

ESTRATTO

**LE AREE RUPESTRI
DELL'ITALIA CENTRO-MERIDIONALE
NELL'AMBITO DELLE CIVILTÀ ITALICHE:
CONOSCENZA, SALVAGUARDIA, TUTELA**

Atti del IV Convegno internazionale
sulla civiltà rupestre

Savellettri di Fasano (BR), 26-28 novembre 2009

a cura di

ENRICO MENESTÒ



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2011

SIMONE PIAZZA

PITTURA RUPESTRE NEL LAZIO: UNO SGUARDO D'INSIEME

Nel Lazio gli ambienti rupestri non costituiscono la cifra caratterizzante del paesaggio, seppure siano presenti in numero considerevole, soprattutto a confronto con le altre regioni dell'Italia centrale, ad est e a nord dei confini (Fig. 1)¹. L'unica eccezione è rappresentata dal territorio della Tuscia, costellato di centri urbani e rurali, necropoli, trincee, cunicoli scavati nel tufo fin dall'epoca etrusca. Nel resto della regione, la distribuzione a carattere sparso degli insediamenti in rupe è accompagnata da una accentuata varietà tipologica dovuta sia al carattere eterogeneo della morfologia del suolo sia allo sfruttamento delle cavità rocciose per usi differenti e in molteplici epoche della storia. La diversa natura del substrato, ora di origine vulcanica, nelle aree dei crateri di Vico, Bolsena, Bracciano e Colli Albani, ora composto da rocce calcaree o calcareo-marnose, in corrispondenza dei rilievi appenninici, è all'origine della presenza di due categorie di ambienti, entrambe presenti in modo significativo anche in area campana: le cavità artificiali

¹ Il tema di questo contributo scaturisce da una ricerca più ampia condotta da chi scrive all'interno dei confini laziali e delle province settentrionali della Campania; cfr. S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale. Secoli VI-XIII* (Collection de l'École française de Rome, 370), Roma, 2006, cui si rinvia per un esame più dettagliato dei contesti di seguito citati e per un approfondimento bibliografico. Nell'ambito delle ricerche sugli insediamenti rupestri medievali in area laziale, recentemente hanno visto la luce nuovi studi di taglio storico-archeologico promossi da Elisabetta De Minicis: oltre al suo contributo al presente volume, si vedano i vari interventi al convegno, dalla stessa organizzato, dal titolo *Insediamenti rupestri di età medievale: abitazioni e strutture produttive. Italia centrale e meridionale*. Atti del convegno di studio (Grottaferrata, 27 - 29 ottobre 2005), a cura di E. DE MINICIS, Spoleto, 2008.

(Fig. 2), realizzate dalla mano dell'uomo, e quelle naturali, di origini carsica (Fig. 3)².

Il nostro angolo di osservazione del fenomeno rupestre mira allo studio delle pitture medievali all'interno di ambienti rocciosi. Un settore d'indagine che prende in considerazione esclusivamente gli insediamenti a carattere religioso, e fra questi soltanto i casi che abbiano conservato testimonianze, anche solo in tracce, di intonaco dipinto. Gli ambienti rupestri con pitture medievali, da noi individuati all'interno dei confini laziali, sono una trentina. Tenendo conto che molti di essi conservano strati relativi ad interventi eseguiti in epoche diverse, il totale delle testimonianze pittoriche rinvenute ammonta a circa cinquanta.

Fra i siti oggetto d'indagine abbiamo incluso alcuni santuari sorti nel corso del Medio Evo in contesti catacombali già da diversi secoli privi della primitiva funzione cimiteriale. Questo genere di ambienti scavati nella roccia non rientra di solito nella categoria degli insediamenti rupestri, eppure l'unica differenza consiste nel fatto che i primi si trovano in uno spazio ipogeo mentre i secondi sfruttano la cavità di un rilievo roccioso. In entrambi i casi possiamo notare come le tecniche di escavazione degli spazi e di esecuzione dei dipinti vengano spesso a coincidere, come pure la funzione stessa dei luoghi di culto, nel medio evo chiamati in entrambi i casi *crypta* o *spelunca*. D'altra parte può capitare che anche l'unico elemento di distinzione fra i santuari rupestri e quelli catacombali, vale a dire l'ubicazione al di sopra o al di sotto del suolo, venga a mancare: è il caso dell'oratorio d'ingresso alle catacombe di San Valentino, interamente dipinto fra VII e VIII secolo, che si affaccia sul forte declivio di una collina (Fig. 4)³.

Nel repertorio laziale sono stati inclusi anche i casi « semi-rupestri », così definiti da Marina Falla Castelfranchi in merito ai santuari micaelici dell'Abruzzo e del Molise⁴, e cioè le cavità rocciose che accolgono al loro interno piccoli santuari in muratura, come a Roccasecca (Fig. 5)⁵, oppure, all'inverso, gli edifici costruiti

² PIAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 25-36.

³ Ibid., pp. 114-119, 206-207.

⁴ 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, pp. 507-551, spec. pp. 539-543.

⁵ PIAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 36-37, 135-139.

per valorizzare un nucleo rupestre e che quindi a tale scopo inglobano la cavità rocciosa, come nel caso di Subiaco (Fig. 6)⁶. Negli esempi citati la componente rocciosa ha avuto comunque un ruolo decisivo e fondante nella genesi del santuario. Per questo crediamo che anche la pittura su supporto murario, a stretto contatto con un contesto roccioso, possa rientrare a giusto titolo nella sfera dell'arte rupestre. A tale proposito giova ricordare che uno dei casi più noti di pittura rupestre campana è la chiesa dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano, edificio interamente costruito in muratura all'interno del grande antro roccioso (Fig. 7)⁷.

