesa* cit., p. 72. Una certa somiglianza si ravvisa pure fra il pannello di S. Maria in Grotta e la tavola campana del museo dell'abbazia di Montevergine: M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Messina, 1992, p. 106-107, figg. 60-61.

<sup>70</sup> M. Andalaro, *Note* cit., p. 109-110.

<sup>71</sup> Analoghi casi individuati in Puglia da E. Marcato, *Pittura rupestre* cit., p. 140-143.

secolo, viene rivestito da un nuovo strato, con la ripetizione puntuale di tutti i soggetti, nel corso di un intervento che abbiamo collocato nel XIII secolo, anche se in questo caso l'esecuzione è così maldestra che risulta difficile definirne la cronologia precisa (tav. 20 b).

Il caso della volta di Santa Maria del Parto presso Sutri è invece emblematico della sopravvivenza ancora in epoca tardoduecentesca di immagini iconograficamente radicate nella tradizione altomedievale. Nonostante le lacune, in corrispondenza della zona presbiteriale si scorge un busto di Cristo benedicente fra i quattro simboli degli evangelisti. Il volto dell'angelo-Matteo, meglio conservato, rivela la mano di un artista che ha assimilato la lezione giottesca, eppure la rappresentazione teofanica obbedisce a uno schema compositivo che ritroviamo nel santuario di San Vivenzio a Norchia, nell'ambito di un intervento decorativo dei primi decenni del XII secolo, e in un episodio ancora più antico, la volta della Grotta del Salvatore a Valterano, riferibile al X secolo (perduta ma documentata da vecchie fotografie), soltanto che in quest'ultimo contesto il medaglione del Cristo si trovava al centro di una croce gemmata mentre gli evangelisti alle estremità dei quattro bracci (tavv. 9 c, 11 b, 14).

Sul soffitto piano della chiesa sutrina, accanto al Pantocratore con il tetramorfo, ma solidale allo stesso strato pittorico, troviamo un monumentale arcangelo Michele nella foggia dell'arcistratega celeste, con la corazza e l'asta del labaro, fedele in tutto e per tutto all'inveterata matrice iconografica bizantina (tav. 57 a)<sup>72</sup>.

## 2 – SPECIFICITÀ DELLA PITTURA RUPESTRE

Se talvolta la pittura rupestre può sembrare del tutto accomunabile alle decorazioni degli edifici *sub divo* per identità di funzione, soggetto iconografico, resa stilistica e tecnica esecutiva, in determinate circostanze la superficie rocciosa che delimita l'ambiente in cui si trova contribuisce a farne un genere singolare<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> C. Jolivet Lévy, *Notes sur la représentation des archanges* cit., p. 121-128. Per questo motivo, si crede, Francesco Gandolfo ha datato la pittura alla prima metà del IX secolo: F. Gandolfo, *Alla ricerca* cit., p. 53-54.

<sup>73</sup> Alcune riflessioni riguardo ai caratteri specifici della pittura rupestre in Italia meridionale vennero espresse nel corso di un dibattito che fece seguito all'intervento di Giuseppe Valentini nell'ambito del primo convegno curato da Cosimo Damiano Fonseca: G. Valentini, *L'iconografia rupestre e i suoi riflessi teologici e dottrinali*, in C. D. Fonseca, *La civiltà rupestre* cit., p. 61-72, part. la *Discussione* di G. Lodolo e C. D. Fonseca, p. 72-75. Al carattere aspecifico della pittura rupestre in Italia meridionale, per quanto riguarda i temi iconografici e gli esiti stilistici, ha fatto cenno Valentino Pace: V. Pace, *Pitture rupestre* cit., p. 404.

Nell'ambito territoriale contemplato dalla presente ricerca si riscontra sia l'uno che l'altro caso. A delucidazione del primo prendiamo l'esempio di San Michele a Fasani, dove i pannelli che aderiscono alle due concavità, scavate nel banco di tufo, potrebbero trovarsi senza alcuna variazione di sorta all'interno di una struttura in muratura<sup>74</sup>. Entrambi, infatti, l'uno con l'immagine della Vergine orante fra i santi Tommaso e Nicola, l'altro con il Cristo benedicente fra l'arcangelo Michele e san Pietro, sembrano essere stati realizzati in funzione di una conca absidale, nonostante la curvatura della parete sia appena accennata (tavv. 73 c, 74 a). Anche il decoro geometrico a semiluna, dipinto nella parte superiore delle due rappresentazioni, non può prescindere dall'impaginazione iconografica di un'abside (tav. 74 b). L'ambiente rupestre, nella fattispecie, non ha imposto modifiche o varianti all'immagine che viene a trovarsi al suo interno.

### *Interferenza della roccia*

Il peso decisivo che la roccia può assumere nelle dinamiche dell'esecuzione pittorica emerge, invece, nell'ambito delle grotte naturali, come quella di San Michele sul monte Monaco di Gioia<sup>75</sup>.

Prendiamo in esame il tema dell'Annunciazione raffigurato all'interno della grande nicchia che si apre sulla parete sinistra dell'imbotte (tav. 81 a, fig. 16, p. 235).

Nonostante la coltre di calcare che ricopre la superficie, a ben guardare si discernono i tre personaggi che compongono la rappresentazione. Occupa l'intero asse centrale la figura di Maria, raffigurata in posa frontale dinnanzi al trono gemmato del quale si scorgono l'alto dossale e il voluminoso cuscino lungo il fianco sinistro.

Ai lati sono ritratti, rispettivamente, l'ancella testimone dell'evento e l'arcangelo Gabriele che incede verso la Vergine con il braccio destro alzato a dare solennità all'annuncio. La scena, fin qui, non ha nulla di insolito: la presenza dell'assistente, seppure non molto frequente, ha precedenti anche nell'iconografia dei primi secoli del Medioevo<sup>76</sup>. L'originalità dell'opera sta tutta nella resa del fondo, dove la roccia naturale della grotta viene a sostituire gli elementi che di solito si impiegano per creare un paesaggio di ambientazione, vegetale o architettonico che sia.

Le proporzioni dell'annunciante sono ridotte in funzione dell'esiguo spazio che la superficie pittorica deve spartire con la roccia sottostante a forma di collina. Il rilievo calcareo di destra, invece,

<sup>74</sup> *Supra*, p. 153-155.

<sup>75</sup> *Supra*, p. 164-167.

<sup>76</sup> *Supra*, p. 59.





Fig. 16 – Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele,  
restituzione grafica dell'Annunciazione  
(le aree a tratteggio corrispondono alla roccia naturale lasciata a vista).

appare come una quinta scenica che ben si presta a rendere più raccolto il gruppo di personaggi.

Nell'insieme pare sia stata raggiunta, da parte degli esecutori del dipinto, una soluzione di compromesso. Se da un lato, infatti, l'emergere della roccia è andato a detrimento della superficie pittorica e, quindi, ha obbligato a rimpicciolire le dimensioni della figura di Gabriele, dall'altro ha offerto l'opportunità di sfruttare il rilievo naturale per conferire alla scena un effetto di profondità e realismo. Al di là del livello qualitativo raggiunto non è facile stabilire se il risparmio delle due sporgenze rocciose sia stato compiuto a vantaggio dell'immagine, nell'intenzione di impiegare entrambe come espedienti naturali del paesaggio, oppure sia da attribuire all'inadempienza degli artisti sprovvisti degli strumenti necessari per regolarizzare la superficie sulla quale stendere l'intonaco.

Uno sguardo d'insieme alla piccola cappella, però, ci fa propendere per la prima ipotesi. Sul lato opposto alla nicchia con l'Annunciazione la superficie naturale della grotta crea una serie di balze e increspature lungo le quali scivola l'acqua sorgiva. L'edificazione della struttura muraria non ha nascosto il fenomeno carsico, anzi, si può dire che l'abbia esaltato, come sta ad indicare la presenza di un pozzo tuttora in funzione alla base dell'arco d'ingresso. Oltrepastato

l'accesso, un'ampia zona della parete destra dell'imbotte segue, senza nemmeno scalfirlo, l'andamento curvilineo della roccia che viene prepotentemente all'infuori.

La preservazione delle forme spontanee e irregolari della cavità rocciosa è interpretabile, quindi, come atto volontario e la ragione di quest'intenzionale incolumità non può che risiedere nel desiderio di esaltare l'autenticità naturale della grotta. Proprio perché *non fatta da mano umana*, quest'ultima è riconosciuta come opera divina e perciò rivestita di una valenza sacrale<sup>77</sup>.

In sostanza, quindi, dentro questo genere di spazi la pittura deve fare i conti con una superficie che non è mero supporto<sup>78</sup>. In un luogo di culto ricavato all'interno di una cavità rupestre la roccia perlopiù è lasciata a vista perché memoria di una presenza legata al trascendente: l'arcangelo Michele, un santo eremita, un episodio biblico o un evento miracoloso. In ragione della sua valenza simbolica essa acquista dignità estetica al pari della pittura che si trova al suo interno. Se quest'ultima è sacra in quanto riproduce l'immagine della santità, la roccia lo è perché rivela la sua origine divina nell'integrità della forma e della materia.

Un caso assai più noto, eppure non adeguatamente osservato da questo punto di vista, è il monastero del Sacro Speco di Subiaco<sup>79</sup>. Le cavità rocciose del monte Taleo, che già nell'altomedioevo avevano assunto un carattere di sacralità grazie alla memoria dell'esperienza eremitica di Benedetto che le aveva scelte come proprio rifugio, vengono inglobate nell'edificio murario progettato e realizzato a più riprese a partire dall'XI secolo. Anche in questo caso l'architettura non sacrifica la roccia naturale, anzi, enfatizza le asperità della *facies* rupestre che emerge in più punti all'interno degli ambienti interrompendo prepotentemente l'ardita ma razionale volumetria del

<sup>77</sup> *Supra*, p. 20, 34-37, 194, 200.

<sup>78</sup> Le riflessioni sul rapporto fra immagine e spazio sacro nel Medioevo sono al centro di alcuni studi di Jean-Claude Bonne: «[...] la représentation médiévale affiche de diverses manières les liens qui l'attachent à son support: elle en épouse le cadre, en évoque figurativement les fonctions, en exalte décorativement la valeur, en respecte la planéité, etc. Référence qu'on peut très globalement interpréter comme une manière de révérence à l'égard des lieux sacrés où ces représentations prennent place»: J.-C. Bonne, *Représentation médiévale et lieu sacré*, in S. Boesch Gajano, L. Scaraffia, a cura di, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, 1990, p. 565-571 (p. 565); cfr. anche: Id., *Entre l'image et la matière: la chose du sacré en Occident*, in J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, a cura di, *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles, Rome, 19-20 juin 1998*, Roma, 1999 (*Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, LXIX), p. 77-112.

<sup>79</sup> *Supra*, p. 119-125.

costruito<sup>80</sup> : non è certo a causa dell'imperizia che nelle cappella di San Gregorio la decorazione pittorica si arresta bruscamente al prorompere della roccia lungo la parete a destra dell'ingresso (tav. 31 c), o che all'interno della Chiesa Superiore un grande arco incornicia la superficie ruvida e frastagliata della montagna (tav. 65 a). Riconosciute il valore sacro, di materia aspra e selvaggia simbolicamente associata all'esperienza esicastica del fondatore dell'ordine monastico, la roccia del monte Taleo è esibita nella sua nudità.

Similmente, all'interno della grotta del monte Tancia le modifiche apportate dalla mano dell'uomo consistono quasi esclusivamente nell'innalzamento del piccolo ciborio e nel taglio di un rudimentale sedile per creare le condizioni necessarie e sufficienti all'ufficio del rito liturgico (tav. 59 c). La pittura riveste soltanto le esigue superfici murarie al di sopra dell'altare sulle quali converge l'occhio del fedele dopo essersi abituato alla suggestiva penombra dell'anfro<sup>81</sup>. Non lontana da quella del santuario del Tancia doveva essere la soluzione adottata negli eremi sabini di Santa Romana sul Soratte, di San Leonardo a Roccantica<sup>82</sup>, e nella grotta di San Michele presso Ninfa, dove la superficie pittorica, oggi purtroppo assai compromessa, si limita a rivestire i setti murari che recingono la zona presbiteriale (tav. 71 a).

Tenuto conto del significato simbolico, della valenza spirituale e della funzione estetica che la roccia dimostra di possedere in taluni santuari rupestri, non va perso di vista il ruolo centrale della pittura. Rischiata dalla luce delle lampade che la sottraggono al repulsivo buio delle tenebre, l'immagine sacra diventa il fulcro del santuario. È un fenomeno che dal medioevo si protrae fino all'epoca moderna come acutamente ha evidenziato Alphonse Dupront a proposito della grotta di Lourdes : «Ici intervient l'*imago*, une représentation de l'objet sacral ou de la figure sacrale. Que celle-ci soit indispensable à

<sup>80</sup> M. Righetti-Tosti-Croce, *Il Sacro Speco* cit., p. 129-135; Eadem, *L'architettura* cit., p. 75-76.

<sup>81</sup> *Supra*, p. 83-86.

<sup>82</sup> I due eremi sono stati visitati da chi scrive nel corso della ricognizione sul territorio per il presente studio e tuttavia non inseriti nel catalogo per la perdita pressoché totale delle testimonianze pittoriche : a Santa Romana, dove l'arredo liturgico è stato distrutto, i resti di pittura sono ravvisabili in una fotografia di Roberto Sigismondi (A. Pasquetti, *La chiesa rupestre di Santa Romana*, in *Geoarcheologia. Periodico dell'Associazione geo-archeologica italiana*, 2, 1995, p. 30-39), a Roccantica, invece, la struttura d'altare è ancora *in loco*, ma sotto una coltre di nerofumo le tracce di pigmento si scorgono appena (breve scheda e pianta della grotta in : A. Felici, G. Cappa, *Grotte* cit., 8, p. 14-15).

fixer, nourrir, concentrer l'élan pèlerin, l'exemple de Lourdes encore en témoigne; dans la Grotte des apparitions, la statue s'est très vite imposée, nécessaire et comme naturelle; sans elle, devant les anfractuosités de la grotte que les yeux ouverts de la foule découvraient vides, la prière eut été rapidement insupportable [...]»<sup>83</sup>.

La statuetta della Vergine a Lourdes, la Theotokos con Bambino fra sante, un tempo visibile sopra l'altare del santuario del Tancia o il Cristo fra Pietro e Paolo nella grotta di Ninfa, incarnano la funzione di raffigurare il sacro all'interno di un luogo che per la sue oscure anfrattuosità non può che incutere timore e provocare disorientamento.

### *Persistenza del genere iconico*

Preso atto delle interrelazioni che possono instaurarsi tra l'immagine dipinta e la roccia all'interno della grotta, occorre interrogarsi sull'effettiva esistenza di un aspetto che in passato, specie in riferimento agli insediamenti rocciosi della Puglia, è stato più volte evocato come tratto specifico e caratterizzante della pittura rupestre, quello di una forte predominanza del genere iconico di contro alla scarsa frequenza delle immagini di tipo narrativo<sup>84</sup>. La casistica offerta dalla serie di testimonianze pittoriche del nostro versante di ricerca non smentisce questa circostanza: le scene figurate sono senza dubbio una minoranza rispetto al numero di pannelli, prodotti durante l'intero corso dell'età medievale, con santi in rigida posa frontale. I personaggi sono perlopiù raffigurati nell'atto di compiere con una mano il gesto della benedizione e con l'altra di sostenere sia il libro, o il rotolo delle sacre scritture, sia la croce astile, una corona o un attributo specifico del martirio. Quasi costanti sono l'ubicazione del pannello ad altezza d'uomo e l'esemplificazione del fondo ridotto alla mera ripartizione in bande di colore evocanti uno spazio paradisiaco. Accade spesso, inoltre, che alla base del riquadro venga inserita una scritta con il nome del donatore nella formula *ego... pingere feci*. Si tratta quindi di un'opera dovuta all'iniziativa di un singolo devoto, al quale vediamo associarsi, in alcuni casi, una consorte o un figlio (*cum uxore mea; cum filio...*)<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> A. Dupront, *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, Parigi, 1987, p. 391.

<sup>84</sup> A. Prandi, *Aspetti archeologici* cit., p. 438-439; G. Valentini, *L'iconografia rupestre* cit., p. 61-72; M. Falla Castelfranchi, *La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata*, in *La legittimità del culto delle icone: Oriente ed Occidente riaffermano insieme la fede cristiana, Atti del 3° Convegno storico interecclesiale, Bari, 11-13 maggio 1987*, Bari, 1987, p. 297-314; V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 403-404.

<sup>85</sup> La formula «*ego... pingere feci*» è stata riscontrata negli insediamenti rupe-

All'interno della Grotta dei Santi a Calvi, per citare uno degli esempi più rappresentativi di questo fenomeno, il secondo strato pittorico che intorno alla metà dell'XI secolo si è andato ad aggiungere al precedente, sottintende l'accordo preso da un gruppo di fedeli, i cui nomi sono riportati nelle iscrizioni collocate lungo il bordo inferiore, per finanziare la riproduzione di una copiosa quantità di santi in posa stante disposti uno accanto all'altro, affastellati, laddove non s'è trovato spazio, anche su due file sovrapposte. La produzione seriale dei pannelli mostra chiaramente che in questo caso è stata necessaria la partecipazione di più persone per promuovere un intervento pittorico e probabilmente l'offerta di un unico fedele non sarebbe bastata per metterlo in atto (tavv. 38 b-c, 39 a)<sup>86</sup>.

Nonostante la tradizione iconica sia ben evidente in ambienti rupestri, occorre ricordare che la produzione di pannelli votivi non è mera prerogativa di questo genere di contesti e che il fenomeno è nato altrove. La sua origine va infatti ricondotta al culto delle immagini sacre che fra VI e VII secolo, specie in area greco-orientale, trova la sua massima espressione nella produzione di icone su tavola contenenti il ritratto di santi, della Vergine o del Cristo. Ad esse la devozione popolare attribuiva il potere di compiere miracoli e guarigioni e la loro fortuna acquistò ben presto una tale risonanza da travalicare il *medium* del supporto ligneo e affermarsi come genere di pittura murale un po' ovunque. Ne sono un celebre esempio i pannelli musivi ubicati sui pilastri della basilica di San Demetrio a Salonicco<sup>87</sup>: figure di santi in posa frontale, estranei ad un intervento decorativo programmato, offerti in *ex voto* dal singolo fedele, in questo caso di rango elevato.

Il fatto che i luoghi di culto rupestri continuino a prediligere il genere delle immagini votive durante l'intero corso del medioevo, è dovuto essenzialmente alla loro frequente funzione di santuari, luoghi naturalmente predisposti ad ospitare forme di religiosità spontanea, all'interno dei quali, venendo il più delle volte a mancare un ri-

stri di San Giovanni a Pollo, San Michele di Fasani, Santa Maria in Grotta a Roncolise, la grotta delle Fornelle e quella dei Santi a Calvi (cfr. *supra*, p. 40, 145, 148, 153, 160). Sull'argomento, anche in relazione al caso specifico della grotta dei Santi di Calvi: P. Delogu, *Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda*, in *Committenze e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1992 (*Sett. CISAM*, XXXVI), I, p. 301-339, spec. p. 325-326 e la *Discussione sulla lezione di Delogu*, p. 335-339; S. Piazza, *La Grotta dei Santi* cit., p. 187-188.

<sup>86</sup> Sulla produzione pittorica di tipo seriale, si veda: F. Crivello, *L'immagine ripetuta* cit., p. 583-584.

<sup>87</sup> E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in *DOP*, 8, 1954, p. 83-150; H. Belting, *Bild* cit., p. 131-133.

gido controllo, il pannello iconico diventa l'unica immagine della quale il fedele ha bisogno per rivolgere preghiere al santo protettore.

*Eccentricità territoriale e scelte originali*

Le stesse caratteristiche morfologiche delle cavità rocciose, per altri versi, possono contribuire a rendere la pittura rupestre un genere con peculiarità sue proprie. L'irregolarità delle superfici che accolgono gli interventi pittorici e le modeste proporzioni degli ambienti possono determinare una certa approssimazione nella disposizione delle immagini, con la conseguenza di un effetto d'insieme poco armonico e della necessaria rinuncia alla completezza di un ciclo narrativo per insufficienza di spazio. Eppure, se da un lato i casi presi in esame non arrivano al rigore compositivo, all'estensione e alla complessità scenotecnica raggiunti all'interno di un edificio monumentale – basti pensare ai tre riquadri del ciclo cristologico della Grotta degli Angeli di Magliano Romano rispetto al dispiegarsi della coeva narrazione biblica nella basilica dell'Immacolata di Ceri<sup>88</sup> –, dall'altro non sono rari, fra le testimonianze, gli esempi rupestri che presentano raffigurazioni assai singolari.

L'originalità che possiamo riscontrare nelle soluzioni adottate è dovuta fundamentalmente all'eccentricità geografica che spesso caratterizza il santuario in rupe. Lo svincolamento dall'assidua vigilanza da parte dell'autorità religiosa facilita, come abbiamo già detto, l'autarchica produzione di pannelli votivi, tuttavia al tempo stesso può contribuire al compimento di scelte insolite e ardite. Nel santuario della Santissima Trinità di Vallepietra, ad esempio, ad apertura della consueta sequenza di scene cristologiche accompagnata nel registro sottostante dalla serie dei mesi dell'anno alternati allo zodiaco, la decorazione pittorica ha previsto una grande immagine triandrica che sarebbe arduo immaginare nell'abside di una chiesa *sub divo*. Lo stesso vale per la Comunione degli apostoli della Grotta del Salvatore a Vallerano, tema di matrice orientale del tutto estraneo alla tradizione occidentale, e per la Crocifissione del santuario micaelico del monte Monaco di Gioia, che l'ubicazione sulla volta autorizza a definire un *unicum* (tavv. 56 c, 79 b)<sup>89</sup>.

Sarebbe quindi un errore tacciare la pittura rupestre di imbarbarimento per via della distanza geografica che la separa dalle aree di inurbamento. Certo, in alcuni casi, come le pitture di Fasani e i pannelli del secondo strato della Grotta dei Santi, entrambi dell'XI secolo, siamo di fronte a un genere pittorico che non introduce novi-

<sup>88</sup> N. Zchomelidse, *Santa Maria* cit., p. 53-78; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 159-165 («L'Immacolata a Ceri», scheda a cura di S. Romano).

<sup>89</sup> *Supra*, p. 167, 224-225.

tà ma pesca in un repertorio di forme convenzionali prodotto dalla lenta assimilazione di stilemi bizantini e di motivi che rimandano alla pittura romana di alcuni secoli addietro.

Vi sono tuttavia numerosi esempi che ci sorprendono per il livello evoluto del linguaggio figurativo adottato. Il pannello del presbitero Gregorio in San Giovanni a Pollo con l'iscrizione che riecheggia un inno liturgico, la *Dormitio Virginis* di Rongolise, la *Vergine Nicopios* del Sacro Speco di Subiaco, non possono che provenire da ambienti dotati di una cultura rivolta a tematiche religiose di un certo spessore dottrinario (tavv. 65 b, 77 c, fig. 4, p. 41)<sup>90</sup>.

### *L'infondatezza della teoria del ritardo*

Non crediamo possibile sostenere, come invece è avvenuto spesso in passato, che la datazione della pittura rupestre vada posticipata di qualche decennio, rispetto alla cronologia desunta dal confronto con esempi monumentali, perché si tratta di opere lontane dai centri urbani situate all'interno di ambienti poveri e disarmonici<sup>91</sup>. Fra i meriti degli studi promossi da Cosimo Damiano Fonseca vi è quello di aver contrastato duramente il pregiudizio di un trogloditismo degli insediamenti rupestri, che sono da intendere come forma di civiltà alternativa al vivere in spazi costruiti<sup>92</sup>.

Per questo motivo, non può essere condivisa, ad esempio, la scelta di datare al secondo terzo dell'XI secolo il primo strato delle pitture della Grotta dei Santi (tav. 71 b) e non al secolo precedente, al quale appartengono le miniature del rotolo della *Benedictio fontis* che con le figure del santuario rupestre campano mostrano evidenti analogie<sup>93</sup>. A supporto dell'ipotesi di postdatazione si alludeva allo stile fluido e disinvolto dei soggetti del benedizionale, di contro alla rigida reiterazione dei moduli formali e alla mancanza di sfumature nelle campiture di colore della grotta di Calvi, argomentata sulla base di un invecchiamento dei saperi artistici tramandati da una generazione all'altra<sup>94</sup>. A nostro avviso si tratta di divergenze nella resa formale che non intaccano significativamente il comune livello stilistico e che possiamo attribuire principalmente alla diversa natura dei contesti. Se nel codice pergamenaceo l'esito formale è affidato al

<sup>90</sup> *Supra*, p. 40, 119, 162.

<sup>91</sup> Sul pregiudizio storiografico del «ritardo artistico» della «periferia» rispetto al «centro», cfr. : E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I (a cura di G. Previtali), Torino, 1979, p. 285-352.

<sup>92</sup> *Supra*, p. 4-7.

<sup>93</sup> H. Belting, *Studien* cit., p. 109-110. Successivamente lo studioso tedesco ha ribadito la datazione all'XI per il primo strato delle pitture della Grotta dei Santi : Id., *Cimitile* cit., p. 188.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 109.

tratto corsivo della mano del miniatore, nel caso della Grotta dei Santi l'intervento pittorico si misura con le difficoltà di una superficie di ampie dimensioni e forti irregolarità, alle quali si è cercato di sopperire mediante l'impiego di sagome che permettono di evitare il rischio di sproporzioni e asimmetrie, ma al tempo stesso, verosimilmente, concorrono a determinare l'effetto di fissità e ripetitività delle figure.

Anche dal punto di vista dei contenuti la pittura rupestre dimostra spesso di essere al passo con quella degli edifici del sopraterra. Prendiamo ad esempio il grande riquadro all'interno dell'eremo di San Cataldo a Cottanello, databile al primo quarto del XIII secolo<sup>95</sup>. La presenza del *tau*, dipinto sulla veste del Cristo in trono, sorprende per il suo carico di significati teologici (tav. 17 d). Ultima lettera dell'alfabeto ebraico, simbolo della fine dei tempi, esso concorre a un'interpretazione del tema raffigurato in chiave apocalittica<sup>96</sup> insieme ai segni della passione sul costato e sul palmo delle mani di Gesù e agli attributi del martirio degli apostoli. Non ancora divenuto l'emblema dell'ordine francescano e raramente rappresentato in opere medievali, il *tau* di Cottanello sta ad indicare l'immediato riflesso degli stimoli culturali del tempo all'interno di un piccolo insediamento eremitico della Sabina.

Perfino quando la resa è approssimativa e meno controllata, come nel caso del pannello di XII secolo della grotta di San Nicola a Capradosso, si individua comunque il tentativo di rifarsi a modelli iconografici in circolazione nei cantieri pittorici dei contesti monumentali<sup>97</sup>. Nei tre santi più prossimi all'immagine della Vergine in trono si intuisce la tipica postura che gli apostoli assumono nel tema absidale dell'Ascensione<sup>98</sup>. Le enigmatiche figure in corrispondenza dei *vela* fanno pensare alle scene di genere del ciclo dei mesi alla base della decorazione parietale delle navate romaniche (tav. 16)<sup>99</sup>. La raffigurazione dell'*Ecclesia* è il sintomo della ricezione, in un luogo lontano dal mondo civilizzato, di un tema che nel XII secolo conosce una sua rinnovata fortuna<sup>100</sup>.

<sup>95</sup> *Supra*, p. 76.

<sup>96</sup> D. Vorreux, *Tau* cit., p. 15-40.

<sup>97</sup> *Supra*, p. 70-73.

<sup>98</sup> Si confrontino, ad esempio, i santi a sinistra della Theotokos del pannello di Capradosso con quelli dell'abside di Sant'Angelo in Asprano, tavv. 57 d, 68 a).

<sup>99</sup> Si vedano le scene superstiti nella fascia inferiore della navata di Ceri (N. Zchomelidse, *Santa Maria* cit., p. 131-136) e del santuario di Monte Autore (A. M. D'Achille, *Gli affreschi* cit., p. 41-63, part. p. 51-52).

<sup>100</sup> H. Toubert, *La représentation* cit., p. 69-101 (rist. in : H. Toubert, *Un art dirigé* cit., p. 37-63).



## 3 – DEGRADO E ISTANZE CONSERVATIVE

Trovandosi quasi sempre in ambienti privi di idonei sistemi di chiusura e lontani dai centri abitati, la pittura rupestre è di frequente esposta a un irreversibile processo di degrado, che negli ultimi decenni ha purtroppo subito una forte accelerazione. Ai danni causati da fenomeni naturali, come l'esposizione agli agenti atmosferici e l'erosione della roccia, sono infatti subentrati sempre in maggior numero casi di furto e atti di vandalismo. Dei quarantadue siti oggetto della presente ricerca, circa la metà versano in cattivo stato di conservazione a causa di eventi recenti.

*Furti e commercio clandestino*

Superfici pittoriche di diversa ampiezza sono state asportate dalla grotta dei Santi e dalla Grotta delle Fornelle a Calvi, dall'eremo di Poggio del Conte presso Ischia di Castro, dalla Grotta di San Selmo a Civita Castellana, dal santuario di San Michele del monte Tancia e dalla Grotta del Salvatore a Vallerano. Nei casi di Calvi e di Poggio del Conte insieme alle porzioni di pittura i ladri hanno asportato uno spesso strato di supporto roccioso recando così un grave danno anche all'integrità della morfologia dell'ambiente<sup>101</sup>. Nella Grotta dei Santi è stata portata via la parte superiore della Vergine orante e dei ritratti di Simone, Cosma, Barbara e Giovanni Battista dipinti sulla parete destra dell'invaso centrale, presso l'altare della zona di fondo. All'interno della Grotta delle Fornelle i furti hanno interessato il grande riquadro con la Vergine in trono e la scena della decapitazione del Battista, numerosi personaggi facenti parte del pannello con l'Ascensione in corrispondenza della parete di fondo e alcuni brani della cappellina laterale (tav. 40 b). Nell'eremo di Poggio del Conte i ladri hanno staccato dalla volta tredici lastroni di tufo con i ritratti di Cristo e degli apostoli (tav. 8 c).

Meno estese sono le porzioni d'intonaco rubate sul Tancia, a Civita Castellana e a Vallerano. In quest'ultimo caso si tratta di un intervento limitato a un'area circoscritta della scena della Comunione degli Apostoli, corrispondente alla raffigurazione del libro gemmato delle sacre scritture (tav. 56 c)<sup>102</sup>. Nel santuario micaelico è sparito uno dei brani più integri del primo strato pittorico che riveste il ciborio, quello dell'evangelista Matteo nelle sembianze dell'angelo

<sup>101</sup> Il caso della Grotta delle Fornelle venne segnalato da Valentino Pace (V. Pace, *La pittura rupestre* cit., p. 403). Per il furto di Poggio del Conte : E. Piferi, *Affreschi* cit., p. 79.

<sup>102</sup> Si confronti la situazione attuale (fig. 95) con la fotografia pubblicata da Achille Bertini Calosso agli inizi del '900 (A. Bertini Calosso, *Gli affreschi* cit., tav. 5).

(tav. 60 b)<sup>103</sup>. Nella Grotta di San Selmo, invece, è stato asportato il volto di Cristo sulla faccia esterna del pilastro centrale (tav. 7 a-b)<sup>104</sup>.

Sia per quanto riguarda le grotte campane che per l'eremo di Poggio del Conte, alcune porzioni rubate sono state in seguito recuperate e ora si trovano esposte, rispettivamente, nel museo dell'Opera e del Territorio della Reggia di Caserta<sup>105</sup> e in quello civico di Ischia di Castro (tav. 7 d). Dei pezzi asportati negli altri siti laziali, invece, resta soltanto la documentazione fotografica delle campagne precedenti al furto.

### *Abbandono e incuria*

Ai casi di depredazione si aggiunge, poi, un diffuso quanto sconsolante fenomeno di abbandono e incuria. Le pitture dell'ipogeo di Arpino, che erano state oggetto di un attento intervento di restauro circa un trentennio fa<sup>106</sup>, sono investite da un flusso perenne d'acqua che proviene dal soprastante acquedotto e produce estesi depositi di carbonati sulle pareti dipinte ridotte ormai a uno strato biancastro quasi indecifrabile (tav. 35 b). Lo stato conservativo della superficie pittorica all'interno della Grotta di San Michele presso Ninfa, del quale si interessò uno specialista come Paul Philippot, è addirittura peggiore, dato che una coltre di muschi ha completamente deteriorato gran parte della decorazione presbiteriale (tav. 71 a)<sup>107</sup>. Lo stesso destino ha colpito la chiesa rupestre di Santa Fortunata a Sutri.

