

L'héritage byzantin en Italie (VIII^e-XII^e siècle)

III

Décor monumental, objets,
tradition textuelle

Études réunies par **SULAMITH BRODBECK,**
JEAN-MARIE MARTIN, ANNICK PETERS-CUSTOT
et **VIVIEN PRIGENT**

COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

510

L'HÉRITAGE BYZANTIN EN ITALIE
(VIII^e-XII^e SIÈCLE)

III

DÉCOR MONUMENTAL, OBJETS, TRADITION TEXTUELLE

Études réunies par Sulamith BRODBECK,
Jean-Marie MARTIN, Annick PETERS-CUSTOT et Vivien PRIGENT

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

2015

SIMONE PIAZZA

LA PITTURA DI AREA BENEVENTANO-CASSINESE E L'ORBITA BIZANTINA

UN RIESAME DELLA QUESTIONE

È noto dalla *Chronica* di Leone Ostiense che Desiderio abate di Montecassino fece venire da Costantinopoli « maestri esperti specialmente nella lavorazione del mosaico e dei marmi » per decorare, con l'aiuto di giovani monaci dell'abbazia istruiti allo scopo, la nuova basilica inaugurata nel 1071¹. Se il pavimento marmoreo di quest'ultima, coperto da un nuovo strato lapideo nel XVIII secolo e poi distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, è documentabile grazie a un disegno settecentesco², nulla o quasi sappiamo del rivestimento musivo parietale, andato perduto sotto le macerie del terremoto del 1349³: non una tessera è giunta fino a noi, né è sopravvissuto alcun genere di riproduzione o descrizione

¹ *Chronica monasterii Casinensis*, III, 27, ed. H. Hoffmann, *MGH, SS XXXIV*, Hannover, 1980, p. 396. Cfr. *Leone Marsicano, Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, a cura di F. Aceto e V. Lucherini, Milano, 2001, p. 54, 56 e le note 38-40 a cura di V. Lucherini. Per un quadro storico dell'evento: H. Bloch, *Montecassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 3, 1946, p. 164-224, spec. p. 193-194; Id., *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma, 1986, I, p. 40-71. Per una riflessione sul fenomeno artistico: V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I bizantini in Italia*, a cura di G. Cavallo, Milano, 1982, p. 427-494, spec. p. 429-430; M. Andaloro, *Montecassino: memoria di una fabbrica perduta*, in *Cantieri medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano, 1995, p. 51-69.

² Cfr. *Leone Marsicano... cit.*, p. 54 e nota 41 a cura di V. Lucherini.

³ H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages... cit.*, I, p. 483. Sappiamo da Leone Ostiense che ai lati dell'abside vi erano le figure dei due Giovanni, l'Evangelista e il Battista (*Chronica Monasterii Casinensis... cit.*, III, 28, p. 397), cfr. *Leone Marsicano... cit.*, p. 56-57 e nota a p. 54 a cura di V. Lucherini, cui si rinvia anche per l'ipotesi della presenza di un'Ascensione all'interno della calotta absidale. Da ultimo L. Speciale, *Memoria e scrittura: titoli, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis*, in *Medioevo: immagine e memoria [Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 settembre 2008]*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 2009, p. 144-153, spec. p. 146-147.

del programma decorativo, a parte la trascrizione dei *tituli* contenuta in un carme di Alfano di Salerno († 1085)⁴.

È lo stesso Leone Ostiense a spiegare il motivo dell'arrivo a Montecassino di artisti costantinopolitani: a Roma la tecnica musiva e quella dell'*opus sectile*, tradizionalmente impiegate per decorare l'interno delle chiese più importanti, erano cadute in disuso da molto tempo, non da cinquecento anni, come afferma esagerando l'autore della *Chronica*, ma almeno dal IX secolo⁵. Se così non fosse stato, Desiderio avrebbe potuto rivolgersi a un cantiere operante nell'Urbe, visto che la nuova abbaziale veniva improntata sul modello della basilica romana, tanto nel suo assetto architettonico che nel programma ornamentale⁶. In sostanza, quindi, l'apporto di maestranze bizantine serviva ad esaltare la *facies* romana dell'edificio, ad avvicinare quest'ultimo ai prototipi delle basiliche latine. Al di là di ciò, la notizia riportata dalla *Chronica* costituisce l'unica testimonianza sicura della presenza di artisti greci nella Campania medievale e della trasmissione diretta del loro sapere a monaci apprendisti occidentali, circostanza, quest'ultima, particolarmente interessante considerando le scarse notizie relative all'organizzazione dei cantieri pittorici altomedievali.

Ma quale strada presero gli artisti bizantini una volta smontati i ponteggi a Montecassino? Due opere monumentali hanno consentito di intercettare altri loro possibili interventi sul territorio. Un primo caso è rappresentato dalla cattedrale di Salerno, i cui frammenti musivi sull'arco absidale, tradizionalmente assegnati alla committenza del citato Alfano, arcivescovo della città dal 1076

⁴N. Acocella, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano (sec. XI)*, Salerno, 1966, p. 5-79. Per un'ipotesi ricostruttiva dei cicli vetero e neotestamentari della navata e dell'atrio della basilica desideriana di Montecassino, si rinvia al recente contributo di T. Immonen, *Une étude du programme de fresques bibliques de la basilique du Mont-Cassin à la lumière des vers qu'Alphanus de Salerne rédigea pour l'église*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 57, 2014, p. 169-197.

⁵«Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat...»: *Chronica Monasterii Casinensis* cit., III, 27, p. 396. Cfr. Leone Marsicano... cit., p. 56-57; F. Aceto, *Leone Marsicano e la descrizione della basilica di Montecassino tra modelli letterari e istanze ideologico-politiche*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, p. 957-970; M. Andaloro, *Montecassino: memoria di una fabbrica...* cit., p. 52-53.