L'insieme delle testimonianze pittoriche all'interno di cavità rocciose di area laziale offre un quadro ricco e sfaccettato: ciò si deve in primo luogo alla copresenza delle succitate categorie di ambienti, le cavità artificiali e le grotte naturali. In genere, i luoghi di culto scavati dalla mano dell'uomo nel banco roccioso si prestano a interventi decorativi estesi, spesso tesi a coprire la totalità delle pareti interne, volta compresa. La chiesa rupestre di Magliano Romano, tagliata nel tufo, e in origine quasi del tutto dipinta, ne è un chiaro esempio (Fig. 2)⁸. Viceversa, antri naturali come il santuario micaelico del Monte Tancia (Fig. 3), sono stati oggetto di campagne pittoriche mirate, limitate soltanto alla decorazione dell'area prossima all'altare⁹. Questa differenza, nell'estensione e nell'ubicazione della superficie pittorica, è senz'altro dovuta al diverso tipo di superficie rocciosa, dato che una parete tagliata nel tufo costituisce un supporto assai più idoneo alla stesura dell'intonaco rispetto al calcare naturale, quasi sempre di forma e andamento

⁶ Ibid., pp. 119-125. Si veda anche Ib., *Sulle orme di Gregorio Magno: memorie e testimonianze pittoriche nei santuari in rupe*, in *Hortus artium medievalium: journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 15 (2008), 2 voll., I, pp. 217-227, spec. pp. 219-222.

⁷ Cfr. R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977, e il recente contributo di A. CATALANO, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano: architettura e tecnica del complesso monastico altomedievale della grotta di San Michele e della cella di San Vincenzo ad Olevano sul Tusciano*, Napoli, 2007.

⁸ PIAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 90-93.

⁹ Ibid., pp. 83-86, 199-200. Ib., *Du roc à l'image. La peinture médiévale et sa place dans les grottes naturelles: Latium et Campanie du nord*, in *Peintures murales médiévales, XIIe - XVIe siècles. Regards comparés*, a cura di D. RUSSO, Digione, 2005, pp. 181-192, spec. pp. 183-184.

molto irregolare. Tuttavia il fatto che l'intervento pittorico all'interno di grotte carsiche si riduca il più delle volte a qualche pannello votivo o al mero decoro della struttura dell'altare tradisce una scelta deliberata. Quest'ultima è dettata dall'intenzione di preservare l'aspetto autentico di un santuario, solitamente luogo di culto micaelico o rifugio di eremiti, apprezzato in quanto non creato dalla mano dell'uomo, prodigio della natura e quindi opera divina¹⁰. La roccia in questi casi ha un valore sacrale con chiari connotati estetico-simbolici e perciò viene risparmiata dal manto policromo della pittura. Non possiamo spiegare altrimenti il fatto che all'interno del Monastero del Sacro Speco, sia nella Cappella di san Gregorio che dietro l'altare della Chiesa superiore, la campagna pittorica si arresti di fronte al prorompere della roccia che lascia scorgere la sua naturale rugosità (Fig. 8)¹¹.

A parte la diversa natura degli ambienti, l'aspetto multiforme della pittura rupestre laziale è di certo dovuto anche a fattori direttamente connessi al testo pittorico: la cronologia degli interventi esecutivi, riferibili all'intero arco del Medio Evo, la molteplicità dei contesti artistico-culturali di appartenenza, il variegato campionario di temi raffigurati e di linguaggi stilistici. Attraverso i casi che mi accingo a presentare è mia intenzione porre l'accento sull'ampio ventaglio di questo genere di espressioni figurative, alcune giunte sino a noi nonostante il drammatico stato di conservazione, l'abbandono e gli atti vandalici, altre ormai perdute ma documentate da vecchie fotografie e contributi di studiosi che ci hanno preceduto.

L'EREMO DI SAN MARTINO SUL MONTE ACUZIANO

Fra i brani pittorici particolarmente significativi vi sono i resti, in gran parte non più esistenti, dell'eremo di San Martino sul Monte Acuziano, sovrastante l'abbazia di Farfa (Fig. 9)¹². Al luogo è le-

¹⁰ Nell'*Apparitus sancti Michaelis in monte Gargano* (VII secolo), la creazione del santuario rupestre è attribuita alla mano dell'arcangelo: cfr. in *Culte et pèlerinages à Saint-Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, a cura di P. BOUET, G. OTRANTO e A. VAUCHEZ (Collection de l'École française de Rome, 316), Roma, 2003, p. 1.

¹¹ PIAZZA, *De roc à l'image* cit. (nota 9), pp. 187-188; PIAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 188-190, 236.

¹² *Ibid.*, pp. 77-83, 183-184, 214-215; *Id.*, *Le pitture dell'eremo di San Martino sul Mon-*

gata la misteriosa figura di Lorenzo Siro, identificato da un'antica tradizione in colui che nella prima metà del VI secolo avrebbe fondato il monastero farfense dopo aver sconfitto un drago pestifero nella grotta dell'Acuziano¹³. All'interno dell'antro, nell'intradosso dell'arco di una struttura muraria, monsignor Idefonso Schuster documentò, agli inizi del secolo scorso, la rarissima immagine del monaco orientale Evagrio del Ponto, autore di opere moraleggianti indirizzate ai suoi confratelli, come il *Monasticus* e l'*Antiberreticus* (Fig. 10)¹⁴. Accanto rimangono parti dell'imitazione di un tessuto: uno sciamito a *rotae* annodate di quelli prodotti in ambito greco, utilizzati per il trasporto delle reliquie della Terra Santa e aventi per questo un forte valore sacrale (Fig. 11). La matrice orientale delle pitture dell'Acuziano e la datazione alta delle stesse che si evince dall'analisi stilistica e dal *terminus ante quem* del 553, anno in cui il V concilio ecumenico rivolge l'anatema contro gli scritti del monaco Evagrio racciati di origenismo, conferiscono credibilità storica alla figura del fondatore dell'abbazia farfense.