Ancor più grave è la condizione della Grotta di San Leonardo a Castel Sant'Elia e di quella citata di San Salvatore a Vallerano, a causa del pericolo di imminenti crolli del banco tufaceo nel quale sono scavate (tav. 12 a). La prima, raggiungibile soltanto facendosi

<sup>103</sup> Il furto dell'angelo del santuario del monte Tancia non è anteriore al 1985, dato che la figura risulta integra nella fotografia a colori, a firma di Corrado Fanti, del corredo illustrativo al saggio introduttivo di Marina Righetti Tosti-Croce del volume «La Sabina medievale»: M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche* cit., fig. 17.

<sup>104</sup> Il volto del Salvatore della Grotta di San Selmo è stata asportato alla metà degli anni '70 del secolo scorso: J. Raspi Serra, *Insedimenti rupestri* cit. p. 59, n. 1.

<sup>105</sup> Cfr. A. M. Romano, *La Grotta* cit., p. 222; C. Celentano, *Frammenti di affresco* cit., p. 225-227.

<sup>106</sup> Si veda la scheda a cura di Enrico Parlato presso l'archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Lazio, cfr. *supra*, p. 131, nota 453.

<sup>107</sup> Paul Philippot visitò la grotta di Monte Mirteto nell'ambito di una campagna di restauri che coinvolse il vicino complesso monumentale dell'oasi di Ninfa (P. Philippot, *Préface* a M. L. Hadermann, *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*, Roma 1986, p. 13-15; Id., *La conservazione degli affreschi di Ninfa*, in *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani, Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988*, a cura di L. Fiorani, Roma, 1990).

largo fra i massi già caduti dalla falesia e la fitta vegetazione spontanea, presenta ampi distacchi della roccia e profonde fessurazioni che attraversano la volta dell'ambiente principale. La seconda, già vittima di una frana alla fine dell'800, che ha trascinato a valle la parte anteriore dell'insediamento, rischia di andare completamente perduta visto il progredire del fenomeno di erosione e la totale esposizione agli agenti atmosferici<sup>108</sup>.

### *Usi impropri e decontestualizzazione delle pitture*

Vi sono, poi, situazioni di utilizzo improprio degli ambienti rupestri che ospitano le pitture. A san Giovanni a Pollo, il pannello con il Cristo fra le due coppie di apostoli e martiri, coabita insieme agli strumenti agricoli e i frutti del raccolto del proprietario del terreno (tav. 1 b). Il muro con i resti di pittura dell'insediamento di Sant'Ipposito a Civita Castellana funge da recinzione ad un pollaio chiuso da una cancellata<sup>109</sup>. La grotta di San Mauro sul Monte Taburno è utilizzata dai pastori come ricovero di bovini (tav. 46 a).

Fra le misure adottate dagli organi competenti per la salvaguardia delle pitture è stata talvolta usata la più drastica, vale a dire lo stacco delle superfici dipinte, l'allettamento su altro supporto e l'ubicazione in un museo o in un deposito. Se l'intervento di distacco pone fine, il più delle volte, al processo di deterioramento dei brani pittorici, esso non fa che accelerare il degrado dell'ambiente d'origine che, privato della testimonianza figurativa, diviene luogo anonimo abbandonato a se stesso.

L'esempio forse più significativo, sul quale solo di recente è stata posta la debita attenzione nonostante la notorietà delle pitture, è la Grotta degli Angeli a Magliano Romano. Scoperto da Federico Hermanin all'inizio del '900, il santuario di Magliano, rarissimo caso laziale di chiesa rupestre con pregevoli elementi architettonici scavati nel tufo, si presentava allora nel suo assetto originario, con l'antico altare di marmo, la coppia di colonne con capitelli in stile ionico, la volta a botte e la parete sopra i tre archi interamente decorate (tav. 22 a)<sup>110</sup>. Nel 1939 le pitture vennero staccate, portate a Roma e collocate prima presso la galleria di palazzo Corsini e poi in una sala del museo di Palazzo Venezia<sup>111</sup>. Soltanto nel 1990 sono state rispedi-

<sup>108</sup> Il 23 aprile del 2002, a Vallerano, la cooperativa «Valorart» di Viterbo, ha organizzato un sopralluogo alla Grotta del Salvatore e una tavola rotonda con storici dell'arte, tecnici, amministratori civici e provinciali, funzionari della Soprintendenza, per discutere sul tema: *Gli Affreschi della Grotta del Salvatore a Vallerano: prospettive e proposte di restauro, conservazione e valorizzazione*.

<sup>109</sup> *Supra*, nota 51, p. 52.

<sup>110</sup> F. Hermanin, *La Grotta* cit., p. 1-11.

<sup>111</sup> E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., p. 322-323.

te a Magliano Romano, ma non ricollocate nella chiesa rupestre, bensì ancorate senza alcun criterio espositivo alle pareti della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista<sup>112</sup>. Private del loro contesto e staccate in cinque pannelli, hanno perso l'ordine dispositivo originario, cosicché, per ricostruire mentalmente l'assetto primitivo ci si deve basare su una fotografia d'archivio<sup>113</sup>. Nel suo totale abbandono, la chiesa rupestre, conosciuta soltanto da pochi locali e immersa nella vegetazione infestante, ha subito un grave processo di degrado (tav. 22 b). L'altare marmoreo è stato portato altrove, l'ambiente principale risulta interrato di molto e una delle due colonne è andata perduta quasi del tutto a causa dell'erosione. L'altra, insieme all'intradosso dell'arco centrale, conserva gli unici resti della decorazione pittorica ancora *in situ*, un motivo fitomorfo in nero su fondo bianco con volatili stilizzati in rosso.

Il caso di Magliano Romano non è purtroppo isolato. Una situazione analoga si è incontrata a Capradosso, dove gli inediti dipinti della grotta di San Nicola sono stati staccati negli anni '70 del secolo scorso e collocati nel museo del convento della Beata Filippa Mareri in Borgo San Pietro, distante dal sito rupestre una decina di chilometri (tavv. 57 d, 58 a)<sup>114</sup>. Nel nuovo allestimento museale i due grandi pannelli con figure di santi in posa frontale, appartenenti l'uno al XII e l'altro al XIII secolo, sono stati infelicemente collocati in uno spazio così angusto che non è possibile averne una visione d'insieme frontale. L'esposizione, che a differenza di quella di Magliano Romano sembra tutt'altro che provvisoria, non è accompagnata da alcuna didascalia di riferimento, né tanto meno da un pannello che ne indichi la provenienza e l'ubicazione nell'ambiente d'origine. Quanto a quest'ultimo, che fino all'800 sappiamo essere stato meta di fedeli devoti al santo titolare provenienti dai paesi limitrofi, ora è tornato ad essere una nuda cavità nella roccia con i segni evidenti dello stacco delle pitture che ha risparmiato alcuni elementi decorativi dei bordi e ha messo in evidenza lo strato di supporto costituito da un allettamento di malta e pietrisco.

Un intervento di distacco parziale della superficie pittorica, limitato cioè soltanto ad un'area circoscritta della decorazione di un ambiente, ha interessato gli insediamenti di Santa Fortunata a Sutri

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> La fotografia riprodotta nella tavola 22 proviene dalla fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (n° 23252). Sulle vicende conservative delle pitture di Magliano: P. Rotondi, *Gli affreschi di Magliano* cit., p. 288-292 (rist. in P. Chiricozzi, *Magliano* cit., p. 71-79; S. Moretti, *Alle porte di Roma* cit., p. 110).

<sup>114</sup> Lo stacco delle pitture di Capradosso, il loro restauro e musealizzazione, sono segnalati nella Guida d'Italia del Touring Club Italiano (*Lazio*, Milano 1981, rist. 1999, p. 464).

e Sant'Angelo in Asprano a Roccasecca<sup>115</sup>. Nel primo caso si tratta dell'immagine di un santo con mitria papale e la figurina di un committente inginocchiato ai suoi piedi (tav. 10 b)<sup>116</sup>. Proveniente dal pilastro destro della zona presbiteriale, il pannello è stato collocato nel museo civico della città. Anche se decontestualizzato, esso costituisce ormai la testimonianza pittorica più rappresentativa della chiesa sutrina, dato che i brani pittorici ancora *in situ* si leggono solo in aree limitate a causa della coltre di muschio che, come s'è detto, ha infestato le pareti dell'edificio.

Diversa è la situazione della chiesetta semirupestre di Sant'Angelo in Asprano, provvista di un cancello di protezione e in buono stato di conservazione. Al suo interno la conca absidale ospita due strati pittorici sovrapposti. Sotto l'intonaco di XII secolo, che raffigura un'Ascensione, si scorge un'ampia porzione della decorazione originaria, con immagini di santi che affiancavano, probabilmente, la figura del Cristo. È assai verosimile, data l'identità di alcune campiture cromatiche, che a questo primo intervento decorativo appartenesse anche il pannello un tempo sulla parete di fondo del transetto destro, raffigurante una Crocifissione, oggi custodito nella chiesa di Santa Maria delle Grazie della vicina Caprile (tav. 69 b). La pittura, che nonostante le lacune è possibile attribuire a un intervento anteriore al Mille, probabilmente all'avanzato X secolo, è stata sottratta per decenni all'attenzione degli studiosi che hanno visitato il santuario, tanto da rimanere praticamente inedita fino a tempi recentissimi<sup>117</sup>.

Il panorama che abbiamo tracciato ci spinge a un'amara considerazione : nelle attuali condizioni di diffuso degrado e stato di abbandono dei contesti studiati, l'intervento dello stacco della superficie pittorica, che è comunque da considerarsi un metodo distruttivo e dovrebbe essere adottato solo nella totale impossibilità di trovare misure alternative meno traumatiche, è risultato talvolta l'unico mezzo efficace per assicurare la salvaguardia del patrimonio della pittura rupestre. È evidente che le pitture di San Nicola presso Capradosso e di Santa Fortunata a Sutri, se non fossero state alienate dal loro ambiente d'origine e portate in un luogo protetto sarebbero state esposte al rischio continuo di furto, atti vandalici e deterioramento naturale.

Purtroppo, gli interventi di valorizzazione dei monumenti rupestri, sia attraverso i mezzi stampa sia mediante la creazione di itine-

<sup>115</sup> *Supra*, p. 63, 138-139.

<sup>116</sup> S. Maddalo, *Suggerimenti da un frammento cit.*, p. 623-632.

<sup>117</sup> Il pannello staccato è stato segnalato da F. Riccardi, *La chiesa rupestre cit.*, p. 248-249 e solo di recente ha ricevuto la dovuta attenzione (P. Mathis, *Chiesa di Sant'Angelo cit.*, p. 76-78).

rari turistici, mettono ancor di più a repentaglio l'incolumità delle pitture, perché le rendono maggiormente visibili e facile preda del mercato antiquario che può agire indisturbato nei luoghi più isolati e ha un raggio d'azione internazionale, tant'è che le pitture di Calvi sono state recuperate negli USA e quelle di Ischia di Castro nelle mani di «un collezionista svizzero»<sup>118</sup>. Va da sé che sistemi di chiusura con inferriate, impianti di allarme e sorveglianza, in luoghi spesso isolati e montani, sono improponibili o inefficaci.

### *Il recupero del valore d'uso*

Guardiamo, allora, a un raro esempio positivo quale è quello dell'insediamento di Santa Maria in Grotta a Rongolise (tav. 44 a). Il santuario campano, pur distante qualche chilometro dal centro abitato e ubicato in un territorio dove vige ancora, purtroppo, un alto livello di degrado<sup>119</sup>, dopo il delicato e complesso intervento di restauro di circa un decennio fa, è stato affidato alla cura dei locali e del parroco del paese<sup>120</sup>. Il recupero dell'antica funzione culturale di questo ambiente rupestre ha permesso di portare a termine un intervento di rivitalizzazione del monumento permettendo in tal modo di conservarne il pregio storico-artistico. Per santuari come quelli della Grotta dei Santi a Calvi, di Capradosso, di Avella, del monte Monaco di Gioia, di Castel Sant'Elia, dove il ricordo di processioni e pratiche devozionali non è ancora tramontato del tutto<sup>121</sup>, il caso di Rongolise potrebbe rappresentare un esempio da imitare.

Non sempre, d'altra parte, la devozione dei fedeli garantisce la tutela e la valorizzazione delle testimonianze pittoriche dei luoghi di culto in grotta. Emblematico è il caso del santuario della Santissima Trinità del Monte Autore, meta di incessanti pellegrinaggi, ma anche oggetto di studio da parte degli storici dell'arte per le pitture me-

<sup>118</sup> E. Piferi, *Affreschi* cit., p. 79.

<sup>119</sup> D. Ceglie, *La Provincia di Caserta : un esempio unico di distruzione e stravolgimento dell'ambiente e del territorio*, in M. Rosi, a cura di *La fascia costiera della Campania (Ricerca sulle coste del Tirreno meridionale)*, Napoli, 1999, p. 233-238.

<sup>120</sup> All'indomani dell'intervento conservativo che nei primi anni '90 del secolo scorso ha interessato il complesso degli ambienti rupestri e le pitture di Santa Maria in Grotta, un'analisi del monumento, includente gli esiti del restauro, è stata presentata da Giuseppina Torriero, relativamente agli spazi architettonici, e da Lucinia Speciale, per quanto riguarda le pitture : G. Torriero, *Santa Maria in Grotta* cit., p. 39-46; L. Speciale, *Le pitture* cit., p. 63-80.

<sup>121</sup> Nella Grotta dei Santi a Calvi e nei santuari micaelici del Monte Monaco di Gioia e di Avella, si conservano ancora oggi tracce di un culto risalente a qualche decennio fa. A Castel Sant'Elia, l'eremo di San Leonardo venne riconsacrato nel 1894 e di processioni alla grotta di Capradosso sappiamo da una testimonianza lasciata da un erudito locale (cfr. *supra*, nota 137, p. 70).

dievali che vi si conservano (tav. 32 c)<sup>122</sup>. Al suo interno la nota immagine trinitaria e le scene cristologiche sono seminascolte da infissi inamovibili in alluminio anodizzato e soffocate da uno strato di intonaco moderno ricoperto da *ex voto*. Anche se in quest'ultimo contesto occorrerebbe intervenire sulla gestione del santuario per assicurare il rispetto delle istanze storico-artistiche e assicurare una corretta fruizione, proprio la sopravvivenza del «valore d'uso», teorizzato un secolo fa da un pioniere della storia dell'arte come Alois Riegl, sembrerebbe garantire la conservazione di questo genere di monumenti<sup>123</sup>.

Per quanto urgentissimi risultino gli interventi di restauro sulle pitture rupestri e i loro contesti, necessari a far fronte ai danni dovuti all'erosione della roccia e ai dissesti geologici, agli effetti dannosi degli agenti atmosferici e ai furti e agli atti vandalici, un programma di tutela sulla lunga durata non sembra poter rinunciare a un'azione di sensibilizzazione della popolazione locale tesa alla salvaguardia del monumento inteso come bene culturale della collettività<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> *Supra*, p. 125-128.

<sup>123</sup> A. Riegl, *Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria*, in S. Scarrocchia, a cura di, *Alois Riegl : teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti (1898-1905)*, Bologna, 1995, p. 173-236, spec. p. 193-196.

<sup>124</sup> Sui problemi relativi al biodeterioramento degli ambienti rupestri, anche in riferimento a contesti che presentano pitture medievali al proprio interno, si rinvia al recente contributo di G. Caneva, M. P. Nugari, O. Salvadori, a cura di, *La biologia vegetale per i beni culturali*, 2 voll., I (*Biodeterioramento e Conservazione*), Firenze, 2005, spec. i paragrafi «Tombe, catacombe e altri ipogei», a cura di P. Albertano, C. Urzi, G. Caneva, p. 184-189, «Ambienti rupestri» a cura di G. Caneva, p. 207-210, «Chiese, cripte e ambienti ipogei», a cura di M. P. Nugari, A. M. Pietrini, p. 282-286.

## FONTI EDITE

- Antonino di Piacenza, *Itinerarium*, in P. Geyer, O. Cuntz, a cura di, *Itineraria et alia geographica*, Turnholti, 1965 (*Corpus Christianorum, Series Latinae*, 175), p. 129-153.
- Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage cit.*, p. 1-4.
- Apparitio Sancti Michaelis in monte Tancia*, in A. Poncelet, S. Michele sul Monte Tancia, in *Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria*, XXIX, 1906, p. 541-548 (p. 545-547).
- Bernardo monaco, *Itinerarium*, in *PL*, 121, 1852, coll. 569-574.
- Bulla Paschalis I Romani Pontificis, qua Josue Abbati Sancti Vincentii ad Vulturum omnia Monasterii jura confirmat. Anno DCCCXIX*, in *RIS*<sup>1</sup>, I, 2, p. 384-386.
- Chronica monasterii Casinensis*, in *MGH, Scriptores*, 7, 1846, a cura di W. Wattenbach, p. 551-844.
- Chronica monasterii sancti Michaelis Clusini*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage cit.*, p. 26-41.
- Chronicon Casinense*, in *MGH, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, 3, 1839, p. 222-230.
- Chronicon Sublacense*, a cura di R. Morghen, in *RIS*<sup>2</sup>, 25, VI, Bologna, 1927.
- Chronicon Vulturense*, a cura di V. Federici, 3 voll., Roma, 1925-1940.
- Cronaca sublacense del P. D. Cherubino Mirzio da Treviri monaco nella protobadia di Subiaco*, a cura di L. Allodi, P. Crostarosa, Roma, 1885.
- De Menologio Basilii imperatoris*, in *PG*, 117, 1894, coll. 9-613.
- De S. Callisto seu Callixto Papa martyre*, in *AASS, Octobris tomus sextus*, Parigi, Roma, 1867, col. 400 ss.
- Egeria, *Itinerarium*, in P. Geyer, O. Cuntz, a cura di, *Itineraria et alia geographica*, Turnholti, 1965 (*Corpus Christianorum, Series Latinae*, 175), p. 37-90.
- Encomium S. Marci Ep. M.*, in *AASS, Iunii tomus III*, Parigi-Roma 1867, coll. 277-283.
- Firmico Materno, *De errore profanarum religionum*, a cura di R. Turcan, Parigi, 1982.
- Giustino, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, in *PG*, 6, 1857, coll. 471-800.
- Gregorio di Catino, *Chronicon Farfense*, a cura di U. Balzani, 2 voll., Roma, 1903 (*Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano*, XXXIV-XXXV).
- Gregorio di Catino, *Il regesto di Farfa*, a cura di I. Giorgi e U. Balzani, 4 voll., Roma, 1879.



- Gregorio di Nissa, *De Beatitudinis*, in *PG*, 44, 1863, coll. 1195-1302.
- Gregorio di Nissa, *In Cantica Canticorum*, in *PG*, 44, 1863, coll. 755-1120.
- Gregorio di Nissa, *In diem natalem Christi*, in *PG*, 46, 1858, coll. 1127-1150.
- Gregorio Magno, *Dialogi*, a cura di A. De Vogüé, 3 voll., Parigi, 1978-1980 (*Sources Chrétiennes*, 251, 260, 265).
- Liber pontificalis*, a cura di L. Duchesne, 3 voll., Parigi, 1886-1892 (2<sup>a</sup> rist. anast. Parigi, 1981).
- Martyrologium Adonis, III Kl. Oct.*, a cura di J. Dubois, G. Renaud, Parigi, 1984
- Martyrologium Hieronymianum*, a cura di G. B. De Rossi, L. Duchesne, Bruxelles, 1885.
- Michaelis Glycae Annales*, in *PG*, 158, 1866, coll. 27-957.
- Narratio de miraculo a Michaele arcangelo Chonis patrato*, a cura di M. Bonnet, in *Analecta Bollandiana*, VIII, 1889, p. 287-328.
- Notitia ecclesiarum urbis Romae*, in R. Valentini G. Zucchetti, a cura di, *Codice Topografico della Città di Roma*, 4 voll., Roma, 1940-1953, II, p. 67-99.
- Origene, *Contra Celsum*, in *PG*, 11, Parigi, 1857, coll. 651-1632.
- Revelatio ecclesiae Sancti Michaelis*, in P. Bouet, G. Otranto e A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage cit.*, p. 10-15.
- S[ancti] Dominici Sorani abbatis vita et miracula a coevis conscripta et nunc primum edita, in *Analecta Bollandiana*, 1, 1882, p. 279-322.
- Tertulliano, *De Corona*, a cura di J. Fontaine, Parigi, 1966.
- Vitae seu gestarum sancti Sylvestri Papae*, in B. Mombritius, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, 2 voll., Parigi, 1910 (rist. anast., New York, 1978), II, p. 508-531.
- Vita Sancti Eliae*, in *AASS, Septembris tomus tertius*, Parigi, Roma, coll. 848-887.
- Vita Sancti Pauli primi eremitae*, in *PL*, 23, 1845, coll. 17-28.
- Ymnus in natale sanctorum Iohannes et Pauli*, in *MGH, Antiquitates, Poëtae Latini Medii Aevi*, 2/2, a cura di E. Dümmler, Berlino, 1884, p. 541-542.

## BIBLIOGRAFIA

- Aceto F., *Beneventano-cassinese arte*, in *EAM*, III, 1992, p. 366-370.
- Adam J. P., *L'arte di costruire presso i romani, materiali e tecniche*, Milano, 1984.
- Akten des XII. Internationalen Kongress für christliche Archäologie, Bonn 22-28 September 1991*, 2 voll., Münster, 1995 (*Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungshand*, 20).
- Al-Hamdani B., *The Fate of the Perspectival Meander in Roman Mosaics and its Sequels*, in *CahA*, 43, 1995, p. 35-56.
- Alidori L., *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125-126 (Bibbia di S. Maria del Fiore)*, in M. Maniaci, G. Orofino, a cura di, *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione, catalogo della mostra, Montecassino-Firenze, 2000-2001*, Carugate, 2000, p. 271-278.
- Alonso J. F., *Giacomo il Maggiore apostolo (Iconografia)*, in *Bibl.SS*, VI, 1965, coll. 381-388.
- Althaus, K. R., *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata*, Amburgo, 1997.
- Ambrasi D., *Martino (Marco) di Monte Massico, il solitario*, in *Bibl.SS*, VIII, 1966, coll. 1237-1240.
- Ambrasi D., *Massimo, santo, martire di Apamea*, in *Bibl.SS*, IX, 1967, coll. 37-39.
- Amore A., *San Marcianno di Siracusa. Studio archeologico agiografico*, Città del Vaticano, 1958 (*Spicilegium Pontificii Athenaei Antoniani*, 12).
- Amore A., *Cristina, santa martire di Bolsena*, in *Bibl.SS*, IV, 1964, coll. 330-332.
- Andaloro M., *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, in *RINASA*, XVII, 1970, p. 85-153.
- Andaloro M., *Aggiornamento scientifico*, in G. Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X. Aggiornamento scientifico di Maria Andaloro*, I, Roma, 1987, p. 217-295.
- Andaloro M., *Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1992 (*Sett.CISAM*, XXXIX), II, p. 569-609.
- Andaloro M., *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano, 1995, p. 126-191.
- Andaloro M., *Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'Immagine*, in L. Russo, a cura di, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, 1997, p. 185-194.

- Andaloro M., *La linea parallela dell'aniconismo*, in *Nicea e la civiltà dell'immagine (Atti del seminario di studio, Palermo 10-11 ottobre 1997)*, Palermo, 1998, p. 43-56.
- Andaloro M., *Percorsi iconici e aniconici dal VI secolo all'iconoclastia. Le pitture della chiesa di Küçük Tavşan Adası in Asia Minore*, in A. C. Quintavalle, a cura di, *Le vie del medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998*, Venezia, 2000, p. 73-86.
- Andaloro M., Romano S., *L'immagine nell'abside*, in *Eaedem*, a cura di, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, 2000, p. 93-132.
- Andaloro M., *Santa Susanna. Gli affreschi frammentati*, in M. S. Arena et alii, a cura di, *Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Milano, 2001, p. 643-645.
- Andaloro M., *Immagine e immagini nel Liber Pontificalis da Adriano I a Pasquale I*, in H. Geertman, a cura di, *Il Liber Pontificalis e la storia materiale. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 21-22 febbraio 2002*, Assen, 2003 (*Mededelingen van het Nederlans Institut te Rome. Antiquity*, 60-61, 2000-2002), p. 45-103.
- Andenna G., Houben H., Vetere B., a cura di, *Tra Nord e Sud. Gli allievi per Cosimo Damiano Fonseca nel sessantesimo genetliaco*, Galatina, 1993.
- Angelelli W., *Affreschi medievali dalla perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel foro di Augusto*, in *Bollettino d'Arte*, 105-106, 1998, p. 9-32.
- Angelelli W., *La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio*, in G. Morello, G. Wolf, a cura di, *Il volto di Cristo (Roma, 9 dicembre-16 aprile 2000-2001)*, catalogo della mostra, Milano, 2000, p. 46-49.
- [L'] *Angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano (Monte Sant'Angelo, 25 settembre-5 novembre; Roma 16 novembre-15 dicembre 1999)*, catalogo della mostra, Foggia-Roma, 1999.
- Anker P., Berg K., *The Narthex of Sant'Angelo in Formis*, in *Acta archeologica*, XXIX, 1958, p. 95-110.
- Apollonj Ghetti B. M., *Nuove indagini sulla Basilica di S. Valentino*, in *RivAC*, 25, 1949, p. 171-189.
- Apollonj Ghetti B. M., *Notizie su tre antiche chiese in quel di Sutri*, in *RivAC*, 62, 1986, p. 61-107.
- Arnoldus-Huyzendveld A., Corazza A., De Rita D., Zarlenga F., a cura di, *Il Paesaggio geologico ed i geotopi della Campagna romana*, Roma, 1997.
- Aronen J., *I misteri di Ecate sul Campidoglio? La versione apocriфа della leggenda di S. Silvestro e il drago riconsiderata*, in *Studi e materiali di storia delle religioni*, 51, 1985, p. 73-92.
- Aronen J., *Le sopravvivenze dei culti pagani e la topografia cristiana dell'area di Giuturna e delle sue adiacenze*, in *Lacus Iuturnae (I). Lavori e studi di Archeologia pubblicati dalla Sovrintendenza Archeologica di Roma*, Roma, 1989, p. 148-174.
- Atti del seminario su San Vivenzio*, in *Informazioni (Periodico del Centro di catalogazione dei beni culturali, Amministrazione Provinciale di Viterbo)*, I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 77-117.
- Aulisa I., *Le fonti e la datazione della «Revelatio seu apparitio S. Michaelis*

- Archangeli in monte Tancia», in *Vetera Christianorum*, 31, 1994, p. 315-331.
- Aulisa I., *La Cronica monasterii sancti Michaelis Clusini a confronto con altre tradizioni micaeliche*, in *Vetera Christianorum*, 33, 1996, p. 29-56.
- Aulisa I., *Pellegrini al Monte Gargano. Le testimonianze letterarie*, in M. Busagli, M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio cit.*, p. 42-49.
- Ausiello G., *Architettura medievale. Tecniche costruttive in Campania*, Napoli, 1999.
- Avril P., Gaborit J.-R., *L'itinerarium Bernardi monachi et les pèlerinages d'Italie du sud pendant le haut Moyen Âge*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 79, 1967, p. 269-298.
- Bagatti B., *Il cimitero di Commodilla o dei martiri Felice ed Adauto presso la via Ostiense*, Città del Vaticano, 1936.
- Bagatti B., *Gli scavi di Nazaret. Volume I : dalle origini al secolo XII*, Gerusalemme, 1967 (*Studium Biblicum Franciscanum*, 17).
- Bagatti B., *Il Golgotha e la Croce : ricerche storico-archeologiche*, Gerusalemme, 1978 (*Studium Biblicum Franciscanum*, 21).
- Bagatti B., *Gli scavi di Nazaret. Volume II : Dal secolo XII ad oggi*, Gerusalemme, 1984 (*Studium Biblicum Franciscanum*, 21).
- Balicka Witakowska E., *Les peintures murales de l'église rupestre éthiopienne Gännätä Maryam près Lalibela*, in *Arte medievale*, s. 2, 12-13, 1998-1999, p. 193-209.
- Ballet P., Bosson N., Rassart-Debergh M., *Kellia II. L'ermitage copte QR 195. La céramique, les inscriptions, les décors (2)*, Cairo, 2003 (*Institut français d'Archéologie Orientale*, 49).
- Balmelle C. et alii, a cura di, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Parigi, 2002.
- Baratte F., *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Parigi, 1978.
- Barbante G., Lorenzetti R., Valentini D., a cura di, *Giacomo Caprioli. L'avventura intellettuale di un ricercatore 'dilettante' tra le due guerre*, Rieti, s.d. (2000).
- Barber Ch., *Figure and Likeness. On the Limits of Representation Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, 2002.
- Barbini P. M., *Catalogo ragionato di ipogei e catacombe romane (entro il VI miglio)*, in Ph. Pergola, *Le catacombe romane*, Roma, 1997, p. 107-243.
- Barosso M., *Ecclesiae Sancti Michaelis Archangeli supra Nynpham*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIV, 1939, p. 67-80.
- Baschet J., *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) thèmes, parcours, fonctions*, Roma, 1992.
- Battelli G., *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Latium*, Città del Vaticano, 1946 (*Studi e Testi*, 128).
- Battisti E., *Monumenti romanici nel viterbese. La chiesa di S. Vivenzio a Norchia*, in *Palladio*, 2, 1952, p. 36-42.
- Bauer F. A., *Das Bild der Stadt Rom im Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten*, Stuttgart, 2004.
- Baylé M., *L'architecture liée au culte de l'Archange*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage cit.*, p. 449-465.

- Belke K., Mersich N., a cura di, *Phrygien und Pysidien*, Vienna, 1990 (*Tabula Imperii Byzantini*, 7).
- Belli Barsali I., *Cristina, santa martire di Bolsena*. *Iconografia*, in *Bibl.SS*, IV, 1964, col. 332-338.
- Belli D'Elia P., *Il toro, la montagna, il vescovo*. *Considerazioni su un tema iconografico*, in C. Carletti, G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, 1994, p. 575-602.
- Belli D'Elia P., *L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage* cit., p. 523-530.
- Belting H., *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyclus*, Wiesbaden, 1962.
- Belting H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968.
- Belting H., *Cimitile : le pitture medievali e la pittura meridionale nell'Alto medioevo*, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, 4 voll., IV, Roma, 1978, p. 183-188.
- Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor Zeitalter der Kunst*, Monaco, 1990.
- Benz E., *Die heilige Höhle in der alten Christenheit und der östlichen orthodoxen Kirche*, in *Eranos-Jahrbuch*, 22, 1953, p. 365-432.
- Beranger E. M., *Sulla cripta esistente nella chiesa di san Michele Arcangelo in Arpino*, in *Bollettino dell'Istituto di Storia ed Arte del Lazio Meridionale*, 9, 1976-77, p. 161-164.
- Beranger E. M., *Contributo per la realizzazione della carta archeologica della media valle del fiume Liri : i comuni di Arpino, Rocca d'Arce e Santopadre*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche*, serie VIII, v. XXXII, fasc. 7-12, luglio-dicembre 1977, p. 585-597.
- Berg K., *Notes on the dates of some early Giant Bibles*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2, 1965, p. 167-176.
- Bertaux É., *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, 2 voll., Parigi, 1903.
- Bertelli C., *Calendari*, in *Paragone*, 245, 1970, p. 53-60.
- Bertelli C., *Miniatura e pittura : dal monaco al professionista*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica dalle origini all'età di Dante*, Milano, 1987, p. 579-699.
- Bertelli C., *Gornate Superiore, San Michele*, in M. Gregori, a cura di, *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Milano, 1992, p. 223-224.
- Bertelli G., *La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli). Primi appunti per un tentativo di recupero*, in *CahA*, 44, 1996, p. 49-72.
- Bertelli G., *La porta di bronzo*, in *L'Angelo, la montagna, il pellegrino* cit., p. 70-74.
- Bertini Calosso A., *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano*, in *ASRSP*, XXX, 1907, p. 189-241.
- Bettocchi S., Aulisia I., *Dalle origini ai Longobardi. Le testimonianze letterarie*, in *L'Angelo, la montagna, il pellegrino* cit., p. 15-29.