⁶H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Lucinia Speciale, Milano, 2001 (1ª ed. fr.: Parigi, 1990), p. 78-79, 97-102; V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in *Pittura in Italia. L'altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, 1994, p. 243-260, spec. p. 247; F. Aceto, *Leone Marsicano...* cit., p. 964.

al 1085, hanno dato luogo all'ipotesi, avanzata da Ernst Kitzinger, di una partecipazione degli artisti reduci da Montecassino a questa nuova impresa⁷. Di recente, però, tale proposta è stata persuasivamente messa in dubbio da Antonio Iacobini, secondo il quale i mosaici salernitani andrebbero posticipati agli anni 1180-1190 e quindi attribuiti all'iniziativa dell'arcivescovo Romualdo II (1153-1181) o del successore Niccolò d'Aiello (1181-1222)⁸. Conseguentemente, i frammenti della cattedrale di Salerno potrebbero trovare un verosimile aggancio nella produzione musiva siculo-normanna del cantiere di Monreale⁹. La seconda testimonianza artistica che ha permesso di ipotizzare un ulteriore coinvolgimento dei mosaicisti greci nel territorio campano, ultimata l'opera cassinese, è la celebre decorazione della chiesa di Sant'Angelo in Formis sul monte Tifata, promossa dallo stesso Desiderio, raffigurato nell'abside con il modellino in mano¹⁰. Anche qui, tuttavia, non ci sono elementi probanti per stabilire se e in quale misura alla campagna pittorica della chiesa tifatina abbiano preso parte maestri greci. La scelta di rappresentare al centro dell'abside il Cristo in trono non è riconducibile a esempi bizantini, visto che a Bisanzio è la Vergine ad occupare il centro del catino. Il Giudizio universale segue uno schema occidentale, data l'assenza di soggetti come la *Deesis*, il «lago di fuoco» e la *Psicostasia*, che contraddistinguono gli esempi orientali più o meno coevi¹¹. I cicli del Vecchio e del Nuovo Testamento,

⁷ E. Kitzinger, *The first mosaic decoration of Salerno Cathedral*, in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, p. 149-162. La tesi di Kitzinger è stata accolta da H. Toubert, *Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l'église de Saint-Clément de Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 1976, p. 3-33, spec. n. 9, 106, e da V. Pace, *La pittura medievale in Campania...* cit., p. 248-249.

⁸ A. Iacobini, *Immagini, ideologie, storiografia: il mosaico absidale del duomo di Salerno e l'arte della Riforma gregoriana*, in *Medioevo: immagini e ideologie [Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002]*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 2005, p. 288-301, spec. p. 295-297.

⁹ *Ibid.*, p. 297.

¹⁰ La letteratura critica sulle pitture di Sant'Angelo in Formis è ovviamente amplissima. Per una visione d'insieme del programma figurativo, si veda almeno F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis I: la data del complesso monastico e il committente nell'ambito del primo romanico campano*, in *Commentari*, n. s. 27, 1976, p. 143-178; Id., *Sant'Angelo in Formis II: la dicotomia tra le scene dell'antico testamento e l'originario ceppo bizantino*, ivi, n.s. 28, 1977, p. 26-57 (I parte), p. 195-235 (II parte); G. Gunhouse, *The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis*, Johns Hopkins Univ. Diss., 1992, spec. p. 41-88, 107-319. Da ultimo L. Speciale, *Memoria e scrittura...* cit., p. 147-149 e bibliografia in nota.

¹¹ In riferimento al lago di fuoco e alla *Psicostasia* all'interno del Giudizio Universale di tipo bizantino: M. Angheben, *Les jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, in *Cahiers Archéologiques*,

sebbene il più delle volte obbedienti a modelli iconografici greci all'interno delle singole scene, nella « mise en page » tradiscono una scelta già adottata in età paleocristiana nella basilica romana di San Pietro, quella di riservare alla Crocifissione un ampio spazio occupante più registri al centro della navata¹². Eppure, se guardiamo allo stile dei dipinti di Sant'Angelo in Formis, apporti bizantini appaiono evidenti. Nulla traspare, invece, della tradizione pittorica locale precedente l'età desideriana, documentata da numerose testimonianze giunte fino a noi¹³. Da questo punto di vista, i confronti con i mosaici della Nea Moni di Chio, proposti mezzo secolo fa da Ottavio Morisani¹⁴ e Géza De Francovich¹⁵, sono ancora utili, al di là della distanza e del diverso *medium* pittorico, per individuare l'appartenenza del linguaggio formale dei dipinti santangiolesi all'orbita bizantina¹⁶.

Quanto ricordato sin qui non ha la pretesa di originalità critica rispetto alle acquisizioni passate. Nell'affrontare il presente tema di ricerca, è tuttavia sembrato necessario richiamare l'attenzione, anzitutto, sull'unico dato storico riguardante l'intervento diretto di artisti bizantini nell'area beneventano-cassinese, per l'appunto la notizia del reclutamento di mosaicisti e marmorari costantinopolitani a Montecassino, e di riflettere altresì sul caso più noto ed evidente di « héritage byzantin » che a tale evento è verosimilmente ricon-

50, 2002, p. 105-134, spec. p. 125-129. Per quanto riguarda la *Deesis*, sempre in associazione al tema del Giudizio: T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin. Deuxième partie*, ivi, 31, 1983, p. 129-173, spec. p. 147-158 (rist. in Id., *L'art médiéval de l'Orient chrétien: recueil d'études*, Sofia-Parigi, 2002, p. 79-114).

¹² M. Viscontini, *I cicli vetero e neo testamentari della navata di San Pietro*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431, Corpus*, I, a cura di M. Andaloro e S. Romano, Milano, 2006, p. 411-415. Cfr. anche H. Toubert, *Un'arte orientata...* cit., p. 79-91.

¹³ V. Pace, *Pittura bizantina...* cit., p. 429.

¹⁴ O. Morisani, *Bisanzio e la pittura cassinese*, Palermo, 1955, p. 21-22, fig. 16.

¹⁵ G. De Francovich, *La pittura medievale campana: la basilica di Sant'Angelo in Formis e la sua decorazione pittorica. Dispense a cura di L. Cochetti Pratesi (Univ. degli Studi di Roma, Fac. di Lettere e Filosofia, a. a. 1964-65)*, Roma, 1965, p. 78.

¹⁶ Lo rivela la somiglianza dei tratti fra i volti degli arcangeli e la peculiarità, a Chio e a Sant'Angelo in Formis, di un'asimmetria nel modo di raffigurare le guance, da un lato con il disegno di un ampio pomello, dall'altro con una morbida gradazione tonale: cfr. O. Morisani, *Bisanzio e la pittura cassinese...* cit., fig. 16 e 22. Il confronto proposto da Morisani e De Francovich, fra lo stile delle pitture di Sant'Angelo in Formis e quello dei mosaici della Nea Moni, non aveva convinto Fernanda de' Maffei: « non ci sembra che il paragone, salvo qualche fatto secondario, possa reggere », F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis II...* cit., p. 33.

ducibile, quale è la decorazione pittorica di Sant'Angelo in Formis, espressione di una trasformazione rapida, ma profonda, delle forme greco-orientali in terra cassinese attraverso l'avvenuta fusione con la cultura figurativa occidentale.

Sul finire dell'800 proprio la testimonianza pittorica di Sant'Angelo in Formis innescò un'accesa querelle tra chi, come Eduard Dobbert¹⁷, Charles Diehl¹⁸ e Guillaume de Jerphanion¹⁹, rilevava negli affreschi santangiolesi un elevato gradiente bizantino, e chi al contrario, come Franz Xaver Kraus²⁰ e Émile Bertaux²¹, vi riconosceva una predominanza della matrice occidentale. Se la decorazione della chiesa del Monte Tifata ha costituito il fulcro di un dibattito protrattosi fino alla metà del '900, e poi sopito grazie al riconoscimento in essa della presenza di entrambe le componenti artistiche, quella greca e quella cassinese²², studi successivi hanno intercettato una serie di assonanze fra l'arte di Bisanzio e la pittura medievale campana, precedente o successiva alla stagione desideriana²³.