IL BUSTO DI CRISTO NEL CIMITERO DI PONZIANO

Più o meno alla stessa epoca, nel cimitero di Ponziano, frequentato luogo di culto del suburbio romano, viene dipinta un'immagine votiva con un busto di Cristo (Fig. 12)¹⁵. Se l'iscrizione alla base dell'immagine, menzionante il committente, appartiene all'usuale formulario latino¹⁶, il modello al quale il dipinto si rifà è certa-

te Acuziano: modelli greco-orientali agli albori dell'abbazia di Farfa, Actes du Colloque: *Mediterranean: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII*. VII Convegno internazionale di Studi (Parma 21-25 settembre 2004), a cura di C. A. QUINTAVALLE, Milano, 2007, pp. 312-320.

¹³ *Il regesto di Farfa*, a cura di I. GIORGI e U. BALZANI, 4 voll., II, ROMA, 1879, p. 4; *Il cronicon farfense di Gregorio di Catino*, a cura di U. BALZANI, 2 voll., ROMA, 1903, I, p. 128.

¹⁴ I. SCHUSTER, *Della basilica di S. Martino e di alcuni ricordi farfensi*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, Anno 8, fasc. 1/2 (1902), pp. 47-54. Cfr. S. PLAZZA, *Le pitture dell'eremo di San Martino* cit. (nota 12), pp. 313, 316. Su Evagrio del Ponto: A. GUILLAUMONT, *Un philosophe au désert. Évagre le Pontique*, Paris 2004, spec. pp. 53-98.

¹⁵ PLAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 105, 212-213.

¹⁶ « DE DONIS D[OMINI] GAUDIOSUS FECIT ».

mente d'origine bizantina, come dimostra la strettissima somiglianza con la celeberrima icona del Sinai, confronto per altro già più volte proposto in passato (Fig. 13)¹⁷. Nonostante l'immagine romana sia stata dipinta sulla nuda roccia, in un angusto ambiente di passaggio, il soggetto è replicato con estrema cura e abilità. Con pennellate fluide ma decise vengono riproposti i medesimi tratti presenti sul dipinto ad encausto. Le due opere condividono perfino le leggere asimmetrie degli occhi e delle sopracciglia che conferiscono veridicità al ritratto. La versione romana dimostra la fortuna e la diffusione, attraverso gli itinerari di pellegrinaggio fra Oriente e Occidente, di un'immagine del Pantocrator, il cui prototipo era forse un'icona costantinopolitana, prodotta fra V e VI secolo, distrutta a seguito dell'avvento dell'iconoclastia¹⁸.

LA GROTTA DEL SALVATORE A VALLERANO

La pittura rupestre laziale offre anche un raro caso di decorazione all'interno di un piccolo cenobio benedettino interamente scavato nel tufo: la cosiddetta Grotta del Salvatore a Vallerano, in parte franata sul finire dell'800, ma documentabile quasi interamente grazie alle annotazioni di Gaetano Marini che si recò in loco nella seconda metà del XVIII secolo, e al contributo dei primi del Novecento di Achille Bertini Calosso, che oltre a studiare le pitture sopravvissute alla frana, recuperò parte dei frammenti caduti a valle nell'ambito di uno scavo archeologico (Fig. 14)¹⁹.

¹⁷ R. WARLAND, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. Supplementheft*, 41, Roma - Friburgo - Vienna, 1986, pp. 200-205; H. BELTING, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco, 1990, pp. 152-153; PIAZZA, *Pittura rupestre cit.*, p. 212.

¹⁸ BELTING, *Bild und Kult cit.*, pp. 152-153.

¹⁹ A. BERTINI CALOSSO, *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano*, in *Archivio Storico della Regia Società Romana di Storia Patria*, XXX (1907), pp. 189-241; S. PIAZZA, *Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano*, in *Cahiers Archéologiques*, 47 (1999), pp. 137-158. PIAZZA, *Pittura rupestre cit.*, pp. 65-70. Dei frammenti recuperati da Achille Bertini Calosso nel corso degli scavi (ancorati alla parete di tufo, e in seguito dispersi) oltre alle immagini pubblicate dallo stesso, sono state riprodotte in passato due preziose fotografie, di cui sono venute a conoscenza casualmente

Ancora oggi si possono ammirare i resti di una Comunione degli apostoli, trasposizione in chiave liturgica dell'Ultima cena, immagine diffusa a Bisanzio fin dal VI secolo e invece molto rara in Occidente (Fig. 15)²⁰. L'interesse di queste pitture, databili intorno al Mille, risiede anche nel loro marchio inequivocabilmente benedettino, che emerge dall'iscrizione del committente, *ANDREAS HUMILIS ABBAS*, dipinta sulla tovaglia d'altare e dal ritratto di Benedetto e dei suoi seguaci, Mauro e Placido²¹. La Comunione degli Apostoli non era l'unica scena cristologica della decorazione della piccola cappella: le fotografie degli scavi promossi da Bertini Calosso e le note manoscritte del Marini documentano l'originaria presenza di un vero e proprio ciclo, con la Natività, l'adorazione dei Magi, la Crocifissione, l'Incredulità di San Tommaso e una grande croce con il busto di Cristo al centro, sulla volta, a simboleggiare il trionfo del Figlio di Dio²². Lo sfaldamento di parte della falesia entro la quale è stata scavata la piccola cappella ha inoltre messo in luce una serie di ambienti annessi, disposti su due file, offrendo una visione in spaccato dell'articolazione del cenobio.