- Bettocchi S., Aulisia I., *Il Santuario fra IX e XI secolo. Restauri e affreschi*, in *L'Angelo, la montagna, il pellegrino cit.*, p. 50-51.
- Bisconti F., *Scoperta di nuove pitture in occasione del restauro nella Cripta di S. Cecilia nella catacomba di S. Callisto*, in *RivAC*, 67, 1991, p. 462-463.
- Bisconti F., *Il lucernario di S. Cecilia. Recenti restauri e nuove acquisizioni nella cripta callistiana di S. Cecilia*, in *RivAC*, 73, 1997, p. 307-339.
- Bisconti F., *Absidi paleocristiane di Roma : antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in F. Guidobaldi, A. Paribeni, a cura di, *Atti del VI Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna, 2000, p. 451-462.
- Bisconti F., *L'iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova e altrove, 21-26 settembre 1998)*, 2 voll., Bordighera, 2001, I, p. 405-440.
- Boesh Gajano S., *Santità di vita, sacralità dei luoghi. Aspetti della tradizione agiografica di Domenico di Sora*, in *Biblioteca di Latium. Scritti in onore di Filippo Caraffa*, Anagni, 1986, p. 187-204.
- Boesch Gajano S., *Agiografia e geografia nei dialoghi di Gregorio Magno*, in S. Pricoco, a cura di, *Storia della Sicilia e tradizione agiografica nella tarda antichità, Atti del Convegno di Studi, Catania 20-22 maggio 1986*, Catanzaro, 1988, p. 209-220.
- Boesch Gajano S., *Paesaggio, solitudine e taumaturgia*, in E. Micati, a cura di, *Eremiti e luoghi di culto rupestri d'Abruzzo*, Pescara, 1996, p. 9-22.
- Boespflug F., Zaluska Y., *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215)*, in *Cahiers de Civilisation médiévale. X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, XXXVII, 3, 1994, p. 181-240.
- Bognetti G. P., *I «Loca Sanctorum» e la storia della chiesa nel regno dei Longobardi*, in S. Boesch Gajano, a cura di, *Agiografia altomedievale*, Bologna, 1976, p. 105-143.
- Boldetti M., *Osservazioni sopra i cimenterj de' santi Martiri, ed antichi cristiani di Roma*, Roma, 1720.
- Bologna F., *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli, 1992, p. 171-275.
- Bonavenia G., *Leggiero abbozzo (ossia copia) di due pitture ai SS. Felice e Adauto in Commodilla che si conserva nella Biblioteca Capitolare di Verona*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 13, 1907, p. 277-289.
- Bonicatti M., *Considerazioni su alcuni affreschi medievali della Campania*, in *Bollettino d'arte*, 43, 1958, p. 12-25.
- Bonne J.-C., *Représentation médiévale et lieu sacré*, in S. Boesch Gajano, L. Scaraffia, a cura di, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino 1990, p. 565-571.
- Bonne J.-C., *Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident*, in J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt, a cura di, *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles, Rome, 19-20 juin*

- 1998, Roma, 1999 (*Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, LXIX), p. 77-112.
- Bordignon C., *Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma*, Roma, 2000.
- Borrelli N., *La grotta di S. Martino del Massico e gli affreschi dell'XI sec. scoperti da S. E. Fedele*, in *Latina Gens*, 10, ottobre 1935, p. 262-267.
- Borzelli A., *Pitture nella Grotta di S. Michele in Avella*, Napoli, s.d. (1892).
- Bosio A., *Roma sotterranea*, Roma, 1632.
- Bouet P., *La Revelatio et les origines du culte à saint Michel sur le Mont Tombe*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage* cit., p. 65-90.
- Bouet P., Otranto G., Vauchez A., a cura di, *Culte et pèlerinage à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 316).
- Bovon F., Geoltrain, P., a cura di, *Écrits apocryphes chrétiens*, Parigi, 1997.
- Boyancé P., *L'Antre dans les Mystère de Dionysos*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia*, XXXIII, 1960-61, p. 107-127.
- Branciani L., *Il monte S. Martino in Sabina. Siti archeologici e storia*, in P. Lombardozzi, a cura di, *Eremitismo a Farfa: origine e storia. Per una ricostruzione archeologico-ambientale del complesso eremitico del Monte S. Martino in Sabina*, Poggio Mirteto, 2000 (*Quaderni della Biblioteca del Monumento Nazionale di Farfa*, 3), p. 31-103.
- Brandenburg H., *Das Grab des Papstes Cornelius und die Lucinaregion der Calixtus-Katakombe*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 11-12, 1968-69, p. 41-54.
- Brelich A., *Un culto preistorico vivente nell'Italia centrale*, in *Studi e materiali di Storia delle religioni*, XXIV-XXV, 1953-1954, p. 36-59.
- Brenk B., *Die Benedicktzenen in S. Crisogono und Montecassino*, in *Arte Medievale*, 2, 1984, p. 57-75.
- Brenk B., *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino Cod. Vat. Lat. 1202. Ein Meisterwerk Italianischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zurigo, 1987.
- Brenk B., *Bischöfliche und monastische «committenza» in süditalien am Beispiel der Exultetrollen*, in *Committenze e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1992 (*Sett. CISAM*, XXXVI), I, p. 275-300.
- Brenk B., *Roma, Biblioteca Casanatense. Benedizionale*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet* cit., p. 87-90.
- Brenk B., *Città del Vaticano, Vat. lat. 3784, Exultet*, in Cavallo G., a cura di, *Exultet* cit., p. 211-213.
- Brenk B., *Die Wandmalereien in S. Maria della Tosse*, in *Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom un der Tempio della Tosse in Tivoli*, a cura di J. J. Rasch, Magonza, 1998, p. 72-78.
- Broccoli U., a cura di, *Corpus della scultura altomedievale. La diocesi di Roma, V. Il suburbio, 1*, Spoleto, 1981, p. 101-107.
- Brodbeck S., *Messages et fonctions du programme hagiographique de la cathédrale de Monreale (Sicile, fin XII<sup>e</sup> siècle)*, tesi di dottorato, Parigi (Università di Paris1-Sorbonne, 18 giugno 2005).

- Bussagli M., *Dal vento all'angelo*, in M. Bussagli, M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio* cit., p. 33-35.
- Bussagli M., D'Onofrio M., a cura di, *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente. Mostra sugli angeli per il Giubileo del Duemila, Bari 6 maggio-31 agosto 2000; Caen 29 settembre-31 dicembre 2000*, Cini-sello Balsamo, 2000.
- Busuioceanu A., *Un ciclo di affreschi del secolo XI : S. Urbano alla Caffarella*, in *Ephemeris Dacoromana*, 2, 1924, p. 1-65.
- Caffaro A., *L'eremitismo e il monachesimo nel Salernitano*, Salerno, 1996.
- Caiazza D., *I santi vescovi vincitori del drago. Paride di Teano e Barbato di Benevento debellatori dell'arianesimo e rifondatori dell'episcopato cattolico nella Longobardia Minore*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Benevento, 20-27 ottobre 2000*, Spoleto, 2003, 2 voll., II, p. 1203-1262.
- Calió G., Cardinali A., *Paolo di Tebe*, in *Bibl.SS*, X, 1968, coll. 269-280.
- Campagna O., *La grotta di S. Michele alla Serra di Grisolia*, in *Bollettino della badia greca di Grottaferrata*, XL, 1986, p. 57-65.
- Caneva G., Nugari M. P., Salvadori O., a cura di, *La biologia vegetale per i beni culturali*, 2 voll., I (*Biodeterioramento e Conservazione*), Firenze, 2005.
- Cantone R., *La decorazione pittorica*, in *Farfa. Storia di una fabbrica abbaziale*, Roma, 1985, p. 108-109.
- Caprioli G., *Colonie benedettine per i paesi del Cicolano*, in *Latina Gens. Terra Sabina*, VII, 6, 1929, p. 286-290.
- Caracciolo A., *La regione storica e reale*, in A. Caracciolo, a cura di, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi. Il Lazio*, Torino, 1991, p. 5-39.
- Caraffa F., *Vallepietra dalle origini alla fine del secolo XIX. Con una Appendice sul Santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore*, Roma, 1969.
- Caraffa F., *S. Domenico di Sora e l'origine del santuario della Ss. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra*, in *Alma Roma*, XIX, nn. 3-4, 1978, p. 31-37.
- Caraffa F., a cura di, *Monasticon Italiae*, Cesena, 1981 (*Roma e il Lazio*, I).
- Carata G., *Cataldo, vescovo di Rachau*, in *Bibl.SS*, III, 1963, coll. 950-952.
- Carcaiso G. E., *Storia dell'antica Cales*, Acerra, 1980 (*Quaderni di storia ed arte campana*, 7).
- Cardini F., *La Gerusalemme di Egeria e il pellegrinaggio dei Cristiani d'Occidente in Terrasanta fra IV e V secolo*, in *Atti del Convegno internazionale sulla Peregrinatio Egeriae. Nel centenario della pubblicazione del Codex Aretinus 405, Arezzo, 23-25 ottobre 1987*, Arezzo, 1990, p. 333-341.
- Cardini F., *Boschi sacri e monti sacri fra tardoantico e altomedioevo*, in *Monteluco e i monti sacri : atti dell'incontro di studio, Spoleto 30 settembre-2 ottobre 1993*, Spoleto, 1994, p. 1-23.
- Cardini F., *Roma e Gerusalemme*, in M. D'Onofrio, a cura di, *Romei e giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350), Roma 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000*, catalogo della mostra, Milano, 1999, p. 57-63.
- Cardini F., *Jerusalem traslata*, in A. C. Quintavalle, a cura di, *Le vie del Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998*, Venezia, 2000, p. 281-296.



- Carletti C., *Il santuario dei santi Felice e Adauto e la catacomba di Commodilla*, in J. G. Deckers, G. Mietke, A. Weiland, a cura di, *Die Katakomba «Commodilla». Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano-Münster, 1994, p. 3-27.
- Carletti C., Fiocchi Nicolai V., *La catacomba di S. Cristina a Bolsena*, Città del Vaticano, 1989.
- Carletti C., Otranto G., *Il santuario di S. Michele arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari, 1990.
- Carletti C., Otranto G., a cura di, *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, 1994.
- Carosi G. P., *Badia di Subiaco*, Subiaco, 1970.
- Carotti A., *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Roma, 1974.
- Casanova M. L., *Bartolomeo apostolo (Iconografia)*, in *Bibl.SS*, III, 1962, coll. 862-877.
- Casanova M. L., *Filippo apostolo (Iconografia)*, in *Bibl.SS*, V, 1964, coll. 711-719.
- Cassoni M., *La Badia ninfana di S. Angelo o del Monte Mirteto nei Volsci fondata da Gregorio IX*, in *Rivista storica benedettina*, 59-60, 1923, p. 170-189, 252-263; 61, 1924, p. 51-77.
- Castelnuovo E., Ginzburg C., *Centro e periferia*, in G. Previtali a cura di, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino, 1979, p. 285-352.
- Cavalcaselle G. B., Crowe J. A., *Storia della pittura italiana*, Firenze, 1875.
- Cavallo G., a cura di, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994.
- Cecchelli C., *Società dei cultori dell'Archeologia Cristiana (adunanza del 9.01.1947)*, in *RivAC*, 25, 1949, p. 198.
- Cecchelli C., *La Vita di Roma nel Medio Evo. Le arti minori e il costume*, 2 voll., Roma, 1951-1960.
- Cecchelli C., *La pittura dei cimiteri cristiani dal V al VII secolo*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, IV, 1958, p. 45-56.
- Ceglie D., *La Provincia di Caserta : un esempio unico di distruzione e stravolgimento dell'ambiente e del territorio*, in M. Rosi, a cura di, *La fascia costiera della Campania (Ricerca sulle coste del Tirreno meridionale)*, Napoli, 1999, p. 233-238.
- Celentano C., *Frammenti di affresco raffiguranti un angelo (191); Frammento d'affresco raffigurante due santi (192)*, in *Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli, 1995, p. 225-227.
- Cellucci L., *Nuovi avanzi di pitture romaniche in Terra di Lavoro*, in *L'Arte*, XXIII, 1920, p. 200-206.
- Cerafogli M., *L'eremo di S. Cataldo a Cottanello. Un episodio di vita francescana*, in *Frate Francesco. Rivista trimestrale di cultura francescana*, LV, 4, ottobre-dicembre 1988, p. 23-32.
- Chatzidakis M., *Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece*, Atene, 1997.
- Chiovelli R., *Strumenti per il taglio della pietra nell'edilizia medioevale della Tuscia*, in Z. Mari, M. T. Petraia, M. Sperandio, a cura di, *Il Lazio tra antichità e medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, Roma, 1999, p. 199-214.
- Chiricozzi P., *Magliano Romano*, Roma, 1980.

- Chiricozzi P., *Le chiese delle diocesi di Sutri e Nepi nella Tuscia meridionale*, Grotte di Castro, 1990.
- Chiuppi C., *Testimonianze di insediamenti rupestri nel territorio di Antrodoto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, a.a. 2002-2003, relatore M. Sensi.
- Christe Y., *Jugements derniers*, Parigi, 1999.
- Ciancio S., *I mosaici delle absidi del mausoleo di Costantina : nuove proposte interpretative*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae urbis* cit., III, p. 1847-1862.
- Cianciulli M. A., Pecorari A., Minervini C. S., *Memoria per la Matrice ed insigne chiesa di S. Michele Arcangelo della città d'Arpino sul proposito di doversi essa dichiarare di regal padronato*, Napoli, 1786.
- Ciccacci S., *Aspetti geomorfologici*, in D. Casentino, M. Parlotto, A. Praturlon, a cura di, *Lazio : 14 itinerari (Guide Geologiche Regionali a cura della Società Geologica Italiana)*, Roma, 1993, p. 65-70.
- Cignitti B., *Chelidonia*, in *Bibl.SS*, III, Roma, 1963, coll. 1179-1181.
- Cignitti B., *Palombo, eremita a Subiaco, santo*, in *Bibl.SS*, X, 1968, coll. 68-69.
- Cignitti B., Colafranceschi C., *San Leonardo di Nobiliacum*, in *Bibl.SS*, VII, 1966, coll. 1198-1208.
- Cilento N., *Italia meridionale longobarda*, Napoli, 1966.
- Cimarra L., *Artefici e committenti nelle iscrizioni cosmatesche di Civita Castellana*, in *Biblioteca e Società*, V, 3-4, 1983, p. 37-40.
- Cimarra L., «*Splendori di Bisanzio*» : *testimonianze della presenza bizantina nel territorio della Tuscia Romana*, in *Biblioteca e Società*, giugno 1992, p. 21-26.
- Clausse G., *Les origines bénédictines. Subiaco, Mont-Cassin, Monte Oliveto*, Parigi, 1899.
- Clavelli B., *L'antica Arpino*, Napoli, 1626.
- Coarelli F., *Guida archeologica di Roma*, Milano, 1989.
- Colonna G., *La cultura dell'Etruria meridionale interna con particolare riguardo alle necropoli rupestri*, in *Aspetti e problemi dell'Etruria interna, Atti dell'VIII Convegno Nazionale di Studi Etruschi e Italici*, Orvieto, 27-30 giugno 1972, Firenze, 1974, p. 253-263.
- Colonna di Stigliano F., *Le grotte sul monte Taburno. Descrizione, ricerche storiche e congetture*, Napoli, 1889.
- Cook Spencer W. W., Gudiol Ricart J., *Pintura e imaginería románicas*, in *Ars Hispaniae*, 18, VI, 1950.
- Corbo V., *Ricerche archeologiche al Monte degli Ulivi*, Gerusalemme, 1965.
- Corbo V., *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme, aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, 3 voll., Gerusalemme, 1981-1982.
- Coscarella A., *Insediamenti bizantini in Calabria. Il caso di Rossano*, Cosenza, 1996.
- Cotecchia V., Grassi D., *Aspetti geologici e geotecnici dei principali centri rupestri medioevali della Puglia e della Lucania*, in C. D. Fonseca, a cura di, *Habitat-Strutture-Territorio* cit., p. 141-156.
- Cottineau L. H., *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Mâcon, 1937.
- Cristiani Testi M. L., *Gli affreschi del Sacro Speco*, in C. Giumulli, a cura di, *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano, 1982, p. 95-102.

- Crivello F., *L'immagine ripetuta : filiazione e creazione nell'arte del Medioevo*, in E. Castelnuovo, G. Sergi, a cura di, *Arti e storia nel Medioevo. III, Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Torino, 2004, p. 567-592.
- Croquison G., *I problemi archeologici farfensi*, in *RivAC*, 15, 1938, p. 37-71.
- Cumont F., *Mithra en Étrurie*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, 1937, p. 95-103.
- Ćurčić S., *Byzantine Architecture on Cyprus : an Introduction to the Problem of the Genesis of a Regional Style*, in N. Patterson Ševčenko, Ch. Moss, a cura di, *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton N. J., 1999, p. 71-80.
- Curzi G., *La decorazione medievale del cd. oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, a cura di, *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., Roma, 1999, II, p. 607-616.
- D'Achille A. M., *Gli affreschi del Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra*, in *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 53, 1980, p. 41-63.
- D'Achille A. M., *Sull'iconografia trinitaria medievale : la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in *Arte Medievale*, II ser., V, 1, 1991, p. 49-73.
- D'Achille A. M., *Le pitture medievali della Catacomba di S. Senatore ad Albano*, in *Arte Medievale*, II ser., XIV, 1-2, 2000, p. 37-46.
- D'Achille A. M., Iazeolla T., *Luoghi e testimonianze del Medioevo in Sabina*, in M. Righetti Tosti-Croce, a cura di, *La Sabina medievale*, Cinisello Balsamo, 1985 (rist. 1990), p. 188-234.
- Dalena P., *I monasteri benedettini in rupe : un problema storico-archeologico*, in C. D. Fonseca, a cura di, *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia*, *Atti del Convegno di Studio organizzato in occasione del XV centenario della morte di san Benedetto (Bari e altrove 10-16 ottobre 1980)*, Galatina, 1983-1984, 2 voll., II, p. 313-332.
- Dalena P., *Organizzazione e funzione culturale del monachesimo nella Puglia rupestre medioevale (sec. X-XIII)*, in G. Andenna, H. Houben, B. Vetere, a cura di, *Tra nord e sud cit.*, p. 123-153.
- D'Alessio V., *Montoro. Ricerche Storiche e Archeologiche*, Salerno, 1978.
- D'Alessio V., *Il culto di San Michele Arcangelo. Santuari tra Salerno e Avellino*, Solofra, 1993.
- Daniélou J., *Le symbole de la caverne chez Grégoire de Nysse*, in *Mullus. Festschrift Theodor Klauser. Jahrbuch für antike und christentum. Ergänzungsband 1*, 1964, Münster, 1964, p. 43-51.
- De Angelis D'Ossat G., *La geologia delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1938.
- Deckers J. G., Mietke G., Weiland A., a cura di, *Die Katakombe «Commodilla». Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano-Münster, 1994.
- Deichmann F. W., *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden, 1969-1974.
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 5 voll., Parigi, 1925-1942.
- de Jerphanion G., *Excursion en Calabrie et dans les Pouilles*, in *Atti del V Con-*

- gresso internazionale di Studi bizantini e neoellenici, Roma, 1940 (*Studi bizantini e neoellenici*, V), p. 566-599.
- Delaruelle É., *Les ermites et la spiritualité populaire*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*, Atti della seconda settimana internazionale di studio, Mendola 30 agosto-6 settembre 1962, Milano, 1965, p. 212-247.
- Delaruelle É., *La piété populaire au Moyen Âge*, Torino, 1975.
- Dell'Aquila F., Messina A., *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, 1998.
- Della Valle M., *Il Cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae urbis cit.*, III, p. 1659-1684.
- Delogu P., *Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda*, in *Committenze e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1992 (*Sett. CISAM*, XXXVI), I, p. 301-339.
- De' Maffei F., *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale*, in *Commentari*, 24, 1973, p. 255-282.
- De Maria L., *Testimonianze scultoree dal santuario di S. Cristina a Bolsena*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, Roma, 1984, p. 141-165.
- De Minicis E., *Alatri*, in I. Belli Barsali, a cura di, *Lazio Medievale. Ricerca topografica su 33 abitati delle antiche diocesi di Alatri, Anagni, Ferentino e Veroli*, Roma, 1980, p. 1-24.
- De Minicis E., a cura di, *Insedimenti rupestri medievali della Tuscia (I, Le abitazioni)*, Roma, 2003.
- Deonna W., *Les Crucifix de la vallée de Saas-Valais : Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique*, in *Révue de l'histoire des religions*, 132, 1947, p. 5-47; 133, 1948, p. 49-102.
- De Rossi G. B., *La Roma sotterranea cristiana*, 3 voll., Roma 1864-1877.
- De Rossi G. B., *Scoperta d'un cimitero cristiano nel bosco degli Arvali al quinto miglio fuori porta portuense*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 6, 1868, p. 25-31.
- De Rossi G. B., *Il cristiano sepolcreto scoperto presso il quinto miglio della via Portuense è il cimitero di Generosa*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 7, 1869, p. 1-16.
- De Rossi G. B., *Scoperta d'una cripta storica nel cimitero di Massimo ad sanctam Felicitatem sulla via Salaria Nuova*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, s. IV, a. III, 1884-1885, p. 149-184.
- De Ruggeri R., *Gli insediamenti rupestri della Basilicata*, in C. D. Fonseca, a cura di, *La Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*, Atti del Primo convegno internazionale di studi, Mottola-Casalrotto 29 settembre-3 ottobre 1971, Genova, 1975, p. 99-105.
- De Sanctis M. L., *Insedimenti monastici nella regione di Ninfa*, in *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani, Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988*, Roma, 1990, p. 259-279.
- De Santis G., *I santi Giovanni e Paolo martiri celimontani*, Roma, 1962.
- Deshman R., *The exalted servant : the ruler Theology of the prayerbook of Charles the Bald*, in *Viator*, 11, 1980, p. 385-417.
- Di Dario Guida M. P., *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Messina, 1992.
- Diehl Ch., *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, 2 voll, Parigi, 1894.
- Dietl A., *Die Reliquienrekondierung im Apsismosaik von S. Clemente im Rom*,

- in R. L. Coltella, a cura di, *Pratum romanum : Richard Krautheimer zum 100 Geburtstag*, Wiesbaden, 1997, p. 97-111.
- Diez E., Demus O., *Byzantine Mosaics in Greece : Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, 1931.
- Di Flavio V., *Il registro delle chiese della diocesi di Rieti del 1398 nelle «memorie» del vescovo Saverio Marini (1779-1813)*, L'Aquila 1989 (*Deputazione Abruzzese di Storia Patria. Quaderni del Bullettino*, 11).
- Di Grazia V., *La geologia del sito*, in E. Colonna Di Paolo, G. Colonna, a cura di, *Norchia*, I, Roma, 1978, p. 136-147.
- Dinuzzi S., *Via Flaminia. Catacombe di S. Valentino*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe, a cura di, *Suburbium* cit., scheda n° 17 nel cd-Rom.
- Di Sotto G., *Le pitture della chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano*, in *Benedictina*, 23, 1976, p. 163-172.
- Djurić V., *De la nature de l'ancienne peinture serbe*, in C. D. Fonseca, a cura di, *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino : la Serbia* cit., p. 139-156.
- Dolbeau F., *Le dossier de saint Dominique de Sora d'Albéric de Mont-Cassin à Jacques de Voragine*, in *MEFRM*, 102, 1, 1990, p. 7-78.
- Donceel-Voûte P., *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban*, 2 voll., Louvain-La-Neuve, 1988.
- Donò A., *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma, 1990.
- D'Onofrio C., *La SS. Trinità sul Monte Autore*, in *Rassegna del Lazio*, XII, 1965, p. 11-12, p. 63-80.
- D'Onofrio C., Pietrangeli C., *Abbazie del Lazio*, Roma, 1969 (rist. 1971).
- D'Onofrio M., Pace V., *Italia romanica. La Campania*, Milano, 1981.
- Donzellini A., *Ad Historiam Institutionis festi Corporis Christi Appendix*, in A. Donzellini, *Historia et origine della solennità et festa del Corpus Domini*, Roma, 1585.
- Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, Parigi, 1966.
- Duncan G., *Sutri (Sutrium)*, in *PBSR*, 53, 1985, p. 63-134.
- Dupront A., *Antropologia del sacro e culti popolari : il pellegrinaggio*, in C. Russo, a cura di, *Società, Chiesa e vita religiosa nell'Ancien Régime*, Napoli 1976, p. 156-172.
- Dupront A., *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, Parigi, 1987.
- Durand G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, 1960.
- Durliac M., Allègre V., *Pyrénées romanes*, Yonne, 1969.
- Duval N., *Note additionnelle : sur l'homogénéité de la mosaïque et l'interprétation des installations liturgiques*, in Baratte F., *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Parigi, 1978, p. 144-145.
- Ebanista C., *Testimonianze di culto cristiano ad Avella tra tarda antichità e medioevo*, in V. Nazzaro, a cura di, *Giuliano d'Eclano e l'Hirpinia cristiana. Atti del convegno, 4-6 giugno 2003*, Napoli, 2004, p. 287-363.
- Engemann J., *Palästinische Pilgerampullen im F. J. Dölger-Institut in Bonn*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 16, 1973, p. 5-27.
- Falla Castelfranchi M., *La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata*, in *La legittimità del culto delle icone : Oriente ed Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Atti del 3° Con-

- vegno storico interecclesiale, Bari 11-13 maggio 1987, Bari, 1987, p. 297-314.*
- Falla Castelfranchi M., *La decorazione pittorica delle chiese rupestri*, in F. Dell'Aquila, A. Messina, *Le chiese rupestri cit.*, p. 129-143.
- Falla Castelfranchi M., *La teologia trinitaria : aspetti iconologici e iconografici. Le origini e il suo sviluppo in area bizantina*, in S. Palese, G. Locatelli, a cura di, *Il Concilio di Bari del 1098. Atti del Convegno Storico Internazionale e celebrazioni del IX Centenario del Concilio, Bari, 1998, Bari, 1999, p. 285-315.*
- Falla Castelfranchi M., Mancini R., *Il culto di S. Michele in Abruzzo e Molise dalle origini all'Altomedioevo, secoli V-XI*, in C. Carletti, G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti micaelici cit.*, p. 507-551.
- Farioli R., *Pitture di epoca tarda nelle catacombe romane*, Ravenna, 1963.
- Fasola U. M., *Catalogo delle fotografie di antichità cristiana*, Città del Vaticano, 1973.
- Fasola U. M., *Le catacombe di San Gennaro a Capodimonte*, Roma, 1974.
- Fasola U. M., *Scoperta di nuovi dati monumentali per lo studio dell'area prima callistiana*, in *RivAC*, 59, 1983, p. 257-273.
- Faure P., *Fonction des cavernes crétoises*, Parigi, 1964.
- Fedele P., *Tabularium S. Praxedis*, in *ASRSP*, XXVII, 1904, p. 28-78, XXVIII, 1905, p. 42-88.
- Federico E., *La leggenda di S. Michele negli affreschi di S. Maria del Parto a Sutri*, Roma, 1996 (*Storie di una città. Sutri*, 2).
- Felici A., Cappa G., *Grotte santuario nel Lazio*, in *Notiziario dello Speleo Club di Roma*, VIII, 1988, p. 13-23, IX, 1989, p. 23-33, X, 1990, p. 71-79.
- Felici A., Cappa G., *Santuari rupestri in provincia di Viterbo*, in *Informazioni (Periodico del Centro di catalogazione dei beni culturali, Amministrazione Provinciale di Viterbo)*, I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 120-127.
- Felici A., Cappa G., *Santuari ipogei naturali e artificiali nel Lazio*, in *Le grotte d'Italia. Atti del XVI Congresso Nazionale di Speleologia, Udine, settembre 1990, Udine, 1993, p. 181-193.*
- Femiano R. S., *Linee di storia, topografia ed urbanistica dell'antica Cales*, Maddaloni, 1986.
- Festa L., *Gli affreschi della grotta di S. Michele nel Telesino*, Napoli, 1973.
- Festa L., *Arte e archeologia in grotte campane*, in *Annuario Speleologico del C. A. I.-Napoli 1974-1975*, Napoli, 1976, p. 3-34.
- Fiala V., *Les prières d'acceptation de l'offrande et le genre littéraire du Canon Roman*, in *Eucharisties d'Orient et d'Occident. Semaine liturgique de l'Institut Saint-Serge*, Parigi, 1970, I, p. 117-133.
- Filippini C., *La leggenda di Sant'Alessio in San Clemente a Roma : genesi e funzione di una narrazione pittorica al momento della Riforma Gregoriana*, in J. Enckell, S. Romano, a cura di, *Rome et la réforme grégorienne, Atti del Convegno, Lausanne 10-11 dicembre 2004*, Roma, in corso di stampa.
- Fink J., *Probleme in der Generosa-Katakombe*, in *RivAC*, 60, 1984, p. 235-257.
- Finiti G., *A Cottanello i più antichi dipinti della Sabina*, in *Sabina (Periodico dell'Ente Provinciale del Turismo di Rieti)*, II, 1, gennaio-febbraio 1957.
- Fiocchi Nicolai V., *I cimiteri paleocristiani del Lazio. I, Etruria meridionale*, Città del Vaticano, 1988, p. 132-185.

- Fiocchi Nicolai V., *Lavori di sistemazione e di restauro nella catacomba di S. Cristina a Bolsena*, in *Bollettino di Studi e Ricerche. Biblioteca comunale di Bolsena*, 1989, 4, p. 135-139.
- Fiocchi Nicolai V., *Il culto di San Valentino tra Terni e Roma : una messa a punto*, in *L'Umbria meridionale fra tardo-antico ed altomedioevo. Atti del Convegno di studi (Acquasparta, 6-7 maggio 1989)*, Assisi, 1991, p. 165-178.
- Fiocchi Nicolai V., *Novità agiografiche dai restauri della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra degli affreschi della catacomba di S. Senatore ad Albano Laziale (Roma)*, in *RivAC*, 62, 1991, p. 463-464.
- Fiocchi Nicolai V. et alii, *Scavi nella catacomba di S. Senatore ad Albano Laziale*, in *RivAC*, 68, 1992, p. 7-140.
- Fiocchi Nicolai V., *Novità storico-agiografiche dai restauri delle pitture della catacomba di S. Senatore in Albano Laziale*, in *Bild-und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg 65. Geburtstag*, Münster, 1994, p. 53-60.
- Fiocchi Nicolai V., *Itinera ad sanctos. Testimonianze monumentali del passaggio dei pellegrini nei santuari del suburbio romano*, in *Akten des XII. Internationalen Kongress cit.*, II, p. 763-775.
- Fiocchi Nicolai V., *Origine e sviluppo delle catacombe romane*, in V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, a cura di, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg, 1998, p. 59-69.
- Fiocchi Nicolai V., *Considerazioni sulla funzione del cosiddetto battistero di Ponziano sulla via Portuense*, in Z. Mari, M. T. Petraia, M. Sperandio, a cura di, *Lazio fra antichità e medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, Roma, 1999, p. 323-332.
- Fiocchi Nicolai V., Enâ E., von Hesberg H., Ristow S., *Katakombe (Hypogaeum)*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, XX, Stoccarda, 2004, p. 342-422.
- Fiorani D., *Tecniche costruttive murarie medievali. Il Lazio meridionale*, Roma, 1996.
- Fiore Cavaliere M. G., *Fara Sabina-Monte Motilla-Oratorio di S. Martino, Indagini archeologiche*, in *Quaderni di Archeologia Etrusco-Italica*, 16, 1988, p. 441-451.
- Fischetti P. P., *Mercurio, Mithra, Michael : magia, mito e misteri nella grotta dell'arcangelo. Prima pubblicazione di iscrizioni e affreschi paleocristiani e longobardi, Monte Sant'Angelo*, 1973.
- Fleming J. V., *From Bonaventura to Bellini, an essay in Franciscan Exegesis*, Princeton N. J., 1982.
- Flusin B., *Les lieux saints de Jérusalem à l'époque byzantine*, in A. Vauchez, a cura di, *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires*, Roma, 2000 (*Collection de l'École française de Rome*, 273), p. 119-132.
- Fonseca C. D., *Civiltà rupestre in Terra Jonica*, Genova, 1970.
- Fonseca C. D., *Habitat-strutture-territorio : nuovi metodi di ricerca in tema di «civiltà rupestre»*, in Id., a cura di, *Habitat-Strutture-Territorio cit.*, p. 15-24.
- Fonseca C. D., *Metodi comparativi e aree geopolitiche nello studio della civiltà rupestre*, in Id., a cura di, *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre (la Serbia) cit.*, p. 13-19.