Nel riesaminare la questione, occorre interrogarsi sull'entità e la natura degli apporti bizantini nella pittura dell'area oggetto d'indagine, più volte in passato liquidati con espressioni vaghe quanto fuorvianti come «influsso», «influenza», o «corrente». Tenendo

¹⁷ E. Dobbert, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 15, 1894, p. 125-159, 211-229.

¹⁸ Ch. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Parigi, 1894, p. 10-11 e n. 1.

¹⁹ G. de Jerphanion, *Le cycle iconographique de Sant'Angelo in Formis*, in *Byzantion*, 1, 1924, p. 341-366.

²⁰ F. X. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 14, 1893, p. 3-21, 84-100.

²¹ É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Parigi, 1904, 3 vol., p. 273-274.

²² Lo stesso Charles Diehl ritorna sull'argomento nella seconda edizione del suo «manuel» esprimendo un giudizio più equilibrato: Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2ª ed., Parigi, 1925-1926, II, p. 726-728.

²³ O. Morisani, *Bisanzio e la pittura cassinese... cit.*; Id., *La pittura cassinese dell'epoca dell'abate Desiderio e le sue relazioni con Bisanzio*, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 14, 1967, p. 253-265; J. Wettstein, *Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie*, ivi, p. 393-427, spec. p. 423-425; H. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, p. 1-29; V. Pace, *Le pertinenze bizantine degli affreschi campani di Santa Maria di Foroclaudio*, in *Storia dell'Arte*, 34, 1978, p. 207-209; Id., *Pittura bizantina... cit.*, p. 430-431; M. Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina in Italia meridionale e in Sicilia (secoli IX-XI)*, in *Histoire et culture dans l'Italie Byzantine: acquis et nouvelles recherches*, a cura di A. Jacob, J.-M. Martin e G. Noyé, Roma, 2006 (*Collection de l'École française de Rome*, 363), p. 205-235, spec. p. 218-221.

conto della complessità del tema da trattare e della ricchezza delle espressioni pittoriche giunte fino a noi, ci si limiterà a presentare qui di seguito alcune testimonianze, databili fra il X secolo inoltrato e i primi decenni del XIII, incontrate nel corso della ricerca sul campo, esempi utili ad affrontare l'argomento sia sul piano iconografico che formale.

Va però, innanzitutto, rilevato un dato « negativo » : la sostanziale mancanza di apporti stilistici greco-orientali, all'interno dell'area campana, nei dipinti murali d'età predesideriana. Pitture come quelle dei primi due strati della Grotta dei Santi a Calvi (CE), databili rispettivamente al X secolo inoltrato e alla metà circa dell'XI, rivelano una matrice stilistica squisitamente latina²⁴. All'interno del santuario rupestre campano i prestiti da modelli figurativi greci si limitano a casi sporadici, come la Vergine orante derivante dal tipo della Blachernitissa²⁵ o l'arcangelo Michele con il *loros* imperiale della corte di Bisanzio²⁶, immagini per altro assai comuni in tutto il meridione d'Italia. Proprio registrando quest'assenza, non sempre in passato chiaramente denunciata²⁷, si coglie il carattere innovativo del cantiere pittorico di Sant'Angelo in Formis, luogo di incontro fra tradizione occidentale e forme bizantine.

Se da un lato la resa stilistica della pittura beneventano-cassinense resta perlopiù impermeabile alla produzione artistica bizantina fino all'inoltrato XI secolo, per quanto riguarda i temi iconografici si registrano casi di ricezione di modelli greco-orientali già prima della

²⁴ S. Piazza, *La Grotta dei Santi e le sue pitture*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 57, 2002, p. 169-208, cui si rinvia anche per la **bibliografia precedente**; Id., *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma, 2006 (*Collection de l'École française de Rome*, 370), p. 145-148.

²⁵ N. Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege: two questions concerning its origin*, in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, 2005, p. 225-238, spec. p. 229-230.

²⁶ D. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, 1978, c. 13-119, spec. c. 44-47; N. Patterson Ševčenco, s. v. *Loros*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A. Kazhdan, New York-Oxford, 1991, II, p. 1251-1252.

²⁷ Alba Medea annoverava le pitture della Grotta dei Santi fra le testimonianze della pittura bizantina dell'Italia meridionale: A. Medea, *La pittura bizantina nell'Italia meridionale nel Medioevo (V-XIII secolo)*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: l'Oriente cristiano nella storia della civiltà, Roma-Firenze, 31 marzo-4 aprile 1963*, Roma, 1964, p. 719-777, spec. p. 749-752. A proposito della pittura rupestre altomedievale della Campania, Janine Wettstein parlava di « influence orientale certaine »: J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture...* cit., p. 90-92; Fernanda de' Maffei definiva il primo strato di Calvi espressione di una « corrente di Salonico »: F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis II...* cit., p. 213.

committenza artistica dell'abate Desiderio. Lo attestano, ad esempio, le pitture scoperte recentemente da chi scrive presso l'abitato di Airola, nel beneventano, databili alla prima metà dell'XI secolo. Esse appartengono all'antico monastero di San Gabriele, i cui resti si trovano sotto il convento settecentesco dei padri passionisti che si erge in cima alla collina dominante il centro della cittadina²⁸. Durante una visita *in loco* di qualche anno fa, ho avuto l'opportunità di visionare l'area della chiesa monastica accessibile dalle cantine dell'edificio conventuale, corrispondente alla zona presbiteriale della navata centrale e della navatella sinistra²⁹. Ho potuto così individuare la presenza di un san Teodoro a cavallo che sconfigge il drago e di una scena del ciclo di san Nicola, quella del vescovo di Mira con gli *stratelatai*, soggetti derivanti dalla tradizione iconografica bizantina³⁰.

In occasione di un secondo sopralluogo al convento di Airola, l'accesso temporaneo all'area della chiesa sotterranea fino ad allora rimasta inesplorata, mi ha consentito di documentare una Trasfigurazione, ancora in buone condizioni, ubicata nell'abside destra (fig. 1 e tav. XIX a)³¹. Benché non manchino precedenti occidentali, come le versioni musive romane della lunetta del sacello di San Zenone e dell'arco della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, entrambe databili al IX secolo³², la Trasfigurazione di Airola tradisce indiscussi legami con la tradizione figurativa orientale, sia dal punto di vista iconografico, sia per quanto riguarda l'ubicazione entro la conca absidale. L'assetto d'insieme della rappresentazione airolana risale allo schema del celebre mosaico del Sinai d'età giustiniana³³.