LA GROTTA DI SAN VIVENZIO A NORCHIA

L'ondata produttiva dell'arte della Riforma, che tra l'ultimo quarto dell'XI secolo e i primi decenni del successivo è all'origine di un gran numero di campagne pittoriche a Roma e nel Lazio, non

solo di recente: si tratta di una foto d'insieme (cfr. la fig. 14 a corredo del presente contributo) e di un particolare provenienti dalla fototeca dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo: cfr. S. BARGELLINI, *I Monti del Cimino*, Bergamo 1914, p. 87 (ristampa in E. GIUDONI, *Il libro dei Cimini: antiche immagini di panorami e ambienti urbani*, Vetralla, 2002, p. 82, figg. 184-185).

²⁰ PIAZZA, *Une Communion des Apôtres* cit.

²¹ Le immagini di Benedetto, Mauro e Placido di Vallerano sono state annoverate fra i più antichi ritratti benedettini che la pittura del Medio Evo ci ha lasciato: B. BRENK, s. v. *Benedetto da Norcia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma, 1992, p. 363. In anni recenti, tuttavia, sono stati scoperti i resti di un ciclo agiografico di san Benedetto risalente all'VIII-IX secolo: M. ANDALORO, *La decorazione pittorica della cripta altomedievale e l'inaspettata scoperta di un ciclo di san Benedetto*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia, Arte, Conservazione*, a cura di G. BENAZZI, G. CARBONARA, Milano (2002), pp. 162-175.

²² PIAZZA, *Une Communion des Apôtres* cit. (nota 19), pp. 149-152.

ha risparmiato gli insediamenti rupestri, segno dell'esigenza, da parte della Chiesa, di rinnovare non solo gli edifici monumentali ma anche i piccoli santuari extraurbani, meta di un flusso incessante di pellegrini e devoti²³. Fra questi è la Grotta di San Vivenzio, presso Norchia, che accoglie un tema iconografico intimamente legato al culto micaelico del monte Gargano²⁴. La leggenda è tratta da un'antica fonte, l'*Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* (di cui si conosce una prima versione greca databile al VII secolo, ben presto tradotta in latino e diffusa quindi in ambito occidentale)²⁵. A destra di un'Annunciazione, il ciclo micaelico si articola in tre pannelli. Un primo riquadro ospita l'immagine di Gargano, ricco possidente terriero, che scaglia la freccia contro un toro, sfuggito dalla sua mandria e rifugiatosi nell'antro dell'omonimo monte (Fig. 16). Il tentativo dell'arciere fallisce giacché sotto le spoglie dell'animale si nasconde san Michele come lascia intendere l'aureola che circonda il muso del bovino. Accanto è la scena dell'arcangelo che appare in sogno al vescovo di Siponto per esortarlo ad erigere un altare in suo onore all'interno della cavità rocciosa (Fig. 17). Il terzo episodio si indovina nonostante un'ampia lacuna: l'arcangelo appare di nuovo, questa volta all'interno della grotta del monte Gargano, in occasione della cerimonia dell'istituzione dell'altare indetta dal vescovo sipontino (Fig. 18). La testimonianza iconografica di Norchia, all'interno di un luogo di culto micaelico sorto lungo la via Clodia, diramazione della via Francigena, è emblematica della fama del santuario garganico nella Tuscia medievale trasmessa attraverso i percorsi di pellegrinaggio. Non è però l'unico caso offerto dalla pittura rupestre dell'Alto Lazio: più noto, ma più tardo, dato

²³ S. PIAZZA, *Peinture rupestre dans le Latium à l'époque de la réforme grégorienne*, in *Roma e la Riforma gregoriana tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Atti del convegno, Lissana 10-11 dicembre 2004, a cura di J. ENCKELL e S. ROMANO, Roma, 2007, pp. 381-410.

²⁴ Ibid., pp. 388-389; PIAZZA, *Pittura rupestre cit.*, pp. 57-60 e bibliografia in nota.

²⁵ *Apparitio Sancti Michaelis in Monte Gargano*, in *Culte et pèlerinages à Saint-Michel cit.* (nota 10), pp. 1-4; G. OTRANTO, *Il « Liber de apparitione » e il culto di San Michele sul Gargano nella documentazione liturgica altomedievale*, in *Vetera christianorum*, 18 (1981), pp. 423-442.

Sulla diffusione del tema iconografico della leggenda del Gargano: P. BELLI D'ELIA, *Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico*, in *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, a cura di C. CABLETTI e G. OTRANTO, Bari, 1994, pp. 507-551; PIAZZA, *Pittura rupestre cit.*, pp. 202-203.

che può essere assegnato alla fine del Duecento, è il dipinto all'ingresso della chiesa di santa Maria del Parto a Sutri²⁶. Ormai perduta, ma documentata nell'800, è una versione trecentesca della leggenda raffigurata sulla facciata dell'ospedale del complesso monumentale di Santa Maria in Gradi a Viterbo²⁷.

CHIESA RUPESTRE DI SANT'ANGELO IN ASPRANO

Nell'orbita artistico-culturale cassinese gravitano le pitture della chiesetta di Sant'Angelo in Asprano (Fig. 5)²⁸. Dalle fonti sappiamo, infatti, che nel 988 un'*ecclesia sancti Angeli in monte qui vocatur Aspranus* fu ceduta all'abbazia cassinese²⁹. Il piccolo edificio, privo di copertura, si annida nell'alveo roccioso alle pendici di un'alta rupe. L'incombere della roccia e la probabile presenza, in epoca medievale, di acqua sorgiva nei pressi dell'edificio, giustificano l'intitolazione a san Michele.