- Fonseca C. D., *La civiltà rupestre in Puglia*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano, 1980, p. 37-117.
- Fonseca C. D., « Ἐτι σπήλαιον σατανικὸν, ἀλλὰ ναὸν ἁγγελικόν ». *La dedizione di chiese e altari tra paradigmi ideologici e strutture istituzionali*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1989 (Sett. CISAM, XXXVI), II, p. 925-950.
- Fonseca C. D., *La vita in grotta fra Angeli e Demoni*, in M. Bussagli, M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio cit.*, p. 36-39.
- Fonseca C. D., a cura di, *La Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*, Atti del Primo convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Mottola-Casalterro 29 settembre-3 ottobre 1971, Genova, 1975.
- Fonseca C. D., a cura di, *Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale*, Atti del Secondo convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Taranto-Mottola 31 ottobre-4 novembre 1973, Taranto, 1977.
- Fonseca C. D., a cura di, *Habitat-Strutture-Territorio*, Atti del Terzo Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Taranto-Grottaglie, 24-27 settembre 1975, Galatina, 1978.
- Fonseca C. D., a cura di, *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino : la Serbia*, Atti del Quarto Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Taranto-Fasano 19-23 settembre 1977, Galatina, 1979.
- Fonseca C. D., a cura di, *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'impero bizantino : la Cappadocia*, Atti del Quinto convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Lecce-Nardò 12-16 ottobre 1979, Galatina, 1981.
- Fonseca C. D., a cura di, *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Atti del Sesto convegno di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, Catania, Pantalica, Ispica, 7-12 settembre 1981, Galatina, 1986.
- Frasca M., a cura di, *Leontini, il mare, il fiume, la città*, Catania, 2004.
- Fraschetti A., *La conversione da Roma pagana a Roma cristiana*, Bari, 1999.
- Frazer M., *Oreficerie altomedievali*, in R. Conti, a cura di, *Il Duomo di Monza*, 2 voll., Milano, 1989 (II ed. 1990), II (*I Tesori*), p. 15-48.
- Frugoni C., recensione al libro di C. D. Fonseca, *Civiltà rupestre in terra jonica*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XXVI, 1972, p. 492-496.
- Frugoni C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino, 1993.
- Frugoni C., *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in G. Giammaria, a cura di, *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma, 2001, p. 1-8.
- Führer J., Schultze V., *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens*, Berlino, 1907.
- Fusco U., *Via Salaria. Catacomba di Felicita (o di Massimo)*, in Pergola Ph., Santangeli Valenzani R., Volpe R., a cura di, *Suburbium cit.*, scheda n° 21 del cd-Rom.
- Gabielic S., *The iconography of the Miracle at Chonae. An unusual exemple from Cyprus*, in *Zograf*, 20, 1989, p. 95-103.
- Gaborit M., *Des Histoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine*, Poitiers, 2002.



- Galiani A., *Montoro nella storia e nel folklore*, Montoro Inferiore, 1947.
- Gamurrini G. F., Cozza A., Pasqui A., Mengarelli R., *Carta archeologica d'Italia (1881-1897). Materiali per l'Etruria e per la Sabina*, Firenze, 1972.
- Gandolfo F., *Aggiornamento scientifico*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli X-XIII. Aggiornamento scientifico di Francesco Gandolfo*, II, Roma, 1988, p. 247-372.
- Gandolfo F., *Luoghi dei santi e luoghi dei demoni : il riuso dei templi nel Medio Evo*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1989 (Sett.CISAM, XXXVI), II, p. 883-916.
- Gandolfo F., *Alla ricerca di una cattedrale perduta*, Roma, 1997 (*Storie di una città. Sutri*, 5).
- Gandolfo F., *Prefazione*, in G. Muollo, *La Basilica di Prata Principato Ultra*, Viterbo, 2001, p. XII-XIII.
- Gargana A., *La necropoli rupestre di S. Giuliano*, in *Monumenti antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, XXXIII, 1931, p. 298-443.
- Garrison E. B., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 voll., Firenze, 1953-1960.
- Gatta S., *Gargano, Galgano, Galvano ed altri*, Roma, 1997 (*Storie di una città. Sutri*, 6).
- Gentili F., *Il miracolo eucaristico di Bolsena e la bolla «Transiturus» di papa Urbano IV*, in *Bollettino di Studi e Ricerche*, I, 1985, p. 127-132.
- Gervasio F., *Santuari micaelici nel Lazio*, tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003, relatore Prof.ssa M. Falla Castelfranchi.
- Gervers M., *The iconography of the cave in Christian and Mithraic tradition*, in *Mysteria Mithrae. Atti del Seminario Internazionale su «La specificità storico-religiosa dei Misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia» (Roma e Ostia 28-31 marzo 1978)*, Roma, 1979, p. 579-599.
- Ghilardi M., *Le catacombe di Roma dal medioevo alla Roma sotterranea di Antonio Bosio*, in *Studi Romani*, 49, 2001, p. 27-56.
- Giacalone F., *Il simbolismo mitico-rituale connesso alla Grotta di S. Vivenzio a Norchia : ipotesi di un percorso storico-religioso*, in *Informazioni (Periodico del Centro di catalogazione dei beni culturali, Amministrazione Provinciale di Viterbo)*, I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 87-96.
- Girolami V., *Stimoli emotivi di un simbolismo scultoreo e geometrico astratto*, Ronciglione, 1996.
- Giuntella A. M., *Il Cristianesimo a Sutri : le testimonianze archeologiche*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia. II Convegno, Viterbo 7-8 maggio 1983*, Roma, 1984, p. 167-193.
- Grabar, A., *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Parigi, 1957.
- Grabar A., *Les ampoules de Terre Sainte*, Parigi, 1958.
- Grégoire R., *Presenze religiose e monastiche a Ninfa nel Medioevo*, in *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani, Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988*, Roma, 1990, p. 153-181.
- Grégoire R., *La foresta come esperienza religiosa*, in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Spoleto, 1990 (Sett.CISAM, XXXVII), II, p. 663-703.
- Grisar H., *Il Sancta Sanctorum ed il suo tesoro sacro*, Roma, 1907.

- Gross Th., *Lothar 3. und die Mathildischen Güter* Francoforte-Berna-New York-Parigi, 1990 (*Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften*, 419).
- Gruber A., *Jagdmotive auf Textilien von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, catalogo della mostra, Abbeg-Stiftung, Riggisberg, 29 aprile-1 novembre 1990, Abbeg-Stiftung, Riggisberg, 1990.
- Guacci F., *Affreschi medioevali nella «Grotta di San Michele»*, in *Mondo archeologico*, 18-19, agosto-settembre 1977, p. 8-11.
- Guadagno G., *Bernardo, Carinola e Foro Claudio tra falsificazioni e verità storiche*, in U. Zannini, G. Guadagno, S. Martino e S. Bernardo, Marina di Minturno, 1997, pp. 65-98.
- Guénon R., *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Parigi, 1962.
- Guerrini P., *Via Aurelia. Cimitero di Calepodio*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe, a cura di, *Suburbium cit.*, scheda n° 367 del cd-Rom.
- Guidobaldi F., Guiglia Guidobaldi A., a cura di, *Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma, IV-X secolo, Roma, 4-10 settembre 2000*, 3 voll., Città del Vaticano, 2002.
- Guillaumont A., *Un philosophe au désert. Évagre le Pontique*, Parigi, 2004.
- Guj M., *La concordia apostolorum nell'antica decorazione di San Paolo fuori le mura*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae Urbis cit.*, II, 1873-1892.
- Hadermann Misguisch L., *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*, Roma, 1986.
- Henzen G., *Scavi nel bosco sacro dei fratelli Arvali*, Roma, 1868.
- Hermanin F., *La Grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio*, in *Bullettino della Società Filologica Romana*, IV, 64, 1903, p. 1-11.
- Hermanin F., *Le pitture dei monasteri sublacensi*, in P. Egidi, V. Federici, G. Giovannoni, F. Hermanin, a cura di, *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, 1904, I, p. 407-531.
- Hjort O., *The first portrait of St. Benedict? Another look at the frescoes of Sant'Ermete in Rome and the development of a 12<sup>th</sup> century facial type*, in *Hafnia*, 8, 1981, p. 72-82.
- Hoegger P., *Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi. Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung*, Zuri-go, 1975.
- Hourlier J., *Le Mont Saint-Michel avant 966*, in *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, 5 voll., Parigi, 1966-1983, I (a cura di J. Laporte), 1966, p. 13-28.
- Iacobini A., *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990*, catalogo della mostra, Roma, 1989, p. 119-130.
- Ilari A., *L'agiografia di S. Cataldo, vescovo di Taranto*, in *Biblioteca di Latium. Scritti in onore di Filippo Caraffa*, Anagni, 1986, p. 105-186.
- Inguanez M., Leone M., Sella P., *Rationes Decimarum Italiae nei sec. XIII e XIV. Campania*, Città del Vaticano, 1942.
- Izzo Archimandrita J., *The antimimension in the liturgical and canonical tradition of the Byzantine and Latin churches*, Roma, 1975.

- Jacovelli G., *Nuove indicazioni di studio sulla civiltà rupestre medioevale pugliese*, in *Rivista storica del Mezzogiorno*, II, fasc. I-IV, 1967, p. 3-19.
- Jászai G., *Crocifisso*, in *EAM*, V, Roma, 1994, p. 577-586.
- Jessop L., *Pictorial cycles of non-biblical saints : the seventh-and eighth-century mural cycles in Rome and contexts for their use*, in *PBSR*, 68, 1999, p. 233-279.
- Johannowfsky W., *Relazione preliminare sugli scavi di Cales*, in *Bollettino d'Arte*, XLVI, 1961, p. 258-268.
- Jolivet Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Parigi, 1991.
- Jolivet Lévy C., *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, in *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 28, 1997, p. 187-198.
- Jolivet Lévy C., *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, in *CahA*, 46, 1998, p. 121-128.
- Jolivet Lévy C., *La Cappadoce après Jerphanion : les monuments byzantins des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, in *MEFRM*, 110, 2, 1998, p. 899-930.
- Jolivet Lévy C., *La Cappadoce médiévale, images et spiritualité*, Parigi, 2001.
- Josi E., *Cimitero di Generosa. Sterro della Basilica cimiteriale dedicata ai martiri Simplicio, Faustino e Viatrice sulla via Portuense*, in *RivAC*, 16, 1939, p. 323-326.
- Juhel V., *Le Bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, in *CahA*, 39, 1991, p. 111-132.
- Kaftal G., *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, 1965 (rist. anast. 1986).
- Kalby G., *Le grotte dei Santi e delle Formelle a Calvi*, in *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione. Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici promosso dalla Società di Terra di Lavoro, Capua e altrove, 26-31 ottobre 1966*, Roma, 1967, p. 337-342.
- Kalby G., *Insedimenti rupestri della Campania*, in C. D. Fonseca. a cura di, *La Civiltà rupestre medioevale cit.*, p. 153-172.
- Kartsonis A. D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton (N. J.), 1986.
- Kendrick A. F., *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*, 3 voll., Londra, 1920-1922.
- Kessler H., *The meeting of Peter and Paul in Rome : an emblematic narrative of spiritual brotherhood*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, 265-275.
- King D., *Early Textiles with Hunting Subjects in the Keir Collection*, in A. Muthesius, M. King, a cura di, *Collected Textile Studies. Donald King*, Londra, 2004, p. 1-16.
- Kinney D., *S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*, Ph. d., New York University, 1975.
- Kitzinger E., *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8 Jahrhunderts*, Monaco, 1934, p. 21-22.
- Kitzinger E., *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 83-150.
- Kitzinger E., *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo : i mosaici delle navate*, II, Palermo, 1993.
- Kostof S., *Caves of God. The monastic environment of Byzantine Cappadocia*, Cambridge (Mass.), 1972.

- Krautheimer R., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano, 1970.
- Ladner G., *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, in *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien*, V, 1931, p. 33-160.
- Ladner G. B., *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 voll., Città del Vaticano, 1984.
- Lassandro D., *Culti precristiani nella regione garganica*, in M. Sordi, a cura di, *Santuari e politica nel mondo antico*, Milano, 1983 (*Contributi dell'Istituto di storia antica*, IX), p. 199-209.
- Lavagne H., *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma, 1988 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 272).
- Lavermicocca G., *Cultura figurativa e committenza nella decorazione delle chiese-grotta pugliesi*, in *Nicolaus*, I, 1973, 2, p. 315-343.
- Leclercq H., *Candélabre*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, Parigi, 1910, coll. 1834-1842.
- Leggio T., *L'abbazia di Farfa tra «Longobardia» e «Romania». Alcune congetture sulle origini*, in *Rapporti tra le comunità monastiche benedettine italiane tra alto e pieno Medioevo*, Atti del III convegno del «Centro di Studi Farfensi», Santa Vittoria in Matenano 11-13 settembre 1992, Verona, 1994, p. 157-178.
- Le Goff J., *Il deserto-foresta nell'occidente medievale*, in J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, traduzione di G. Arnaldi, Roma-Bari, 1983, p. 27-44.
- Lehmann K., *The Dome of Heaven*, in *Art Bulletin*, XXVII, 1, 1945, p. 1-27.
- Lenormant F., *Notes archéologiques sur Terre d'Otranto*, in *Gazette Archéologique*, VII (1881-1882), p. 124.
- Leone De Castris P., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986.
- Lepre A., *Terra di Lavoro*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno*, 15 voll., Napoli, 1986-1991, V, *Napoli e le province*, 1987, p. 97-234.
- Leroi-Gourhan A., *Préface*, in *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Parigi, 1984, p. 3-7.
- Lesètre H., *Caverne*, in *Dictionnaire de la Bible*, II, Parigi, 1899, coll. 353-356.
- Liebl U., *Nuovi contributi sugli affreschi più antichi della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Spoleto*, in *Spoletium. Rivista di arte storia e cultura*, 36-37, 1992, p. 42-61.
- Lobrichon G., *Erémisme et solitude*, in *Monteluco e i monti sacri : atti dell'incontro di studio, Spoleto 30 settembre-2 ottobre 1993*, Spoleto, 1994, p. 85-124.
- Lodolo G., Fonseca C. D., *Discussione*, in C. D. Fonseca, a cura di, *La Civiltà rupestre medioevale* cit., p. 72-75.
- Lomartire S., *La pittura medievale in Lombardia*, in C. Bertelli, a cura di, *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano, 1994, p. 47-89.
- Longo U., *Agiografia e identità monastica a Farfa tra XI e XII secolo*, in *Cristianesimo nella storia*, 21, 2000, 2, p. 311-341.
- Lorenzoni G., *Le pitture di S. M. in Grotta a Rongolise e il problema della loro datazione*, in *Napoli Nobilissima*, V, Napoli, 1966, p. 45-52.
- Lovecchio M. M., Otranto G., a cura di, *San Nicola nell'arte in Puglia tra XI e*

- XII secolo, in *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto arte tradizioni*, Milano, 1987, p. 81-97.
- Macchiarella G. C., *Il ciclo di affreschi della cripta del santuario di S. Maria del Piano presso Ausonia*, Roma, 1981.
- Mackie G., *De Zeno Chapel a prier for Salvation*, in *PBSR*, 57, 1989, p. 172-199.
- Maddalo S., *Suggerzioni da un frammento*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, a cura di, *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., Roma, 1999, II, p. 623-632.
- Manente C., *Historie di Ciprian Manente da Orvieto*, Venezia, 1561.
- Mangia Bonella G. M., *Problematiche di restauro nella cripta di S. Cecilia a S. Callisto e nella catacomba di S. Sensatore ad Albano*, in *RivAC*, 67, 1991, p. 461-462.
- Mango C., Hawkins E. J. W., *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, p. 119-206.
- Mango C., *The Chalkoprataia Annunciation and Pre-Eternal Logos*, in *Deltion tès Christianikès archaiologhikès etareias*, 17, 1993-1994, p. 165-170.
- Manna B., *Contributi allo studio del cimitero di Ponziano sulla via Portuense*, in *Bullettino della Commissione di Archeologia Comunale di Roma*, 51, 1923, p. 163-224.
- Mannoni T., *Le rocce e le argille dell'Etruria meridionale*, in *Etruria meridionale. Conoscenza, conservazione, fruizione, Atti del Convegno, Viterbo, 29 novembre-1 dicembre 1985*, Roma, 1988, p. 39-42.
- Mara M. G., *Contributo allo studio del culto di S. Michele nel Lazio* in *ASRSP*, LXXXIII, 1960, p. 269-290.
- Mara M. G., *Una divinità pagana nella grotta di S. Michele sul Tancia*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXXIII, 1962, fasc. I, p. 104-107.
- Maraval P., *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Parigi, 1985.
- Maraval P., *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle)*, Parigi, 1996.
- Marcato E., *Conservazione e sviluppo dei dettami bizantini nella pittura rupestre della Basilicata*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XLII, 1995, p. 523-552.
- Marcato E., *Pittura rupestre in Basilicata : il problema della sovrapposizione e della ridipintura in alcune immagini ad affresco*, in *OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia*, 5, 1997, p. 137-150.
- Margiotta A., *L'antica decorazione absidale della basilica di san Pietro in alcuni frammenti al museo di Roma*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n. s., II, 1988, p. 21-33.
- Marinone M., *La decorazione pittorica della catacomba di Albano*, in *RINASA*, XIX-XX, 1972-1973, p. 103-138.
- Martin J.-M., *L'éremitisme grec et latin en Italie méridionale (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, in A. Vauchez, a cura di, *Ermite de France et d'Italie (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 313), p. 175-198.
- Martiniani-Reber M., *Le rôle des étoffes dans le culte des reliques au moyen age*, in *Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, 70, 1992, p. 53-58.

- Martiniani Reber M., *Tissus*, in J. Durand et alii, a cura di, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra, Parigi, 3 novembre 1992-1 febbraio 1993, Parigi, 1992, p. 192.
- Martiniani Reber M., *Tentures et textiles des Églises romaines au haut Moyen Age d'après le Liber Pontificalis*, in *MEFRM*, 111, 1, 1999, p. 289-305.
- Martorelli R., *Via Portuense, Catacomba di Generosa*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe, a cura di, *Suburbium cit.*, scheda n° 352 del cd-Rom.
- Martorelli R., *Via Portuense, Catacomba di Ponziano*, in Ph. Pergola, R. Santangeli Valenzani e R. Volpe a cura di, *Suburbium cit.*, scheda n° 349 del cd-Rom.
- Marucchi O., *La cripta sepolcrale di S. Valentino sulla via Flaminia*, Roma, 1878.
- Marucchi O., *Il cimitero e la basilica di S. Valentino e guida archeologica della Via Flaminia dal Campidoglio al Ponte Milvio*, Roma, 1890.
- Marucchi O., *Il cimitero di Commodilla e la basilica cimiteriale dei SS. Felice e Adauto ivi recentemente scoperta*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 10, 1904, p. 41-160.
- Masini N., *Evoluzione delle fasi di escavazione ed elementi architettonici del Santuario*, in C. D. Fonseca, a cura di, *Dalla 'defensa' di San Giorgio alla 'lama' della Madonna delle Grazie. Il santuario rupestre di San Marzano (TA)*, Galatina, 2001, p. 61-86.
- Mathis P., *Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano, L'edificio, Gli Affreschi*, in G. Orofino, a cura di, *Affreschi in Val Comino e nel cassinate*, Cassino, 2000, p. 76-78.
- Mathis P., *Chiesa di Santa Maria del Piano (Cripta)*, in G. Orofino, a cura di, *Affreschi in Val Comino cit.*, p. 45-49.
- Matteini M., Moles A., *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Firenze, 1989.
- Matthiae G., *Note di pittura laziale del Medioevo*, in *Bollettino d'Arte*, XXXVI, 1951, p. 112-118.
- Matthiae G., *Pittura romana del Medioevo*, 2 voll., I (*Secoli IV-X*), Roma, 1965, II (*Secoli XI-XIV*), Roma, 1966.
- Matthiae G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, 1967.
- Medea A., *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, 1939.
- Menestò E., a cura di, *Quando abitavamo in grotta. Atti del 1° Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Savelletri di Fasano 27-29 novembre 2003*, Spoleto, 2004.
- Messina A., *Le chiese rupestri del siracusano*, Palermo, 1979 (*Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neollenici*).
- Messina A., *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo, 1994 (*Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neollenici*).
- Messina A., *L'encomio di S. Marciiano (BHG 1030) e la basilica di S. Giovanni Evangelista a Siracusa*, in *Byzantion*, 65, 1995, p. 17-23.
- Messina A., *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara* Palermo, 2001 (*Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neollenici*).
- Miari M., *Offerte votive legate al mondo vegetale e animale nelle cavità naturali dell'Italia protostorica*, in L. Quilici, S. Quilici Gigli, a cura di, *Agricoltura*

- ra e commerci dell'Italia antica (*Atlante tematico di Topografia Antica, I supplemento*), Roma, 1995, p. 11-29.
- Micati E., *Eremiti e luoghi di culto rupestri della Majella e del Morrone*, Pescara, 1990.
- Miglio L., *Castel Sant'Elia*, in L. Cimarra et alii, a cura di, *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Lazio, Viterbo, 1)*, Spoleto, 2002, p. 3-36.
- Miglio L., *Sutri*, in L. Cimarra et alii, a cura di, *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Lazio, Viterbo, 1)*, Spoleto, 2002, p. 187-201.
- Mihályi M., *Cistercensi. Decorazione architettonica*, in *EAM*, IV, Roma, 1993, p. 835-849.
- Milani C., a cura di, *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d. C.*, Milano, 1977.
- Minasi M., *Cristo tra i santi Simplicio, Faustiniiano, Viatrice e Rufiniano*, in A. Donati, a cura di, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, Rimini 28 marzo-30 agosto 1998*, catalogo della mostra, Venezia, 1998, p. 298-299.
- Minasi M., *Madonna col Bambino tra i santi Felice e Adauto e la donatrice Turtura*, in A. Donati, a cura di, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, Rimini, 28 marzo-30 agosto 1998*, catalogo della mostra, Venezia, 1998, p. 296-298.
- Minasi M., *Madonna in trono col Bambino tra i SS. Felice e Adatto che presentano la defunta Turtura*, in S. Ensoli, E. La Rocca, a cura di, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, Roma 22 dicembre 2000-20 aprile 2001*, catalogo della mostra, Firenze, 2000, p. 656-660.
- Mittarelli G. B., Costadoni A., a cura di, *Annales Camaldulenses*, 9 voll., Venezia, 1755-1773.
- Mora L., Mora P., Philippot P., *La conservation des peintures murales*, Bologna, 1977.
- Morello G., *Il tesoro del Sancta Sanctorum*, in C. Pietrangeli, a cura di, *Il Palazzo apostolico Lateranense*, Firenze, 1991, p. 94-95.
- Morello G., *Coperchio di reliquiario con dipinti cristologici*, in A. Donati, a cura di, *Dalla terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli, Rimini 31 marzo-1 settembre 1996*, catalogo della mostra, Milano, 1996, p. 325-326.
- Moretti S., *Alle porte di Roma : un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire. La «Grotta degli Angeli» a Magliano Romano*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXVI, 2005, p. 105-133.
- Morey Ch. R., *The Painted Panel from the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift zum Sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, Düsseldorf-Bonn, 1926, p. 151-167.
- Moroni G., *Norma o Norba*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 103 voll., 48, Venezia, 1848, p. 105-106.
- Mortari L., *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVIII secolo*, Roma, 1957.
- Moscini M., *Cristina di Bolsena : culto e iconografia*, Viterbo, 1986.
- Mundell M., *Monophysite Church Decoration*, in A. Bryer, J. Herrin, a cura di, *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham, 1977.
- Muñoz A., *La Basilica di S. Lorenzo f.l.m.*, Roma, 1944.
- Muollo G., *La Basilica di Prata Principato Ultra*, Viterbo, 2001.

- Nestori A., *L'area cimiteriale sopra la tomba di S. Callisto sulla via Aurelia*, in *RivAC*, 64, 1968, p. 161-172.
- Nestori A., *La catacomba di Calepodio al III miglio dell'Aurelia Vetus e i sepolcri dei Papi Callisto I e Giulio I*, in *RivAC*, 47, 1971, p. 169-278; 48, 1972, p. 193-233.
- Nicoletti M., *L'architettura delle caverne*, Bari, 1980.
- Nimmo M., Olivetti C., *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale*, in *RINASA*, s. III, VIII-IX, 1985, p. 399-411.
- Nispi Landi C., *Storia dell'antichissima città di Sutri*, Roma, 1887.
- Noreen K., *Sant'Urbano alla Caffarella : Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctity of Martyrdom* (Ph. D. Diss., Johns Hopkins University), Baltimora, 1998.
- Orlandi M. A., *La Valle dell'Aniene nell'antichità*, in M. A. Orlandi, a cura di, *ACTA. XV centenario della venuta di S. Benedetto a Subiaco. Celebrazioni benedettine 1999-2001*, Subiaco, 2002, p. 13-38.
- Orofino G., *Considerazioni sulla produzione miniaturistica altomedievale a Montecassino attraverso alcuni manoscritti conservati all'archivio della Badia*, in *Miscellanea Cassinese*, 47, 1983, p. 131-185.
- Orofino G., *Benedettini, Pittura, miniatura e arti sontuarie*, in *EAM*, III, Roma, 1992, p. 346-355.
- Orofino G., *Affreschi in Val Comino e nel cassinato : un'iniziativa per la valorizzazione ed il recupero*, in *Eadem*, a cura di, *Affreschi in Val Comino e nel cassinato*, Cassino, 2000, p. 9-12.
- Orofino G., *La miniatura a Benevento*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Benevento, 20-27 ottobre 2002*, 2 voll., Spoleto, 2003, I, p. 545-565.
- Orselli A. M., *Santi e città. Santi e demoni urbani tra tardoantico e altomedioevo*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1989 (*Sett.CISAM*, XXXVI), II, p. 783-835.
- Osborne J., *Early medieval wall-paintings in the Catacomb of San Valentino*, Rome, in *PBSR*, 49, 1981, p. 82-90.
- Osborne J., *Notes on early Medieval Wall-Painting in Lazio*, in *Medieval Lazio. Studies in Architecture, Painting and Ceramics (Papers in Italian Archaeology III)*, s. I., 1982, p. 287-292.
- Osborne J., *The Roman Catacombs in the Middle Ages*, in *PBSR*, 53, 1985, p. 278-328.
- Osborne J., *Early medieval wall-painting in the roman catacombs : patronage and function*, in *RACAR*, 12, 2, 1985, p. 197-200.
- Osborne J., *The Atrium of S. Maria Antiqua, Rome : A History in Art*, in *PBSR*, 55, 1987, p. 186-223.
- Osborne J., *Textiles and their painted imitations in early Medieval Rome*, in *PBSR*, 60, 1992, p. 309-351.
- Otranto G., *Il «Liber de apparitione» e il culto di San Michele sul Gargano nella documentazione liturgica altomedievale*, in *Vetera christianorum*, 18, 1981, p. 423-442.
- Otranto G., *Riflessi del culto di San Michele del Gargano a Sutri in epoca medievale*, in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, Roma, 1984, p. 43-60.
- Otranto G., *Il santuario tra Oriente e Occidente*, in C. Carletti, G. Otranto, *Il*



- santuario di S. Michele arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo, Bari, 1990, p. 3-76.
- Otranto G., *La montagna garganica e il culto micaelico : un modello esportato nell'Europa altomedievale*, in *Monteluco e i monti sacri, Atti dell'incontro di studio, Spoleto 30 settembre-2 ottobre 1993*, Spoleto, 1994, p. 85-124.
- Otranto G., *Quindici secoli di storia per il santuario garganico : bilancio e prospettive degli studi*, in C. Carletti, G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti micaelici cit.*, p. 3-12.
- Otranto G., *Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, *Culte et pèlerinage cit.*, p. 43-64.
- Pace V., *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana : i casi di sant'Alessio e santa Cecilia*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI-XLVII, 1993-1994, p. 541-548 (rist. in Pace V., *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli, 2000, p. 69-85).
- Pace V., *La pittura medievale in Campania*, in C. Bertelli, a cura di, *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 243-269.
- Pace V., *La pittura rupestre in Italia meridionale*, in C. Bertelli, a cura di, *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 403-415.
- Pace V., *Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet cit.*, p. 341-343.
- Palazzo É., *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999.
- Panayotidi M., *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives*, in *CahA*, 23, 1974, p. 107-120.
- Pani Ermini L., *L'abbazia di Farfa*, in M. Righetti Tosti-Croce, a cura di, *La Sabina medievale*, Cinisello Balsamo, 1985 (II rist. 1990), p. 34-59.
- Pani Ermini L., *Il recupero dell'altura nell'altomedioevo*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, 2 voll., Spoleto, 1999 (*Sett.CISAM*, XLVI), II, p. 613-664.
- Parenti R., *I materiali da costruzione, le tecniche di lavorazione e gli attrezzi*, in G. P. Brogiolo, a cura di, *Edilizia residenziale tra V e VIII secolo. 4° Seminario sul Tardoantico e l'Altomedioevo in Italia Settentrionale, Monte Barro-Galbate 2-4 settembre 1993*, Mantova, 1994, p. 25-37.
- Parisse M., *Leone IX, santo*, in *Enciclopedia dei papi*, 3 voll., Roma, 2000, II, p. 157-162.
- Parlato E., Romano S., a cura di, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano, 2001 (I ed. 1992).
- Paschini P., *La «Passio» delle martiri sabine Vittoria e Anatolia*, Roma, 1919.
- Paschini P., *Ricerche agiografiche : S. Cristina di Bolsena*, in *RivAC*, 2, 1925, p. 167-194.
- Pasquetti A., *La chiesa rupestre di Santa Romana*, in *Geoarcheologia. Periodico dell'Associazione geo-archeologica italiana*, 2, 1995, p. 30-39.
- Patrich J., *Sabas Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington D.C., 1995.
- Pavia C., *Guida dei mitrei di Roma antica*, Roma, 1999.
- Peers G., *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Londra, 2001.

- Penco G., *Storia del Monachesimo in Italia dalle origini alla fine del Medio Evo*, Roma, 1961.
- Pennazzi S. A., *Vita et miracula S. Christinae*, Montefalisci, 1725.
- Penteriani Iacoangeli M. P., Penteriani U., *Nepi e il suo territorio nell'Alto Medioevo. Il Monachesimo nella Valle Suppentonia (476-1131)*, Roma, 1999.
- Pergola Ph., *La Magliana. Basilique cimétériale de Generosa*, in *MEFRA*, 99, 1987, p. 501-505.
- Pergola Ph., *Sanctuaires locaux et sanctuaires internationaux à Rome : les cas des basiliques de Domitille et de Generosa*, in *Akten des XII. Internationalen Kongress cit.*, II, p. 1097-1100.
- Pergola Ph., *Le catacombe romane. Storia e topografia, catalogo a cura di P. M. Barbini*, Roma, 1997.
- Pergola Ph., Santangeli Valenzani R., Volpe R., a cura di, *Suburbium. Il suburbio di Roma dalla crisi del sistema delle ville a Gregorio Magno. Atti delle giornate di studio sul suburbio romano, Roma, École française de Rome, 16-18 marzo 2000*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française*, 311).
- Perry M. P., *On the Psychostasis in Christian Art*, in *Burlington Magazine*, 22, 1912, p. 94-105, 23, 1913, p. 208-219.
- Pescione R., *La grotta di S. Michele ad Avella*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., I, 1920, p. 148-150, p. 172-174.
- Petrucchi A., *Origine e diffusione del culto di San Michele nell'Italia medievale*, in *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, 5 voll., Parigi, 1966-1983, III (a cura di M. Baudot), 1971, p. 13-28.
- Petrucchi E., *Santo patrono, culto dei santi e vissuto religioso nei comuni del Lazio settentrionale dal Medioevo all'età contemporanea*, in S. Boesch Gajano e E. Petrucchi, a cura di, *Santi e culti del Lazio. Istituzioni, società e devozioni. Atti del Convegno di studio, Roma 2-4 maggio 1996*, Roma, 2000, p. 409-577.
- Philippot P., *Préface a M. L. Hadermann, Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*, Roma, 1986, p. 13-15.
- Philippot P., *La conservazione degli affreschi di Ninfa*, in L. Fiorani, a cura di, *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani, Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 ottobre 1988*, Roma, 1990, p. 13-15.
- Piazza S., *Une Communion des apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano*, in *CahA*, 47, 1999, p. 137-158.
- Piazza S., *La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture*, in *RINASA*, 57, 2002 (2003), p. 169-208.
- Piazza S., *Pittura rupestre a San Giovanni a Pollo : dal culto agrario alla riforma gregoriana*, in R. Burri, A. Delacretaz, J. Monnier, M. Nobili, a cura di, *Ad Limina II. Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma, Roma, Istituto Svizzero-Villa Maraini, febbraio-aprile 2003*, Alessandria, 2004, p. 317-333.
- Piazza S., *Peintures rupestres dans le Latium à l'époque de la réforme grégorienne. La «Grotta di Santa Cristina» à Bolsena et autres lieux plus ou moins connus*, in S. Romano, J. Enckell, a cura di, *Rome et la réforme grégorienne. Atti del Convegno, Lausanne 10-11 dicembre 2004*, Roma in corso di stampa.