²⁸ S. Piazza, *Pittura «beneventana»? Questioni storiografiche alla luce di una nuova acquisizione: i dipinti della chiesa di San Gabriele sotto il monastero di Monteoliveto ad Airola*, in *Medioevo: arte e storia [Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 18-22 settembre 2007]*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 2008, p. 367-384.

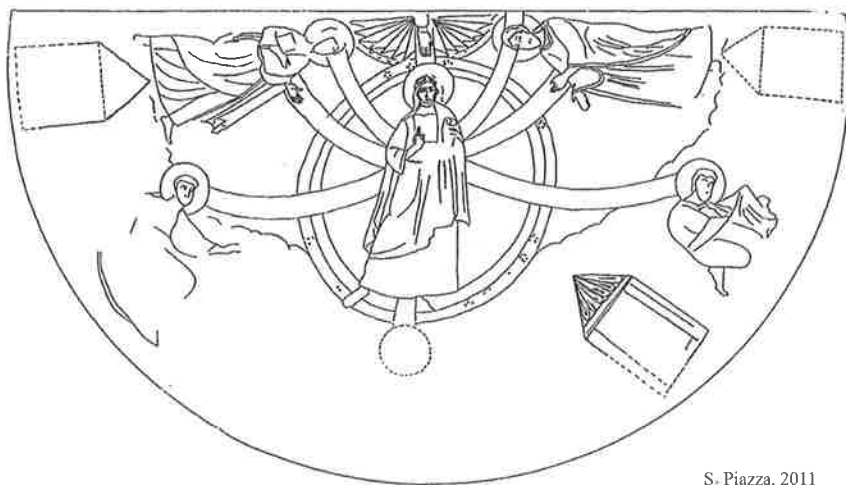
²⁹ *Ibid.*, p. 367.

³⁰ *Ibid.*, p. 369.

³¹ L'ingresso all'area inesplorata della chiesa sotterranea di Airola è stato possibile in data 18 aprile 2008, grazie alla temporanea rimozione di una botola in cemento ubicata nel giardino antistante l'edificio conventuale di San Gabriele, in occasione di lavori di ristrutturazione di quest'ultimo. Il mio pensiero grato va al compianto padre Pancrazio Scanzano, del convento napoletano di Santa Maria dei Monti, custode della memoria storica del monastero airolano, e ai padri passionisti di San Gabriele, che con generosità sono venuti incontro a ogni mia esigenza legata allo studio del monumento.

³² G. Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X*, Roma, 1965, p. 200, 208.

³³ K. Weitzmann, *Introduction to the Mosaics and Monumental Paintings*, in *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress*



S. Piazza, 2011

Fig. 1 – Restituzione grafica della Trasfigurazione, chiesa sotterranea, monastero di San Gabriele a Monteoliveto, Airola (BN).

Come accade già all'interno della chiesa di Santa Caterina, il Cristo di Airola è circondato da un'areola di luce da cui si diramano otto raggi che investono i personaggi circostanti.

Per misurare la vicinanza fra la Trasfigurazione della chiesa di San Gabriele e le versioni bizantine più o meno coeve, conviene accostare l'opera campana a quella della decorazione musiva della Nea Moni di Chio³⁴: analogo, infatti, è lo schema di base della composizione ed identico è il gesto dell'*adlocutio* compiuto da Pietro, con il braccio destro alzato e l'indice puntato verso il Cristo, ad evocare la frase che pronuncia nei vangeli al cospetto della visione³⁵.

La presenza di una Trasfigurazione all'interno di un'abside non è un caso isolato nel territorio campano. Sappiamo dalle fonti che lo stesso tema costituiva il soggetto del rivestimento musivo del catino dell'antica cattedrale napoletana, opera eseguita al tempo del vescovo Giovanni II (537-557), scomparsa verosimilmente già

of Justinian, a cura di G. Forsyth e K. Weitzmann, Ann Arbor, 1973, p. 11-18, spec. p. 12; J. Miziolek, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of light*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 53, 1990, p. 42-60.

³⁴ D. Mouriki, *The mosaics of Nea Moni on Chios*, Atene, 1985, I, p. 56-57, II, fig. 24-31, spec. fig. 26.

³⁵ Mc 9, 5; Mt 17, 4; Lc 9, 33.

nel IX secolo³⁶. Un'altra decorazione absidale con l'immagine della Trasfigurazione, superstite ma assai frammentaria, si trova all'interno della chiesa di Santa Maria Assunta a Pernosano, frazione di Pago del Vallo Lauro (AV), che dati documentari consentirebbero di datare agli inizi del X secolo³⁷. Non sappiamo se in questi tre contesti, geograficamente assai vicini ma distanti cronologicamente, la scelta di rappresentare la Trasfigurazione all'interno della conca absidale derivi da particolari esigenze liturgiche. È chiaro, comunque, che il carattere teofanico del tema deve aver contribuito a rendere tale soluzione assai idonea.

Ciò che fa della versione di Airola un caso iconografico particolarmente interessante ed originale, è la presenza, nella zona inferiore della scena, di tre tabernacoli corrispondenti alle tende evocate da Pietro nei vangeli sinottici: « Maestro, è bello per noi stare qui; facciamo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia! »³⁸. Si tratta di una scelta davvero sorprendente dal momento che, secondo l'interpretazione esegetica, la proposta di erigere le tende rivolta dall'apostolo al Signore rimane inascoltata, a significare l'incomprensione umana di fronte all'ultrasensibile visione del monte Tabor. È per questo motivo che l'iconografia della Trasfigurazione non contempla, di solito, la presenza delle tende. Fanno eccezione rare versioni contenenti la raffigurazione di tre piccoli edifici, che appaiono su un avorio carolingio del Victoria and Albert Museum di Londra (n° 253-1867)³⁹, su due capitelli del romanico d'oltralpe, l'uno proveniente dal chiostro della Daurade di Tolosa⁴⁰, l'altro appartenente alla chiesa

³⁶ *Chronicon episcoporum Sanctae Napolitanae Ecclesiae*, in B. Capasso, *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*, Napoli, 1881, I, p. 177-178. Cfr. S. Piazza, *Pittura «beneventana» ?... cit.*, p. 373 e n. 35; V. Lucherini, *La cattedrale di Napoli: storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma, 2009 (*Collection de l'École française de Rome*, 417), p. 75.

³⁷ S. Suatoni, *Pittura monumentale della Campania longobarda: gli esempi di Occiano e Pernosano*, in *Apollo*, 17, 2001 (2002), p. 10-45; V. Pace, *Immanenza dell'antico, congiunzioni romane e traiettorie europee: aspetti dell'arte longobarda in Umbria e in Campania*, 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, II, p. 1125-1148; F. Gandolfo, G. Muollo, *Arte medievale in Irpinia*, Roma, 2013, p. 43-44.