L'abside della chiesetta è stata oggetto di due interventi sovrapposti. Sotto un'Ascensione troviamo un brano della decorazione primitiva, attribuibile al IX-X secolo, con un santo in posa stante, dai tratti sommarî e le campiture cromatiche ridotte all'essenziale, che impugna sul petto la croce bianca del martirio. Senz'altro più evoluto e disinvolto è il linguaggio formale dell'Ascensione, soggetto ricorrente nelle absidi campano-laziali del secolo XII (Fig. 19). La *mise en page* del tema evangelico si adatta alla tradizionale distinzione dei personaggi in due registri: al di sopra Cristo nella mandorla trasportato in cielo dagli angeli, sotto la Vergine affiancata dalla serie completa degli apostoli. Sapiente è l'ordine impartito ai volti delle figure: quelli del Pantocrator e di Maria assumono la posa frontale, e contribuiscono in tal modo a rafforzare l'asse verticale

²⁶ Ibid., pp. 63-65 e bibliografia in nota.

²⁷ F. GANDOLFO, *Alla ricerca di una cattedrale perduta* (Storia di una città. Sutri, 5, collana diretta da Silvia Maddalo), Roma, 1997, pp. 54-55.

²⁸ PIAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 135-139, 226 e bibliografia in nota.

²⁹ G. DI SOTTO, *Le pitture della chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano*, in *Benedictina*, 23 (1976), pp. 165-172, spec. p. 165; 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.

della composizione di forte valore simbolico; quelli degli apostoli sono invece tutti disposti di tre quarti e alternatamente rivolti verso destra o verso sinistra al fine di creare un ritmo dinamico (Fig. 20). Anche il tema dell'Ascensione incontra nella coeva produzione cassinese i suoi legami di parentela. Le somiglianze più strette si notano accostando il dipinto di Roccasecca, come ha suggerito Lucinia Speciale, a una miniatura, con il medesimo soggetto, del codice dei Dialogi di Desiderio (Vat. lat. 1203, fol. 76v) assegnato ai primi decenni del XII secolo³⁰.

ISCHIA DI CASTRO, EREMO DI POGGIO DEL CONTE

Fra gli insediamenti rupestri della Tuscia troviamo anche un singolare esempio di imitazione dell'architettura del gotico d'oltralpe, verosimilmente prodottasi grazie all'arrivo nel territorio dei cistercensi. Si tratta dell'Eremo di Poggio del Conte, di cui sopravvive, seppure in uno stato frammentario, la piccola chiesa (Fig. 21)³¹. Quest'ultima consta di due ambienti interamente scavati nel tufo: il primo sovrastato da una volta a cupola ornata al centro da una grande croce scolpita, con le estremità dei bracci che si diramano a formare un quadrifoglio (Fig. 22); il secondo dominato da una volta a crociera ogivale (Fig. 23)³². Sulle pareti, pilastri a fascio, nervature, colonne e capitelli non hanno funzione statica ma soltanto quella di ricreare spazi e decori architettonici in uso negli ambienti monastici cistercensi. L'eremo faceva parte, probabilmente, dei possedimenti del monastero di San Colombano, attestato già nel IX secolo e anch'esso, come il piccolo insediamento rupestre, ubicato in prossimità del fiume Armino (oggi Fiora)³³. La decorazione pittorica,

³⁰ L. SPECIALE, *Note per l'arte cassinese del XII secolo*, in *Monastica*, V, Montecassino, 1987, pp. 203-240, spec. p. 216.

³¹ PIAZZA, *Pittura rupestre* cit., pp. 56-57 e bibliografia in nota.

³² J. RASPI SERRA, *Insediamenti rupestri religiosi nella Tuscia*, in *Mélanges de l'École Française de Rome Moyen Age et temps modernes*, 88 (1976), 2 voll., I, pp. 27-156, spec. pp. 125-141 e bibliografia in nota. EAD., *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, pp. 275-279.

³³ P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, 10 voll., Berlino, 1906-1975, II (« Latium »), 1907, p.

coeva all'escavazione degli ambienti, consiste in un sottilissimo strato d'intonaco dalla gamma cromatica limitata al bianco, all'ocra, al rosso e al nero. All'origine l'apparato figurativo comprendeva, oltre ai partiti geometrico-floreali che mettono in risalto i volumi architettonici, anche una serie di immagini iconiche di santi. Nel 1964 le tredici figure del Cristo e dei dodici apostoli che ornavano il tamburo del primo ambiente vennero staccate dalla parete insieme al loro supporto e trafugate³⁴. Successivamente sei lastroni con le immagini di Paolo, Andrea, Tommaso e altri tre apostoli non meglio identificabili furono recuperati (Fig. 24). I dipinti superstiti rivelano, nella tecnica esecutiva e nel *ductus* formale, modalità pittoriche estranee al vocabolario figurativo romano-laziale. Tale circostanza invita a riflettere sull'origine delle maestranze operanti a Poggio del Conte. Visto che le forme architettoniche tradiscono soluzioni formali importate dalla Francia, si potrebbe ipotizzare che a sovrintendere l'intervento di escavazione e di decorazione della chiesa siano stati alcuni monaci provenienti da una comunità d'oltralpe. La questione meriterebbe di essere approfondita, data l'originalità del caso, che rappresenta, assai probabilmente, un *unicum* nell'*habitat* rupestre non solo del Lazio ma dell'intera penisola.

I casi presi in esame consentono di esprimere una serie di considerazioni di carattere generale. La pittura rupestre laziale è un fenomeno di lunga durata che si estende dal VI al XIII secolo inoltrato. Roma non è l'unica sorgente propulsiva di modelli figurativi e saperi tecnici. Numerosi sono i legami diretti e indiretti con Bisanzio e non mancano riferimenti alla produzione di Montecassino e perfino di quella d'oltralpe. Fra i tratti peculiari della pittura rupestre di questa regione, oltre al ruolo determinante che la roccia può avere avuto nel limitare la stesura degli intonaci, se assume un carattere sacrale, o nell'alterarne l'ordine compositivo, se la sua superficie è irregolare, possiamo includere anche la scelta di temi iconografici insoliti. Ai casi assai singolari, come la leggenda di Gargano rappresentata a Norchia, sorprendente per la sua lontananza geografica

218; T. LECCISOTTI e F. AVAGLIANO, a cura di, *Abbazia di Montecassino. I registi dell'archivio (Volume X)*, Roma, 1975, p. 153.