- Piferi M. E., *Affreschi romanici nel Viterbese*, Viterbo, 2001.
- Pitarakis B., *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christe-Enfant (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) : l'émergence d'un culte*, in *CahA*, 48, 2000, p. 45-58.
- Pocino W., *I santuari mariani del Lazio*, Roma, 2000.
- Pohlkamp W., *Tradition und Topographie : Papst Silvester I. (314-335) und der Drache vom Forum Romanum*, in *Römische Quartalschrift für christliche*, 78, 1983, p. 1-100.
- Polacco R., *La Cattedrale di Torcello*, Venezia-Treviso, 1984.
- Poncelet A., *S. Michele sul Monte Tancia*, in *ASRSP*, XXIX, 1906, p. 541-548.
- Popa T., *Piktura e shpellave eremite në Shqipni*, in *Studime historike*, 19, 3, 1965, p. 69-101.
- Prandi A., *Aspetti archeologici dell'eremitismo in Puglia*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII. Atti della seconda Settimana internazionale di Studio, Mendola 30 agosto-6 settembre*, Milano, 1965, p. 435-461.
- Prandi A., *Arte in Sabina*, in P. Brezzi et alii, a cura di, *Rieti e il suo territorio*, Milano, 1976, p. 305-383.
- Premoli B., *Gli affreschi di San Biagio a Nepi*, in *Commentari*, 26, 1975, p. 137-141.
- Pulcini G., *Da Saxa Rubra al Duomo dei Cosmati in Civita Castellana (Ager Faliscus. Quaderno 1)*, Civita Castellana, 1996.
- Quintavalle A. O., *Rongolise e Santa Maria della Piana : tesori dell'XI e del XII secolo*, Santa Maria Capua Vetere, 1934.
- Radožicka Paoletti M. A., *Sulle origini del Santuario di S. Michele sul Monte Tancia*, in *Analecta Bollandiana*, CVI, 1988, p. 99-111.
- Raggi A. M., *Tommaso apostolo (Iconografia)*, in *Bibl.SS*, XII, 1969, coll. 539-544.
- Raspi Serra J., *Insedimenti e viabilità in epoca paleocristiana nell'Alto Lazio*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Aquileia e altrove 27 maggio-1 giugno 1972*, Trieste, 1974, p. 398-401.
- Raspi Serra J., a cura di, *Corpus della scultura altomedievale*, Spoleto, 1974 (*Le Diocesi dell'Alto Lazio*, VIII).
- Raspi Serra J., *Insedimenti rupestri religiosi nella Tuscia*, in *MEFRM*, 88, 1976, p. 27-156.
- Raspi Serra J., *Il rapporto tra la «civitas» cistercense e la «civitas» romana*, in *I cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma, Roma 17-21 maggio 1977*, Roma, 1978, p. 275-279.
- Recio Vaganzones A., *S. Valentino di Terni nell'iconografia antica pittorica e musiva di Roma*, in I. Vázquez Janeiro OFM, a cura di, *Noscere sancta. Miscellanea in onore di Agostino Amore OFM († 1982)*, Roma, 1985, p. 427-445.
- Reekmans L., *La Tombe du pape Corneille et sa ragion cémétériale*, Città del Vaticano, 1964.
- Remondini G., *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli, 1747.
- Riccardi F., *La chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano presso Roccasecca*, in *Lazio ieri e oggi*, XXXIII, 8, 1997, p. 248-249.
- Ricci C., *Santa Cristina e il Lago di Bolsena*, Milano, 1928.
- Ricci F., *Aspetti di cultura figurativa medioevale e rinascimentale a Barbarano Romano*, in *Informazioni (Periodico del Centro di catalogazione dei beni*

- culturali, Amministrazione Provinciale di Viterbo*), I, 7, luglio-dicembre 1992, p. 70-74.
- Ricci F., *Gli affreschi della Grotta di S. Vivenzio a Norchia*, ivi, p. 77-86.
- Ricciardi M., *Nuove ricerche sul battistero nella catacomba di Ponziano a Roma*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova e altrove 21-26 settembre 1998)*, Bordighera, 2001, 2 voll., II, p. 957-974.
- Ricciardi M., *Gli edifici di culto del sopraterra della catacomba di Abdon e Sennen sulla via Portuense*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae Urbis cit.*, I, p. 661-676.
- Riccy A., *Memorie storiche dell'antichissima città di Alba Longa e dell'Albano moderno*, s.l. 1787.
- Riegl A., *Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria*, in S. Scarrocchia, a cura di, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti (1898-1905)*, Bologna, 1995, p. 173-236 (traduzione di P. Trost, S. Scarrocchia).
- Righetti Tosti-Croce M., *Il Sacro Speco di Subiaco e l'architettura dei Crociati in Terra Santa*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, Bologna, 1982, p. 129-135.
- Righetti Tosti-Croce M., *L'architettura del Sacro Speco*, in C. Giumulli, a cura di, *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano, 1982, p. 75-94.
- Righetti Tosti-Croce M., *Linee artistiche del Medioevo reatino*, in Eadem, a cura di, *La Sabina medievale*, Cinisello Balsamo, 1985, p. 11-31.
- Roatti A., *Documentazioni medievali nell'Avellinese*, in *Rivista di studi salernitani*, 7, 1971, p. 297-307.
- Robinne P.-E., *L'iconographie de saint Léonard*, in *Saint-Leonard-de-Noblat. Un culte, une ville, un canton*, Limoges, 1988, p. 17-28.
- Romano A. M., *La Grotta dei Santi*, in *Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli, 1995, p. 222.
- Romano E., *La basilica di Prata*, in *Napoli Nobilissima*, I, n. s., 1920, p. 165-167.
- Romano S., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V*, Roma, 1992.
- Romano S., *I pittori romani e la tradizione*, in M. Andaloro, S. Romano, a cura di, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, 2000, p. 133-173.
- Rotili M. (Marcello), *Il territorio beneventano fra Goti e Longobardi*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXXVII, 1990, p. 417-451.
- Rotili M. (Mario), a cura di, *Corpus della scultura altomedievale*, Spoleto, 1966 (*La diocesi di Benevento*, V).
- Rotili M. (Mario), *La basilica dell'Annunziata di Prata, monumento di età longobarda*, in *Atti del II Congresso nazionale di archeologia cristiana (Matera, 25-31 maggio, 1969)*, Roma, 1971, p. 401-412.
- Rotondi P., *Gli affreschi di Magliano Romano nella Galleria Corsini a Roma*, in *Le Arti*, 1939-1940, p. 288-292.
- Rouche M., *Le combat des saints anges et des démons: la victoire de Saint Michel*, in *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale*, 2 voll., Spoleto, 1989 (*Sett. CISAM*, XXXVI), II, p. 533-571.

- Rubino G., *Architettura rupestre medioevale in Calabria*, in C. D. Fonseca, a cura di, *La civiltà rupestre medioevale cit.*, p. 113-128.
- Ruggieri V., *Guillaume de Jerphanion et la Turquie de jadis*, Catanzaro, 1997.
- Russo E., *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma*, in *Bullettino dell'Istituto Storico per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, LXXXVIII, 1979, p. 35-85, LXXXIX, 1980, p. 71-150.
- Sacopoulo M., *La Theotokos à la mandorle de Lytrankomi*, Parigi, 1975.
- Saintyves P., *Les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*, in Id., *Porphyre l'ancre des nymphes*, Parigi, 1918, p. 37-256.
- Salazaro D., *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli, 1871.
- Salvadori M., *La chiesa di S. Pietro in Norchia*, in *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura*, 24, 1976, p. 62-72.
- Sangermano G., *Poteri vescovili e signorie politiche nella Campania medioevale*, Martina Franca, 2000.
- Santa Maria M., *Le vicissitudini dell'affresco di Cristo fra i quattro Santi della catacomba di Generosa*, in *RivAC*, 60, 1984, p. 199-205.
- Santella L., *Il culto di San Vivenzio a Blera*, in *Informazioni (Periodico del Centro di catalogazione dei beni culturali, Amministrazione Provinciale di Viterbo)*, I, 7, 1992, p. 97-112.
- Sauget J.-M., *Fortunata*, in *Bibl.SS*, V, 1964, coll. 975-976.
- Sauget J.-M., *Margherita, santa, martire di Antiochia di Pisidia*, in *Bibl.SS*, VIII, 1967, coll. 1150-1160.
- Sauro U., *Morfologia carsica*, in G. B. Castiglioni, a cura di, *Geomorfologia*, Torino, 1979, p. 209-254.
- Savio G., *Monumenta Onomastica Romana Medii Aevi (X-XII sec.)*, 5 voll., Roma, 1999.
- Saxer V., *Jalons pour servir à l'histoire du culte de l'archange Saint Michel en Orient jusqu'à l'iconoclasme*, in I. Vázquez Janeiro OFM, a cura di, *Noscere sancta. Miscellanea in onore di Agostino Amore OFM († 1982)*, Roma, 1985, p. 367-426.
- Saxer V., *I santi e i santuari antichi della via Salaria da Fidene ad Amiterno*, in *RivAC*, 66, 1990, p. 245-305.
- Scalzo M., *Sul rilievo di architetture rupestri*, Massafra, 2002.
- Scaraffia L., *Questioni aperte*, in S. Boesch Gajano, L. Scaraffia, a cura di, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, 1990, p. 11-19.
- Schmidt Colinet A., *Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom sinn eines geometrischen Ornaments*, in A. Stauffer, a cura di, *Textilien aus Ägypten*, Berna, 1991, p. 21-34.
- Schumacher R., Schumacher W., *Raffael, der Altar der 'Disputa' und die 'Messe von Bolsena'*, in *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di Alejandro Recio Veganzones*, Città del Vaticano, 1994, p. 553-573.
- Schuster I., *Della basilica di S. Martino e di alcuni ricordi farfensi*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 8, 1902, p. 47-54.
- Schuster I., *L'imperiale abbazia di Farfa*, Roma, 1911 (rist. anast. 1987).
- Schuster I., *Reliquie d'arte nella badia imperiale di Farfa*, in *ASRSP*, 34, 1911, p. 269-350.

- Schweicher C., *Grablegung Christi*, in *Lexikon del Christlichen Ikonographie*, II, Roma, Friburgo, Basilea, Vienna, 1970, coll. 192-196.
- Scortecchi D., *La diocesi di Orvieto*, Spoleto, 2003 (*Corpus della scultura alto-medievale*, XVI).
- Seibt W., *Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Ikonographie des Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde*, in *Byzantina*, 13, 1985, p. 551-564.
- Sensi M., *I grandi santuari micaelici d'Occidente*, in M. Bussagli, M. D'Onofrio, a cura di, *Le ali di Dio* cit., p. 126-133.
- Sensi M., *Santuari micaelici e primordi del francescanesimo*, in *Collectanea Franciscana*, 72, 2002, p. 5-104.
- Sensi M., *Alle radici della committenza santuariale*, in M. Tosti, a cura di, *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*, Roma, 2003 (*Collection de l'École française de Rome*, 317), p. 207-255.
- Sepière M.-Ch., *L'image d'un Dieu souffrant (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle). Aux origines du crucifix*, Parigi, 1994.
- Serra R., *Il santuario di Santa Maria ad Rupes*, s.l., 1899.
- Sestieri C., *La chiesa di S. Maria del Parto presso Sutri e la diffusione della religione di Mitra nell'Etruria meridionale*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, LXII, 1934, p. 33-36.
- Sestini A., *Il Paesaggio*, Milano, 1963 (*Conosci l'Italia*, VII).
- Simon M., *Les pèlerinages dans l'antiquité chrétienne*, in *Les pèlerinages de l'antiquité biblique et classique à l'occident médiéval (Études d'histoire des religions, collection dirigée par M. Philonenko e M. Simon)*, Parigi, 1973, p. 95-115.
- Simonelli F., *Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano, La storia*, in G. Orofino, a cura di, *Affreschi in Val Comino e nel cassinense*, Cassino, 2000, p. 75.
- Simonini L., a cura di, *Porfirio. L'antro delle Ninfe*, Milano, 1986.
- Sinatti D'Amico F., *Poverta e ricchezza nell'epoca gregoriana : principî e istituzioni*, in *La preparazione della Riforma gregoriana e del pontificato di Gregorio VII. Atti del convegno del Centro di Studi avellaniti, Fonte Avellana 22-24 agosto 1985*, Urbino, 1986, p. 121-159.
- Sommella P., *Arpino*, in *Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica*, II, 1966, p. 21-34.
- Souriau É., *Art préhistorique et esthétique du mouvement*, in *Mélanges de pré-histoire d'archéocivilisation et d'ethnologie offert à André Varagnac*, Parigi, 1971, p. 697-705.
- Speciale L., *Note per l'arte cassinense del XII secolo*, in *Monastica*, V, 1987 (*Miscellanea cassinense*, 52), p. 203-240.
- Speciale L., *La Chiesa Rupestre di Santa Maria in Grotta (Notizie storiche/Le pitture)*, in *Civiltà Aurunca*, 26, 1994, p. 33-38, 63-80.
- Speciale L., *London, British Library, Exultet*, in G. Cavallo, a cura di, *Exultet* cit., p. 249-252.
- Speciale L., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 12958 (Bibbia del Pantheon)*, in M. Maniaci, G. Orofino, a cura di, *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*,

- catalogo della mostra, Montecassino-Firenze, 2000-2001, Carugate, 2000, p. 262-271.
- Speciale L., *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in A. C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo : i modelli. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre-1 ottobre 1999*, Milano, 2002, p. 673-681.
- Spera L., *Il paesaggio suburbano di Roma dall'antichità al Medioevo*, Roma, 1999.
- Spera L., *Tradito legis et clavium*, in F. Bisconti, a cura di, *Temî di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, p. 288-293.
- Steingraber S., *Neue Grabungen in der Felsgräber- nekropole von San Giuliano bei Barbarano Romano (VT)*, in *Antike Welt*, 23, 1992, p. 221-223.
- Stevenson H., *Das Coemeterium der h. Christina zu Bolsena*, in *Römische Quartalschrift*, II, 1888, p. 327-353.
- Styger P., *Die römischen Katakomben*, Berlino, 1933.
- Supino Martini P., *Roma e l'area grafica romanesca (secoli X-XIII)*, Alessandria, 1987.
- Tagliatalata G., *Dell'antica Basilica e della catacomba di Prata in Principato Ulteriore e di alcuni monumenti avellinesi*, in *Archivio storico delle province meridionali d'Italia*, III, fasc. I, 1878, p. 129-145.
- Tampáki S., *Ο ΓΟΛΓΟΘΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΣΤΟΝ ΠΑΝΙΕΡΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ*, in *Byzantina*, 21, 2000, p. 493-521.
- Taylor A. *Local Cults in Etruria*, Roma, 1923.
- Testini P., *Il simbolismo degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Spoleto, 1985, *Sett. CISAM*, XXXI, II, p. 1107-1168.
- Testini P., *Egeria e il S. Sepolcro di Gerusalemme. Qualche appunto per il traduttore*, in *Atti del Convegno internazionale sulla Peregrinatio Egeriae. Nel centenario della pubblicazione del Codex Aretinus 405, Arezzo, 23-25 ottobre 1987*, Arezzo, 1990, p. 215-230.
- Teteriatnikov N., *The true Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the post-iconoclastic re-evaluation of the cross*, in *Deltion tès Christianikès etareias*, IV, 1995, p. 169-188.
- Thierry M., Thierry N., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağ*, Parigi, 1963.
- Thiery A., *La peinture murale*, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma, 1978, IV, p. 467-489.
- Thümmel H. G., *Das Apsismosaik von San Clemente in Rom*, in F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, a cura di, *Ecclesiae Urbis cit.*, III, p. 1725-1738.
- Toesca P., *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, 2 voll., Torino, 1927.
- Tomassetti G., *Della campagna romana nel medio evo*, in *ASRSP*, VII, 1884, p. 216-217.
- Tomei A., *Gli affreschi : una lettura*, in G. Giammaria, a cura di, *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma, 2001, p. 39-46.

- Torriero G., *La Chiesa Rupestre di Santa Maria in Grotta (Le chiese rupestri/ Santa Maria in Grotta)*, in *Civiltà Aurunca*, X, 26, 1994, p. 19-27, 39-62.
- Toubert H., *Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala Synagoga*, in *CahA*, XIX, 1969, p. 167-189.
- Toubert H., *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII<sup>e</sup> siècle*, in *CahA*, 20, 1970, p. 99-154.
- Toubert H., *Les représentations de l'Ecclesia dans l'art des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, in *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, XIII, Todi, 15-18 ottobre 1972*, Todi, 1973, p. 67-101.
- Toubert H., *Rome et le Mont-Cassin : nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint Clement de Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976, p. 1-33.
- Toubert H., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Parigi, 1990.
- Toubert H., *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, traduzione e aggiornamento scientifico a cura di L. Speciale, Milano, 2001.
- Trotta M., *I luoghi del «Liber de Apparitione». Il santuario di S. Michele dal V all'VIII secolo*, in C. Carletti, G. Otranto, a cura di, *Culto e insediamenti micalici cit.*, p. 125-165.
- Trotta M., *I Longobardi di Benevento e il santuario di S. Michele al Gargano : edilizia sacra e nuovi spazi culturali tra VII e VIII secolo*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo Spoleto, Benevento 20-27 ottobre 2002*, 2 voll., Spoleto, 2003, II, p. 1649-1668.
- Trotta M., *Il Liber de apparitione sancti Michaelis in monte Gargano : l'individuazione dei luoghi e dei resti monumentali del V e del VI secolo*, in *1983-1993 : dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cassino 20-24 settembre 1993*, a cura di E. Russo, 3 voll., Piedimonte Matese, 2003, II, p. 761-770.
- Trotta M., Renzulli A., *La grotta garganica : rapporti con Mont-Saint-Michel e interventi longobardi*, in P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, a cura di, *Culte et pèlerinage cit.*, p. 427-448.
- Tutini C., *Notitie della vita e miracoli di due Santi Gaudiosi e del Martirio di S. Fortunata e Fratelli e del loro culto e veneratione in Napoli*, Napoli, 1634.
- Ughelli F., *Italia sacra sive de episcopis Italiae. Editio secunda aucta ed emendata a cura di Nicola Coleti*, 10 voll., Venezia, 1717-1722.
- Valentini G., *L'iconografia rupestre e i suoi riflessi teologici e dottrinali*, in C. D. Fonseca, a cura di, *La Civiltà rupestre medioevale cit.*, p. 61-72.
- Van Marle R., *La peinture romaine au Moyen Age. Son développement du VI<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Strasburgo, 1921.
- Van Moorsel P., *Le monastère de Saint-Paul près de la mer Rouge*, Cairo, 2002.
- Vauchez A., *Reliquie, santi e santuari, spazi sacri e vagabondaggio religioso nel Medioevo*, in A. Vauchez, a cura di, *Storia dell'Italia religiosa, I. L'Antichità e il Medioevo*, Bari, 1993, p. 455-484.
- Veganzones A. R., *S. Valentino di Terni nell'iconografia antica pittorica e musiva di Roma*, in I. Vázquez Janeiro OFM, a cura di, *Noscere sancta. Mi-*



- scellanea in onore di Agostino Amore OFM († 1982)*, Roma, 1985, p. 427-445.
- Velmans T., *La pittura murale in Georgia*, in T. Velmans, A. Alpago Novello, *Georgia. Affreschi e architetture*, Milano, 1996, p. 9-190.
- Venditti A., *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967.
- Verani C., *A Cottanello i più antichi dipinti della Sabina*, Rieti, 1954.
- Verani C., *Gli affreschi della Grotta di S. Nicola e delle chiese di S. Maria e di S. Mauro a Capradosso*, Rieti, 1958.
- Verani C., *Cottanello e gli affreschi di S. Cataldo*, in *Lazio ieri e oggi*, IV, 1968, 1, p. 30-31.
- Verrando N., *La 'Passio Callisti' e il santuario della via Aurelia*, in *MEFRA*, 96, 1984, p. 1039-1083.
- Verrando N., *L'attività edilizia di papa Giulio I e la basilica al III miglio della via Aurelia «ad Callistum»*, in *MEFRA*, 97, 2, 1985, p. 1021-1061.
- Verrando N., *Analisi topografica degli antichi cimiteri sotterranei ubicati nei pressi delle due vie Aurelie*, in *RivAC*, LXIII, 1987, p. 293-357.
- Vikan G., *Early Byzantine Pilgrimage Devotionalia as Evidence of the Appearance of Pilgrimages Shrines*, in *Akten des XII. Internationalen Kongress cit.*, I, p. 377-388.
- Vileisis B. A., *The Genesis cycle of Santa Maria Antiqua* (Ph. D. Diss., Princeton University), Filadelfia, 1979.
- Villette P., *Augusto, abate di Sinforiano*, in *Bibl.SS*, II, 1962, coll. 591-592.
- Villucci A. M., *I monumenti di Sessa Aurunca*, Scauri, 1980.
- Villucci A. M., *Gli affreschi di S. Michele di Gualana a Fasani di Sessa Aurunca*, in Id., *Testimonianze della pittura medievale in territorio aurunco*, Marina di Minturno, 1999, p. 9-16 (1ª ed. Scauri 1986).
- Villucci A. M., *Le pitture di Santa Maria in Grotta a Rongolise*, in *Campania Felix*, II, 16, 1997, p. 315 (rist. in : Id., *Testimonianze della pittura medievale in territorio aurunco*, Marina di Minturno, 1999, p. 33-36).
- Viscontini M., *La figura di Pietro negli atti degli apostoli. Un caso particolare : la Cappella Palatina di Palermo*, in L. Lazzari, A. M. Valente Bacci, a cura di, *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo, Atti del Primo Convegno tenutosi in occasione dello Studiorum universitatum docentium congressus, Viterbo-Roma 5-8 settembre 2000*, Louvin-La-Neuve, 2001, p. 457-483.
- Volbach W. F., *Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 17, 1940-1941, p. 97-126.
- Volbach W. F., *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano, 1942.
- von Falkenhausen V., *La Campania fra Goti e Bizantini*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli, 1992, p. 7-35.
- Vööbus A., *History of Ascetism in the Syrian Orient. A Contribution to the History of Culture in the Near East*, 3 voll., Lovanio, 1958, 1960, 1988 (*Corpus scriptorum christianorum orientalium. Subsidia*, 14, 17, 81).
- Vorreux D., *Tau simbolo francescano*, Padova, 1988, trad. di A. Bossut Tichioni.
- Waetzoldt S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienna-Monaco, 1964.

- Walter C., *Art and Ritual of the Bizantine Church*, Londra, 1982.
- Warland R., *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Roma-Friburgo-Vienna, 1986 (*Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. Supplementheft*, 41), p. 200-205.
- Weitzmann K., *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, p. 33-55.
- Weitzmann K., *From the Sixth to the Tenth Century*, in *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: the Icons*, I, Princeton N. J., 1976.
- Wessel K., *Konstantin und Helena*, in *Reallexikon zur byzantinische Kunst*, Stoccarda, IV, 1990, coll. 357-366.
- Wettstein J., *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Ginevra, 1960.
- Wharton Epstein A., *The Political Content of the Paintings of Saints Sophia at Ohrid*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 29, 1980, p. 315-329.
- Williamson P., *Notes on the Wall-paintings in Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, in *PBSR*, 55, 1987, p. 224-228.
- Wilpert J., *Die Katakombengemälde und ihre Alten Copien*, Friburgo di Brsgovia, 1891.
- Wilpert J., *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903.
- Wilpert J., *Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei Santi Felice e Adauto nel cimitero di Commodilla*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 10, 1904, p. 161-170.
- Wilpert J., *Beiträge zur christlichen Archäologie VIII. Krypten und Gräber von Märtyrern und solche von gewöhnlichen Verstorbenen*, in *Römische Quartalschrift für Kirchengeschichte*, XXII, 1908, p. 74-195.
- Wilpert J., *La cripta dei papi e la cappella di Santa Cecilia nel cimitero di Callisto*, Roma, 1910.
- Wilpert J., *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, 4 voll., Friburgo, 1914-1917.
- Zannini U., *San Martino: vita e culto di un santo attraverso le falsificazioni medievali*, in U. Zannini, G. Guadagno, *S. Martino e S. Bernardo*, Marina di Minturno, 1997, p. 13-45.
- Zchomelidse N. M., *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma, 1996.
- Zeza F., *La grotta dei Cervi sul canale d'Otranto: l'ambiente cursico ipogeo e lo stato di conservazione delle pitture parietali*, Lecce, 2003.
- Zuccaro R., *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, 1977.

## INDICE DEI LUOGHI

- Acuziano, monte, 77, 82-83, 183, 214-215  
    San Martino, eremo e ipogeo, 77, 78 n., 82, 214
- Alatri  
    «Cripta» di San Michele Arcangelo, 7, 128, 130, 131 n., 230-231
- Albania, 2
- Albano  
    Catacomba di San Senatore, 86, 87 n., 92, 204, 232
- Alife (*Aliphem*), 195
- Altamira, 1
- Ardea, ipogeo, 105
- Armenia, 3
- Arpino (*Arpinum*)  
    Ipogeo di San Michele Arcangelo, 19, 129, 131-132, 135, 195, 199, 211, 244
- Asprano, v. Roccasecca
- Ausonia  
    Cripta di Santa Maria del Piano, 152, 179
- Autore, monte, v. Vallepietra
- Avella  
    Grotta di San Michele, 148, 170, 195, 221-222, 248
- Barbarano Romano  
    Grotta di San Simone, 39  
    San Giuliano, necropoli, 39
- Bassano Romano  
    San Giovanni a Pollo, 5-6, 21, 40, 43, 229-230, 241, 245
- Bawit, 96
- Benevento, 8 n.
- Betlemme, 14
- Blera, 58
- Bolsena  
    Catacombe, sala del Miracolo, v.  
    Grotta di Santa Cristina  
    Grotta di Santa Cristina, 43-47, 204-205, 211, 227-230, 232
- Bominaco  
    Chiesa di San Pellegrino, 72-73, 131 n.
- Borgo San Pietro  
    Convento della Beata Filippa Mareri, museo, 71, 73, 246
- Bucciano, 169
- Bufoni, monte, 175
- Cajazzo, 7 n.
- Calvi (*Cales*), 7 n., 148  
    Grotta dei Santi, 22, 145-146, 154, 162-163, 169, 172 n., 173, 183 n., 201-202, 217-220, 222-223, 232, 239-243, 248  
    Grotta delle Fornelle, 145, 148, 150 n., 152, 183, 201, 232, 243
- Cappadocia, 1, 3, 25, 27, 30 n., 33  
    *Bahattin kilise*, 59 n.  
    Göreme, 3  
    Ürgüp, 3
- Capradosso  
    Grotta di San Nicola, 70, 73, 232, 246-248
- Capranica, 51
- Caprile  
    Santa Maria delle Grazie, 135, 138, 247
- Capua, 7 n., 146, 195, 217  
    San Michele a Corte, 146  
    Santi Rufo e Carponio, 172 n., 219
- Carinola, 7 n., 160, 186-187
- Carneas, 15
- Caserta, 7 n., 185  
    Reggia, Museo dell'Opera e del Territorio, 149, 244
- Caserta Vecchia  
    San Pietro ad Montes, 225 n.
- Castel Campagnano, 8 n.
- Castellammare di Stabia  
    Grotta di San Biagio, 135 n., 172 n., 183
- Castel Sant'Elia, 190
- Ceri  
    Chiesa dell'Immacolata, 127, 231, 240
- Chonae, 192-193
- Ciesco Alto, monte, 170
- Cimitile, 67 n., 151 n.