³⁸ Cfr. *supra*, nota 35. Si veda anche S. Piazza, *Pittura «beneventana» ?... cit.*, p. 375.

³⁹ A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I (VIII.-XI. Jahrhundert), Berlino-Oxford, 1969, p. 36, tav. XXVIII, fig. 69; J. Myslivec, s. v. *Verklärung Christi*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, 1970, c. 416-421, spec. c. 419, fig. 1; P. Williamson, *Two Plaques with the Transfiguration and Ascension*, in Id., *Medieval ivory carvings: early Christian to Romanesque*, Londra, 2010, p. 191-193.

⁴⁰ É. Mâle, *Les chapiteaux romans du musée de Toulouse et l'école toulousaine*

di Saint-Nectaire nell'Auvergne⁴¹, e infine su un codice copto del XII secolo conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Copte 13, f. 48)⁴², come già notato, in passato, da Émile Mâle⁴³. Le ragioni dell'inserimento dei tre edifici all'interno di queste rappresentazioni sono individuabili nell'effettiva costruzione sul monte Tabor di tre santuari, sorti in epoca costantiniana per commemorare il luogo della trasfigurazione di Cristo e dell'apparizione dei due profeti, Elia e Mosé⁴⁴. Si tratterebbe quindi di un riferimento a un fenomeno storico: i tre luoghi della memoria evangelica sulla montagna sacra divenuti meta incessante di pellegrinaggio come tutti i *loca sancta* della Palestina. La stessa spiegazione sembrerebbe adattarsi al dipinto di Airola, anche se l'esempio campano è l'unico caso monumentale in cui figurano tende vere e proprie, a forma di piccolo padiglione con tetto a cono, palese allusione, teologicamente assai discutibile, alle parole di Pietro⁴⁵.

Nonostante la radice bizantina di molti dei suoi temi iconografici, la resa stilistica della decorazione di Airola si inserisce agevolmente nella temperie artistica della pittura beneventano-cassinese della prima metà dell'XI secolo⁴⁶. L'introduzione di soggetti orientali non sembra imputabile, quindi, all'apporto diretto di artisti greci,

du XII^e siècle, in *Revue archéologique*, 20, juillet-décembre 1892, p. 28-35, 176-197, spec. p. 191; M. Lafargue, *Les sculptures du premier atelier de la Daurade et les chapiteaux du cloître de Moissac*, in *Bulletin monumental*, 97, 1938, p. 195-216, spec. p. 201-202, fig. 5.

⁴¹ G. Rochias, *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire*, in *Bulletin Monumental*, 73, 1909, p. 213-242, spec. p. 233-234, fig. 14c; D. Allios, *Saint Nectaire en Auvergne: de l'invention à la glorification d'une mémoire*, in *Medioevo: immagine e memoria...* cit., p. 194-204, spec. p. 200.

⁴² L. A. Hunt, *The commissioning of a late Twelfth century Gospel Book: the frontespices of MS Paris, Bibl. Nat. Copte 13*, in *Byzantinische Forschungen*, 10, 1985, p. 113-139.

⁴³ É. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Parigi, 1924, p. 119, n. 1.

⁴⁴ A. Grabar, *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Parigi, 1946, II, p. 191, 195.

⁴⁵ D'altra parte, l'abbazia di Saint-Riquier (*Centula*) pretendeva di possedere la reliquia delle tre tende del Tabor (« de lignis trium tabernaculorum »): *Hariulf, Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V^e siècle-1104)*, a cura di F. Lot, Parigi, 1894, p. 63.

⁴⁶ L'impostazione generale della decorazione delle tre absidi, con l'alto zoccolo costituito dal *velarium*, trova un precedente nella cappella dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano (SA) attribuita alla fine del X secolo: R. Zuccaro, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, 1977, p. 110, fig. 138, grafici 11 e 16. Cfr S. Piazza, « Pittura beneventana »?... cit., p. 376-377. Il volto di san Nicola nella scena degli *stratelatai* è stilisticamente molto vicino a quello del medesimo santo raffigurato a Santa Maria de Olearia: R. P. Bergman, *Santa Maria de Olearia in Maiori: architettura e affreschi*, Amalfi, 1995.

bensì alla capacità ricettiva e selettiva del «milieu» benedettino promotore dell'opera, verosimilmente di alto spessore culturale.

Un caso analogo, di ripresa di un tema iconografico bizantino rispondente ad una variante assai singolare, si trova nel complesso monumentale di Cimitile (NA), presso l'abside settentrionale della basilica di San Felice: ci troviamo di fronte, questa volta, ad una Comunione degli Apostoli, versione dell'ultima cena in chiave eucaristica, con il Cristo sacerdote che dall'altare distribuisce il pane e il vino agli apostoli simboleggianti il consesso dei fedeli (tav. XIX b)⁴⁷. Il tema è noto a Bisanzio fin dal VI secolo e a partire dall'XI secolo diviene un soggetto frequente all'interno del cilindro absidale dato il suo esplicito riferimento alla liturgia della messa⁴⁸.

Nell'Oriente cristiano la versione iconografica più diffusa prevede la duplice immagine di Gesù, ritratto simultaneamente mentre dispensa la comunione sotto le due specie, da un lato e dall'altro dell'altare, a due gruppi distinti di apostoli, come accade ad esempio nell'abside di Santa Sofia a Kiev, della metà circa dell'XI secolo⁴⁹. Proprio lo sdoppiamento della figura di Cristo, suscettibile di interpretazioni devianti dal pensiero teologico del Dio uno e trino, potrebbe essere all'origine della mancata fortuna di questo tema in ambito occidentale, ove, con poche eccezioni, gli si preferisce l'episodio evangelico dell'ultima cena⁵⁰. Il caso di Cimitile, tuttavia, non rappresenta una replica dell'iconografia bizantina più corrente, dato che Gesù è raffigurato tre volte.

È probabile che tale soluzione sia stata preferita per esaltare il

⁴⁷ M. Falla Castelfranchi, *La teologia trinitaria: aspetti iconologici e iconografici. Le origini e il suo sviluppo in area bizantina*, in *Il Concilio di Bari del 1098 [Atti del Convegno storico internazionale e celebrazioni del IX Centenario del Concilio, Bari, 1998]*, a cura di S. Palese e G. Locatelli, Bari, 1999, p. 285-315, part. p. 302-305, fig. 6-7; C. Ebanista, *Interventi edilizi d'età medievale nella basilica di S. Felice a Cimitile*, in *Il complesso basilicale di Cimitile: Patrimonio culturale dell'umanità? [Convegno internazionale di studi, Cimitile, 23-24 ottobre 2004]*, a cura di M. de Matteis e C. Ebanista, Napoli, 2008, p. 147-186, spec. p. 165; M. Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina in Italia meridionale...* cit., p. 218-219. Per i caratteri formali e iconografici il dipinto campano, anziché al X secolo (Id., *La teologia trinitaria...* cit., p. 303), sembrerebbe riferirsi al pieno XI: basti pensare alla presenza dell'angelo-diacono con flabello che non compare nell'iconografia della Comunione degli apostoli prima della metà dell'XI secolo, C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londra, 1982, p. 215, 232.