³⁴ PLAZZA, *Pittura rupestre* cit., p. 244. Si veda anche M. B. PIFERI, *Affreschi romanici nel Viterbese*, Viterbo, 2001, pp. 78-84.

dal santuario pugliese, e come la Comunione degli Apostoli di Valerano, che arditamente sostituisce la consueta rappresentazione della cena in uso nei cicli cristologici dell'Occidente medievale, va aggiunto quello, estremamente raro, dell'immagine triandrica all'interno dell'oratorio della Santissima Trinità di Vallepietra. Sono esempi, questi, la cui esistenza si spiega proprio grazie alla natura rupestre degli ambienti: attraverso le immagini garganiche la grotta micaelica di Norchia rinsaldava un legame sacrale col santuario pugliese; negli altri due contesti è invece l'eccentricità del luogo, la sua distanza dai centri urbani ad aver consentito la rappresentazione di temi dottrinarmente controversi, che difficilmente sarebbero stati accettati all'interno di un edificio ecclesiastico monumentale. Per il resto la pittura rupestre medievale di questa regione e forse dell'intero Mezzogiorno d'Italia e del Mediterraneo, non si differenzia dalla pittura murale. Non è portatrice di stili o temi ritardatari, non è qualitativamente meno alta rispetto agli interventi decorativi dei contesti *sub divo*, non è relegabile a un genere espressivo di tipo seriale, come invece è stato detto più volte in passato.

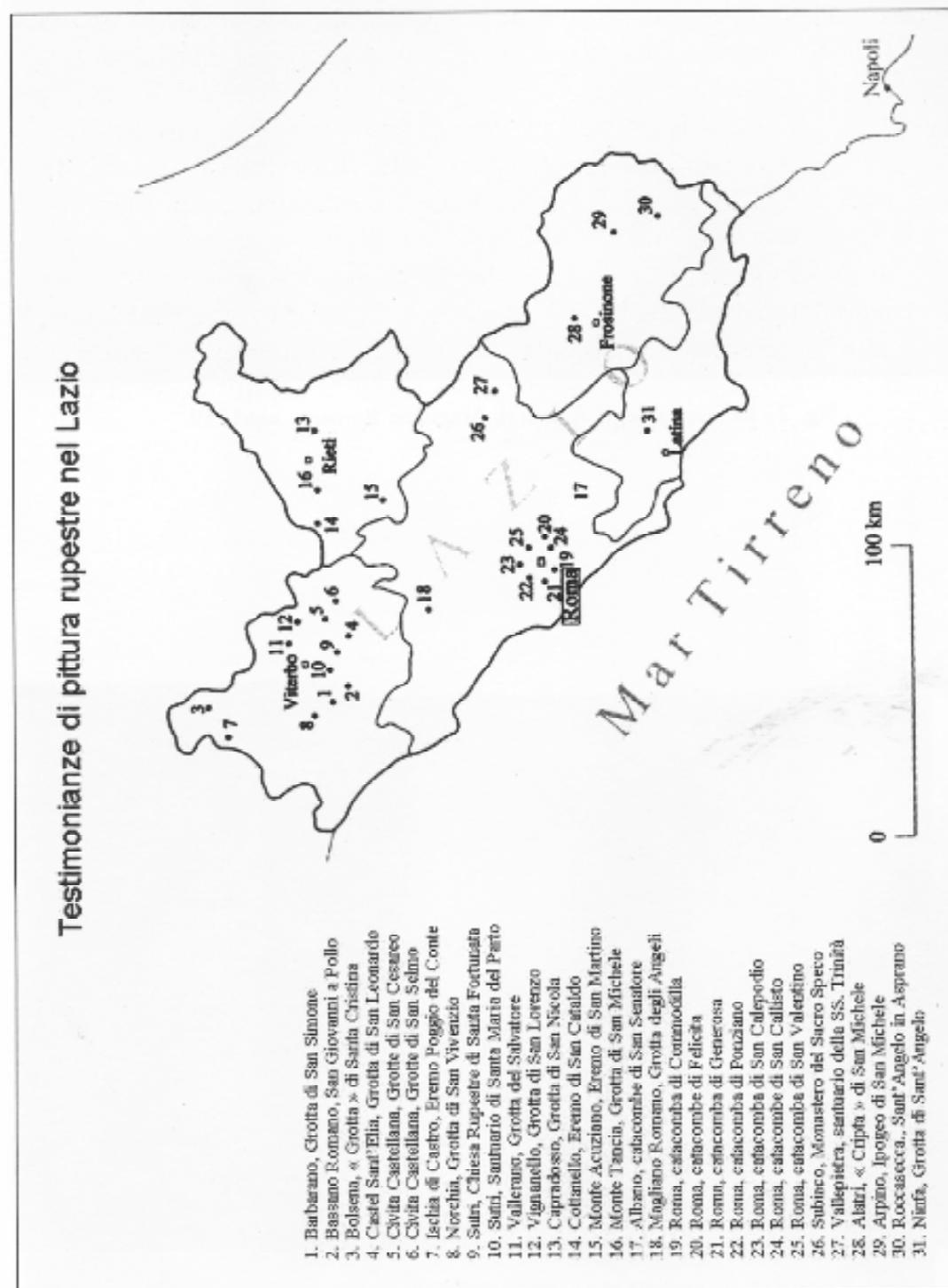


Fig. 1 - Testimonianze di pittura rupestre medievale nel Lazio.