- Oratorio dei SS. Martiri, 218
- Cipro  
Chiesa della Panaghia Angheloktistos, 200
- Civita Castellana, 52, 243  
Colle del Vignale, 52  
Duomo, 52 n.  
Grotta di San Cesareo, 52, 54  
Grotta di Sant'Ippolito, 52 n., 245  
Grotte di San Selmo, 54, 55 n., 243
- Città del Vaticano  
Basilica di San Pietro, 143  
Oratorio di Giovanni VII, 118
- Colli Albani, 30
- Colosse, 193
- Costantinopoli, 214  
Monastero delle Blacherne, 121
- Cottanello  
Eremo di San Cataldo, 74-76, 212, 231, 242
- Creta, 19 n.
- Eleona, monte, 15
- Faicchio, 164  
*Falerii Veteres*, 53
- Farfa, 77, 83, 214
- Fasani  
Grotta di San Michele, 148, 153-154, 201, 222-223, 234, 240
- Foglianese  
Grotta di San Michele, 35
- Foroclaudio, v. Ventaroli
- Francigena, via, 205, 211
- Gaeta, 155, 222
- Gargano, monte, 25, 35, 193-196, 202  
Santuario di San Michele arcangelo, 35, 193, 202
- Garigliano, 160
- Georgia, 2
- Gerusalemme, 16, 18  
Cappella dell'Invenzione della Santa Croce, 15 n.  
Golgotha, 14-16, 204  
Grotta del Getsèmani, 15, 204  
Grotta della Natività, 15, 204  
Grotta dell'Ascensione, 204  
Rotonda dell'Anastasis, 16  
Santo Sepolcro, 15
- Gioia Sannitica, 8 n.
- Gornate Superiore  
Chiesa di S. Michele, 223
- Grisolia, 197 n.
- Hebron, 15
- Irpinia, 177
- Ischia di Castro  
Eremo di Poggio del Conte, 56, 212, 231, 243-244, 248  
Museo civico, 57, 244
- Kellia, complesso monastico, 82, 215
- Laodicea, 193
- Lascaux, 1
- Lentini  
Grotta del Crocifisso, 51
- Libano, v. Qabr Hiram
- Limoges, 191
- Londra  
British Museum, 89
- Lourdes, 237-238
- Magliano Romano  
Chiesa di San Giovanni Battista, 90, 246  
Grotta degli Angeli, 32, 37, 60, 90, 92, 93 n., 230-231, 240, 245-246  
Chiesa di S. Arcangelo de Malliano, 93
- Maiori  
Santa Maria de Olearia, 172 n.
- Malta, 207
- Massico, monte, 186  
*Cella sancta crucis*, 158  
Eremo di San Martino, v. Grotta di San Martino  
Grotta di San Martino, 35, 155, 185-187, 190, 208, 209 n., 215-217
- Mirteto, monte, v. Ninfa
- Monaco di Gioia, monte  
Grotta di San Michele, 34-35, 164, 195, 197, 200, 211, 224, 234, 240, 248
- Montecassino, monastero, 135, 159, 166, 183 n., 185, 217, 224, 226
- Monteleone Sabino, 24
- Montoro inferiore  
Grotta di San Michele, 175, 195
- Mont-Saint-Michel, 196
- Monza  
Tesoro del Duomo, 13-14
- Motilla, monte : v. Acuziano
- Napoli, 217  
Catacomba di San Gennaro, 96
- Nazareth, 15
- Nebo, monte, 16

- Nepi, 52  
Chiesa di San Biagio, 93
- Ninfa  
Grotta di Sant'Angelo, 7, 19, 35, 139, 141, 195, 202, 237-238, 244  
Monastero di Santa Maria, 141
- Norchia, 60  
Grotta di San Vivenzio, 21, 25, 38, 57-58, 60, 64, 202, 211, 230-231, 233  
Cattedrale di San Pietro, 60 n.
- Ochrìde  
Santa Sofia, 122
- Olevano sul Tusciano, santuario micaelico, 37, 196  
Chiesa dell'Angelo, 139, 148
- Osios Loukas*, monastero, 172
- Palermo  
Cappella Palatina, 51 n.  
Santa Maria dell'Ammiraglio, 163
- Palestina, v. Terrasanta
- Pantalica, 30 n.
- Parenzo  
Basilica Eufrasiana, 96
- Poggio del Conte, v. Ischia di Castro
- Prata Principato Ultra  
Basilica dell'Annunziata, 9 n., 177, 204-205, 211, 217  
Grotta dell'Angelo, 177
- Preturo, 175
- Puglia, 2 n., 3, 25, 31 n., 33, 196, 238
- Qabr Hiram  
Chiesa di san Cristoforo, 81-82, 214
- Quindici, 151 n.
- Ravenna  
Sant'Apollinare Nuovo, 96
- Reun, 57
- Roccantica  
Eremo di San Leonardo, 237
- Roccasecca  
Grotta dello Spirito Santo, 35  
Sant'Angelo in Asprano, 36, 135-137, 195, 200, 211, 226, 247
- Roma, 18, 23, 130, 204, 223-224, 229 n., 230  
Basilica dei Santi Cosma e Damiano, 229  
– di San Clemente, 224, 230  
– di San Giovanni in Laterano, 143  
– di San Lorenzo fuori le mura, 130  
– di San Paolo fuori le mura, 93, 143  
– di Santa Cecilia in Trastevere, 130, 231  
– di Santa Maria in Trastevere, 40  
– di Santa Maria Maggiore, 40
- Campidoglio, 23
- Cappella dei Santi Primo e Feliciano (Santo Stefano Rotondo), 104, 119  
– dei Santi Quirico e Giulitta (Santa Maria Antiqua), 114  
– di San Venanzio (Battistero Lateranense), 113
- Castel Sant'Angelo, 196
- Catacomba di Commodilla, 93  
– di Felicità, 98-100  
– di Generosa, 100  
– di Lucina, 93  
– di Ponziano, 31 n., 103, 203, 207, 212  
– di San Calepodio, 105  
– di San Callisto, 18, 111, 208  
– di San Sebastiano, 204  
– di San Valentino, 114, 206
- Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, 135  
– di San Crisogono, 223  
– di San Gabriele sull'Appia, 105  
– di San Giovanni a Porta Latina, 167 n.  
– di San Gregorio al Celio, 61  
– di San Martino ai Monti, 22  
– di Santa Bibiana, 102 n.  
– di Santa Maria Antiqua, 68, 102, 114, 118, 121, 221  
– di Santa Susanna, 99  
– di Sant'Urbano alla Caffarella, 50, 68 n.
- Cimitero di Ermete, 50  
– di Massimo, v. Catacomba di Felicità
- Cripta di Santa Cecilia, v. catacomba di San Callisto  
– di Lucina, v. catacomba di San Callisto
- Foro Romano, 23
- Mole Adriana, v. Castel Sant'Angelo
- Museo di Palazzo Venezia, 245
- Sancta Sanctorum, 13, 197 n.
- Sepolcro di papa Cornelio, v. catacomba di San Callisto
- Rongolise  
Santa Maria in Grotta, 10, 145, 160-164, 202, 209, 217, 220, 232, 241, 248

- Sabina, 24, 83, 242  
 Salonicco, 239  
 San Martino, eremo, v. Acuziano  
 San Marzano  
 Chiesa di Santa Maria delle Grazie,  
 v. Taranto  
 Santa Maria in Foroclaudio, v. Ventaroli  
 Sant'Angelo, monte, v. Gargano  
 Sant'Angelo in Formis, 148, 152, 164,  
 181, 225  
 San Vincenzo al Volturno, abbazia,  
 186, 217  
 Cripta di Epifanio, 180  
 Saqqara, 96  
 Serbia, 2, 25  
 Sessa Aurunca, 7 n., 148, 160  
 Sinai, 16, 212  
 Siponto, 25, 60  
 Siracusa  
 Catacombe di San Giovanni, 18  
 Siria, 81, 83, 184, 214-215, 217  
 Soratte, monte, 24, 86 n.  
 Eremo di Santa Romana, 237  
 Spoleto  
 Santi Giovanni e Paolo, 230 n.  
 Staffoli, 70 n.  
 Subiaco  
 Grotta di Chelidonia, 21  
 Sacro Speco, monastero, 119-120,  
 122, 188-189, 236  
 – cappella di San Gregorio, 123-124,  
 237  
 – Chiesa Inferiore, 122, 124  
 – Chiesa Superiore, 124-125, 237  
 – Grotta dei Pastori, 119-120, 122,  
 189, 211  
 – Grotta della Preghiera, 120, 122-  
 124  
 – Sacro Speco (grotta), 119 n., 120-  
 121, 189, 241  
 – Scala Santa, 122, 189  
 Santa Scolastica, monastero, 140-  
 141  
 Suppentonia, valle, 38, 190-191, 198  
 Basilica di Sant'Anastasio, 43, 47,  
 50, 190 n., 198, 228, 231  
 Chiesa di San Michele, 198  
 Grotta di San Leonardo, 37, 47, 51,  
 191, 211, 244  
 Monastero *sancti Aeliae*, 191  
 Santuario di Santa Maria ad Rupes,  
 190 n.
- Sutri, 19, 51-52  
*Cella Sanctae Fortunatae*, 61-62  
 Chiesa di Santa Fortunata, 37, 61,  
 244, 246-247  
 Museo civico, 247  
 Santuario di Santa Maria del Parto,  
 9 n., 19, 63, 195, 202 n., 233
- Taburno, monte  
 Grotta di San Mauro, 21, 35, 167,  
 245  
 Grotta di San Simeone, 21, 169,  
 209 n.
- Taleo, monte, 119, 189-190, 236
- Tancia, monte, 86 n.  
*Ecclesia sancti Angeli*, 86  
 Grotta di San Michele, 19, 23, 83,  
 195, 199, 208, 209 n., 232, 237, 243
- Taranto, 75 n.  
 San Marzano, chiesa di Santa Ma-  
 ria delle Grazie, 33 n.  
 Cattedrale, 75
- Teano (*Teanum*), 7 n., 195
- Tebaide, 81-82, 181-182
- Terra di Lavoro, 7
- Terrasanta, 13-14, 17-18, 75 n., 122 n.,  
 172, 190, 222
- Tivoli  
 Tempio della Tosse, 68, 221
- Torcello  
 Duomo, 163
- Trebula Mutuesca, 24
- Tuscania  
 San Pietro, 231
- Tuscia, 5, 56, 190
- Vallepietra  
 Santuario della Santissima Trinità,  
 19, 21, 60, 125-126, 209 n., 211,  
 230, 240, 248
- Vallerano  
 Grotta del Salvatore, 5-6, 65, 67,  
 183-184, 220, 233, 240, 244, 245 n.
- Varese, v. Gornate Superiore
- Ventaroli  
 Santa Maria in Foroclaudio, 154
- Verona  
 Biblioteca capitolare, 94
- Vienna  
 Nationalbibliothek, 57
- Vignanello  
 Grotta di San Lorenzo, 68

## INDICE DEI NOMI\*

- Abdon, martire, 203  
 Adauto, martire, 94  
 Adriano I, papa, 100  
 Adriano IV, papa, 60  
 Alessandro II, papa, 176  
 ALTO BAUER F., 114  
 Anastasio, monaco, 190, 198  
 ANDALORO M., 117 n., 118  
*Andreas*, abate, 66, 184  
 Anselmo, santo, 54 n.  
 Antonino di Piacenza, 16, 18  
 Antonino, martire, 140  
 Antonio, monaco, 181  
 APOLLONJ GHETTI B. M., 61 n., 64 n.  
 Arechi II, duca longobardo, 187, 207
- BAGATTI B., 94  
 Balduino, abate, 166  
 BAROSSO M., 141-142  
 Bartolomeo, apostolo, 75  
 BELTING H., 146 n., 179 n., 217  
 Benedetto da Norcia, 120, 155, 185, 188-189, 198, 236  
 Benedetto II, papa, 113  
 BERANGER E. M., 135 n.  
 Berardo, abate, 83, 208  
 BERTAUX É., 4, 179, 183 n.  
 BERTELLI G., 135 n.  
 BERTINI CALOSSO A., 66, 69-70, 243 n.  
 BISCONTI F., 89, 111  
 BOLDETTI M., 94, 97  
 Bonifacio I, papa, 98 n.  
 Bonifacio V, papa, 196  
 BORRELLI N., 156 n.  
 BORSELLINO E., 64 n.  
 Bosio, Antonio, 93, 115-118  
 BRANCIANI L., 78 n.  
 BRELICH A., 21  
 Bruno, confessore, 140-141
- Callisto, papa, 106  
 CAMPAGNA O., 197 n.  
 CAPRIOLI G., 70 n., 71-72  
 CARDINI F., 17
- CAROTTI A., 151 n., 152  
 CASSONI M., 143 n.  
 Cataldo, santo, 74-75  
 CAVALCASELLE G. B., 119 n.  
 CECCHELLI C., 102 n., 135 n.  
 Cecilia, martire, 112 n.  
 CELLUCCI L., 135 n.  
 Ciacconio, Alfonso, 115-116  
 COLONNA DI STIGLIANO F., 168-170  
*Conxolus*, *magister*, 124-125  
 Cornelio, papa, 18, 112  
 Costantino I, imperatore, 14-15, 141  
 Costantino Pogonato, imperatore, 97  
 Cristina, martire, 205  
 CRIVELLO F., 213 n.  
 CRUCIANELLI A., 75
- D'ACHILLE A. M., 88-89  
 d'Aquino, conti, 135  
 d'Aquino Grimoaldo, 135  
 Damaso, papa, 100, 112  
 DANIELOU J., 12  
*Dea Vacuna*, 19  
 Decio, imperatore, 129, 181  
 DE FERRARIS L., 156 n.  
 DE GRÜNEISEN W., 66  
 DE JERPHANION G., 3  
 DE MINICIS E., 33 n.  
 DE ROSSI G. B., 89, 99-101, 105, 111, 112 n., 114  
 Desiderio, abate, 137, 152  
 DIHEL CH., 3-4  
 D'ONOFRIO C., 121 n.  
 Donzellini, Alessandro, 205  
 DUNCAN G., 41  
 DUPRONT A., 237
- EBANISTA C., 173 n.  
 Eclissi, Antonio, 130  
 Egeria, 16  
 Elena, santa, 141, 172  
 Elia lo Speleota, 20  
 Elia, monaco, 38  
 Elia, profeta, 20  
 Evagrio del Ponto, 81-82

\* I nomi degli autori contemporanei sono evidenziati in maiuscolo. Sono stati omissi dal presente elenco i nomi di persona che appartengono soltanto al repertorio iconografico.

- FALLA CASTEFRANCI M., 8 n., 67 n.  
 FANTI C., 244.  
 FARIOLI R., 99, 113, 207  
 FAURE P., 36  
 Felice IV, papa, 229  
 Felicita, martire, 98  
 FESTA L., 164 n.  
 Filippo, apostolo, 192  
 FIOCCHI NICOLAI V., 46 n., 87 n., 88 n.  
 Firmico Materno, 11  
 Floro da Lione, 42  
 FLUSIN B., 17 n.  
 FONSECA C. D., 4, 5 n., 11 n., 241  
 FRUGONI CH., 7 n.
- GANDOLFO F., 64 n., 233 n.  
 GARGANA A., 39 n.  
 Gargano, arciere, 59, 144  
*Gaudiosus*, 105, 213  
 GERVERS M., 13 n.  
 Giobbe, 15  
 Giovanni, apostolo, 192  
 Giovanni, eremita (compagno di Lorenzo Siro), 184 n.  
 Giovanni, eremita (del monastero della Chiusa), 201  
 Giovanni, vescovo della Sabina, 83, 208  
 Giovanni I, papa, 97  
 Giovanni IV, papa, 113  
 Giovanni V, papa, 121 n.  
 Giovanni VII, papa, 118  
 Giove Ottimo Massimo, 23  
 Girolamo, santo, 181  
 Giulio I, papa, 114  
 Giunone Curite, 54  
 Giustino, padre della Chiesa, 13  
 Giustino II, imperatore, 122 n.  
 GNOLI G., 101-102  
 Gregorio Magno, papa, 38, 123-124, 155, 190, 198, 216  
 Gregorio III, papa, 110, 114  
 Gregorio IV, papa, 110  
 Gregorio VII, papa, 46-47, 211, 227  
 Gregorio di Catino, 83-84, 183-184  
 Gregorio di Nissa, 12-13  
*Gregorius presbyter*, 6, 241  
*Gualferada*, 150  
 Gundila, 191
- HENZEN W., 100  
 HERMANIN F., 245
- Innocenzo III, papa, 52, 63 n., 122, 124, 143
- Iohannes*, donatore, 92-93  
 Isacco, eremita, 184 n.  
 Isidoro, martire, 140
- JACOVELLI G., 4  
 JESSOP L., 107 n., 109 n.
- KINNEY D., 109 n.
- LE GOFF J., 182  
 LENORMANT F., 4  
 Leonardo da Nobiliacum, 51, 191  
 Leone II, papa, 102  
 Leone III, papa, 80 n., 99, 114  
 Leone IV, papa, 23, 120 n., 121, 189  
 Leone IX, papa, 119 n., 122  
 Lorenzo Siro, eremita, 83, 184  
 Lotario dei conti di Segni, v. Innocenzo III
- MADDALO S., 63  
 MANGIA BONELLA G. M., 87 n.  
 MANGO C., 122 n.  
 MARA M. G., 19 n., 85 n.  
 Marciano, vescovo, 18  
 MARIANI G., 99 n.  
 MARINI G., 66  
 Marini, Saverio, 70 n.  
 MARINONE M., 88 n., 89  
 MARSILIA M. T., 43 n.  
 Martino di Tours, 155, 185  
 Martino, monaco, 155-156, 158-160, 185-187, 208, 216  
*Martinus presbyter*, 162  
 MARUCCHI O., 94, 116 n., 117 n.  
 MATHIS P., 138 n.  
 Matilde di Canossa, 46-47  
 MATTEI G., 48 n.  
 MATTHIAE G., 76 n., 102, 104 n., 113, 119 n., 121 n., 135 n.  
 Mauro, santo, 21  
 MEDEA A., 4  
 Melchisedech, 15 n.  
 MENESTÒ E., 11  
 MESSINA A., 18  
 Michele, arcangelo, 19, 86 n., 93, 133, 144, 165, 176, 192-203, 236  
 MIGLIO L., 47 n.  
 Mitra, 11, 20  
 MORETTI F. R., 128 n.  
 MORETTI S., 91 n., 93 n.  
 MORGHEN R., 121 n.  
 MORONI G., 139 n.  
 Milis, martire, 103  
 Mirzio, Cherubino, 121 n.



- MUOLLO G., 178 n.
- NESTORI A., 105, 108-110
- Niccolò III, papa, 125
- Nicola di Mira, 70, 154 n.
- Nonnosio, eremita, 38
- Origene, 13
- OSBORNE J., 87 n., 89, 99, 104, 109 n., 110 n., 112, 114, 115 n., 116 n., 118, 221
- PACE V., 153 n., 243 n.
- Palombo, monaco, 189
- Pan, 20
- Pandolfus*, conte, 150
- Paolo di Tebe, 181-182
- PARKER J. H., 101, 103
- PARLATO E., 132 n., 244 n.
- Pasquale I, papa, 112, 148 n., 186
- Pelagio II, papa, 185
- PESCIONE R., 175 n.
- Petrarca, Francesco, 204
- PETRUCCI A., 192 n.
- PHILIPPOT P., 244 n.
- PICCHETTO F., 64 n.
- PIETRANGELI C., 121 n.
- PIFERI E., 44 n.
- Pollion, martire, 103, 203
- PRANDI A., 4
- PULCINI G., 54 n.
- Pumenio (*Pumenius*), martire, 103, 203
- RASPI SERRA J., 5, 47 n., 52 n., 54 n., 55 n., 61 n., 69
- REEKMANS L., 113
- Remigio, santo, 191
- RICCY A., 87
- Rigetto*, 92
- RIGHETTI TOSTI-CROCE M., 121 n.
- Romano abate, 122
- Romano, monaco, 188
- Romano III, imperatore, 121 n.
- Romualdo II, duca di Benevento, 186
- Savino, martire, 140
- SCHUSTER I., 78 n., 80-81
- Scolastica, santa, 120, 189
- Sebastiano, martire, 140
- Sennen, martire, 203
- SENSI M., 8
- SERRA R., 48, 49 n.
- SIGISMONDI R., 237
- Silano, martire, 98
- Silvestro, papa, 22, 24, 86, 189
- Simeone, santo, 21, 169
- Simmaco, papa, 98 n., 111
- Simplicio, martire, 102
- Sisto IV, papa, 77
- SPECIALE L., 137, 162 n., 232 n., 248 n.
- SUCCI P., 101
- Susanna, eremita, 184 n.
- Teodoro I, papa, 114, 118
- Teodosio, vescovo, 25
- Tertulliano, 11
- TOESCA P., 114
- Tommaso di Morienna, 184 n.
- TORRIERO G., 31 n., 248 n.
- Turtura*, 96
- Ughelli, Ferdinando, 52, 54
- Umberto, abate, 121, 121 n.
- Umberto di Moyenmoutier, 122 n.
- Urbano I, papa, 112
- Urbano IV, papa, 45
- Valentino, martire, 115
- Valeriano, 129
- VERRANDO N., 109 n.
- VILLUCCI A. M., 157 n.
- Vittoria, martire, 24
- Vivenzio, vescovo, 57-58
- WETTSTEIN J., 4
- WILPERT J., 94, 96-97, 102
- Zaccaria, papa, 114

## INDICE ICONOGRAFICO

- AGNUS DEI*, 46, 47 n., 137, 180  
tra Giovanni Evangelista e il Battista, 48, 84
- ALBERI, 82, 186
- ALTARE  
NELLA COMUNIONE DEGLI APOSTOLI, 67  
NELLA SCENA DELLA «DEDICAZIONE», 151  
NEL SANTUARIO DEL GARGANO, 25, 60
- ANCELLA, 58 n., 59, 167, 234
- ANGELO, 45, 49-50, 65, 123-124, 134, 136-137, 150, 165, 179, 199, 219  
cariatide, 156, 160, 218  
con il pane eucaristico, 67  
reggente le vesti di Cristo, 104
- ANIMALI  
aquila, 174  
cavallo, 72-73  
cervo, 104  
colomba, 59, 104, 166  
felino, 76  
gregge, mandria, 59, 144  
leone, 174  
pavone, 44, 64, 91  
pesce, 64  
quadrupede, 117  
toro, 60  
uccelli, 82, 91-92, 131, 157, 216, 246
- ANIMALI FANTASTICI  
cavalli marini, 178, 205  
drago, 22-23, 72 n., 148 n., 147, 175-176
- ANNA, profetessa, 40
- ARCANGELO, 91-93, 134, 145, 162, 220
- CALPURNIO, 68
- CAVALLI MARINI, v. ANIMALI FANTASTICI
- COMMITTENTE, v. DONATORE
- CRISTO (v. anche SCENE CRISTOLOGICHE)  
a mezzo busto, 49-50, 84, 89, 91, 105, 112, 124, 156, 165, 208, 212, 233  
bambino, 67, 69, 72, 116-117, 119, 147, 168, 173-174  
pantocratore, 53, 58, 60, 63, 65, 68, 73, 75-76, 84, 123, 145, 151, 169, 172, 174, 221  
sacerdote, 151 n.  
seduto sul globo, 95  
stante, 6, 41, 44, 46, 55-56, 87, 101-103, 122, 136, 141, 153, 234, 243-244
- CROCE  
del Golgotha, 167, 172, 226  
gemmata, 55, 64, 68, 81, 103-105, 157-158, 172, 186, 216, 233
- CROCIFFISSIONE, v. SCENE CRISTOLOGICHE
- DEDICAZIONE DELL'ALTARE, v. ALTARE
- DEESIS, 89, 232
- DEXTERA DOMINI, v. MANO DIVINA
- DONATORE, 63, 138, 166, 197, 224  
*Rigetto*, 92
- DONATRICE  
*D(omi)na Fabias*, 73  
*Turtura*, 95-97
- DORMITIO VIRGINIS, 160, 162-163, 241
- DRAGO, v. ANIMALI FANTASTICI
- ECCLESIA*, 45, 72, 242
- FINTI MARMI, v. MOTIVI DECORATIVI
- GARGANO, arciere, 59-60
- GIUDIZIO UNIVERSALE, v. SCENE CRISTOLOGICHE
- GIUSEPPE D'ARIMATEA, 88
- GOLGOTHA, 167, 226
- GROTTA, 14, 22, 25, 60, 88, 181
- LONGINO, 68, 138, 224
- LUNA, 68, 117, 167
- MANO DIVINA, 146, 172
- MARIA  
con Bambino, a mezzo busto, 67, 116, 124  
con Bambino, in trono (*Theotokos*), 69-73, 76-77, 83 n., 85 n., 95-96, 126 n., 146-147, 150, 162, 164-166, 168, 172-173, 197, 205, 209 n., 224, 232, 243  
*Lactans*, 143, 174  
*Nicopoios*, 119-122, 189, 241  
Orante, 89, 128, 131, 136, 145 n., 146, 148, 154, 167, 178, 220, 232, 234, 243
- MOTIVI DECORATIVI, 49, 72, 81, 165, 180, 214, 216  
finti marmi, 103, 118, 130, 151, 180

- vela*, 71, 73, 78-80, 102, 128, 130, 174, 214
- MOTIVI FITOMORFI, 55, 91, 156, 169, 181
- NICODEMO, 88
- PASTORE, 144
- PSICOSTASIA, 141, 147, 163, 169, 202, 209
- SALOMÉ, figlia di Erode, 150
- SALOMÉ, levatrice, 115
- SANTI
- Abdon, martire, 105, 203
  - Adauto, martire, 94-95
  - Agnese, martire, 67
  - Andrea, apostolo, 57, 125, 166
  - Antonino (?), 72
  - Antonio, abate, 85-86, 126 n., 181
  - Augusto, abate, 72
  - Barbara, martire, 145 n., 147, 243
  - Bartolomeo, apostolo, 75, 167
  - Benedetto da Norcia, 66, 68, 122-124, 166, 184, 198, 220, 224
  - Bicentius*, martire, 105
  - Bonifacio, vescovo, 147
  - Callisto, papa e martire, 106-110
  - Castrense, martire, 147
  - Caterina, martire, 55, 151
  - Chelidonia, eremita 21, 124
  - Cipriano, vescovo, 113
  - Clemente, papa, 147
  - Cornelio, papa, 113
  - Cosma, anargiro, 145 n., 147, 243
  - Costantino, imperatore, 172, 222
  - Cristina, martire, 44, 227
  - Cristoforo, martire, 174
  - Domenico di Sora, 126
  - Donato (?), 151
  - Egidio, monaco, 91, 93
  - Elena, imperatrice, 150, 152, 172, 222
  - Esdra, profeta, 163
  - Eustachio, martire, 148
  - Evagrio del Ponto, 81, 215
  - Faustino, martire, 101
  - Felice, martire, 94-98
  - Felicita, martire, 98
  - Filippo, apostolo, 75, 167
  - Filippo, martire, 99
  - Fortunata (?), martire, 62
  - Francesco d'Assisi, 123
  - Gabriele, arcangelo, 59, 91, 93, 235
  - Giacomo, apostolo, 137; il Maggiore, 75, 166; il Minore, 165, 167
  - Giobbe, 123
  - Giorgio, soldato (?), 72
  - Giovanni Battista, 48, 84, 150, 175, 243
  - Giovanni Evangelista, apostolo, 45, 48, 68, 72, 84, 125, 147, 150, 157, 166, 224
  - Giovanni, martire, 6, 42, 229-230
  - Giuda Taddeo, 45
  - Giuliano, martire, 126, 145-146, 220
  - Giuseppe, 40, 51
  - Gregorio Magno, 123
  - Leonardo da Nobiliacum, 51, 55, 191
  - Lorenzo, martire, 87, 118, 125, 128-130
  - Luca, diacono, 167
  - Luca, evangelista, 95, 97-98
  - Lucia, martire, 67, 120, 143
  - Maddalena, 110
  - Marcellino, martire, 103
  - Marco, vescovo, 167
  - Margherita, martire, 73, 146, 163, 165-166, 220
  - Martino di Tours, 145, 172, 220
  - Marziale, martire, 99
  - Massimo, confessore, 147
  - Massimo, diacono, 153
  - Maurizio, vescovo, 147
  - Mauro, monaco, 66, 68, 184, 220
  - Menna, eremita, 168
  - Merita, 95, 97
  - Michele, arcangelo
    - in posa frontale, 65, 73, 143, 147, 151, 153, 171-172, 174-175, 200-203, 209, 234
    - insieme a Gabriele, 69, 91, 145, 162, 220
    - nel ciclo garganico, 59-60, 202-203
    - nell'atto di uccidere il drago, 175-176
    - nelle sembianze del toro, 60
    - psicopompo, v. PSICOSTASIA
  - Milis (o Milix), martire, 103-104
  - Nicola di Mira, 71-72, 91, 93, 124, 146, 151, 154 n., 171, 234
  - Onofrio, eremita, 123, 148, 163
  - Optato, vescovo, 113
  - Paolo, apostolo, 6, 53, 57, 72, 75, 85-87, 95, 123, 125, 141, 145, 148, 166, 169, 172, 220, 229
  - Paolo di Tebe, monaco, 181
  - Paolo, martire, 6, 42, 229-230
  - Pietro, apostolo, 6, 44, 53, 67, 72, 75, 85, 87, 91, 93, 95-96, 103, 110, 123, 125, 145, 147, 151, 153, 163, 166, 172, 220-221, 229, 234

- Placido, monaco, 66, 68, 124, 184, 220  
 Policamo, martire, 112  
*Pollion*, martire, 103, 203  
*Pumemius*, martire, 103-104  
 Quirico, martire, 147  
 Quirino, martire, 112  
 Rocco, 176  
 Romano, abate, 122-124  
 Rufiniano, martire, 100-101  
 Scolastica, monaca, 124  
 Sebastiano, martire, 91, 112, 176  
*Sennen*, martire, 105, 203  
 Silvestro, papa, 22-24, 86, 120, 147, 189, 223  
 Simeone, sacerdote, 39-40, 147  
 Simone, apostolo, 145 n., 147, 167, 243  
 Simplicio, martire, 101-102  
 Sisto II, papa, 113  
 Smaragdo, martire, 87, 89, 232  
 Sofia, martire, 67  
 Stefano, diacono, 95, 124, 147  
*Tadeus* v. Giuda Taddeo  
 Tommaso, apostolo 57, 75, 145, 148, 154, 163, 164, 167, 220, 234  
 Tommaso Beckett, 124  
 Urbano, vescovo, 112, 208  
 Valentino, martire, 118  
 Viatrice, martire, 100-101
- SCENE AGIOGRAFICHE  
 ciclo di Gargano, 59-60, 64, 202  
 ciclo di san Benedetto, 124, 188  
 Danza di Salomé, v. Decapitazione del Battista  
 Decapitazione del Battista, 150, 243  
 leggenda di san Silvestro e il drago, 22-24, 147  
 martirio di san Callisto, 106-111  
 martirio di san Lorenzo, 128-130, 147, 231-232  
 martirio di santa Cristina, 44-45  
 vita di Paolo eremita, 181-182
- SCENE CRISTOLOGICHE  
 Adorazione dei Magi, 46, 68, 91, 127  
*Anastasis*, 23  
 Annunciazione, 14, 58-59, 127, 165, 167, 174, 231, 234-236  
 Annuncio ai pastori, 91, 127, 151  
 Ascensione, 14, 136-138, 150, 226, 242-243  
 Bagno del Bambino, 116-117  
 Battesimo, 13, 104  
 Comunione degli apostoli, 5, 67, 201, 220, 243  
 Crocifissione, 14, 15 n., 55, 68, 73, 78, 115, 117, 123, 136, 138-139, 147, 157, 160, 165, 167, 175, 187, 209 n., 224, 247  
 Deposizione al Sepolcro, 88  
 Giudizio universale, 45, 227, 232  
 Incredulità di san Tommaso, 68  
 Natività, 13-15, 18, 64, 68, 91, 151  
*Noli me tangere*, 107, 110  
 Presentazione al tempio, 39-40, 91, 127  
*Traditio clavium*, 95  
 Visitazione, 59, 116
- SERAFINO, 134, 165-166, 226
- SOGGETTI PROFANI  
 Scene di battaglia e di vita quotidiana, 72-73  
 Ciclo dei mesi, 125, 127-128  
 Zodiaco, 125, 127-128
- SOLE (nella Crocifissione), 68, 117, 138, 167
- SPIRITO SANTO, 59, 104, 166
- STELLE, 60, 63, 68, 156
- TAU*, 76, 242
- TETRAMORFO, 65, 68, 84-85, 131, 151, 233, 243
- TORO, V. ANIMALI
- TRADITIO CLAVIUM*, v. SCENE CRISTOLOGICHE
- TRINITÀ, 125-126
- UCCELLI, V. ANIMALI
- UGOLINO (Gregorio IX), 123
- VELA, v. MOTIVI DECORATIVI



a) Barbarano Romano, Grotta di S. Simone.



c) S. Giovanni a Pollo, iscrizione *picta*.



b) Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, ambiente rupestre con pannello pittorico.



d) Bassano Romano, S. Giovanni a Pollo, esterno.

Tav. 2



a) Bolsena, Grotta di S. Cristina, altare del miracolo.



b) Bolsena, Grotta di S. Cristina, abside, Cristo.



c) Bolsena, Grotta di S. Cristina, abside, zona sinistra.



d) Bolsena, Grotta di S. Cristina, abside, zona destra.



a) Bolsena, Grotta di S. Cristina, brani pittorici sopra l'arco d'ingresso alle catacombe.



b) Grotta di S. Cristina, martirio di S. Cristina.



c) Grotta di S. Cristina, primo strato, particolare del Giudizio sopra l'arco d'ingresso.

Tav. 4



a) Bolsena, Grotta di S. Cristina, secondo strato pittorico sopra l'arco d'ingresso.



b) Bolsena, Cristina, navata sinistra, architrave del cosiddetto portale della Contessa Matilde.



c) Castel Sant'Elia, Grotta di S. Leonardo.





a) Castel Sant'Elia, Grotta di S. Leonardo, lato sud.



b) Grotta di S. Leonardo, Leonardo da Nobiliacum.



c) Civita Castellana, Grotta di S. Cesareo.



d) Grotta di S. Cesareo, resti di un volto.

Tav. 6



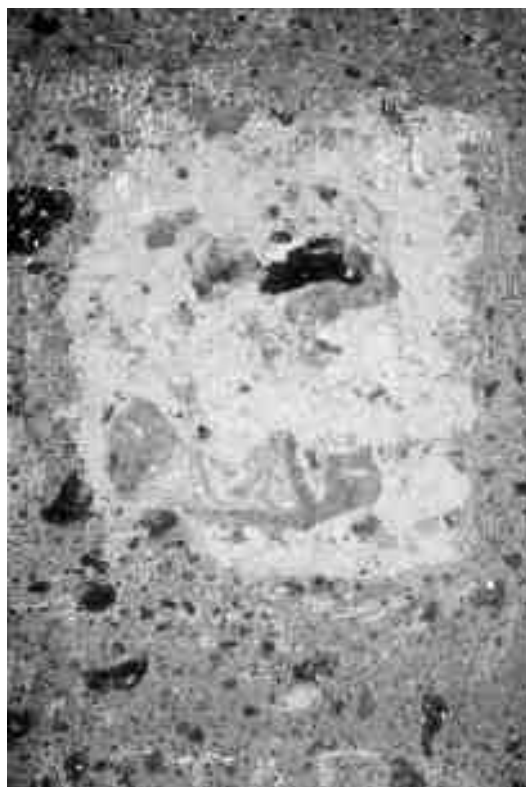
a ) Civita Castellana, Grotte di S. Selmo.



b) Grotte di S. Selmo, pannello con tre santi.



a) Grotte di S. Selmo, pannello con il volto di Cristo prima del furto.



b) Grotte di S. Selmo, pannello con il volto di Cristo dopo il furto.



c) Ischia di Castro, eremo di Poggio del Conte.



d) Ischia di Castro, museo civico, esposizione dei frammenti provenienti dall'eremo.