⁴⁸ R. Taft, s. v. *Communion*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A. Kazhdan, New York-Oxford, 1991, I, p. 491.

⁴⁹ V. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics*, Londra, 1966, p. 227, fig. 21-24.

⁵⁰ S. Piazza, *Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano*, in *Cahiers Archéologiques*, 47, 1999, p. 137-158, spec. p. 140-146.

dogma trinitario⁵¹ e al tempo stesso per evitare l'ambigua presenza del doppio ritratto di Cristo. Come nel caso della Trasfigurazione di Airola, l'originalità della scelta iconografica della Comunione degli Apostoli della basilica di San Felice non è da attribuire al caso. Essa è probabilmente il frutto di un'attenta riflessione, maturata all'interno di un ambiente ecclesiastico teologicamente assai elevato.

Stilisticamente il dipinto campano si ricollega alla produzione locale dell'inoltrato XI secolo e non presenta legami con l'arte bizantina⁵². La versione di Cimitile è assai rara ma non è tuttavia un *unicum*, come pure è stato detto in passato⁵³, dato che se ne trovano di simili in Armenia, nell'ambito della decorazione pittorica della chiesa di Kobayr, databile agli anni immediatamente successivi al 1171⁵⁴, e in Serbia, nella chiesa di Ravanica, in un contesto di pitture molto più tarde, riferibili al 1387⁵⁵.

L'esame di un altro contesto pittorico all'interno dell'area territoriale oggetto della presente ricerca offre l'occasione per riflettere su un ulteriore fenomeno di « héritage byzantin » : il cosiddetto « influsso monrealese », presunto irradiamento in Italia centro-meridionale, nel corso della seconda metà del XII secolo, del sapere artistico maturato all'interno dei cantieri musivi di Monreale⁵⁶. A quest'epoca appartie-

⁵¹ M. Falla Castelfranchi, *La teologia trinitaria...* cit., p. 302-305.

⁵² La Comunione degli Apostoli della chiesa di S. Felice mostra stringenti affinità formali con la figura dell'angelo del secondo strato dell'abside della cappella dei Santi Martiri, sempre all'interno del complesso monumentale di Cimitile, opera attribuita all'XI secolo : H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden, 1962, p. 31-47, fig. 15-21 ; L. Melillo, F. De Francesco, *Il restauro degli affreschi paleocristiani dei mausolei 13 e 14 e del ciclo pittorico altomedievale della cappella dei Ss. Martiri a Cimitile*, in *Il complesso basilicale di Cimitile...* cit., p. 187-209, spec. p. 200, tav. 13 a colori.

⁵³ M. Falla Castelfranchi, *Il programma iconografico del ciclo leonino della cappella detta dei Ss. Martiri a Cimitile e un'ipotesi sulla sua funzione*, in *Kronos*, 13, 2009, 1, p. 1-4, spec. p. 3 ; C. Ebanista, *Interventi edilizi...* cit., p. 165, tav. 6.

⁵⁴ N. Thierry, *Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir)*, in *Cahiers Archéologiques*, 29, 1980-81, p. 103-121 ; Id., *À propos des peintures de la grande église de Kobayr*, in *Revue des études géorgiennes et caucasiennes*, 2, 1986, p. 223-226 ; N. Kotandjian, *Les décors peints des églises d'Arménie*, in *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IV^e-XVIII^e siècle)*, a cura di J. Durand, I. Rapti e D. Giovannoni, Parigi, 2007, p. 137-144, spéc. p. 141, 143, fig. 13. Nella chiesa di Kobayr non troviamo tre figure identiche di Cristo : quella centrale è assai più grande e di tipo iconico, forse per evitare confusioni con il tema della Trinità triandrica.

⁵⁵ N. Thierry, *Les peintures de la cathédrale de Kobayr...* cit., p. 116-117, n. 41-42 e « schéma 5 ».

⁵⁶ L. Speciale, *La chiesa rupestre di Santa Maria in Grotta (Notizie storiche/Le pitture)*, in *Civiltà Aurunca*, 26, 1994, p. 33-38, 63-80. Otto Demus aveva parlato di « disseminazione » dello stile monrealese verso le terre d'Italia e d'Europa :

ne la *Dormitio Virginis* della parete destra della chiesa rupestre di Santa Maria in Grotta a Rongolise (CE), da intendersi verosimilmente come opera votiva, alla stregua degli altri pannelli devozionali eseguiti successivamente sulle pareti dell'invaso roccioso (tav. XX a)⁵⁷.

Nell'esecuzione della *Koimesis* in passato è stata riconosciuta la mano di un artista greco operante all'interno di uno dei cantieri musivi del regno normanno di Sicilia⁵⁸. Se sul piano formale l'opera di Rongolise tradisce indubbi legami con l'arte tardo-comnena, un confronto con la *Dormitio* della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo mostra una tale distanza fra la versione campana e quella palermitana da rendere assai inverosimile l'ipotesi di un rapporto di dipendenza della prima dalla seconda⁵⁹. Dal punto di vista compositivo la *Koimesis* di Rongolise somiglia ai casi greci della cripta di Hosios Loukas (fine X secolo)⁶⁰ e della pala d'oro di Venezia (1204)⁶¹. Il confronto più calzante, sempre dal punto di vista iconografico, è però quello, già proposto in passato, con l'immagine dell'omiliario *Casinense* 98 (p. 186), databile all'epoca desideriana, l'unica a condividere con la versione di Santa Maria in Grotta l'esclusiva presenza dei dodici apostoli, senza vescovi né donne piangenti, e anche il dettaglio del sarcofago strigliato, sebbene formalmente diverso⁶². È

O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, Londra, 1949, p. 443-457. Sull'ipotesi di irradiazione dello stile monrealese, si veda anche: A. Iacobini, *Il mosaico di San Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano [Catalogo della mostra, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990]*, Roma, 1989, p. 119-129, spec. p. 123; M. Andaloro, *Mosaici di Venezia e mosaici della Sicilia normanna*, in *Storia dell'arte marciara: i mosaici [Atti del Convegno, Venezia, 11-14 ottobre 1994]*, a cura di R. Polacco, Venezia, 1997, p. 105-122, spec. p. 109, 118, 120; V. Lucherini, *Una proposta «romana» per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila)*, in *Napoli nobilissima*, 5ª serie, I, 2000, p. 163-188, spec. p. 169.

⁵⁷ S. Piazza, *Pittura rupestre...* cit., p. 160-164 e bibliografia in nota.