Fig. 2 - La Grotta degli Angeli di Magliano Romano, *ante*1939.



Fig. 3 - La Grotta di San Michele sul Monte Tancia.



Fig. 5 - Chiesa rupestre di Sant'Angelo in Asprano
presso Roccasecca.



Fig. 4 - Ambiente d'ingresso alle caracombe
di San Valentino, Roma.



Fig. 6 - Veduta aerea del monastero del Sacro Speco presso Subiaco.



Fig. 7 - La Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano.

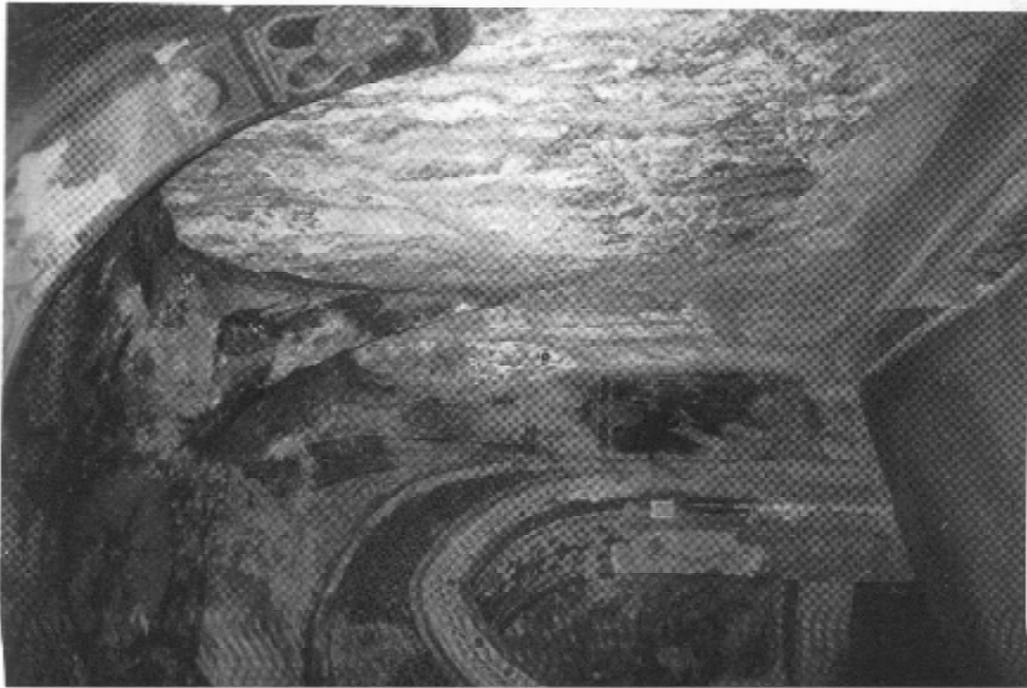


Fig. 8 - Monastero del Sacro Speco, ambiente antistante la cappella di San Gregorio.



Fig. 9 - Resti dell'eremo di San Martino sul Monte Acuziaco.



Fig. 10 - Eremo di San Martino sul Monte Acuziano,
particolare del volto di Evagrio del Ponto.



Fig. 11 - Eremo di San Martino, particolare dell'irruzione
di uno sciamito a *ruote* annodate.



Fig. 12 - Catacombe di Ponciano, Roma,
busto di Cristo sopra la rampa di accesso.



Fig. 13 - Monastero di Santa Caterina,
Sinai, icona del Pantocratore.



Fig. 14 - Grotta del Salvatore presso Vallerano
(Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo, *ante* 1914).



Fig. 15 - Grotta del Salvatore presso Vallerano, particolare della Comunione degli Apostoli.



Fig. 16 - Grotta di San Vivenzio presso Norchia,
"Inseguimento del toro da parte di Gargano".



Fig. 17 - Grotta di San Vivenzio presso Norchia,
"Sogno del vescovo di Siponto".



Fig. 19 - Chiesa rupestre di Sant'Angelo in Asprano presso Roccasecca, decorazione absidale.



Fig. 18 - Grotta di San Vivenzio presso Norchia, "Consacrazione dell'altare all'interno della grotta ganganica".



Fig. 20 - Sant'Angelo in Asprano presso Roccasecca, abside, particolare degli apostoli dell'Ascensione.



Fig. 21 - Eremito di Poggio del Conte presso Ischia di Castro, ingresso alla chiesa rupestre.



Fig. 22 - Eremo di Poggio del Conte, particolare del decoro della volta del primo ambiente.