Tav. 8



a) Eremito di Poggio del Conte, decoro al centro della volta.



b) Vienna, Nationalbibliothek, Öst. Nat. Bibl., 507, cc. 11 v, dettaglio di alcuni motivi decorativi



c) Frammento staccato dall'ere-mo di Poggio del Conte, apostolo.



d) Norchia, Grotta di S. Vivencio, interno



a) Norchia, Grotta di S. Vivenzio, Annunciazione.



b) Grotta di S. Vivenzio, particolare di un mascherone a decoro di una colonnina.



c) Grotta di S. Vivenzio, volta, Pantocratore.



d) Grotta di S. Vivenzio, Rito di consacrazione dell'altare, particolare dell'arcangelo Michele.



a) Sutri, S. Fortunata, ambiente rupestre dell'area presbiteriale.



b) Sutri, Museo civico, frammento staccato da S. Fortunata.



c) Sutri, S. Fortunata, zona presbiteriale, resti di pittura sulla volta.



a) Sutri, S. Maria del Parto, interno.

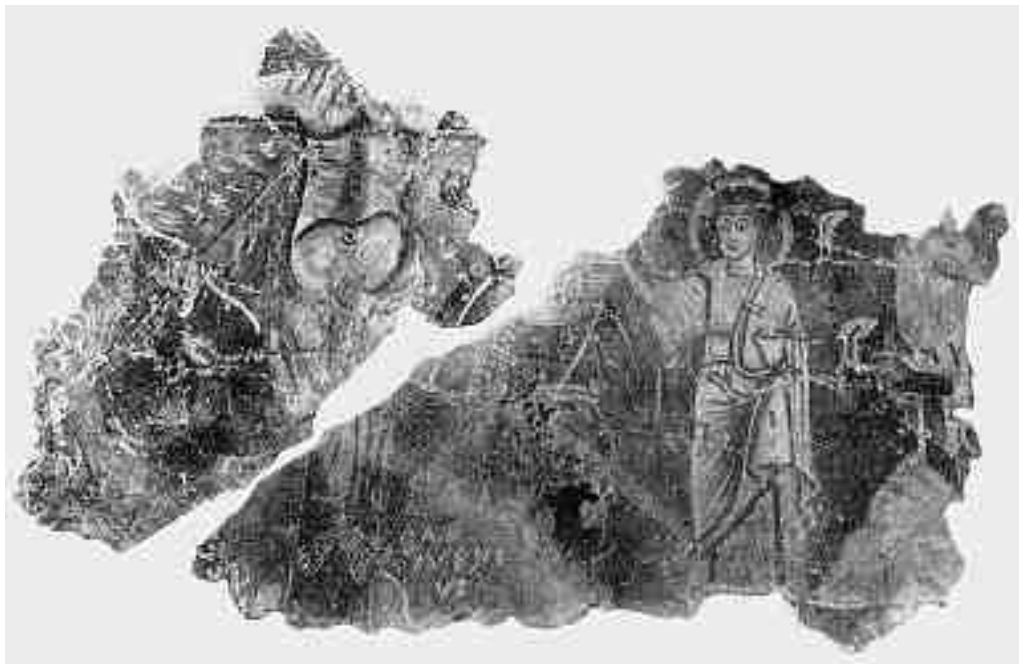


b) Sutri, S. Maria del Parto, resti di pittura sulla volta.

Tav. 12



a) Vallerano, Grotta del Salvatore.



b) Grotta del Salvatore, resti (perduti) della Crocifissione.





a) Grotta del Salvatore, san Placido.



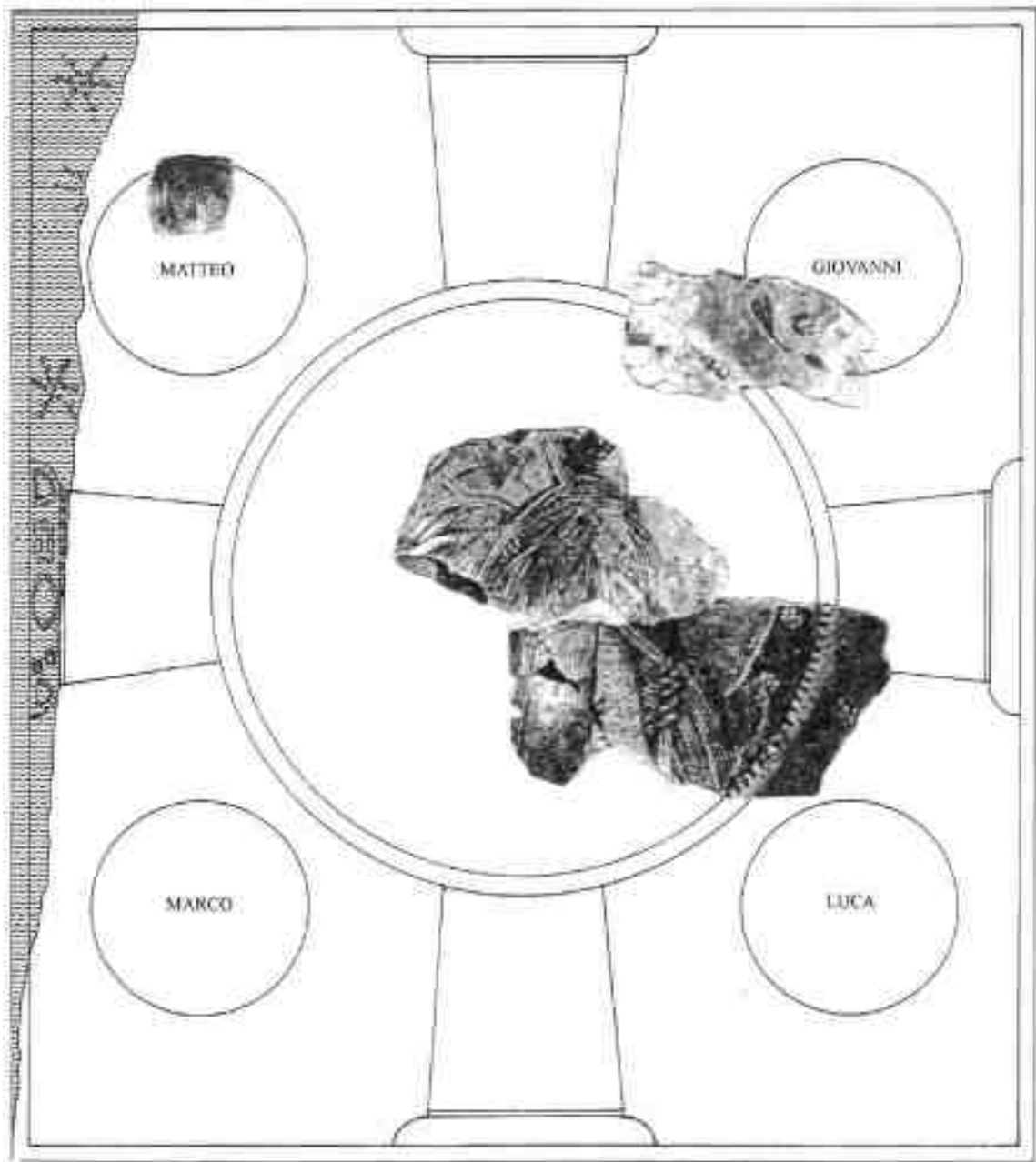
b) Grotta del Salvatore, Vergine con Bambino.



c) Grotta del Salvatore, Comunione degli apostoli, Pietro, particolare.



d) Grotta del Salvatore, particolare dell'iscrizione «ANDREAS HUMILIS ABBAS».



 superficie dipinta della volta ancora *in situ*

Vallerano, Grotta del Salvatore, disegno ricostruttivo della volta.



a) Vignanello, Grotta di S. Lorenzo, pannello con Vergine e Bambino (*ante* 1907).



b) Grotta di S. Lorenzo, pannello con Vergine e Bambino (nel 2001).



c) Capradosso, Grotta di S. Nicola.



Borgo S. Pietro, convento della beata F. Mareri (già Capradosso), zoccolatura del pannello di XII secolo.



a) Cottanello, eremo di S. Cataldo.



c) S. Cataldo, particolare del Cristo con i segni della passione.



b) S. Cataldo, santo vescovo.



d) S. Cataldo, particolare del *tau* sul ginocchio del Cristo.



a) Monte Acuziano, eremo di S. Martino, ipogeo.



b) Eremo di S. Martino, ipogeo, imitazione di uno sciamito a *rotæ*.



a) Ipogeo di S. Martino, imitazione di uno sciamito, particolare di una *rota*.



b) Eremo di S. Martino, ipogeo, ritatto di Evagrio del Ponto.



c) Eremo di S. Martino, ipogeo, particolare di un volante.



b) Monte Tancia, ciborio, lato destro.



c) Monte Tancia, Grotta di S. Michele, ciborio, volta e parete di fondo.



a) Monte Tancia, Grotta di S. Michele, ciborio.





a) Albano, Catacomba di S. Senatore.



b) Albano, S. Senatore, resti di un pannello duecentesco.

c) Albano, S. Senatore, Deposizione.



a) Magliano Romano, Grotta degli Angeli (*ante* 1939).



b) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, interno.



a) Grotta degli Angeli, Nicola di Mira con Rippetto e i ss. Sebastiano, Egidio, Pietro.



b) Magliano Romano, Chiesa di S. Giovanni (già Grotta degli Angeli), Cristo fra gli arcangeli.



c) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, Adorazione dei Magi.



a) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, Presentazione al tempio.



b) Roma, catacomba di Commodilla, pannello con Turtura.



c) Catacomba di Commodilla, S. Luca.



a) Catacomba di Commodilla, *Traditio clavium*.



b) Roma, catacomba di Generosa, pannello con Cristo e santi.



c) Catacomba di Generosa, volto di Cristo.



d) Catacomba di Generosa, volto di Cristo negli anni precedenti allo stacco di Succi.



a) Catacomba di Ponziano, pannello con i santi Marcellino, Pollione e Pietro.



b) Catacomba di Ponziano, Battesimo di Cristo.



c) Catacomba di Ponziano, pannello con Milis e tracce della figura di Pumenio.



a) Catacomba di Pontiano, pannello di *Gaudiosus* e *Battesimo di Cristo*.



b) Sinai, Monastero di S. Caterina, icona di Cristo.



c) Catacomba di Pontiano, volta della rampa d'accesso, busto di Cristo.



a) S. Calepodio, Trasporto delle spoglie di Callisto (frammento n° 10).



b) S. Calepodio, brano a sinistra dell'ingresso, resti del *Noli me tangere*.



c) S. Calepodio, brano a destra dell'ingresso.





a) S. Callisto, cripta di Cornelio, pannello con i santi Cornelio e Cipriano.



b) S. Callisto, cripta di Cornelio, pannello con i santi Sisto e Optato.



c) Catacomba di S. Valentino, cubicolo, tratto sinistro della parete di fondo.



d) Catacomba di S. Valentino, cubicolo, tratto destro della parete di fondo.



a) Catacomba di S. Valentino, cubicolo, parete destra, santo.



b) Catacomba di S. Valentino, cubicolo, parete sinistra, santi.



c) Subiaco, Sacro Speco, Grotta dei Pastori.



a) Grotta dei Pastori, intonaco con tracce di aureole.



b) Sacro Speco, chiesa inferiore, pannello della bolla di Innocenzo III.



c) Sacro Speco, cappella di S. Gregorio.



d) Subiaco, Sacro Speco, S. Chelidonia.



a) Vallepietra, santuario della SS. Trinità.



b) Santuario della SS. Trinità, la Natività.



c) Vallepietra, santuario, pannello della Trinità.



a) Vallepietra, SS. Trinità, san Giuliano e san Domenico di Sora.



b) SS. Trinità, Arrivo dei Magi.



c) SS. Trinità, Presentazione al tempio.



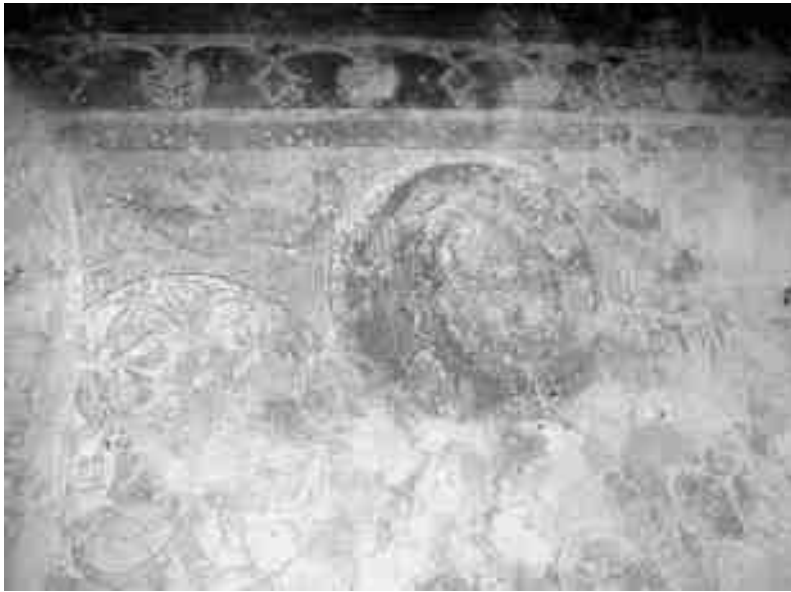
a) Alatri, «Cripta» di S. Michele.



b) Alatri, «Cripta» di S. Michele, primo strato, scena agiografica, particolare.



c) Alatri, «Cripta» di S. Michele, primo strato, *vela*.



a) Arpino, «Cripta» di S. Michele, particolare della volta.



b) Arpino, ipogeo di S. Michele.



a) Arpino, ipogeo, particolare del primo strato pittorico.



b) Arpino, ipogeo, parete sinistra, arcangelo.





a) Roccasecca, pressi, santuario di S. Angelo in Asprano.



b) S. Angelo in Asprano, interno.



c) Ninfa, Grotta di S. Michele, Vergine tra sante (da Barosso 1939).



d) Ninfa, S. Michele, volto di San Paolo.



a) Calvi, Grotta dei Santi.



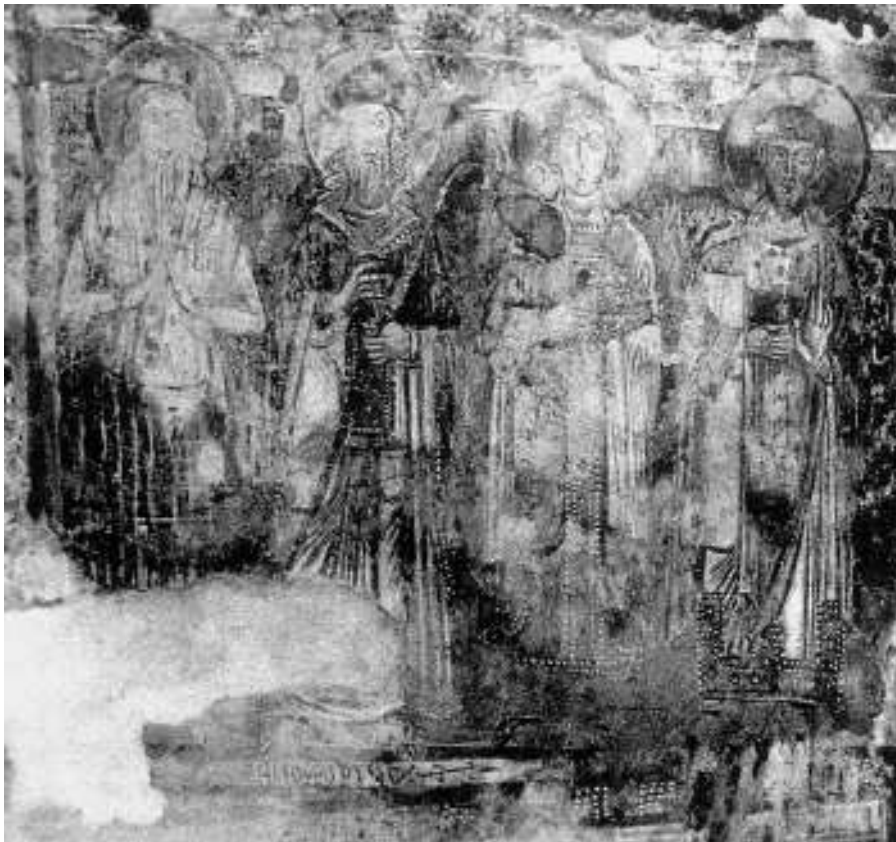
b) Calvi, Grotta dei Santi, parete destra, Crocifissione.



c) Calvi, Grotta dei Santi, parete destra : Stefano, Pietro, Massimo, Silvestro.



a) Calvi, Grotta dei Santi, parete sinistra, San Silvestro e il drago.



b) Grotta dei Santi, quarto strato.



a) Calvi, Grotta delle Fornelle, *ante* 1974.



b) Calvi, Grotta delle Fornelle, stato attuale.



c) Calvi, Grotta delle Fornelle, parete sinistra, Danza di Salomé.



a) Calvi, Grotta delle Fornelle, cappella laterale, Dedicazione di un altare.



b) Calvi, Grotta delle Fornelle, cappella laterale, s. Pietro.



c) Fasani, pannello con s. Massimo.



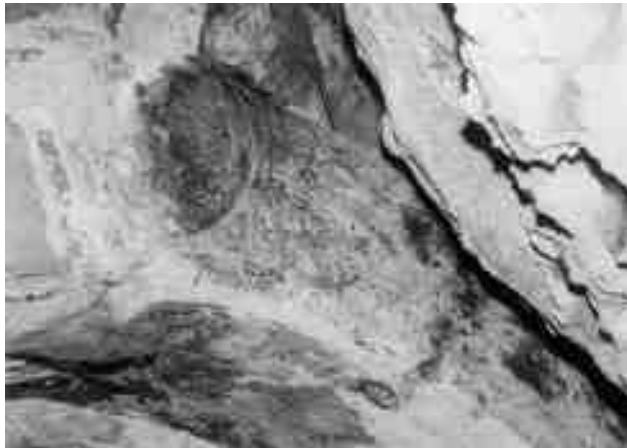
a) Monte Massico, eremo di S. Martino.



b) Monte Massico, eremo di S. Martino, tracce dell'iscrizione del primo strato.



c) Eremo di S. Martino, volta dell'imbotte, particolare di un angelo.



a) Eremitage di S. Martino, estradosso dell'imbotte, tracce di pittura.



b) Eremitage di S. Martino, parete sinistra, sovrapposizione di intonaci.



c) Eremitage di S. Martino, parete sinistra, apostoli (*ante* 1935).



a) Rongolise, S. Maria in Grotta.



b) Rongolise, S. Maria in Grotta, Vergine fra arcangeli.





a) Monte Monaco, sorgente.



b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, serafino.



c) Grotta di s. Michele, S. Margherita.



d) Grotta di S. Michele, s. Margherita, particolare della colomba dello Spirito Santo.



a) Monte Taburno, Grotta di S. Mauro, interno.



b) Monte Taburno, Grotta di S. Mauro, resti di un pannello con la *Theotokos*.



c) Monte Taburno, Grotta di S. Simeone, pannello votivo del XVII secolo.



a) Avella, Grotta di S. Michele, cappella del Salvatore, nicchia di sinistra.



b) Avella, Grotta di S. Michele, cappella del Salvatore, interno.



c) Grotta di S. Michele, cappella del Salvatore, nicchia di destra.



a) Avella, Grotta di S. Michele, resti delle figure di Elena e Costantino.



b) Avella, Grotta di S. Michele, *Theotokos*.



c) Grotta di S. Michele, cappella dell'Immacolata, Cristo.



d) Grotta di S. Michele, cappella dell'Immacolata, s. Cristoforo.



a) Grotta di S. Michele, Giovanni Battista.



b) Montoro Inferiore, Grotta di S. Michele, interno.



c) Prata, basilica dell'Annunziata, *triphorion*.



a) Prata, basilica dell'Annunziata, absidiola, terzo strato.



b) Monza, tesoro del Duomo, ampolla n° 2, particolare della Natività.



c) Musei Vaticani, reliquiario del Sancta Sanctorum, dettaglio del coperchio: la Natività.



a) Sant'Angelo in Formis, portico, Paolo di Tebe riceve la visita di Antonio.



b) Vat. lat. 1202, f. 17 B: Benedetto e il monaco Romano.



c) Vat. lat. 1202, f. 18 A: Benedetto riceve la visita di un sacerdote.



d) Vat. lat. 1202, f. 80 A: la guarigione dell'insana di mente.



a) Castel Sant'Elia, basilica di S. Anastasio, il Cristo dell'abside.



b) Capua, SS. Rufo e Carponio, angelo.



c) Cimitile, basilica dei SS. Martiri, volta, particolare di un angelo.





a) Barbarano Romano, Grotta di S. Simone, Presentazione al tempio.



b) Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, Cristo fra Pietro e Paolo apostoli e Giovanni e Paolo martiri.



a) Bolsena, Grotta di S. Cristina, abside, volto di Cristo.



b) Castel Sant'Elia, Grotta di S. Leonardo, resti della decorazione dell'abside.



c) Castel Sant'Elia, Grotta di S. Leonardo, Cristo benedicente.



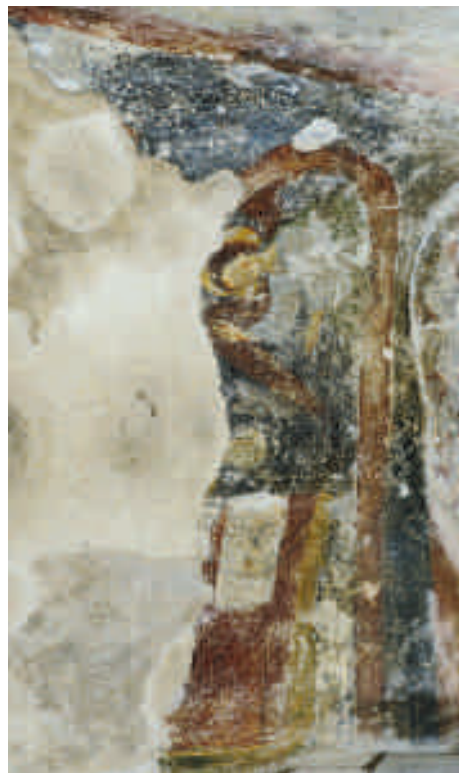
d) Ischia di Castro, eremo di Poggio del Conte, apostolo.



a) Grotta di S. Vivenzio, ciclo di Gargano, Inseguimento del toro.



b) Grotta di S. Vivenzio, ciclo di Gargano, Sogno del vescovo.



c) Grotta di S. Vivenzio, ciclo di Gargano, Rito di consacrazione.



a) Norchia, Grotta di S. Vivencio, Inseguimento del toro, particolare.



b) Vallerano, Grotta del Salvatore, santa SVFIA.



c) Vallerano, Grotta del Salvatore, Comunione degli apostoli.



a) Sutri, S. Maria del Parto, volta, arcangelo Michele.



b) Sutri, S. Fortunata, pannello votivo.



c) Borgo San Pietro (da Capradosso), *Ecclesia* e due santi.



d) Borgo S. Pietro, convento della beata F. Maresca, pannello di XII secolo (dalla grotta di Capradosso).



a) Borgo S. Pietro, convento della beata F. Mareri, pannello di XIII secolo (dalla grotta di Capradosso).



b) Cottanello, eremo di San Cataldo, parete sinistra della cappella, scena teofanica.



a) Cottanello, eremo di San Cataldo, scena teofanica, apostolo.



b) Eremo di S. Martino, ipogeo, resti di una stella a otto punte.



c) Monte Tancia, Grotta di S. Michele, interno.



a) Monte Tancia, Grotta di S. Michele, resti del Cristo (1° strato).



b) Monte Tancia, particolare della volta del ciborio : angelo-Matteo.



c) Monte Tancia, ciborio, lato destro, santo vescovo e santo monaco.





a) Albano, catacombe di S. Senatore, *Deesis*.



b) Magliano Romano, Grotta degli angeli, Natività.



c) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, motivi decorativi.



a) Catacomba di Felicità, resti del pannello con Cristo e santi.



b) Catacomba di Ponziano, volta della rampa d'accesso, busto di Cristo.



a) Roma, catacomba di San Calepodio, frammenti pittorici.



b) S. Calepodio, frammento con il pozzo del martirio (n° 6).



c) S. Calepodio, particolare del *Noli me tangere*.



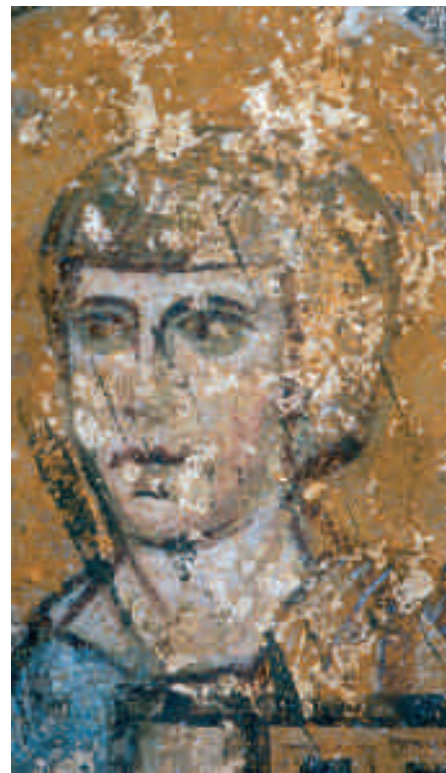
d) S. Calepodio, frammenti del Martirio di Callisto (n° 5).



a) Catacombe di Callisto, cripta di Lucina, Pannello con Cristo e s. Urbano.



b) Catacomba di S. Valentino, Visitazione.



c) Catacomba di S. Valentino, Crocifissione, s. Giovanni.



a) Sacro Speco,  
Chiesa Superiore.



b) Subiaco, Sacro  
Speco, Grotta dei  
Pastori, *Theotokos*  
fra sante.



b) Alatri, «Cripta» di S. Michele, primo strato (a colori), Martirio di Lorenzo.



a) Alatri, «Cripta» di S. Michele, scena agiografica del primo strato (a colori).



a) Cripta di S. Michele, secondo strato (a colori) : Vergine fra sante.



b) «Cripta» di S. Michele, Martirio di s. Lorenzo, aguzzino.



c) «Cripta» di S. Michele, Martirio di s. Lorenzo, aguzzino.



a) Roccasecca, S. Angelo in Asprano, Ascensione.

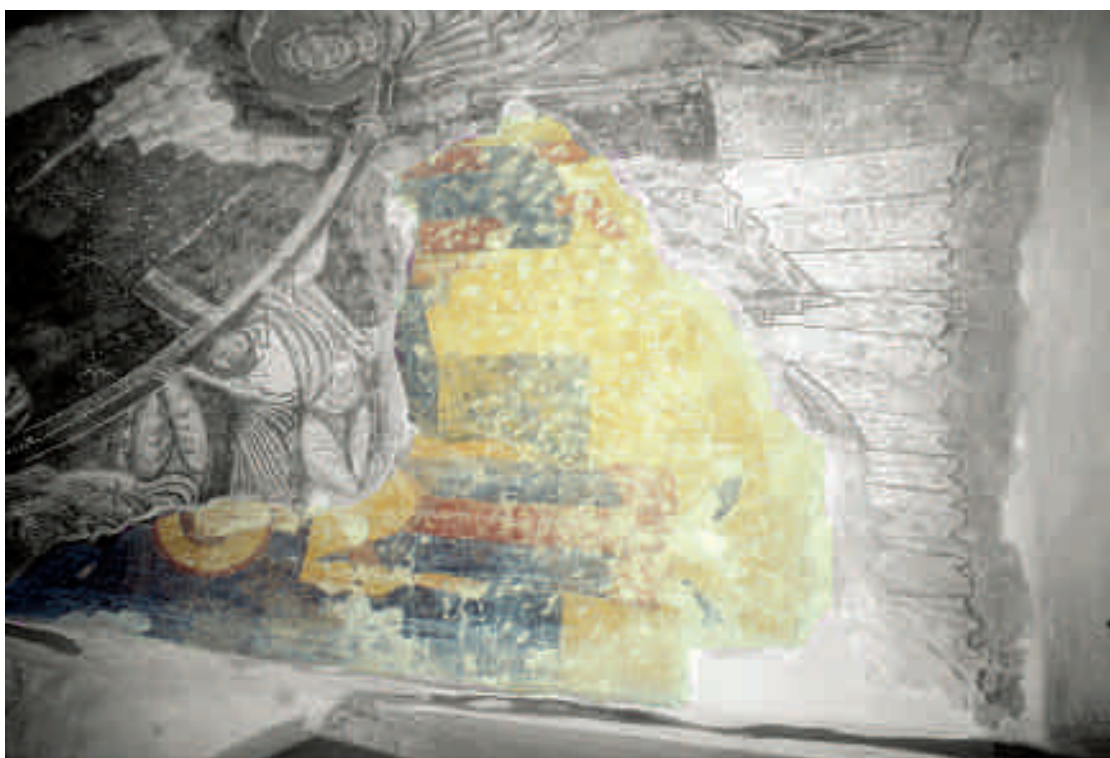


b) S. Angelo in Asprano, Ascensione, particolare degli apostoli.





b) Caprile, S. Maria delle Grazie, pannello con la Crocifissione.



a) Sant'Angelo in Asprano, primo strato dell'abside (a colori).



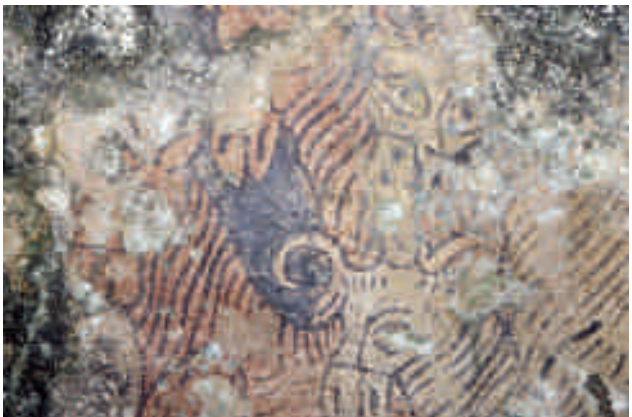
a) Arpino, ipogeo di S. Michele, santa in una nicchia.



b) Arpino, ipogeo, particolare del volto in una delle nicchie.



c) Arpino, ipogeo, particolare di un serafino.



d) Ninfa, Grotta di S. Michele, resti di pittura.



a) Ninfa, Grotta di S. Michele sul Monte Mirteto, interno.



b) Calvi, Grotta dei Santi : Tommaso, Martino e Giuliano.



a) Calvi, Grotta dei Santi, parete concava : Cristo fra i due arcangeli.



b) Grotta dei Santi, parete concava, Pietro.



c) Calvi, Grotta dei Santi, s. Paolo.



d) Grotta dei Santi, parete concava, Giuliano.



a) Calvi, Grotta delle Fornelle, frammento dell'Ascensione.



b) Calvi, Grotta delle Fornelle, frammento con San Giovanni.



c) Fasani, S. Michele, Cristo fra Michele e Pietro.



a) Fasani, S. Michele, absidiola di destra : s. Tommaso, Vergine orante, s. Nicola.



b) Fasani, S. Michele, absidiola di destra, particolare del decoro.

c) Fasani, S. Michele, Cristo fra Michele e Pietro.





a) Fasani, S. Michele, Cristo.



b) Fasani, S. Michele, Nicola di Mira.



c) Fasani, S. Michele, Tommaso.



d) Fasani, S. Michele, Pietro.



a) Monte Massico, eremo di S. Martino, volta dell'imbotte, tracce di una croce gemmata.



b) S. Martino sul Monte Massico, primo strato pittorico, volatile.



c) Monte Massico, eremo di S. Martino, tracce del primo strato pittorico.



d) Eremo di S. Martino, volta dell'imbotte, *imago* clipeata di Cristo e angeli.





a) Monte Massico, eremo di S. Martino secondo strato, pittorico, apostoli.



b) Rongolise, S. Maria in Grotta, san Tommaso.



c) Rongolise, S. Maria in Grotta, parete destra, *Dormitio Virginis*.



a) S. Maria in Grotta, *Psicostasia*.



b) S. Maria in Grotta, parete destra, *Theotokos*.



c) S. Maria in Grotta, Esdra, Margherita e Onofrio.



b) Monte Monaco di Gioia, volta dell'imbotte, Crocifissione.



a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, interno dell'imbotte.



a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, imbotte, parete sinistra.



b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, imbotte, parete destra.



c) Grotta di S. Michele, imbotte, lunetta sopra l'ingresso.



a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, imbotte, Annunciazione.



b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, s. Pietro.



c) Grotta di S. Michele, Crocifissione, particolare del volto di Cristo.

d) Monte Monaco di Gioia, Grotta di S. Michele, santo monaco ai piedi della Vergine.