⁵⁸ M. Boskovits, *Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano, 1994, p. 24-26; L. Speciale, *La chiesa rupestre...* cit., p. 63-80.

⁵⁹ Diverso è il caso di pitture del versante orientale della regione siciliana, come ad esempio quelle della Grotta del Crocifisso a Lentini, che mostrano debiti evidenti con i mosaici dell'epoca di Ruggero II e di Monreale, segno palpabile, in questo caso, di un effettivo fenomeno d'irradiazione dei modelli siculo-bizantini d'epoca normanna: S. Piazza, *Art byzantin en Sicile orientale entre le XII^e et le XIII^e siècle: témoignages dans le territoire de Lentini*, in *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 38, 2007, p. 151-160, spec. p. 153-155.

⁶⁰ C. L. Connor, *Art and miracles in medieval Byzantium: the crypt at Hosios Loukas and its frescoes*, Princeton N.J., Princeton Univ. Press, 1991, p. 40, fig. 77.

⁶¹ *La Pala d'oro*, a cura di H. R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia, 1994, p. 43 (scheda n° 85, a firma di W. F. Volbach), tav. XLVII.

⁶² H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages...* cit., I, p. 60, III, fig. 19;

quindi possibile che l'esecutore del dipinto di Rongolise abbia ripreso un modello bizantino già in circolazione in ambito cassinese⁶³.

All'interno del santuario rupestre, tutt'altro linguaggio formale esprime il pannello accanto alla *Dormitio*, sulla sinistra, che sappiamo essere stato dipinto successivamente, dato che in un punto si sovrappone alla *Koimesis*: esso raffigura un san Tommaso e una *Psicostasia*⁶⁴. Anche il san Michele che pesa le anime è un tema assai diffuso nel mondo greco-orientale⁶⁵ ma stilisticamente il pannello non ha nessun legame con la scena mariana. Mostra invece evidenti affinità con le pitture – d'impronta cassinese, non certo bizantina – del cosiddetto maestro «gentile» della cripta di Santa Maria del Piano ad Ausonia, ascritte al 1100 circa⁶⁶, ma proprio in virtù della somiglianza con la *Psicostasia* di Rongolise riferibili, piuttosto, alla seconda metà del XII secolo (tav. XX b e c).

Influssi monrealesi sono stati evocati anche a proposito del pannello della parete opposta della cavità rocciosa, databile ai primi decenni del XIII secolo, e raffigurante il profeta Esdra con la martire Margherita e l'eremita Onofrio (tav. XXI a)⁶⁷. Ciascuno dei tre santi trova la sua radice iconografica nel mondo greco-orientale⁶⁸ ed è vero, come è stato detto, che nelle pieghe dei panneggi si può riscontrare qualche assonanza con lo stile dei mosaici di Monreale⁶⁹, tuttavia gli esiti formali del pannello marcano una distanza profonda con i casi siciliani e bizantini. Formalmente Onofrio non somiglia alle versioni greche, né al tipo raffigurato nella cattedrale siciliana,

L. Speciale, *La chiesa rupestre...* cit., p. 63-80, e da ultimo: R. Casavecchia, E. Elba, G. Orofino, *Codice Casin*. 98, scheda, in *Miniatura a Montecassino: l'età desideriana*, a cura di G. Orofino, CD-ROM, Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 2013.

⁶³ H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages...* cit., I, p. 59-61.

⁶⁴ S. Piazza, *Pittura rupestre...* cit., p. 163 e nota.

⁶⁵ M. Angheben, *Les jugements derniers...* cit., p. 127-129.

⁶⁶ G. Macchiarella, *Il ciclo di affreschi della cripta del santuario di Santa Maria del Piano presso Ausonia*, Roma, 1981, p. 45-49, fig. 46, 54, 56, 131, tav. I, b e p. 144-147 per l'ipotesi di datazione agli inizi del XII secolo.

⁶⁷ S. Piazza, *Pittura rupestre...* cit., p. 163-164.

⁶⁸ Su Margherita e Onofrio, cfr. S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII^e siècle*, Rome, 2010 (*Collection de l'Ecole française de Rome*, 432), p. 584-587, 632-635. Le testimonianze figurative di sant'Esdra, profeta dell'antico testamento, sono rare: H. Bardtke, s. v. *Esdras*, in *Lexikon der Christliche...* cit., I, 1968, c. 681. Una sua immagine si trova nel celebre *Codex Amiatinus* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Amiatino 1*, fol. 2r), risalente alla fine del VII secolo o agli inizi dell'VIII: P. Meyvaert, *The date of Bede's 'In Ezram' and his image of Ezra in the Codex Amiatinus*, in *Speculum*, 80, 2005, 4, p. 1087-1133, spec. p. 1090, fig. 1.

⁶⁹ L. Speciale, *La chiesa rupestre...* cit., p. 63-80.

mentre mostra qualche affinità con il terzo strato della Grotta dei Santi a Calvi, databile all'inizio del XIII secolo⁷⁰. La stilizzazione dell'addome e l'assetto del perizoma suggeriscono un confronto con le croci lignee di scuola toscana dei primi decenni del XIII secolo⁷¹. I volti di Margherita e di Esdra, invece, trovano agganci con la pittura su tavola di area campana del primo Duecento, come l'icona di Santa Maria Assunta a Positano (fig. 2)⁷².

Per citare un ultimo esempio, a corollario delle considerazioni espresse fin qui, conviene tornare a Sant'Angelo in Formis, laddove ha preso le mosse la presente analisi. Nel XII secolo inoltrato un cantiere pittorico viene chiamato per ornare le lunette del portico d'entrata della basilica desideriana⁷³. Quella soprastante l'ingresso principale, con due angeli reggenti l'*imago clipeata* della Vergine, rappresenta un caso emblematico di affioramento di modelli formali greco-orientali in area cassinese (tav. XXI b)⁷⁴. L'angelo di sinistra, che a differenza del corrispettivo sulla parte opposta si conserva in buone condizioni, è stato più volte citato come testimonianza di chiara impronta bizantina e messo in relazione con i mosaici di Monreale⁷⁵. Se la matrice orientale, in questo caso, appare indubbia, anche per via dell'iscrizione in greco, le somiglianze con i mosaici di Monreale non sembrano tali da provare una derivazione dell'opera cassinese dalla produzione artistica della Sicilia⁷⁶. L'elaborata acconciatura della figura alata, ad esempio, composta da quattro giri di trecce, trova corrispondenze in contesti pittorici greci di fine XII secolo, come le pitture della Panaghia Arachiotissa a Cipro (1192)⁷⁷,

⁷⁰ S. Piazza, *La Grotta dei Santi...* cit., p. 197-198, fig. 27, tav. I, 11.

⁷¹ Si veda, ad esempio, la croce di Berlinghiero al museo nazionale di Lucca: E. Sandberg Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, 1929 (rist. 1980), p. 541-548.