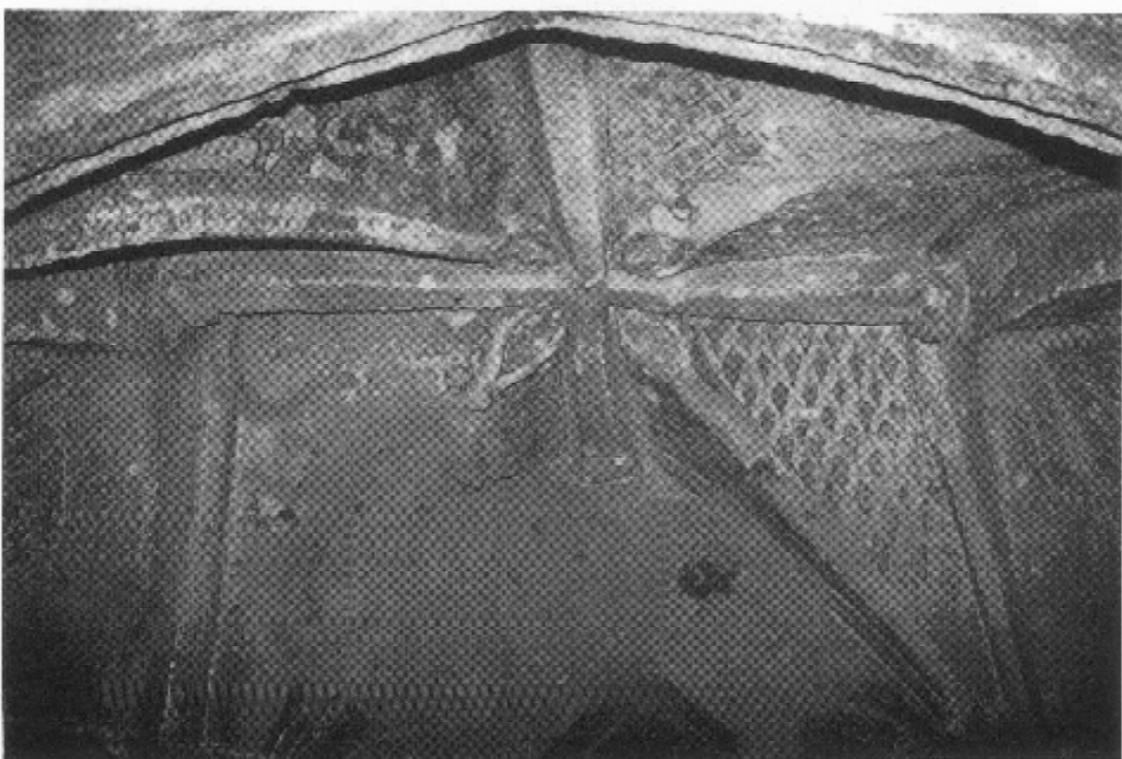


Fig. 23 - Eremo di Poggio del Conte, particolare del decoro della volta del secondo ambiente.

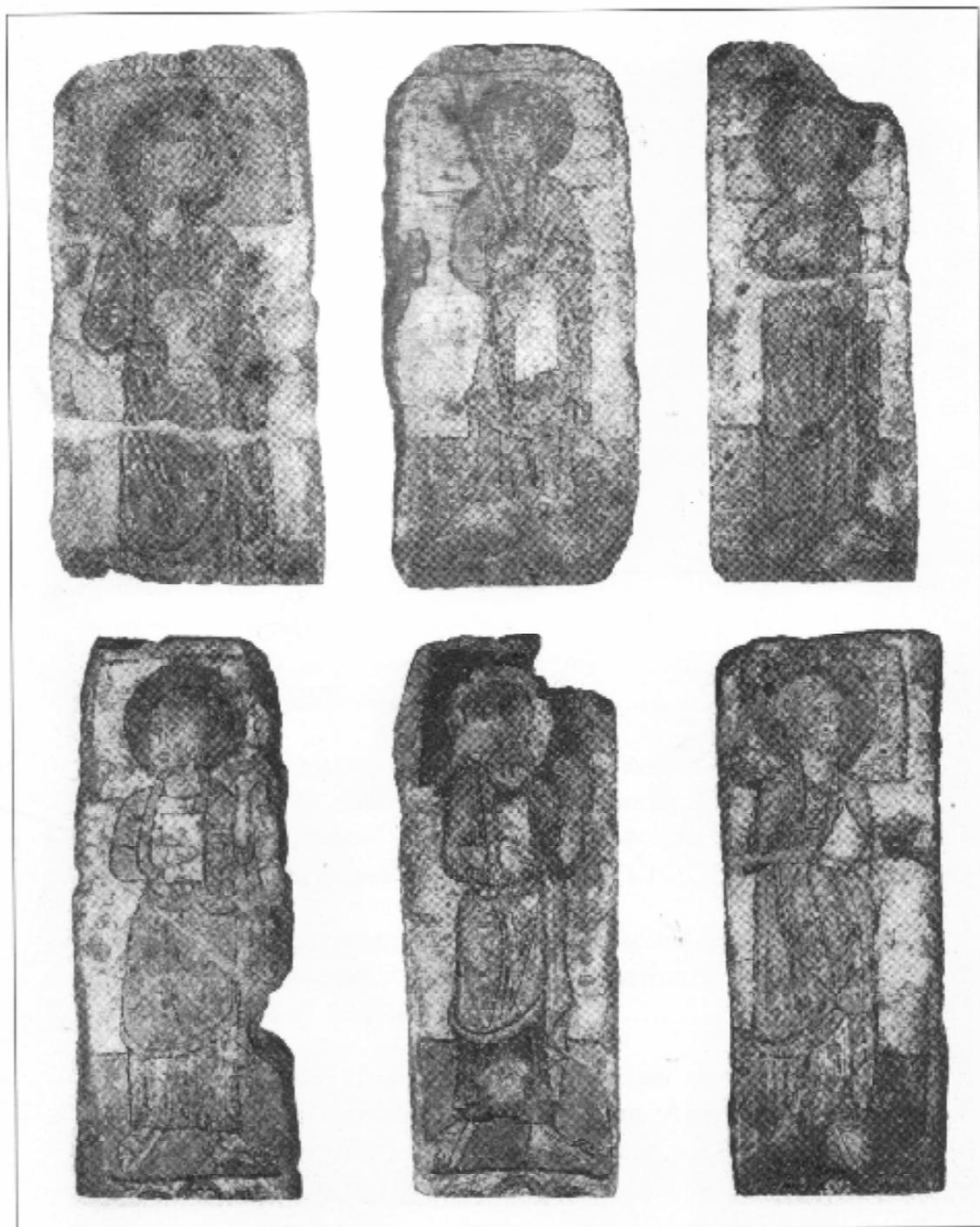


Fig. 24 - Eremo di Poggio del Conte, particolare dei sei apostoli recuperati dopo il furto del 1964.