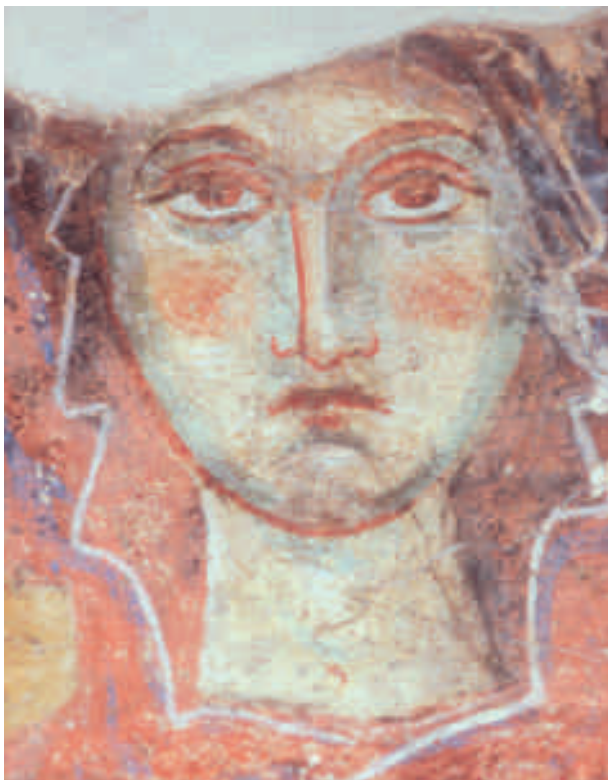




a) Monte Taburno, Grotta di S. Simeone, pannello con Cristo fra santi.



b) Montoro Inferiore, Grotta di S. Michele, tracce di un santo.



c) Prata, basilica dell'Annunziata, absidiola, quarto strato, Vergine.



d) Prata, basilica dell'Annunziata, absidiola, quarto strato, santa.



a) Prata, basilica dell'Annunziata, absidiola.



b) Prata, basilica dell'Annunziata, absidiola, primo strato, cavallo marino.



a) Avella, Grotta di S. Michele,  
s. Nicola di Mira.



b) Calvi, Grotta dei Santi, s. Silvestro.



c) Roma, S. Crisogono, chiesa inferiore,  
san Benedetto.



d) Gornate Superiore, decorazione absi-  
dale di S. Michele, angelo.



## ELENCO DELLE FIGURE

	Pag.
1 – Distribuzione delle testimonianze di pittura rupestre nel Lazio e nella Campania settentrionale (secoli VI-XIII) .....	26
2 – Differenti tipologie di insediamento rupestre nel Lazio e in Campania settentrionale .....	28
3 – Caratteri culturali dei siti rupestri .....	29
4 – Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, grafico del pannello pittorico .....	41
5 – Monte Acuziano, ipogeo dell'eremo di San Martino, ipotesi di ricostruzione di una parte della prima fase decorativa .....	79
6 – Roma, Catacomba di San Valentino, parete di fondo del vestibolo d'ingresso, incisione (A. Bosio 1632) .....	116
7 – Vallepietra, santuario della Santissima Trinità, ricostruzione grafica delle pitture (da A. M. D'Achille 1980) .....	127
8 – Monte Mirteto (Ninfa), grotta di Sant'Angelo, Cristo fra Pietro e Paolo, <i>Psicostasia</i> , disegno (da M. Barosso 1939) .....	142
9 – Monte Mirteto (Ninfa), grotta di Sant'Angelo, pastore con gregge, disegno (da M. Barosso 1939) .....	144
10 – Monte Massico, Grotta di San Martino, imbotte, ipotesi di ricostruzione della croce gemmata .....	158
11 – Monte Massico, Grotta di San Martino, imbotte, ipotesi di ricostruzione della prima fase decorativa .....	159
12 – Monte Massico, Grotta di San Martino, imbotte, ipotesi di ricostruzione della seconda fase decorativa .....	160
13 – Avella, Grotta di San Michele, restituzione grafica del pannello con arcangelo e santi .....	171
14 – Avella, Grotta di San Michele, restituzione grafica del pannello con Pantocratore e santi .....	173
15 – Cronologia delle pitture rupestri nel Lazio e nella Campania settentrionale (secoli VI-XIII) .....	210
16 – Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, restituzione grafica dell'Annunciazione .....	235

## ELENCO DELLE TAVOLE

- 1 – a) Barbarano Romano, Grotta di San Simone; b) Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, ambiente rupestre con pannello pittorico; c) Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, iscrizione *picta*; d) Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, esterno.
- 2 – a) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, «altare del miracolo»; b) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, abside, Cristo; c) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, abside, zona sinistra; d) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, abside, zona destra.
- 3 – a) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, brani pittorici sopra l'arco d'ingresso alle catacombe; b) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, *Martirio di santa Cristina*; c) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, primo strato, particolare del *Giudizio* sopra l'arco d'ingresso.
- 4 – a) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, secondo strato pittorico; b) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, navata sinistra, architrave del cosiddetto portale della Contessa Matilde; c) Castel Sant'Elia, Grotta di San Leonardo.
- 5 – a) Castel Sant'Elia, Grotta di San Leonardo, lato sud; b) Castel Sant'Elia, Grotta di San Leonardo, Leonardo da Nobiliacum; c) Civita Castellana, Grotta di San Cesareo; d) Civita Castellana, Grotta di San Cesareo, resti di un volto.
- 6 – a) Civita Castellana, Grotte di San Selmo; b) Civita Castellana, Grotte di San Selmo, pannello con tre santi.
- 7 – a) Civita Castellana, Grotte di San Selmo, pannello con il volto di Cristo prima del furto; b) Civita Castellana, Grotte di San Selmo, pannello con il volto di Cristo dopo il furto; c) Ischia di Castro, Eremo di Poggio del Conte; d) Ischia di Castro, museo civico, esposizione dei frammenti provenienti dall'eremo.
- 8 – a) Eremo di Poggio del Conte, decoro al centro della volta; b) Vienna, Nationalbibliothek, Öst. Nat. Bibl., 507, cc. 11 v, dettaglio di alcuni motivi decorativi; c) Ischia di Castro, museo civico, frammento staccato dall'Eremo di Poggio del Conte, apostolo; d) Norchia, Grotta di San Vivenzio, interno.
- 9 – a) Norchia, Grotta di San Vivenzio, *Annunciazione*; b) Norchia, Grotta di San Vivenzio, particolare di un mascherone a decoro di una colonna; c) Norchia, Grotta di San Vivenzio, volta, *Pantocratore*; d) Norchia, Grotta di San Vivenzio, *Rito di consacrazione dell'altare*, particolare dell'arcangelo Michele.
- 10 – a) Sutri, Santa Fortunata, ambiente rupestre dell'area presbiteriale;

- b) Sutri, Museo civico, frammento staccato da Santa Fortunata, Santo con mitra; c) Sutri, Santa Fortunata, zona presbiteriale, resti di pittura sulla volta.
- 11 – a) Sutri, Santa Maria del Parto, interno; b) Sutri, Santa Maria del Parto, resti di pittura sulla volta.
- 12 – a) Vallerano, Grotta del Salvatore; b) Vallerano, Grotta del Salvatore, resti (perduti) della *Crocifissione*.
- 13 – a) Vallerano, Grotta del Salvatore, san Placido; b) Vallerano, Grotta del Salvatore, Vergine con Bambino; c) Vallerano, Grotta del Salvatore, *Comunione degli apostoli*, Pietro, particolare; d) Vallerano, Grotta del Salvatore, particolare dell'iscrizione «ANDREAS HUMILIS ABBAS».
- 14 – Vallerano, Grotta del Salvatore, disegno ricostruttivo della volta.
- 15 – a) Vignanello, Grotta di San Lorenzo, pannello con Vergine e Bambino (*ante* 1907); b) Vignanello, Grotta di San Lorenzo, pannello con Vergine e Bambino (nel 2001); c) Capradosso, Grotta di San Nicola.
- 16 – Borgo San Pietro, convento della beata Filippa Mareri (già Capradosso), zoccolatura del pannello di XII secolo.
- 17 – a) Cottanello, Eremo di San Cataldo; b) Cottanello, Eremo di San Cataldo, santo vescovo; c) Cottanello, Eremo di San Cataldo, particolare del Cristo con i segni della passione; d) Cottanello, Eremo di San Cataldo, particolare del *tau* sul ginocchio del Cristo.
- 18 – a) Monte Acuziano, Eremo di San Martino, ipogeo; b) Monte Acuziano, Eremo di San Martino, ipogeo, imitazione di uno sciamito a *rotae*.
- 19 – a) Monte Acuziano, Eremo di San Martino, ipogeo, imitazione di uno sciamito, particolare di una *rota*; b) Monte Acuziano, Eremo di San Martino, ipogeo, ritratto di Evagrio del Ponto; c) Monte Acuziano, Eremo di San Martino, particolare di un volatile.
- 20 – a) Monte Tancia, Grotta di San Michele, ciborio; b) Monte Tancia, Grotta di San Michele, ciborio, lato destro; c) Monte Tancia, Grotta di San Michele, ciborio, volta e parete di fondo.
- 21 – a) Albano, Catacomba di San Senatore; b) Albano, Catacomba di San Senatore, resti di un pannello duecentesco; c) Albano, Catacomba di San Senatore, *Deposizione*.
- 22 – a) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, interno (*ante* 1939); b) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, interno.
- 23 – a) Magliano Romano Grotta degli Angeli, Nicola di Mira con Rigetto e i santi Sebastiano, Egidio, Pietro; b) Magliano Romano, Chiesa di San Giovanni (già Grotta degli Angeli), Cristo fra gli arcangeli; c) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, *Adorazione dei Magi*.
- 24 – a) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, *Presentazione al tempio*; b) Roma, Catacomba di Commodilla, pannello con Turtura; c) Roma, Catacomba di Commodilla, san Luca.
- 25 – a) Roma, Catacomba di Commodilla, *Traditio clavium*; b) Roma, Catacomba di Generosa, pannello con Cristo e santi; c) Roma, Catacomba di Generosa, volto di Cristo; d) Roma, Catacomba di Generosa, volto di Cristo negli anni precedenti allo stacco di Succi.

- 26 – a) Roma, Catacomba di Ponziano, pannello con i santi Marcellino, Polione e Pietro; b) Roma, Catacomba di Ponziano, *Battesimo di Cristo*; c) Roma, Catacomba di Ponziano, pannello con Milis e tracce della figura di Pumenio.
- 27 – a) Roma, Catacomba di Ponziano, pannello di *Gaudiosus e Battesimo di Cristo*; b) Sinai, Monastero di Santa Caterina, icona di Cristo; c) Roma, Catacomba di Ponziano, volta della rampa d'accesso, busto di Cristo.
- 28 – a) Roma, Catacomba di San Calepodio, trasporto delle spoglie di Callisto (frammento n° 10); b) Roma, Catacomba di San Calepodio, brano a sinistra dell'ingresso, resti del *Noli me tangere*; c) Roma, Catacomba di San Calepodio, brano a destra dell'ingresso.
- 29 – a) Roma, Catacombe di San Callisto, Cripta di Cornelio, pannello con i santi Sisto e Optato; b) Roma, Catacombe di San Callisto, Cripta di Cornelio, pannello con i santi Cornelio e Cipriano; c) Roma, Catacomba di San Valentino, cubicolo, tratto sinistro della parete di fondo; d) Roma, Catacomba di San Valentino, cubicolo, tratto destro della parete di fondo.
- 30 – a) Roma, Catacomba di San Valentino, cubicolo, parete destra, santo; b) Roma, Catacomba di San Valentino, cubicolo, parete sinistra, santi; c) Subiaco, Sacro Speco, Grotta dei Pastori.
- 31 – a) Subiaco, Sacro Speco, Grotta dei Pastori, intonaco con tracce di aureole; b) Subiaco, Sacro Speco, chiesa inferiore, pannello della bolla di Innocenzo III; c) Subiaco, Sacro Speco, cappella di San Gregorio; d) Subiaco, Sacro Speco, Santa Chelidonia.
- 32 – a) Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità; b) Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità, la *Natività*; c) Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità, pannello della *Trinità*.
- 33 – a) Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità, san Giuliano e san Domenico di Sora; b) Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità, *Arrivo dei Magi*; c) Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità, *Presentazione al tempio*.
- 34 – a) Alatri, «Cripta» di San Michele; b) Alatri, «Cripta» di San Michele, primo strato, scena agiografica, particolare; c) Alatri, «Cripta» di San Michele, primo strato, *vela*.
- 35 – a) Alatri, «Cripta» di San Michele, particolare delle pitture della volta; b) Arpino, ipogeo di San Michele.
- 36 – a) Arpino, ipogeo di San Michele, particolare del primo strato pittorico; b) Arpino, ipogeo di San Michele, parete sinistra, arcangelo.
- 37 – a) Roccasecca, pressi, santuario di Sant'Angelo in Asprano, esterno; b) Roccasecca, pressi, santuario di Sant'Angelo in Asprano, interno; c) Ninfa, Grotta di San Michele, Vergine tra sante (da M. Barosso 1939); d) Ninfa, Grotta di San Michele, volto di san Paolo.
- 38 – a) Calvi, Grotta dei Santi, interno; b) Calvi, Grotta dei Santi, parete destra, *Crocifissione*; c) Calvi, Grotta dei Santi, parete destra : Stefano, Pietro, Massimo, Silvestro.
- 39 – a) Calvi, Grotta dei Santi, parete sinistra, *san Silvestro e il drago*; b) Calvi, Grotta dei Santi, quarto strato.
- 40 – a) Calvi, Grotta delle Fornelle, *ante* 1974; b) Calvi, Grotta delle Fornelle

- le, stato attuale; c) Calvi, Grotta delle Fornelle, parete sinistra, *Danza di Salomé*.
- 41 – a) Calvi, Grotta delle Fornelle, cappella laterale, *Dedicazione dell'altare*; b) Calvi, Grotta delle Fornelle, cappella laterale, san Pietro; c) Fasani, Grotta di San Michele, pannello con san Massimo.
- 42 – a) Monte Massico, Eremo di San Martino; b) Monte Massico, Eremo di San Martino, tracce dell'iscrizione del primo strato; c) Monte Massico, Eremo di San Martino, volta dell'imbotte, particolare di un angelo.
- 43 – a) Eremo di San Martino, estradosso dell'imbotte, tracce di pittura; b) Eremo di San Martino, parete sinistra, sovrapposizione di intonaci; c) Eremo di San Martino, parete sinistra, apostoli (da N. Borrelli 1935).
- 44 – a) Rongolise, Santa Maria in Grotta; b) Rongolise, Santa Maria in Grotta, Vergine fra arcangeli.
- 45 – a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, sorgente; b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, serafino; c) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, santa Margherita; d) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, santa Margherita, particolare della colomba.
- 46 – a) Monte Taburno, Grotta di San Mauro, interno; b) Monte Taburno, Grotta di San Mauro, resti di un pannello con la *Theotokos*; c) Monte Taburno, Grotta di San Simeone, pannello votivo del XVII secolo.
- 47 – a) Avella, Grotta di San Michele, cappella del Salvatore, nicchia di sinistra; b) Avella, Grotta di San Michele, cappella del Salvatore, interno; c) Avella, Grotta di San Michele, cappella del Salvatore, nicchia di destra.
- 48 – a) Avella, Grotta di San Michele, resti delle figure di Elena e Costantino; b) Avella, Grotta di San Michele, *Theotokos*; c) Avella, Grotta di San Michele, cappella dell'Immacolata, Cristo; d) Avella, Grotta di San Michele, cappella dell'Immacolata, san Cristoforo.
- 49 – a) Avella, Grotta di San Michele, Giovanni Battista; b) Montoro Inferiore, Grotta di San Michele, interno; c) Prata Principato Ultra, basilica dell'Annunziata, *triphorion*.
- 50 – a) Prata Principato Ultra, basilica dell'Annunziata, absidiola, terzo strato; b) Monza, tesoro del Duomo, ampolla n° 2, particolare della *Natività*; c) Musei Vaticani, reliquiario del Sancta Sanctorum, dettaglio del coperchio : la *Natività*.
- 51 – a) Sant'Angelo in Formis, portico della basilica, Paolo di Tebe riceve la visita di Antonio; b) Città del Vaticano, Vat. lat. 1202, f. 17 B, particolare : Benedetto e il monaco Romano; c) Città del Vaticano, Vat. lat. 1202, f. 18 A, particolare : Benedetto riceve la visita di un sacerdote; d) Città del Vaticano, Vat. lat. 1202, f. 80 A, particolare : la guarigione dell'insana di mente.
- 52 – a) Castel Sant'Elia, basilica di Sant'Anastasio, il Cristo dell'abside; b) Capua, chiesa dei Santi Rufo e Carponio, angelo; c) Cimitile, basilica dei Santi Martiri, volta, particolare di un angelo.
- 53 – a) Barbarano Romano, Grotta di San Simone, *Presentazione al tempio*; b) Bassano Romano, San Giovanni a Pollo, Cristo fra Pietro e Paolo apostoli e Giovanni e Paolo martiri.

- 54 – a) Bolsena, Grotta di Santa Cristina, abside, volto di Cristo; b) Castel Sant’Elia, Grotta di San Leonardo, resti della decorazione dell’abside; c) Castel Sant’Elia, Grotta di San Leonardo, Cristo benedicente; d) Ischia di Castro, Eremo di Poggio del Conte, apostolo.
- 55 – a) Norchia, Grotta di San Vivenzio, ciclo di Gargano, *Inseguimento del toro*; b) Norchia, Grotta di San Vivenzio, ciclo di Gargano, *Sogno del vescovo*; c) Norchia, Grotta di San Vivenzio, ciclo di Gargano, *Rito di consacrazione dell’altare*.
- 56 – a) Norchia, Grotta di San Vivenzio, *Inseguimento del toro*, particolare; b) Vallerano, Grotta del Salvatore, santa *SVFIA*; c) Vallerano, Grotta del Salvatore, *Comunione degli apostoli*.
- 57 – a) Sutri, Santa Maria del Parto, volta, arcangelo Michele; b) Sutri, Santa Fortunata, pannello votivo; c) Borgo San Pietro, convento della beata Filippa Mareri (già Capradosso), *Ecclesia* e due santi; d) Borgo San Pietro, convento della beata Filippa Mareri (già Capradosso), pannello di XII secolo.
- 58 – a) Borgo San Pietro, convento della beata Filippa Mareri (già Capradosso), pannello di XIII secolo; b) Cottanello, Eremo di San Cataldo, parete sinistra della cappella, scena teofanica.
- 59 – a) Cottanello, Eremo di San Cataldo, scena teofanica, apostolo; b) Monte Acuziano, Eremo di San Martino, ipogeo, resti di una stella a otto punte; c) Monte Tancia, Grotta di San Michele, interno.
- 60 – a) Monte Tancia, Grotta di San Michele, resti del Cristo (primo strato); b) Monte Tancia, Grotta di San Michele, particolare della volta del ciborio, angelo-Matteo; c) Monte Tancia, Grotta di San Michele, ciborio, lato destro, santo vescovo e santo monaco.
- 61 – a) Albano, Catacomba di San Senatore, *Deesis*; b) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, *Natività*; c) Magliano Romano, Grotta degli Angeli, motivi decorativi.
- 62 – a) Roma, Catacomba di Felicita, resti del pannello con Cristo e santi; b) Roma, Catacomba di Ponziano, volta della rampa d’accesso, busto di Cristo.
- 63 – a) Roma, Catacomba di San Calepodio, frammenti pittorici; b) Roma, Catacomba di San Calepodio, frammento con il pozzo del martirio (n° 6); c) Roma, Catacomba di San Calepodio, particolare del *Noli me tangere*; d) Roma, Catacomba di San Calepodio, frammenti del *Martirio di Callisto* (n° 5).
- 64 – a) Roma, Catacombe di Callisto, Cripta di Lucina, pannello con Cristo e sant’Urbano; b) Roma, Catacomba di San Valentino, *Visitazione*; c) Roma, Catacomba di San Valentino, *Crocifissione*, san Giovanni.
- 65 – a) Subiaco, Sacro Speco, Chiesa Superiore; b) Subiaco, Sacro Speco, Grotta dei Pastori, *Theotokos* fra sante.
- 66 – a) Alatri, «Cripta» di San Michele, scena agiografica del primo strato (a colori); b) Alatri, «Cripta» di San Michele, primo strato (a colori), *Martirio di san Lorenzo*.
- 67 – a) Alatri, «Cripta» di San Michele, secondo strato (a colori), Vergine fra sante; b) Alatri, «Cripta» di San Michele, *Martirio di san Lorenzo*, aguzzino; c) Alatri, «Cripta» di San Michele, *Martirio di san Lorenzo*, aguzzino.

- 68 – a) Roccasecca, Sant'Angelo in Asprano, *Ascensione*; b) Roccasecca, Sant'Angelo in Asprano, *Ascensione*, particolare degli apostoli.
- 69 – a) Roccasecca, Sant'Angelo in Asprano, primo strato dell'abside (a colori); b) Caprile, Santa Maria delle Grazie, pannello con la *Crocifissione*.
- 70 – a) Arpino, ipogeo di San Michele, santa in una nicchia; b) Arpino, ipogeo, particolare del volto in una delle nicchie; c) Arpino, ipogeo, particolare di un serafino; d) Ninfa, Grotta di San Michele, resti di pittura.
- 71 – a) Ninfa, Grotta di San Michele sul Monte Mirteto, interno; b) Calvi, Grotta dei Santi, primo strato, Tommaso, Martino e Giuliano.
- 72 – a) Calvi, Grotta dei Santi, parete concava, Cristo fra i due arcangeli; b) Calvi, Grotta dei Santi, parete concava, Pietro; c) Calvi, Grotta dei Santi, san Paolo; d) Calvi, Grotta dei Santi, parete concava, Giuliano.
- 73 – a) Caserta, Museo dell'Opera e del Territorio, frammento dell'Ascensione (già Grotta delle Fornelle); b) Caserta, Museo dell'Opera e del Territorio, San Giovanni (già Grotta delle Fornelle); c) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di sinistra, Cristo fra Michele e Pietro.
- 74 – a) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di destra, san Tommaso, Vergine orante, san Nicola; b) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di destra, particolare del decoro geometrico; c) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di sinistra, Cristo fra Michele e Pietro.
- 75 – a) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di sinistra, Cristo; b) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di destra, Nicola di Mira; c) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di destra, Tommaso; d) Fasani, Grotta di San Michele, absidiola di sinistra, Pietro.
- 76 – a) Monte Massico, Eremo di San Martino, volta dell'imbotte, tracce di una croce gemmata; b) Monte Massico, Eremo di San Martino sul Monte Massico, primo strato pittorico, volatile; c) Monte Massico, Eremo di San Martino, tracce del primo strato pittorico; d) Monte Massico, Eremo di San Martino, volta dell'imbotte, *imago* clipeata di Cristo e angeli.
- 77 – a) Monte Massico, Eremo di San Martino secondo strato pittorico, apostoli; b) Rongolise, Santa Maria in Grotta, san Tommaso; c) Rongolise, Santa Maria in Grotta, parete destra, *Dormitio Virginis*.
- 78 – a) Rongolise, Santa Maria in Grotta, parete destra, *Psicostasia*; b) Rongolise, Santa Maria in Grotta, parete destra, *Theotokos*; c) Rongolise, Santa Maria in Grotta, parete sinistra, Esdra, Margherita e Onofrio.
- 79 – a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, interno dell'imbotte; b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, volta dell'imbotte, *Crocifissione*.
- 80 – a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, imbotte, parete sinistra; b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, imbotte, parete destra; c) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, imbotte, lunetta sopra l'ingresso.
- 81 – a) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, imbotte, *Annunciazione*; b) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, san Pietro; c) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, *Crocifissione*, particolare del volto di Cristo; d) Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele, santo monaco ai piedi della Vergine.

- 82 – a) Monte Taburno, Grotta di San Simeone, pannello con Cristo fra santi; b) Montoro Inferiore, Grotta di San Michele, tracce di un santo; c) Prata Principato Ultra, basilica dell'Annunziata, absidiola, quarto strato, Vergine; d) Prata Principato Ultra, basilica dell'Annunziata, absidiola, quarto strato, santa.
- 83 – a) Prata Principato Ultra, basilica dell'Annunziata, absidiola; b) Prata Principato Ultra, basilica dell'Annunziata, absidiola, primo strato, cavallo marino.
- 84 – a) Avella, Grotta di San Michele, san Nicola di Mira; b) Calvi, Grotta dei Santi, san Silvestro; c) Roma, San Crisogono, chiesa inferiore, san Benedetto; d) Gornate Superiore (Varese), chiesa di San Michele, decorazione absidale, angelo.



## SOMMARIO

	Pag.
ABBREVIAZIONI .....	VII
INTRODUZIONE .....	1
Capitolo I – LA CAVITÀ RUPESTRE COME LUOGO DI CULTO : IMMAGINARIO E REALTÀ .....	11
1. L'eredità simbolica della grotta .....	11
Gregorio di Nissa, p. 12; il reliquiario del <i>Sancta Sanctorum</i> e l'ampolla di Monza, p. 13; grotte e <i>loca sancta</i> della Palestina, p. 15; dalla Terrasanta all'Occidente, p. 17; l'eredità del paga- nesimo, p. 19; san Silvestro e il drago, p. 22; il ruolo del vesco- vo, p. 24.	
2. Escavazioni artificiali e grotte naturali .....	25
Escavazioni nel tufo, p. 32; grotte carsiche, p. 34; tipologie semirupestri, p. 36; sacralità e funzionalità, p. 37.	
Capitolo II – CATALOGO DELLE TESTIMONIANZE PITTORICHE	39
1. Provincia di Viterbo .....	39
Barbarano Romano, Grotta di San Simone .....	39
Bassano Romano, San Giovanni a Pollo .....	40
Bolsena, «Grotta» di Santa Cristina .....	43
Castel Sant'Elia, Grotta di San Leonardo .....	47
Civita Castellana, Grotte di San Cesareo .....	52
Civita Castellana, Grotte di San Selmo .....	54
Ischia di Castro, Eremo di Poggio del Conte .....	56
Norchia, Grotta di San Vivenzio .....	57
Sutri, Chiesa rupestre di Santa Fortunata .....	61
Sutri, Santuario di Santa Maria del Parto .....	63
Vallerano, Grotta del Salvatore .....	65
Vignanello, Grotta di San Lorenzo .....	68

	Pag.
2. Provincia di Rieti .....	70
Capradosso, Grotta di San Nicola .....	70
Cottanello, Eremo di San Cataldo .....	74
Monte Acuziano, Ipogeo dell'eremo di San Martino .....	77
Monte Tancia, Grotta di San Michele .....	83
3. Provincia di Roma .....	86
Albano, Catacombe di San Senatore .....	86
Magliano Romano, Grotta degli Angeli .....	90
Roma, Catacomba di Commodilla .....	93
Roma, Catacomba di Felicità .....	98
Roma, Catacomba di Generosa .....	100
Roma, Catacomba di Ponziano .....	103
Roma, Catacomba di San Calepodio .....	105
Roma, Catacomba di San Callisto .....	111
Roma, Catacomba di San Valentino .....	114
Subiaco, Monastero del Sacro Speco .....	119
Vallepietra, Santuario della Santissima Trinità .....	125
4. Provincia di Frosinone .....	128
Alatri, «Cripta» di San Michele Arcangelo .....	128
Arpino, Ipogeo di San Michele Arcangelo .....	131
Roccasecca, Chiesa rupestre di Sant'Angelo in Asprano .....	135
5. Provincia di Latina .....	139
Monte Mirteto (Ninfa), Grotta di Sant'Angelo .....	139
6. Provincia di Caserta .....	145
Calvi, Grotta dei Santi .....	145
Calvi, Grotta delle Fornelle .....	148
Fasani (Sessa Aurunca), Grotta di San Michele .....	153
Monte Massico, Grotte di San Martino .....	155
Rongolise, Santuario di Santa Maria in Grotta .....	160
7. Provincia di Benevento .....	164
Monte Monaco di Gioia, Grotta di San Michele .....	164
Monte Taburno, Grotta di San Mauro .....	167
Monte Taburno, Grotta di San Simeone .....	169
8. Provincia di Avellino .....	170
Avella, Grotta di San Michele .....	170

	Pag.
Montoro Inferiore, Grotta di San Michele .....	175
Prata, Basilica dell'Annunziata .....	177
Capitolo III – FENOMENI RELIGIOSI ALL'ORIGINE DELLA PITTURA RUPESTRE .....	181
1. L'eremitismo .....	181
Dalla Tebaide all'Occidente, p. 182; l'ipogeo del monte Acuziano e la Grotta del Salvatore a Vallerano, p. 183; l'eremo del Monte Massico, p. 185; il Sacro Speco di Subiaco, p. 188; San Leonardo e la valle Suppentonia, p. 190.	
2. Il culto micaelico .....	192
Da Chonae al Gargano, p. 192; <i>transfert</i> di sacralità, p. 195; l'arcangelo e l'eremita, p. 197; San Michele e la schiera angelica, p. 198; un'immagine assente, p. 199; iconografia micaelica, p. 201.	
3. I <i>loca sancta</i> nelle catacombe .....	203
Il cimitero di Ponziano, p. 203; Albano, Bolsena e Prata, p. 204; la dimensione rupestre e l'universo ipogeo, p. 206; elementi di identità, p. 207.	
Capitolo IV – LA PITTURA RUPESTRE NELL'AMBITO DELLA PRODUZIONE ARTISTICA CAMPANO-LAZIALE .....	209
1. Cronologia e contesti .....	209
Iconismo e aniconismo (VI-VII secolo), p. 212; <i>Langobardia Minor</i> e arte «benedettina» (IX-X secolo), p. 217; pittura campana fra tradizione e innovazione (metà circa dell'XI secolo), p. 221; Montecassino, Roma e la Riforma (fine XI secolo – inizi XII), p. 224; pannelli votivi e ridipinture (fine XII-XIII secolo), p. 231.	
2. Specificità della pittura rupestre .....	233
Interferenza della roccia, p. 234; persistenza del genere iconico, p. 238; eccentricità territoriale e scelte originali, p. 240; l'infondatezza della teoria del ritardo, p. 241.	

	Pag.
3. Degradato e istanze conservative .....	243
Furti e commercio clandestino, p. 243; abbandono e incuria, p. 244; usi impropri e decontestualizzazione delle pitture, p. 245; il recupero del valore d'uso, p. 248.	
FONTI EDITE .....	251
BIBLIOGRAFIA .....	253
INDICI .....	287
Indice dei luoghi, p. 287; Indice dei nomi, p. 291; Indice icono- grafico, p. 294.	
ELENCO DELLE FIGURE .....	297
ELENCO DELLE TAVOLE .....	298
SOMMARIO .....	305

Achévé d'imprimer  
en décembre 2006  
sur les presses de la  
Scuola Tipografica S. Pio X  
Via degli Etruschi, 7  
00185 Roma

Simone PIAZZA

## PITTURA RUPESTRE MEDIEVALE

LAZIO E CAMPANIA  
SETTENTRIONALE (SECOLI VI-XIII)

Spesso poco note, talvolta ancora inedite, le testimonianze di pittura rupestre medievale del Lazio e della Campania settentrionale sono numerose, come dimostrano le quarantadue schede del catalogo, corrispondenti ai monumenti presi in esame. L'ampio raggio di indagine ha permesso di enucleare due differenti tipologie di ambienti: la cavità artificiale, in corrispondenza del substrato tufaceo, utilizzata il più delle volte per esigenze funzionali, e la grotta naturale, fin dalla preistoria associata all'universo del sacro. Particolare attenzione è stata rivolta ai fenomeni religiosi che hanno concorso allo sviluppo dei santuari, quali la devozione all'arcangelo Michele, l'eremitismo e la venerazione delle reliquie. Queste ultime sono la causa della sopravvivenza dei santuari ubicati all'interno delle catacombe, luoghi di culto che molto hanno in comune con l'universo rupestre. Quanto alle tematiche di ambito artistico, il ricco *corpus* di dipinti ha consentito di soffermarsi sul dialogo fra roccia e immagine, sui diversi contesti della produzione pittorica campano-laziale fra VI e XIII secolo, sui problemi conservativi.

ISSN 0223-5099  
ISBN 2-7283-0718-0