⁷² M. P. Di Dario Guida, *L'iconografia della Madonna Basilissa e l'ideologia imperiale in Campania in età sveva*, in *Medioevo: immagini e ideologie...* cit., p. 116-128, spec. p. 119, fig. 8-9.

⁷³ V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale...* cit., p. 455; S. Tomeković, *Les cycles hagiographiques de Sant'Angelo in Formis: recherche de leurs modèles*, in *Zbornik za likovne umetnosti*, 24, 1988, p. 1-22.

⁷⁴ V. Pace, *Modi, motivi e significato della pittura bizantina nell'Italia meridionale continentale postbizantina. I casi di età tardonormanna e protosveva: da Lecce ad Anglona*, in *Zograf*, 26, 1997, p. 41-52, spec. p. 44, fig. 4.

⁷⁵ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 233, fig. 355; E. Kitzinger, *The mosaics of Monreale*, Palermo, 1963, p. 78.

⁷⁶ Circa il cantiere esecutore delle pitture del portico di Sant'Angelo in Formis, Valentino Pace ha di recente ipotizzato una sua origine da altre regioni della «Italia meridionale grecanica», come il Salento o la Calabria: V. Pace, *Le maniere greche...* cit., p. 238.

⁷⁷ Mi riferisco alla celebre figura dell'arcangelo Gabriele nella scena dell'An-



Fig. 2 – Icona della Vergine, particolare del volto, Santa Maria Assunta, Positano (SA).

più che nella cattedrale siciliana, dove la capigliatura degli angeli appare allentata, a ciocche ondulate e non così fittamente serrate. Non è detto, quindi, che l'esecutore della lunetta centrale del portico di Sant'Angelo in Formis, certamente padrone delle forme espressive della pittura tardocomnena, fosse a conoscenza dell'attività dei cantieri siculo-normanni.

Al di là degli apporti bizantini, occorre tener presente la radice latina dello schema figurativo dell'opera in questione. L'immagine dei due angeli in volo reggenti il clipeo con la Vergine risponde al tema dell'Assunzione mariana, che incontra chiari precedenti nell'arte ottoniana⁷⁸. Anche in questo caso l'« héritage byzantin » non è apprezzabile allo stato puro: la lezione greca si mescola a componenti figurative di tradizione occidentale creando un linguaggio locale non immune da elementi di novità ed originalità.

Simone PIAZZA

nunciazione alla base della cupola: A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londra, 1985, p. 157-185, fig. 87.

⁷⁸ Si veda, ad esempio, l'immagine dell'Assunzione del cod. 688, fol. 77r, della cattedrale di Hildesheim, appartenente alla scuola di Reichenau (1015-1020): R. Kahsnitz, *Koimesis – dormitio – assumptio. Byzantinisches und Antikes in den Miniaturen der Liuthargruppe*, in *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stoccolma, 1987, p. 91-122, spec. p. 95, fig. 6.

Simone Piazza

La pittura di area beneventano-cassinese e l'orbita bizantina : un riesame della questione



a) La Trasfigurazione, chiesa sotterranea,
monastero di San Gabriele a Monteoliveto, Airola (BN).



b) Particolare della Comunione degli apostoli, chiesa di San Felice,
complesso basilicale di Cimitile (NA).

Simone Piazza

La pittura di area beneventano-cassinese e l'orbita bizantina : un riesame della questione



a) *Dormitio Virginis*, chiesa rupestre di Santa Maria in Grotta, Rongolise (CE).



b) *Psicostasia*, particolare del volto dell'arcangelo, Santa Maria in Grotta, Rongolise (CE).



c) *Miracolo di Remingarda*, particolare del volto della Vergine, cripta di Santa Maria del Piano, Ausonia (FR).

Simone Piazza

La pittura di area beneventano-cassinese e l'orbita bizantina : un riesame della questione



a) Pannello votivo con i santi Esdra, Margherita, e Onofrio, Santa Maria in Grotta, Rongolise (CE).



b) *Imago clipeata* della Vergine fra due angeli, lunetta superiore dell'ingresso, portico, Sant'Angelo in Formis (CE).

L'héritage byzantin en Italie (VIII^e-XII^e siècle)

III, Décor monumental, objets, tradition textuelle

Études réunies par **SULAMITH BRODBECK, JEAN-MARIE MARTIN, ANNICK PETERS-CUSTOT et VIVIEN PRIGENT**

Cet ouvrage s'inscrit dans le cycle de recherches conçu par Jean-Marie Martin, Annick Peters-Custot et Vivien Prigent autour de la question de l'héritage byzantin en Italie entre le VIII^e et le XII^e siècle. Les précédents thèmes (fabrique documentaire, droit et institutions publiques, structures rurales) avaient eu pour socle documentaire fondamental les sources écrites, les sceaux et les monnaies, et l'archéologie.

Ce livre est dédié aux aspects artistiques et culturels de l'héritage byzantin en Italie. La première section est consacrée aux objets de dévotion et aux arts somptuaires, la seconde traite du décor monumental (peinture et mosaïque), la troisième de la tradition textuelle et des traductions. Ces différents thèmes présentent des points communs, en dépit de leur variété. Il s'agit des domaines dans lesquels l'héritage byzantin est à la fois le plus durable et le plus difficile à cerner avec précision, du fait de son importance même. La notion d'héritage byzantin pose la question des liens entre culture et domination, entre art et tradition, qui se déclinent différemment selon les régions, suivant la géographie de l'Italie byzantine et les différentes modalités du processus de byzantinisation (Exarchat des VI^e-VIII^e siècles ; thèmes sud-italiens des IX^e-XI^e siècles ; Sicile). Les sujets exposés dans ce livre reflètent la richesse et la complexité de cet héritage, depuis une présence clairement appréhendée, jusqu'au contre-exemple qui s'en éloigne définitivement.

Sulamith Brodbeck est maître de conférences en histoire de l'art byzantin à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne. Membre de l'UMR Orient & Méditerranée, elle a pour principal domaine de recherche la mosaïque et la peinture byzantines en Sicile et en Italie méridionale.

Jean-Marie Martin, directeur de recherche au CNRS (UMR Orient & Méditerranée), est spécialiste de l'histoire médiévale de l'Italie méridionale et de ses sources écrites.

Annick Peters-Custot, professeur d'histoire du Moyen Âge à l'Université de Nantes, a pour domaine de recherche les Grecs de l'Italie méridionale médiévale, la perception du monachisme oriental en Occident et les manifestations de l'idéologie impériale dans les États royaux.

Vivien Prigent, chargé de recherche au CNRS (UMR Orient & Méditerranée), est spécialiste de l'histoire de l'Italie byzantine, de l'histoire monétaire et fiscale, de numismatique et de sigillographie.

56 illustrations

www.publications.efrome.it



€33,00